



HAL
open science

Premières leçons sur Lorenzaccio, PUF, 1996

Christine Marcandier

► **To cite this version:**

| Christine Marcandier. Premières leçons sur Lorenzaccio, PUF, 1996. 1996. hal-01722384

HAL Id: hal-01722384

<https://hal.science/hal-01722384>

Submitted on 5 Mar 2018

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

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

*Premières leçons sur
Lorenzaccio
d'Alfred de Musset*

PAR

Christine Marcandier-Colard

*Agrégée de Lettres modernes
Ancienne élève de l'École normale supérieure
de Fontenay - Saint-Cloud*



Presses Universitaires de France

Sommaire

1 – L'invitation au voyage – L'histoire d'une œuvre	1
I. L'Histoire à l'œuvre : chronique italienne	1
II. L'œuvre dans l'œuvre : Musset, un enfant du siècle	5
III. Lorenzaccio : un drame romantique ?	8
IV. Lectures à l'œuvre : du mépris baudelairien à la reconnaissance scénique	11
2 – Chronique d'une mort annoncée – L'œuvre d'un mot	15
I. Crime et châtime	15
II. Les personnages : une comédie humaine	23
3 – Réversibilité – Les thèmes à l'œuvre (I)	39
I. Masques	39
II. Le carnaval	45
III. Le drame de l'individu	50
4 – La Muse malade – Les thèmes à l'œuvre (II)	59
I. L'histoire à l'œuvre	59
II. Rome, le hors-scène	66
III. La politique	69
IV. Le meurtre	75

5 – Le Confiteur de l'artiste – Thèmes à l'œuvre (III)	81
I. Parole et action	81
II. Le rire	90
III. Portrait de l'artiste	95
IV. Le regard	102
Lexique	109
Thèmes et questions d'ensemble	113
Index	115

I

L'invitation au voyage

L'HISTOIRE D'UNE ŒUVRE

I. L'Histoire à l'œuvre : chronique italienne

Si mon vers est trop cru, si ma bouche est sans frein,
C'est qu'il sonne aujourd'hui dans un siècle d'airain.
Le cynisme des mœurs doit salir la parole,
Et la haine du mal enfante l'hyperbole,

Auguste Barbier, *Iambes*.

► **La France de 1830.**

Au moment où Musset écrit puis publie *Lorenzaccio*, la Révolution de Juillet 1830 vient de porter au trône Louis-Philippe d'Orléans*, après la destitution de Charles X. Ce mot même de « révolution » est problématique : il renvoie en effet à la grande Révolution, celle de 1789, cette rupture mythique dans l'histoire de la France, cet immense espoir du peuple. Or, les trois journées de 1830 sont un bien pâle reflet de l'élan fondateur. Certes, le peuple se mobilise et combat, mais rapidement la bourgeoisie d'affaires détourne à son profit la mobilisation populaire, comme le montre Alexandre Dumas dans ses *Mémoires* :

Ceux qui ont fait la révolution de 1830, c'est cette jeunesse ardente du prolétariat héroïque qui allume l'incendie, il est vrai, mais qui l'éteint avec son sang ; ce sont ces hommes du peuple

qu'on écarte quand l'œuvre est achevée, et qui, mourant de faim, après avoir monté la garde à la porte du Trésor, se haussent sur leurs pieds nus pour voir, de la rue, les convives parasites du pouvoir, admis, à leur détriment, à la curée des charges, au festin des places, au partage des honneurs.

La monarchie de Juillet, assise sur la collusion de l'Église et de l'État, a du mal à se consolider : les insurrections se multiplient, à Lyon comme à Paris, à l'image des soulèvements révolutionnaires du reste de l'Europe (Espagne, Grèce, Russie)... Louis-Philippe voit même sa vie menacée par de nombreux attentats. En somme, le régime est instable et repose artificiellement sur le soutien de la bourgeoisie marchande, qui se tient en dehors de toute action politique tant que le commerce prospère. Face à ce capitalisme naissant, à la toute-puissance de l'argent, la jeunesse est en proie au mal du siècle, au désenchantement, à la désillusion. Les valeurs anciennes ont disparu, et aucun ordre nouveau ne semble porteur d'espoir. Comme l'écrit Octave, porte-parole de Musset, dans la *Confession d'un enfant du siècle* :

Toute la maladie du siècle présent vient de deux causes ; le peuple qui a passé par 1793 et 1814 porte au cœur deux blessures. Tout ce qui était n'est plus ; tout ce qui sera n'est pas encore. Ne cherchez pas ailleurs le secret de nos maux.

Musset se détourne ainsi en apparence de son siècle, pour nous présenter, dans *Lorenzaccio*, la chronique de Florence à la Renaissance. Est-ce désir d'exotisme, est-ce dégoût de son temps ? En fait Florence en 1537 n'éloigne pas réellement Musset de Paris dans les années 1830.

► La Renaissance florentine

Lorenzaccio est une chronique « fidèle » tant de la vie quotidienne de Florence (ses rues, ses marchés, ses foires, ses badauds...) que de sa vie politique. L'Italie du XVI^e siècle est éclatée en une constellation de petits états, dont Charles Quint* – appuyé par le pape – et François I^{er}* se disputent la domination. Florence est en quelque sorte un microcosme* de la situation italienne : les Médicis gouvernent la ville, mais la puissance

du duc est inféodée par celle du pape et de Charles Quint¹, tandis que François I^{er} soutient l'opposition républicaine.

L'action de *Lorenzaccio* suit donc des événements historiques attestés, et racontés par Benedetto Varchi dans la *Storia Fiorentina*. Varchi (1502-1562), historiographe* du duc Côme de Médicis, tient dans son œuvre la chronique de la vie de Florence de 1527 à 1538. Il y raconte comment Lorenzo de Médicis, devenu le favori de son cousin Alexandre, duc de Florence, l'attire dans un guet-apens et le tue le 6 janvier 1537. Mais les républicains, divisés, impuissants, ne parviennent pas à tirer un quelconque profit politique de la disparition du tyran. Côme de Médicis, cousin d'Alexandre, devient à son tour duc de Florence, tandis que Lorenzo est contraint à l'exil à Venise, où il est assassiné, le 26 février 1548. On le voit, l'histoire réelle² qui sert de trame à la pièce se déroule sur près de seize ans, de 1532 (bal des Nasi, que Musset évoque à l'acte I) à 1548 (date de l'assassinat de Lorenzo à Venise). Musset concentre les événements en neuf jours et mêle la fiction à la vérité historique, n'hésitant pas à infléchir les faits dans le sens de l'esthétique de son drame : ainsi, Marie Soderini, la mère de Lorenzo, survécut en réalité à son fils, alors que Musset la fait mourir de chagrin peu après la mort du duc et l'exil de Lorenzo :

Voilà une lettre qui m'apprend que ma mère est morte (V, 6).

1. « Florence était encore (il n'y a pas longtemps de cela) une bonne maison bien bâtie ; (...) Mais il y a de par le monde deux architectes mal avisés qui ont gâté l'affaire ; je vous le dis par confidence, c'est le pape et l'empereur Charles » (*L'orfèvre*, I, 2). La ville est d'ailleurs occupée par des soldats allemands, qui maintiennent l'ordre et favorisent les répressions.

2. Marguerite de Navarre, sœur de François I^{er} l'a également mise en récit dans *L'Heptaméron*, en 1547. Elle raconte en effet dans la douzième nouvelle du recueil la vengeance de Lorenzo sur le duc de Florence qui voulait abuser de sa sœur. Lorenzo y est présenté comme un jeune homme réfléchi, qui tergiverse longtemps avant de tuer son cousin Alexandre. En effet peut-on assassiner, même au nom de l'honneur de sa famille, un homme qui vous a obligé ? Le débat qui suit le récit porte d'ailleurs sur ce thème. Lorenzo est-il un traître ou un homme vertueux ? Son geste était-il devoir ou ingratitude ?

► De 1537 à 1830.

De fait, la chronique italienne de Musset est aussi une chronique de la France qui lui est contemporaine. Musset actualise les événements, choisit ce qui en 1537 évoque la France de 1830 : le peuple berné ou indifférent, les républicains impuissants, l'histoire cyclique¹, le clergé corrompu, qui a perdu tout sens moral et agit en sous-main sur le cours des événements politiques.

Ce passé relu à la lumière du présent permet à Musset de mettre en lumière les erreurs de son époque. Les événements de 1537 sont mesurés à l'aune de 1830, de même que 1830 est déjà présent en 1537. Les similitudes entre ces deux époques sont troublantes : Musset met ainsi en place une pérennité du mal, la peinture d'un monde qui a depuis longtemps perdu toute valeur morale. L'argent a déjà assis son règne en 1537. Les marchands de Florence sacrifient toute pensée politique sur l'autel du mercantilisme triomphant :

C'est plaisir de voir ces bonnes dames, sortant de la messe, manier et manipuler toutes les étoffes. Que Dieu conserve Son Altesse ! La cour est une belle chose (I, 2).

Ces paroles du marchand mettent en relief le triangle qui régit le monde : commerce (argent) – État – clergé. L'Église elle-même voit ses pèlerinages devenir des lieux de foire marchande et non plus de culte. Musset donne donc une coloration contemporaine à sa peinture de Florence en 1537, et va même jusqu'à émailler volontairement son texte d'anachronismes. Ainsi, à la scène 4 de l'acte II, lorsque Lorenzo se décrit barbu comme un républicain : *Je suis des vôtres, mon oncle. Ne voyez-vous pas à ma coiffure que je suis républicain dans l'âme ? Regardez comme ma barbe est coupée. La barbe, en 1830, était signe d'opposition au régime.*

Ainsi, dans *Lorenzaccio*, Musset joue sans cesse d'un décalage entre le lointain (l'Italie, le XVI^e siècle) et le proche (la France, le XIX^e siècle). Il multiplie les jeux de miroir. Comme

1. Côme remplace Alexandre, comme Louis-Philippe succède à Charles X. Rien ne change vraiment, sinon des noms.

l'écrit Bernard Masson (*Musset et son double*), *Lorenzaccio* est un drame qui se situe en même temps autrefois et aujourd'hui, ici et ailleurs. C'est pourquoi il ne faut pas tenter de réduire cette double référence historique du drame : elle fait de *Lorenzaccio* non une simple pièce engagée pour un parti, mais une pièce d'engagement au sens large, un drame dont l'intérêt ne repose pas sur la politique mais le politique. *Lorenzaccio* est une interrogation de Musset sur la place de l'homme dans la cité et sur le sens de l'Histoire :

O mon siècle ! est-il vrai que ce qu'on te voit faire
Se soit vu de tout temps ? O fleuve impétueux !
Tu portes à la mer des cadavres hideux ;
Ils flottent en silence.

Rolla, III, 1833.

II. L'œuvre dans l'œuvre : Musset, un enfant du siècle

Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux.
D'un siècle sans espoir naît un siècle sans crainte ;
(...)

Nous, vieillards nés d'hier, qui nous rajeunira ?

Rolla, I, août 1833.

► Avant.

Alfred de Musset naît le 11 décembre 1810, et très tôt montre des dispositions pour les vers latins et la vie brillante et facile. En 1828, il étudie en dilettante le droit puis la médecine, mais se passionne surtout pour la peinture et la musique. Jeune homme élégant, dandy, il se partage entre la fréquentation assidue des cafés à la mode, et les multiples conquêtes amoureuses... Dans cette vie dispersée, la poésie demeure sa seule passion : Musset fréquente le Cénacle de Victor Hugo, et compose des poèmes, qui très tôt lui apporteront la célébrité.

En décembre 1829, Musset publie les *Contes d'Espagne et d'Italie*, qui provoquent admiration et scandale. Le jeune poète,

qui n'a pas encore vingt ans, ne respecte aucune bienséance, dans ses sujets de prédilection (la mort, la débauche, la femme *superbe et folle...*) comme dans les formes poétiques qu'il adopte, mêlant poésie et dialogues de théâtre, lyrisme et légèreté de ton. En 1830, il présente au théâtre de l'Odéon une pièce en un acte, *La Nuit vénitienne*, dont l'échec cuisant provoque sa rupture avec la scène: il écrira désormais non pour être représenté mais pour être lu. En 1832, il publie ainsi *Un Spectacle dans un fauteuil*, recueil composé de deux pièces délibérément injouables, *La Coupe et les Lèvres* et *A quoi rêvent les jeunes filles*, et d'un conte oriental, *Namouna...* Les thèmes privilégiés de Musset sont déjà présents, la pureté menacée, le dégoût de la débauche et les atermoiements d'un cœur désabusé:

Ah ! si la rêverie était toujours possible !
Et si le somnambule, en étendant la main,
Ne trouvait pas toujours la nature inflexible
Qui lui heurte le front contre un pilier d'airain !
Si l'on pouvait se faire une armure insensible !
Si l'on rassasiait l'amour comme la faim !

Namouna, LVI, 1832.

Le père de Musset meurt en 1832, lors de la grande épidémie de choléra qui ravage Paris. Profondément bouleversé, Musset décide de gagner sa vie, de sa plume ou en s'engageant dans une carrière militaire. En 1833, commence une collaboration fructueuse avec la *Revue des Deux Mondes*, dans laquelle Musset publiera désormais la majorité de ses œuvres, comme *André del Sarto* et *Les Caprices de Marianne*, en cette même année. Buloz, le directeur de la *Revue des Deux Mondes*, invite en juin 1833 Musset à un dîner, où le jeune poète rencontre George Sand, romancière déjà célèbre et son aînée de six ans. Il lui adresse des vers admiratifs dès le 24 juin (*Après la lecture d'Indiana*) et George Sand lui répond le même jour, l'invitant à la rejoindre. Les deux amants partent pour Venise en décembre, mais dès février 1834 Musset tombe gravement malade et prend rapidement conscience que sa maîtresse le trompe avec son médecin, Pagello. Le 29 mars, guéri mais meurtri, Musset part pour Paris. Il publie *On ne badine pas*

avec l'amour, en juillet, puis, en août *Lorenzaccio*, écrit avant le voyage à Venise.

► Après ?

Lorenzaccio paraît donc dans la *Revue des Deux Mondes*, en août 1834, dans le tome I d'*Un Spectacle dans un fauteuil*. La pièce a cependant été écrite avant le départ de Musset et de George Sand pour Venise, et seulement remaniée au retour du poète. Musset a donc vingt-trois ans au moment de l'écriture de *Lorenzaccio*. Sa pièce est née de la rencontre du poète avec George Sand, qui lui donne le manuscrit d'une scène historique qu'elle avait composée en 1831, *Une conspiration en 1537*. Musset reprend le fait divers inspiré à Sand par la *Storia Fiorentina* de Benedetto Varchi. Il étoffe l'action dramatique, en particulier par sa peinture de la corruption morale de Florence, et en prolongeant l'action de la pièce au-delà du meurtre d'Alexandre par Lorenzo. Mais *Lorenzaccio* gardera la marque de la liaison Sand-Musset : d'abord parce que cette pièce est un des rares cas de don littéraire, mais aussi parce que **Musset reproduit dans sa pièce une vingtaine de répliques dues à George Sand.**

Au retour de George Sand à Paris, la liaison reprend, mais n'est plus qu'une suite de ruptures et de réconciliations. Les deux amants se déchirent, et Musset nourrit la *Confession d'un enfant du siècle* de ses douleurs intimes, ainsi que d'un pessimisme moral et historique moins autobiographique.

Ainsi, ayant été atteint, dans la première fleur de la jeunesse, d'une maladie morale abominable, je raconte ce qui m'est arrivé pendant trois ans. Si j'étais seul malade, je n'en dirais rien ; mais comme il y en a beaucoup d'autres que moi qui souffrent du même mal, j'écris pour ceux-là, sans trop savoir s'ils y feront attention.

Confession d'un enfant du siècle, I, 1, 1836.

La rupture définitive de Musset et George Sand a lieu en mars 1835. Musset affecte une certaine insouciance et multiplie les liaisons amoureuses. Il publie la *Confession d'un enfant du siècle* en février 1836. Musset tombe gravement malade au début de l'année 1840, et sa vie sera désormais dominée par les

maladies – aggravées par l'alcoolisme – et une inspiration qu'il juge lui-même se tarir. Novembre 1847 voit la première représentation à la Comédie-Française d'une pièce de Musset, *Un Caprice*. En 1852, il est élu à l'Académie française. Musset commence la réédition de ses poèmes dans leur classement définitif: *Premières Poésies* (1829-1835) et *Poésies Nouvelles* (1836-1852), ainsi que l'édition complète des *Comédies et Proverbes*. Il meurt le 2 mai 1857, et son corps est conduit au cimetière du Père-Lachaise, où il repose, sous l'ombre d'un saule, comme le demande son épitaphe* :

Mes chers amis quand je mourrai
 Plantez un saule au cimetière.
 J'aime son feuillage éploré,
 La pâleur m'en est douce et chère,
 Et son ombre sera légère
 A la terre où je dormirai.

III. Lorenzaccio : un drame romantique ?

Du point de vue de l'histoire littéraire, l'année 1834 se caractérise par une abondante production théâtrale: *Lucrece Borgia* et *Le Roi s'amuse* de Victor Hugo sont représentés sur les scènes parisiennes au moment même où Musset fait paraître *Lorenzaccio*. Une conception romantique du théâtre semble apparaître, une sorte d'école commune, que l'on pourrait appeler le drame romantique.

Cependant *Lorenzaccio* appartient-il à ce répertoire? Sur le manuscrit de Musset, le titre de la pièce est accompagné du simple sous-titre «pièce de théâtre». L'auteur ne se réclame donc ni du drame ni de la scène historique, mais fait ainsi référence au sous-titre des *Brigands* de Schiller (1781), *ein Schauspiel* («une pièce de théâtre»).

Musset semble satisfaire aux principales théories théâtrales romantiques. Une citation du *Racine et Shakespeare* de Stendhal (1823-1825) pourrait ainsi définir *Lorenzaccio* :

Le romantisme appliqué au genre tragique, c'est une tragédie en prose qui dure plusieurs mois et se passe en divers lieux.

Ainsi Musset, qui écrit pour être lu et non pour être représenté, s'affranchit d'autant mieux des conventions classiques : il se libère en particulier de l'alexandrin, pierre de touche de la tragédie classique, ainsi que de la règle des trois unités. Il ne respecte ni l'unité de temps ni de l'unité de lieu, selon lesquelles une pièce devait se dérouler en moins de vingt-quatre heures et dans un seul espace, et fait même de la troisième unité classique, l'unité d'action, une unité d'ensemble : l'intrigue se défile en plusieurs actions, mais qui toutes se rattachent à un même principe dramatique¹. Le théâtre classique est ici totalement remis en question : une scène contient plusieurs scènes², n'est pas interrompue quand un personnage entre ou sort...

Le langage de Musset est tout aussi peu asservi à la bienséance classique. Du chemin a été fait depuis les critiques d'un Stendhal face au *style arrangé, compassé (...) précieux des vers classiques qui refusent l'expression forte : comment peindre avec quelque vérité les catastrophes sanglantes (...) si le mot pistolet ne peut absolument pas entrer dans un vers tragique ?* Le style de Musset est quant à lui résolument moderne, ne se refusant ni la crudité de certains mots, ni la couleur du sang versé, mêlant résolument poésie de la métaphore et verdeur des jurons et blasphèmes.

Lorenzaccio mélange les genres, les tons, les registres : les scènes font alterner monologues et dialogues, comique et tragique, vulgarité et lyrisme, mélodrame et farce. Sa pièce est ainsi un drame romantique au sens où elle est un spectacle total, aussi dense que la vie : la nuit succède au jour, la réalité

1. L'unité d'ensemble est la loi de perspective du théâtre (Hugo, Préface de *Cromwell*), elle met en place une action principale (dans *Lorenzaccio*, la volonté de Lorenzo de tuer Alexandre), appuyée sur des actions secondaires (les intrigues des républicains, de la marquise Cibo...).

2. Comme la scène 6 de l'acte I, où nous voyons d'abord Catherine discuter de Lorenzo avec Marie Soderini, avant d'assister à des échanges de paroles entre les banis de Florence. Une même scène nous fait donc passer d'un espace (les bords de l'Arno) à un autre (un champ), de la scène au hors-scène, puisque nous découvrons même le panorama de Florence.

laisse la place aux rêves et aux cauchemars. *Lorenzaccio* met en scène un monde qui répond à la définition du drame donnée par Hugo dans la préface de *Cromwell* (1827) :

Le drame est un miroir où se réfléchit la nature. Mais si ce miroir est un miroir ordinaire, il ne renverra des objets qu'une image terne et sans relief, fidèle mais décolorée. (...) Il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme.

En somme, la pièce de Musset répond à toutes les définitions du mot drame : drame historique, drame d'un individu pris dans la spirale sans fin de [s] on long suicide (*Rolla*), drame théâtral... *Lorenzaccio* a la tonalité particulière du drame, son univers n'est pas tragique. Musset ne fait pas condamner à mort les fils Strozzi, ne montre pas les étudiants se faire tuer pour le mot liberté. Tout ici est dérisoire. La mort, celle de Lorenzo comme celle d'Alexandre, est inutile, presque stupide. L'histoire fonctionne comme un cercle, et ni l'adultère, ni l'insulte, ni le meurtre ne changent son cours. Côme succède à Alexandre, seul le pessimisme reste de mise, mais un pessimisme presque désabusé.

Lorenzaccio paraît ainsi être un drame dans toutes les acceptions du terme, drame individuel et drame collectif, drame de la liberté impossible. Il répond en ce sens à la définition qu'en donne Hugo dans la préface de *Marie Tudor* (1833) :

Le drame selon le XIX^e siècle (...), c'est tout regardé à la fois sous toutes ces faces. S'il y avait un homme aujourd'hui qui pût réaliser le drame comme nous le comprenons, ce drame ce serait le cœur humain, la tête humaine, la passion humaine, la volonté humaine ; ce serait le passé ressuscité au profit du présent ; ce serait l'histoire que nos pères ont faites, confrontée avec l'histoire que nous faisons ; ce serait le mélange sur la scène de tout ce qui est mêlé dans la vie.

Si *Lorenzaccio* nous paraît aujourd'hui le joyau du théâtre romantique, c'est sans doute parce que la pièce de Musset est la seule à répondre avec autant de souplesse à toutes les définitions romantiques, à mettre en scène un théâtre

complet¹. Mais surtout, *Lorenzaccio* est une pièce de théâtre totalement libre. Musset ne s'inféoda jamais à une école littéraire et affirma sa liberté tant à l'égard des bienséances classiques que des diktats romantiques. Plus qu'un drame romantique, *Lorenzaccio* est une pièce totale, dépassant les genres et les époques, dont l'enjeu littéraire est à la mesure de son enjeu politique : la liberté.

IV. Lectures à l'œuvre : du mépris baudelairien à la reconnaissance scénique

► **La critique reste d'abord réticente**, sinon silencieuse face à *Lorenzaccio*, texte déroutant qui va à l'encontre des critères habituels (et réconfortants) de jugement. Musset est d'ailleurs à son époque bien plus renommé comme poète que comme dramaturge, et paradoxalement son talent ne sera réellement reconnu sans partage qu'au XX^e siècle. Sainte-Beuve perçoit certes *bien des jets d'une superbe vigueur, de riches promesses* dans *Lorenzaccio*, mais reste modéré dans son éloge. Le jugement à l'emporte-pièce de Philarète Charles reflète la majorité des critiques de l'époque : il n'y a, selon lui, *ni pensée ni action dans Lorenzaccio!* Seul Gautier reconnaît une valeur à cette *admirable étude dramatique qu'aucun maître ne désavouerait, une magnifique étude philosophique, d'un comique terrible et douloureux*. On classe alors *Lorenzaccio* parmi les pièces injouables, et Baudelaire tonne contre Musset, *ce maître des gandins à l'impudence d'enfant gâté, qui invoque le ciel et l'enfer pour des aventures de tables d'hôte, dans un torrent bourbeux de fautes de grammaire et de prosodie ...*

► **Pourtant Paul de Musset travaille dès 1864** à une adaptation de la pièce pour le théâtre de l'Odéon. Mais la censure impériale arrête le projet, jugeant qu'il est *dangereux de présen-*

1. Hugo, préface de *Cromwell* (1827) : *le drame est la poésie complète*.

ter au public les débauches et les cruautés du jeune duc de Florence, Alexandre de Médicis, la discussion du droit d'assassiner un souverain dont les crimes et les iniquités crient vengeance, le meurtre du prince par un de ses parents, type de dégradation et d'abrutissement. La représentation butte donc sur un double obstacle : son inadéquation à la scène et son ton audacieux. *Lorenzaccio* semble donc condamné à l'oubli ou à la lecture individuelle.

► **Cependant le mouvement décadent** verra un précurseur en Musset, comme Paul Bourget, admirant sa *recherche de l'émotion morale et physique s'exaspérant jusqu'au morbide*, ou Barbey d'Aurevilly qui acclame Musset et son génie, son génie tout en âme, le plus puissamment humain et le plus puissamment moderne, le plus nous tous enfin, qui ait jamais existé. Zola regrette lui aussi (*Le Messenger de l'Europe*, mai 1877) le malheur de ne pas avoir osé mettre à la scène la pièce la plus complète et la plus profonde de Musset : *Lorenzaccio*. Il y a là un drame digne de Shakespeare. On a reculé jusqu'ici devant l'audace de certaines situations et devant les difficultés matérielles de mise en scène. Mais il est évident qu'un jour ou l'autre l'expérience sera tentée.

Sarah Bernhardt trouvera ainsi dans *Lorenzaccio* un rôle à sa (dé)mesure. Elle fait représenter la pièce au Théâtre de la Renaissance, le 3 décembre 1896, où elle joue, elle-même, à 52 ans, le rôle de Lorenzo... La pièce est représentée 71 fois et remporte un véritable triomphe critique. Mais le texte de Musset a été largement tronqué et réécrit. La portée politique de la pièce est en particulier gommée. Cependant l'importance de cette représentation est double : elle fait sortir *Lorenzaccio* de son exil scénique et donne à la pièce toute son ambiguïté sexuelle, le rôle de Lorenzo étant tenu par une femme. La critique s'enflamme pour la pièce, mais longtemps perdurera l'idée que *Lorenzaccio* n'est jouable que remanié et interprété par une femme.

Le cinéma s'intéresse lui aussi à *Lorenzaccio* et une première adaptation du texte est distribuée par Pathé en 1911 (*Scène dramatique* d'après A. de Musset), tournée en Italie

par Arte Italiani. La pièce est ainsi adaptée maintes fois au théâtre (elle entre dans le répertoire de la Comédie-Française en 1922) et au cinéma, mais sans que jamais il s'agisse du *Lorenzaccio* originel.

► **En 1952 Jean Vilar met en scène *Lorenzaccio***, avec Gérard Philippe dans le rôle titre, au TNP, dans le cadre du festival d'Avignon. Le texte de Musset apparaît enfin tel qu'en lui-même, servi magnifiquement par l'interprétation de Gérard Philippe et la mise en scène de Jean Vilar, privilégiant les ruptures de rythme et les jeux d'ombres et de lumières. Le spectacle est accompagné d'une musique composée par Maurice Jarre, mettant en valeur les effets dramatiques. *Lorenzaccio* est enfin un spectacle total. Le succès extraordinaire de ces représentations paralysera un moment les mises en scène nouvelles, au nombre d'une vingtaine aujourd'hui. Citons en particulier le travail remarquable de Georges Lavaudant à la Comédie-Française en 1988, avec un Redjep Mitrovitsa fantomatique, proche des pierrots lunaires expressionnistes dans le rôle de Lorenzaccio et Richard Fontana dans celui d'Alexandre et de Côme de Médicis.

Chronique d'une mort annoncée

L'ŒUVRE D'UN MOT

I. Crime et châtement► **Acte I : Exposition. Florence en 1537.**

Le rideau s'ouvre sur Alexandre de Médicis, duc de Florence, et Lorenzo, qui attendent une jeune femme que Lorenzo a soudoyée pour le duc. Maffio, qui tente de s'opposer à l'enlèvement de sa sœur, est désarmé par l'homme de main du duc, Giomo. Le décor du drame est planté dès cette première scène : Florence est *une forêt pleine de bandits, pleine d'empoisonneurs et de filles déshonorées*. Le peuple (scènes 2 et 5) admire de loin les fêtes de la cour, et rares sont ceux qui, comme l'orfèvre, osent élever la voix contre la décadence de Florence aux mains des Médicis, occupée par les soldats allemands, et sous la double tutelle du pape et de Charles Quint. L'atmosphère de débauche s'alourdit encore : Julien Salviati tient des propos grossiers à Louise Strozzi, jeune femme pure (scène 2), et déclare même à Léon Strozzi, frère de la jeune fille, que Louise lui a promis de lui accorder ses faveurs (scène 5). La marquise Cibo (scène 3) s'est laissée séduire par le duc, sous l'œil vigilant de son beau-frère, le cardinal Cibo, qui intercepte et lit ses lettres.

Lorenzo, compagnon des plaisirs du duc, apparaît comme le

principal acteur des désordres de la cour (scène 4). Il est cependant défendu par Alexandre contre les critiques et les mises en garde du cardinal Cibo et de Sire Maurice: loin de vouloir attenter à sa vie, Lorenzo le renseigne sur les complots des Républicains. Lorenzo confirme d'ailleurs bientôt sa faiblesse: il s'évanouit à la vue d'une épée tirée par Sire Maurice qui voulait le provoquer en duel. La dernière scène de l'acte (scène 6) achève le portrait de Lorenzo, à travers les paroles de sa mère et de sa tante: il n'est plus le jeune homme pur qu'il était, mais un *débauché vulgaire*, un dénonciateur. L'acte s'achève tandis que l'on aperçoit l'ombre des bannis qui disent adieu à Florence, ville au *sang corrompu*, et espèrent en Philippe Strozzi, symbole de l'opposition républicaine.

► **Acte II: Les intrigues se nouent.**

Au sein de sa famille réunie, Philippe Strozzi condamne la corruption de Florence et proclame sa foi en la République à venir. Cependant son fils Léon lui apprend la grossièreté des propos que Salviati tient sur Louise. Pierre Strozzi décide de venger sa sœur.

- Scène 2: Au même moment, Lorenzo rencontre un jeune peintre, Tebaldeo, qu'il tente en vain de corrompre dans sa foi en l'art, mais à qui il propose de venir au Palais ducal *faire un tableau d'importance pour le jour de [s]es noces*.

- Scène 3: Le cardinal Cibo tente d'appuyer son rôle politique en se servant de sa belle-sœur comme instrument. Sous prétexte de la confesser, il lui expose son jeu avec ambiguïté. La marquise est déstabilisée: elle s'interroge sur les raisons de son attirance pour le duc: est-ce par amour, ou par sentiment patriotique qu'elle a accepté ses avances?

- Scène 4: Lorenzo avoue à sa mère que bientôt elle *verra quelque chose qui l'étonnera*, il s'affirme même patriote à Bindo, son oncle, et à Baptista Venturi. Cependant, lorsque le duc entre dans la pièce, Lorenzo se montre conforme à son image de courtisan débauché: il demande des faveurs au duc pour les deux hommes. Alexandre accepte et avoue bientôt à Lorenzo se lasser de la Cibo; il convoite désormais une autre femme, Catherine, la tante de Lorenzo.

- Scène 5: Pierre Strozzi, accompagné de son frère Thomas, rentre *couvert de sang* chez son père: il s'est vengé de Salviati, et pense l'avoir tué.

- Scène 6: Alexandre pose à moitié nu pour Tebaldeo, tandis que Giomo, qui vient de tuer un jeune garçon du voisinage, chante une chanson tendre à la guitare. Lorenzo profite de la séance de pose pour dérober au duc sa cote de mailles, et la jeter dans un puits. Il endort la méfiance du duc en lui parlant d'un rendez-vous avec Catherine.

- Scène 7: Salviati, gravement blessé, demande justice à Alexandre contre les Strozzi. Alexandre promet qu'*on les pendra demain matin*.

► **Acte III. Préparatifs de meurtre.**

Lorenzo s'entraîne aux armes dans sa chambre en compagnie de Scoronconcolo, tout en évoquant dans un semi-délire le jour de ses *noces*. Les deux hommes font un vacarme épouvantable pour habituer les voisins de Lorenzo au bruit. Lorenzo avoue à Scoronconcolo qu'il prévoit d'assassiner dans cette chambre son ennemi, sans lui en révéler le nom.

- Scène 2: Pierre Strozzi demande à son père de l'accompagner chez les Pazzi, où une cinquantaine d'opposants au *bâtard* Alexandre doivent se réunir. Philippe finit par se laisser convaincre, mais sur le chemin (scène 3) Pierre et Thomas sont arrêtés sous les yeux de leur père impuissant. Philippe est anéanti, *où en sommes-nous donc si une vengeance aussi juste (...) est punie comme un crime!*

Lorenzo le rejoint, et dans un très long dialogue, lui révèle son vrai visage: *Je tuerai Alexandre*. Il lui avoue son peu de confiance en l'humanité, sa connaissance de la corruption universelle (*Tous les masques tombaient sous mon regard; l'Humanité souleva sa robe me montra, comme à un adepte digne d'elle, sa monstrueuse nudité*). Mais il veut commettre ce meurtre, car il est *tout ce qui me reste de ma vertu*. (...) *Que les hommes agissent ou n'agissent pas, j'aurai dit tout ce que j'ai à dire. (...) Je jette la nature humaine à pile ou face sur la tombe d'Alexandre – dans deux jours, les hommes comparaitront devant le tribunal de ma volonté.*

- Scène 4: Catherine lit devant Marie consternée une lettre du duc qui lui demande un rendez-vous. Les deux femmes comprennent qu'une nouvelle fois Lorenzo a servi d'entremetteur.

- Scènes 5 et 6: La marquise se prépare à recevoir le duc et doit renvoyer le cardinal Cibo (*quels cercles décrit donc autour de moi ce vautour à tête chauve, pour que je le retrouve sans cesse derrière moi quand je me retourne?*). Elle tente cependant en vain de ramener le duc à des sentiments patriotiques. Alexandre, agacé par ses discours, la quitte bientôt, sous l'œil du cardinal. La marquise commence à regretter sa conduite et se confie au portrait de son mari.

- Scène 7: Philippe tient un conseil de guerre chez lui, devant sa famille rassemblée; il semble même décidé à passer à l'action. Les Strozzi boivent à la mort des Médicis, lorsque Louise tombe morte, empoisonnée. Philippe, totalement désespéré, abandonne toutes ses velléités de combat.

► **Acte IV: Le meurtre.**

- Scène 1: Lorenzo propose à Alexandre de retrouver Catherine le soir même, à minuit, dans sa chambre. Tout est prêt pour que le meurtre s'accomplisse.

- Scène 2: Pierre et Thomas Strozzi sont libérés, mais ils apprennent la mort de leur sœur. Ils décident une nouvelle fois de se venger.

- Scène 3: Lorenzo donne rendez-vous à Scoronconcolo pour le soir même, avant de s'interroger sur les motifs de son geste: *Suis-je le bras de Dieu?*

- Scène 4: Le cardinal, dans une entrevue avec sa belle-sœur, éclate en reproches. Il la menace de révéler à son mari qu'elle a été la maîtresse du duc, et l'accuse d'avoir ennuyé le duc avec ses leçons de patriotisme. Il lui demande de faire preuve de tout son art de courtisane pour reconquérir Alexandre. La marquise refuse d'être l'instrument de l'ambition démesurée du cardinal et avoue tout à son mari, qui rentre de voyage.

- Scène 5: Lorenzo prépare le théâtre du meurtre, et arrange sa chambre pour la nuit. Catherine entre et lui parle de la lettre d'Alexandre. Lorenzo tente de la corrompre et constate

avec effroi que le vice s'est *profondément incorporé à [s]es fibres.*

- Scène 6: Après l'enterrement de Louise, Philippe retrouve ses fils qui lui demandent de passer à l'action, avec l'armée des bannis et le soutien de François I^{er}. Philippe refuse de porter les armes contre son pays, ce qui provoque la colère de Pierre, qui rompt avec son père, *vieillard obstiné, inexorable faiseur de sentences.*

- Scène 7: Lorenzo frappe aux portes des palais florentins, et annonce l'assassinat du duc pour la nuit. Personne ne le prend au sérieux.

- Scène 8: Pierre ne parvient pas à convaincre les bannis de s'engager dans la lutte à ses côtés. Seul le nom de Philippe pourrait les mobiliser.

- Scène 9: Lorenzo attend avec angoisse l'heure du meurtre, et imagine la scène en pensée.

- Scène 10: Le duc ne prête aucune attention aux mises en garde répétées du cardinal Cibo et de Sire Maurice et suit Lorenzo vers son rendez-vous d'amour.

- Scène 11: Le duc se couche et attend l'entrée de Catherine. Lorenzo le tue de plusieurs coups d'épée et savoure un moment sa joie en contemplant Florence depuis sa fenêtre.

► **Acte V: Les lendemains du meurtre: d'un Médicis à l'autre.**

Le cardinal Cibo cache la mort du duc au peuple, pour se donner le temps de prendre ses dispositions. Il fait distribuer du vin et des «comestibles» et convoque le tribunal des Huit, pour faire élire Côme de Médicis, cousin d'Alexandre.

- Scène 2: Lorenzo retrouve Philippe Strozzi à Florence et lui apprend qu'il a tué le duc. Il ne se fait cependant aucune illusion sur les suites de son geste. Il prévoit l'inaction des Florentins. Une proclamation confirme d'ailleurs ses propos: la tête de Lorenzo est mise à prix, par le conseil des Huit.

- Scène 3: On voit, à Florence, le marquis Cibo se promener avec sa femme.

- Scène 4: Pierre, dans une auberge, veut profiter des circonstances, en utilisant la protection de François I^{er}, et maudit Lorenzo qui lui a volé sa vengeance.

• Scène 5 : Dans les rues de Florence, le calme est revenu. Côme est arrivé à Florence, le peuple est enivré par le vin distribué. Personne n'a saisi le meurtrier d'Alexandre comme occasion de renverser le régime.

La scène 6 nous fait retrouver Venise. Lorenzo vient d'apprendre la mort de sa mère. Après quelques paroles désabusées sur les hommes et sur lui-même (*je suis plus creux qu'une statue de fer-blanc*), et malgré les conseils de prudence de Philippe, il sort au Rialto et se fait assassiner. Le peuple se jette sur lui et pousse son cadavre dans la lagune.

• Scène 7 : Côme est élu duc de Florence, sous les acclamations du peuple, contenu par les soldats allemands. Couronné par le cardinal, il prête serment et la pièce se clôt sur son discours.

► La machine de théâtre.

Lorenzaccio est une énorme machine de théâtre, et quelques chiffres suffisent à faire comprendre que Musset a laissé libre cours à sa fantaisie et à son imagination pour composer sa pièce, sans souci de la rendre représentable : 5 actes, 38 scènes, une quarantaine de personnages auxquels il faut ajouter une trentaine de figurants, des chevaux à plusieurs reprises sur scène¹... Musset multiplie à l'envi les difficultés techniques, qui ont longtemps rendu sa pièce impossible à représenter.

Les décors participent de la même esthétique, nous conduisant en cinq lieux différents : Florence est bien sûr l'espace dominant (32 scènes sur 38), mais Venise² (2 scènes), la campagne³ (2 scènes), Montolivet⁴ et une auberge⁵ lui servent de contraste. Les décors jouent donc un rôle essentiel dans la pièce, et Musset

1. I, 4 par exemple, « des pages exercent des chevaux dans la cour », ou I, 2, lorsque Lorenzo, « déguisé en nonne » laisse tomber une bouteille cassée sur l'épaule du providentier* qui monte à cheval. La présence de chevaux sur scène est une véritable gageure pour un metteur en scène. Or, Musset multiplie l'apparition de chevaux sur la scène de *Lorenzaccio*, mais, malicieusement, ne les utilise que pour des décors ou des actions secondaires.

2. V, 2 et V, 6.

3. Les bords de l'Arno servent chaque fois de toile de fond ; I, 6 et IV, 7.

4. I, 5.

5. V, 5.

précise systématiquement le lieu, le moment de la journée, les éléments principaux de décor dans la didascalie* précédant chaque scène. Ainsi la pièce joue des alternances jour/nuit, de la succession de scènes d'intérieur et d'extérieur, de scènes intimistes et de scènes de foule¹. Ainsi les lieux sont nombreux mais représentent des espaces spécifiques, symboliques : les palais républicains, le palais ducal, la citadelle qui est le signe de l'occupation allemande de la ville, Venise qui représente l'exil...

Le temps de la pièce participe du foisonnement général. Musset nous éloigne là encore des rigoureuses unités classiques : l'action se déroule sur près de neuf jours, du 29 décembre 1536 (départ du marquis Cibo, qui date l'acte I) au 7 janvier 1537. L'assassinat du duc Alexandre a lieu le 6 janvier², et l'élection de son cousin Côme se déroule dès le lendemain.

En somme, Musset multiplie les effets pour rendre sa pièce non représentable : il joue non seulement avec les limites de la mise en scène, mais aussi avec les conventions du genre théâtral, n'hésitant pas à mettre sur scène des actions violentes (enlèvement, empoisonnement, meurtre sanglant...). Cependant, une grande unité dramatique préside à ce foisonnement, puisque toutes les intrigues (républicains, marquise, peuple) se rattachent à l'intrigue principale qui est celle de Lorenzo. La convergence de toutes les luttes contre Alexandre, **dans le contexte historique et social de Florence**, donne une « unité d'ensemble » à la pièce. Malgré son apparente circularité (rien ne change entre l'acte I et l'acte V, malgré le tyrannicide de Lorenzo, Côme ne fait que prendre la place d'Alexandre), la pièce connaît une tension croissante³. La violence ne cesse

1. L'acte I est tout entier construit sur ces contrastes : on passe du « clair de lune » de la scène 1, au soleil couché de la scène 6, et les scènes suivent ainsi le cours de la journée, de l'ombre à la lumière et de nouveau du jour à la nuit. A l'intérieur de cette progression naturelle, les scènes alternent entre foule (2, 5) et intimité.

2. 6 janvier 1537 et non 1536, comme l'écrit Musset, pour sacrifier à la litanie des 6 du marchand : « Il est donc mort à six heures de la nuit, (...) il avait six blessures ; (...) le 6 du mois, à l'âge de vingt-six ans, l'an 1536 (...) il avait régné six ans » (V, 5).

3. La pièce joue ainsi sur la présence concomitante de tensions dramatiques constantes et de jeux de symétrie entre les actes (acte I et acte V, par exemple) et même entre les scènes (IV, 1, répétition du meurtre, et IV, 11, meurtre...).

de s'accentuer, et les crimes représentés sur scène vont dans le sens d'une gradation constante: Salviati blessé (II, 5 et 7), Louise empoisonnée (III, 7), Alexandre assassiné (IV, 11), Lorenzo assassiné et sans sépulture (V, 6). De même, l'atmosphère de corruption de la pièce ne fait que croître, le sens de l'action de la pièce est aussi celui d'une dégradation morale, et l'acte V se clôt sur la mort d'un idéal politique (une liberté possible pour Florence), et la mascarade du discours de Côme, marionnette au pouvoir. En somme, le dénouement de *Lorenzaccio* ne met en scène ni la purification finale de la tragédie, ni la fin heureuse de la comédie.

► **D'autre part, *Lorenzaccio* s'organise, comme tout drame romantique, en 4 actes + 1.** En effet, l'évolution de la pièce suit une ligne brisée après l'acte IV. De l'acte I à l'acte IV, nous suivons les préparatifs du meurtre d'Alexandre, et la mise à exécution du projet de Lorenzo. Les trois premiers actes mettent en place les différentes intrigues (Lorenzo, Républicains, marquise Cibo) et éclairent peu à peu la personnalité énigmatique de Lorenzo. En ce sens, la scène 3 de l'acte III constitue l'acmé* du drame: Lorenzo, dans une très longue conversation avec Philippe Strozzi, révèle les mobiles de sa conduite, dévoile son passé, explique le sens de son geste meurtrier. L'acte IV voit Lorenzo peu à peu se retrouver seul adversaire du duc: la marquise Cibo écarte avec horreur les plans machiavéliques de son beau-frère (IV, 5) et avoue tout à son mari; Philippe renvoie son fils Pierre (V, 7) et fait ainsi échouer la conjuration républicaine, puisque les bannis refusent de suivre Pierre (V, 8). Lorenzo se retrouve donc seul, comme le montrent les nombreux monologues qui émaillent l'acte: scènes 3, 5 et 9. Ainsi les quatre premiers actes trouvent leur dénouement avec le meurtre du duc. George Sand achevait d'ailleurs sa *Conspiration en 1537* sur cette scène sanglante et brutale. Musset, quant à lui, relance sa pièce en un cinquième acte, dans lequel il va mettre en scène les conséquences politiques du geste de Lorenzo, et suivre son personnage dans son exil et sa mort. C'est cette ligne brisée (quatre actes + un) qui fait de *Lorenzaccio* un drame romantique: l'acte IV se termine sur une déli-

vance (Alexandre tué, une nouvelle Florence peut-elle naître? Lorenzo s'est-il ainsi libéré de ses démons intérieurs?), dont l'acte V montre immédiatement le caractère illusoire, avec une situation politique inchangée pour Florence et la mort de Lorenzo.

II. Les personnages : une comédie humaine

Puisque votre moulin tourne avec tous les vents
Allez, braves humains, où le vent vous entraîne;
Jouez, en bons bouffons, la comédie humaine;
Je vous ai trop connu pour être de vos gens.

A George Sand III, septembre 1833.

Quarante personnages, une trentaine de figurants, la simple liste des personnages donne une idée de l'énorme distribution que Musset place sur scène. Les pluriels s'additionnent en effet dans cette liste: *les Huit, pages, soldats, moines, courtisans, bannis, écoliers, domestiques, bourgeois, etc.*, donnant l'impression d'une multiplication à l'infini des silhouettes. Le premier pari scénique de Musset est sans doute d'avoir donné une place à la foule parmi les acteurs de son drame. Cependant, cette distribution pléthorique s'organise en groupes, en familles:

— Famille Médicis: Alexandre, et ses cousins Côme et Lorenzo, Marie Soderini, mère de Lorenzo, Catherine Ginori, tante de Lorenzo.

— Famille Strozzi: Philippe et ses fils (Léon, Thomas, Pierre) et fille (Louise), auxquels on peut joindre les membres des autres familles républicaines qui participent à la conjuration contre le tyran (les Pazzi, Palla Ruccellai, Alamanno Salviati...).

— Famille Cibo: la marquise, son mari et son beau-frère, le cardinal.

— Les courtisans: Sire Maurice, cardinal Valori, Julien Salviati, Guicciardini, Giomo.

— Le peuple, dont deux représentants occupent une place importante, le marchand et l'orfèvre.

On peut d'ailleurs remarquer que Musset lui-même insiste sur les liens de famille qui unissent les personnages (*cousins, fils, mère...*), ainsi que sur leurs fonctions sociales (*duc, prieur, provéditeur*). Il met ainsi en place un véritable échiquier politique et social, ainsi qu'un drame reposant sur les liens du sang: Lorenzo, un Médicis, assassine un autre Médicis, Alexandre, son cousin. De plus, la Florence de *Lorenzaccio* ressemble à la Venise de *Roméo et Juliette*, les familles s'y vouent des haines politiques ancestrales. Les enfants Strozzi et Salviati rejouent, sur le mode dérisoire, les querelles de leurs pères à la scène 6 de l'acte V¹. Ainsi, aucun personnage n'est isolé, les destinées individuelles s'inscrivent dans un destin collectif. Même les êtres en apparence les plus solitaires appartiennent à un groupe. Lorenzo est un Médicis, il a une mère, une tante. Tebaldeo, qui se veut artiste libre, se laisse convaincre d'exécuter un portrait du duc. On peut remarquer cependant que ces groupes entretiennent peu de rapports entre eux. Le peuple en particulier reste en dehors de la vie de Florence, se contente de regarder de loin :

J'avoue que ces fêtes-là me font plaisir à moi. On est dans son lit bien tranquille, avec un coin de ses rideaux retroussé; on regarde de temps en temps les lumières qui vont et viennent dans le palais; on attrape un petit air de danse sans rien payer (I, 2).

Cette étanchéité des groupes explique sans doute en partie l'échec du geste de Lorenzo: il ne rencontre jamais le peuple, de même que les autres conspirateurs, que ce soit la marquise Cibo ou Philippe. Les actions politiques ne se regroupent pas, la marquise ne se trouve jamais en présence de Philippe ou de Lorenzo sur scène. L'action collective ne vient jamais relayer l'action individuelle, ce qui explique l'échec de toute révolution². De plus, la

1. « Le petit Salviati : (...) Tous les Strozzi sont des coupe-jarrets. (...)

Le petit Strozzi : (...) Tiens ! canaille, porte cela à ton père, et dis-lui qu'il le mette avec l'estafilade qu'il a reçue de Pierre Strozzi, empoisonneur que tu es ! Vous êtes tous des empoisonneurs » (V, 6).

2. Cf. en I, 5: « Premier bourgeois : - Il y a eu une émeute à Florence ? Deuxième bourgeois : - Presque rien. - Quelques pauvres jeunes gens ont été tués sur le Vieux-Marché ». On le voit, des actions sporadiques ont lieu, mais aucun souffle commun ne leur donne la force d'une véritable opposition.

personne même du duc fait éclater les groupes, divise les opinions. Les Strozzi sont partagés entre l'attentisme de Philippe et l'activisme de Pierre; les Médicis ne forment pas une famille derrière le duc, certains de ses membres appartenant à l'opposition républicaine, comme Marie Soderini, ou Lorenzo (*Il faut nous délivrer des Médicis, Lorenzo. Tu es un Médicis toi-même, mais seulement par ton nom!*) ; **Face au pouvoir du duc**, le peuple adopte lui aussi une attitude contradictoire, divisé entre le marchand intéressé, et l'orfèvre qui ose critiquer la situation à Florence :

Un bâtard, une moitié de Médicis, un butor que le ciel avait fait pour être garçon boucher ou valet de charrue, couche dans le lit de nos filles, boit nos bouteilles, casse nos vitres; et encore le paye-t-on pour cela (I, 2).

La marquise Cibo illustre en sa seule personne ce pouvoir de division du duc: elle est partagée entre son engagement démocratique (en ce sens elle voit **[le duc]** en Alexandre) et son attirance pour le *charme inexplicable* (II, 3) de l'homme.

Ainsi les personnages de *Lorenzaccio* ne sont pas seulement des individus. Ils représentent des énergies dramatiques qui s'opposent, et Musset, dès la liste des personnages, nous indique les forces en présence: le duc, Alexandre de Médicis, qui représente la clé de voûte des différentes intrigues, et dont le nom divise les autres personnages, apparaît en premier; Louise Strozzi, symbole de pureté, clôt la liste des personnages et permet de lire dans *Lorenzaccio* le combat dramatique de la débauche (le duc) et de la pureté (Louise). De même, nous pouvons remarquer que le sobriquet de Lorenzo est indiqué entre parenthèse «(Lorenzaccio)», manière de rappeler et d'explicitement la dualité du personnage et son aura négative. Enfin, les trois premiers noms de la liste des personnages sont une sorte de résumé de l'intrigue, puisque Alexandre et Côme de Médicis entourent Lorenzo, comme pour montrer que le geste meurtrier de Lorenzo fera de Côme le successeur d'Alexandre à la tête de Florence, et pour insister sur la vanité de ce geste;

1. Philippe à Lorenzo, III, 3.

Lorenzo ne sera qu'une simple parenthèse dans l'Histoire de Florence, et non le président de son tribunal :

Je jette la nature humaine à pile ou face sur la tombe d'Alexandre – dans deux jours les hommes comparaitront devant le tribunal de ma volonté (III, 3).

Les personnages de la pièce sont donc des symboles, chacun représentant une attitude face à la vie, à la politique. Alexandre figure le principe de plaisir, la recherche hédoniste jusque dans la violence. Le personnage de Lorenzo oscille entre débauche et recherche d'une pureté perdue. Louise Strozzi et Catherine Ginori sont les deux figures de la pureté, de l'innocence bafouée par la débauche conquérante. L'opposition républicaine est symbolisée par la famille Strozzi, même si Philippe et Pierre représentent deux forces antithétiques, l'un (Philippe) la réflexion stérile et l'autre (Pierre) l'activisme dangereux. Chaque personnage est ainsi le symbole d'une attitude, de Giomo (la cruauté gratuite) au cardinal Cibo (l'orgueil de la puissance occulte), à Tebaldeo (l'artiste). Cependant, la grande force de Musset est d'avoir donné une vie à chacun de ces symboles, qui loin d'être figés, sclérosés, restent des individus, dans leur richesse et leurs contradictions.

► Lorenzo de Médicis (Lorenzaccio)

(...) Je suis une force qui va !
Agent aveugle et sourd de mystères funèbres !
Une âme de malheur faite avec des ténèbres !
Où vais-je ? je ne sais. Mais je me sens poussé
D'un souffle impétueux, d'un destin insensé.
Je descends, je descends, et jamais ne m'arrête.
Si parfois, haletant, j'ose tourner la tête,
Une voix me dit : Marche ! et l'abîme est profond,
Et de flamme ou de sang, je le vois rouge au fond !

Victor Hugo, *Hernani*, III, 4.

Lorenzo est le héros éponyme* de la pièce, sur lui repose la dynamique de l'action. Sa véritable personnalité nous reste cachée durant l'acte I, et Lorenzo est systématiquement présenté de manière négative par les autres personnages. Lui-même n'agit

qu'en débauché, et sa mère regrette son jeune enfant devenu un homme laid, tant physiquement que moralement¹. Durant tout l'acte, la corruption de Florence lui est en partie attribuée. A l'acte II, la personnalité véritable de Lorenzo est annoncée en filigrane, mais elle n'est vraiment explicite qu'à l'acte III. La révélation a donc lieu en deux temps. Lorenzo annonce tout d'abord à sa mère (II, 4) : *Ma mère, asseyez-vous ce soir à la place où vous étiez cette nuit, et, si mon spectre revient, dites-lui qu'il verra bientôt quelque chose qui l'étonnera*. Cette phrase est un premier pas vers la confession, mais elle garde un caractère fantastique et peu explicite. De plus, la révélation est immédiatement interrompue par l'arrivée de Bindo et Venturi. Enfin, dans la scène 3 de l'acte III, Lorenzo expose toute la complexité de son caractère, dans une longue confession à Philippe. A l'acte IV, le frêle et hésitant Lorenzo se révèle être le personnage le plus volontaire de la pièce, en menant à son terme l'assassinat d'Alexandre. Enfin, l'acte V nous mène au terme de l'histoire de Lorenzo, jusqu'à sa mort. La pièce suit donc bien l'itinéraire de son personnage principal, histoire d'un meurtre, qui se double peut-être de l'histoire d'un long suicide.

► Une curiosité monstrueuse rapportée d'Amérique²

Lorenzo est-il réellement UN personnage ? N'est-il pas plutôt construit autour d'une multiplicité d'identités ? Il est en fait l'être du morcellement, de la crise. Dès la liste des personnages, il paraît multiple, à la fois *Lorenzo* et *de Médicis*. Or jamais nom de famille n'aura suscité tant de commentaires. Marie, sa mère, ne reconnaît en lui ni le cœur d'un Médicis³, ni le sang d'un Soderini⁴. Lorenzo échappe aux généalogies habituelles, et

1. « il n'est même plus beau ; comme une fumée malfaisante la souillure de son cœur lui est montée au visage ». Lorenzo est selon Marie « un spectre hideux qui vous tue en vous appelant encore du nom de mère » (I, 6).

2. Lorenzo parle ici de lui-même, tel qu'il est vu « par ceux qui tournent autour de [lui] avec des yeux louches » (III, 3).

3. « Son cœur n'est peut-être pas celui d'un Médicis ; mais hélas ! c'est encore moins celui d'un honnête homme » (I, 6).

4. « Que le sang des Soderini eût été pâle dans cette faible goutte tombée de mes veines » (I, 6).

d'ailleurs lui-même se dotera d'une ascendance à la fois mythologique et monstrueuse: *De quel tigre a rêvé ma mère enceinte de moi? (...) De quelles entrailles fauves, de quels velus embrassements suis-je donc sorti?* (IV, 3). Lorenzo est par essence un personnage indéfinissable, tout à la fois laid et beau :

Marie: Ah! Catherine, il n'est même plus beau. (...)

Catherine: Il est encore beau quelquefois dans sa mélancolie étrange,

et dont les autres personnages tentent de cerner l'étrangeté en lui donnant des surnoms tout aussi mouvants que son être est labile*. 61 occurrences* de son nom parcourent la pièce. Lorenzo (34 occurrences) est ainsi appelé Lorenzo de Médicis (4), pour souligner l'étrangeté de ce patronyme accolé à son prénom, son appartenance problématique à cette grande famille florentine. Ainsi Philippe Strozzi: *Il faut nous délivrer des Médicis, Lorenzo. Tu es un Médicis toi-même, mais seulement par ton nom* (III, 3). Son surnom de Lorenzino (2 occurrences) rappelle sa maigreur, celui de Lorenzaccio (6) évoque l'aura négative qui entoure le personnage. Lorenzo l'emploie d'ailleurs lui-même pour suggérer le dégoût que sa propre personne lui inspire :

Et me voilà dans la rue, moi, Lorenzaccio! (...) Les lits des filles sont encore chauds de ma sueur... (III, 3).

Il est aussi Renzo (11 occurrences), ou Renzino (2), surnoms affectueux dans la bouche de sa mère, de sa sœur et surtout du duc¹, Renzonaccio (1) qui concentre toutes les abréviations et suffixes, et enfin Lorenzetta, qui le féminise: *la seule vue d'une épée le fait trouver mal. Allons, chère Lorenzetta, fais-toi emporter chez ta mère* (le duc, I, 4).

En somme, les multiples noms donnés à Lorenzo sont une image de l'étrangeté du personnage. Une parole de Philippe

1. I, 4 « ce pauvre Renzo », « Renzo, un homme à craindre! », II, 7, « Renzino ». Le duc appelle également Lorenzo « mignon »... Les deux surnoms (Renzo et mignon) sont d'ailleurs employés par le duc peu avant que son protégé le tue (IV, 11).

Strozzi pourrait nous convaincre de cette dualité, et lui donner le sens d'une comédie :

Ne m'as-tu pas parlé d'un homme qui s'appelle aussi Lorenzo, et qui se cache derrière le Lorenzo que voilà? (III, 3).

En somme, Lorenzo est un personnage fragmenté, comme le montrent les jeux sur son nom, mais aussi les multiples doubles de lui-même auxquels il se confronte, doubles mythiques (Brutus¹) ou proches (Tebaldeo, Philippe, Pierre²). L'identité de Lorenzo n'est pas stable, mais prise dans une perpétuelle recherche d'elle-même.

► L'acteur.

Lorenzo joue un rôle, porte un masque. Il a d'ailleurs lui-même conscience de sa dualité: Lorenzo offre deux visages au monde (il est républicain aux yeux de Philippe, fidèle compagnon pour Alexandre), et il se dédouble même à ses propres yeux. Il se commente, écartelé entre pureté et débauche. Ainsi Lorenzo est à la fois acteur et spectateur de lui-même, en particulier dans les monologues de l'acte IV. Il est alors doublement acteur: acteur d'un rôle et comédien de sa propre vie, qu'il rejoue (évoquant son passé, sa pureté perdue) et commente en se dédoublant.

Cependant ce masque est pour Lorenzo devenu une seconde peau. Là réside le drame d'un être dépassé par le rôle qu'il joue. A Philippe qui lui demande de quitter enfin son masque: *Si je t'ai bien connu, si la hideuse comédie que tu joues m'a trouvé impassible et fidèle spectateur, que l'homme sorte de l'istrion* (III, 3), Lorenzo ne peut que répondre: *Il est trop tard – je me suis fait à mon métier. Le vice a été pour moi un vêtement, maintenant il est collé à ma peau. Je suis vraiment un ruffian.* La tragédie de

1. Lorenzo confond d'ailleurs deux Brutus historiques, celui qui chassa Tarquin le Superbe, dernier roi de Rome, en soulevant le peuple, et proclama la république (509 av. J.-C.), et un autre Brutus (85-42 av. J.-C.), qui entra dans la conspiration qui amena la mort de César.

2. Chacun d'eux propose en effet un miroir à Lorenzo, qui admire l'exigence de pureté et de liberté de Tebaldeo, la force de Pierre (« Tu es beau, Pierre; tu es grand comme la vengeance », II, 5), et trouve en Philippe un interlocuteur privilégié.

Lorenzo est de vivre intensément son rôle, et de ressentir profondément ce qui pour les autres n'est que pure comédie sociale. Il perçoit, lui, la corruption du monde, il en est dégoûté, alors que les autres hommes restent indifférents ou complices. En ce sens, il est proche du Hamlet de Shakespeare. Comme lui, Lorenzo éprouve profondément ce qui n'est que comédie chez d'autres : *ce que j'ai en moi va au-delà du spectacle qu'offrent l'apparat et les atours de la douleur* (Hamlet, I, 2). Comme lui, il se sent appelé par un destin, il se sait bras d'une vengeance. Les deux personnages décident, pour aller au bout de leur défi, de *revêtir le masque d'une humeur fantasque* (Hamlet, I, 5), de jouer une comédie, de simuler une folie qui, paradoxalement, sont *grosses de sens*. *La folie a souvent le bonheur de trouver le mot juste dont la raison et la santé accoucheraient moins heureusement* (Hamlet, II, 2). Vérité et folie, masque et vérité sont donc deux faces paradoxales d'une même réalité. Mais malgré le don d'eux-mêmes à une cause supérieure, idéale¹, ni Hamlet ni Lorenzo ne peuvent trouver la paix : *Il se livrait dans mon cœur une espèce de combat qui ne me laissait pas dormir* (Hamlet, V, 1). Les paradoxes qui déchirent Lorenzo expliquent le statut ambigu du personnage. Comment le juger, et juger son acte ?

► Héros ou anti-héros ?

Lorenzo revendique pour lui-même, par son acte, le statut de héros : *Pour mon malheur éternel, j'ai voulu être grand* (III, 3). Dans cette longue confession à Philippe, il ne cesse de marteler ce besoin de reconnaissance : *il faut que le monde sache un peu qui je suis*. L'enjeu du meurtre d'Alexandre est aussi de retrouver une identité perdue, *ne plus être la fable de Florence*² mais se bâtir une légende :

Que les hommes me comprennent ou non, qu'ils agissent ou n'agissent pas, j'aurai dit tout ce que j'ai à dire ; (...) il ne me plaît pas qu'ils m'oublient.

1. « Ma vie entière est au bout de ma dague » (Lorenzo, III, 3), comme un écho au « que dès cet instant ma pensée soit vouée au sang, sinon elle vaudra néant » de Hamlet (IV, 4).

2. Marie, I, 6.

Mais après son acte, Lorenzo apparaît héros paradoxal : héros de la souffrance, des contradictions, de l'échec. Le meurtre d'Alexandre ne sauve ni Florence ni Lorenzo. L'échec est total, à la mesure de ce que pressentait Lorenzo. Dès l'acte III, bien avant le meurtre, il confiait à Philippe sa conscience désabusée : sa pureté ne pourrait renaître malgré son crime, le sang ne laverait rien. Il ne lui reste qu'une forme de suicide, pour affirmer jusqu'au bout sa liberté. Il s'expose en se promenant dans les rues de Venise, s'offre en quelque sorte à la dague populaire. Plus qu'un héros, Lorenzo est un anti-héros : Florence le condamne, et son corps est jeté dans la lagune. Aucune statue, aucune légende pour le tyrannicide... Mais Lorenzo est un personnage par essence ambigu et nous offre un dernier retournement : c'est son anti-héroïsme, sa conscience désabusée de toute vanité qui fait de lui un héros, héros littéraire, et héros de la génération romantique. Acteur, monstre, Lorenzo est avant tout figure du poète.

► Le poète.

Le personnage de Musset répond en effet parfaitement à la définition que Vigny donne du poète dans sa pièce *Chatterton* (1835) :

L'émotion est née avec lui si profonde et si intime qu'elle l'a plongé, dès l'enfance, dans des extases involontaires, dans des rêveries interminables. (...) Sa sensibilité est devenue trop vive ; ce qui ne fait qu'effleurer les autres le blesse jusqu'au sang (...); ses enthousiasmes excessifs l'égarèrent : (...) les dégoûts, les froissements et les résistances de la société humaine le jettent dans des abattements profonds (...), parce qu'il comprend tout trop complètement et trop profondément. (...) Dans l'intérieur de sa tête brûlée, se forme et s'accroît quelque chose de pareil à un volcan.

Lorenzo est un poète : il est rêveur, sensible et excessif. Son regard cynique, sa conscience de la débauche du monde lui permettent de révéler les profondeurs cachées sous la surface : *J'ai plongé ; je me suis enfoncé dans cette mer houleuse de la vie ; j'en ai parcouru toutes les profondeurs, couvert de ma cloche de verre ; tandis que vous admiriez la surface, j'ai vu les débris des naufrages, les ossements et les Léviathans* (III, 3). Il soulève le

voile des faux-semblants et décrit le monde dans toute sa cruauté. En ce sens, il est l'interprète de Musset, l'artiste sur scène. Poète, il dénonce l'utilisation vulgaire du langage¹ et lui-même, par ses emplois d'amples métaphores filées*, entretient un rapport poétique au langage.

Il est le poète, méprisé, haï par la foule, qui lui jette des pierres et le traîne dans la boue, parce qu'il est autre, et qu'il dérange. En effet, il joue aux autres leur propre comédie (*moi qui n'ai voulu prendre qu'un masque pareil à leurs visages*, IV, 5), leur révèle leur propre laideur. Mais le monde, plutôt que d'accepter le geste purificateur, exclut celui qui dérange son ordre immuable et corrompu : ainsi une fois le cadavre de Lorenzo jeté dans la lagune vénitienne – comme les saltimbanques autrefois dans des fosses communes – Côme peut succéder à Alexandre, et le cercle vicieux reprendre sa boucle.

Ainsi, Lorenzo est un être fascinant, nourri d'Histoire, de théâtre, de poésie. Il est l'homme du masque, dans sa manière d'être, son habillement, son langage. Il est un être de l'entre-deux, écartelé entre pureté et débauche, entre son besoin de solitude et son besoin de reconnaissance par les autres, déchiré entre sa faiblesse et son défi. Il est en somme un personnage énigmatique, fuyant, insaisissable, à l'opposé de la cohérence des héros du théâtre classique. Est-il d'ailleurs un héros, alors que Musset souligne sa laideur morale, son physique dégradé par la débauche, sa lâcheté ? Il est en fait un héros au sens romantique du terme, un héros inversé, tiraillé moralement entre ses aspirations idéalistes et son dégoût du monde, et psychologiquement entre son endroit et son envers...

► Alexandre de Médicis, duc de Florence.

Alexandre de Médicis se trouve à l'intersection des intrigues de *Lorenzaccio*, enjeu des conspirations politiques et du rachat de Lorenzo. Il est assassiné avant la fin de la pièce, lors de la

1. « Ah ! les mots, les mots, les éternelles paroles ! (...) – O bavardage humain ! ô grand tueur de corps morts, grand défonceur de portes ouvertes ! » (IV, 9).

dernière scène de l'acte IV. Personnage qui semble d'abord tout d'une pièce, sans nuance (parole forte, actions violentes, peu d'états d'âme), il est sans doute bien plus ambigu. Musset fait de lui un être double, contrasté, proche en un sens de l'esthétique romantique qui unit les contraires et ne le voue certes pas aux gémonies*.

► Le bâtard.

Alexandre de Médicis est doté d'une naissance mystérieuse : il est bâtard, moitié de Médicis. Si Musset passe ce fait sous silence dans sa liste des personnages, l'orfèvre l'évoque dès la scène 2 de l'acte I : *un bâtard, une moitié de Médicis, un butor que le ciel avait fait pour être garçon boucher ou valet de charrue, couche dans le lit de nos filles*. Alexandre concentre donc en lui les mésalliances : sa mère était fille de salle, et d'origine mauresque. Quant à son père, était-ce Laurent de Médicis ou le pape Clément VII, comme le révèle le cardinal Cibo¹ ? Alexandre accumule les signes de bâtardise ; il mêle les couches sociales et les sangs. Il est né sous le signe de la honte, et sa mort le fera renouer avec l'anonymat et le rejet : il sera roulé dans un tapis, évacué en secret. Sa mort sera occultée, effacée, passée sous silence, pour éviter tout soulèvement populaire.

La bâtardise du duc est en fait symbolique : elle met en évidence son statut de marionnette politique, entre le pape et Charles Quint, et souligne l'hybridité essentielle de son être : Alexandre est un être d'oxymores, gladiateur et duc, conducteur de bœufs et tyran... **Sa bâtardise le désigne comme monstre, au sens étymologique du terme** ; il est celui que l'on montre, que l'on désigne comme la source des maux de Florence, qui fait horreur. Alliance de contraires, il provoque fascination et répulsion. La marquise Cibo comme Lorenzo ont du mal à démêler leurs sentiments face à lui.

1. « Alexandre est fils de pape, apprenez-le, et quand ce pape était à Bologne... » (IV, 4).

► **Le tyran.**

Alexandre est cependant avant tout duc de Florence. Cette fonction le résume dans la liste des personnages. Mais il incarne une image désacralisée du pouvoir, par ses actions basses (il est dépravé), et ses paroles basses (il blasphème, se déguise en nonne...). Incarne-t-il réellement le pouvoir? Il paraît surtout être la pièce maîtresse d'un échiquier politique, mais en apparence seulement. Il est nécessaire à la marche du monde, en tant que paravent d'un pouvoir occulte reposant sur le pape, l'empereur et le cardinal Cibo. Côme peut prendre sa place, seul le nom change, la fonction reste: duc de Florence. Une mise en scène de Georges Lavaudant à la Comédie-Française, dans laquelle l'acteur Richard Fontana tenait le double rôle d'Alexandre et de Côme, était l'image parfaite, sur un plan dramaturgique, de la circularité politique de Florence. Alexandre est une image du tyran plus qu'un tyran véritable. Il est en quelque sorte tyran malgré lui et se désintéresse totalement du pouvoir réel. Ses décisions politiques sont proches du caprice (il décide de pendre les fils Strozzi, puis les libère; il accorde des titres aux proches de Lorenzo). Seules l'intéressent les jambes des femmes.

► **Un être ambigu.**

Certes, Alexandre est être de la violence, dans son corps (son sang *coule violemment dans ses veines brûlantes*), comme dans ses paroles: il jure, blasphème, tempête, marque son impatience. Être de la sexualité débridée, Alexandre libère la toute-puissance de son désir: il enlève, tue. Comme le dit Lorenzo à Tebaldeo, *il lui est arrivé souvent de commettre, par partie de plaisir, des meurtres facétieux* (II, 2). Tout se rapporte en lui au principe de plaisir: le sexe comme le crime. Il incarne la tyrannie, l'insolence des sens, et en ce sens, le tyran de Musset est proche du François I^{er} peint par Victor Hugo dans *Le Roi s'amuse* (1832), qui voudrait *tout pouvoir, tout vouloir, tout avoir!* (I, 2), en particulier toutes les jeunes femmes appétissantes de son royaume.

Mais Alexandre est aussi un homme qui cultive les arts: il goûte les chansons de Giomo, fait exécuter son portrait par

Tebaldeo, écrit des billets doux à la marquise Cibo, à Catherine... En somme, il se partage entre violence et raffinement, il est à la fois l'homme des gants de guerre et des gants d'amour¹; un homme à femmes et le *mignon* de Lorenzo avec qui il entretient des rapports douteux, ambigus.

Musset ne donne pas une image fondamentalement négative de lui: Alexandre est lucide. Face à Valori, l'envoyé du pape (I, 4), il compense son manque de pouvoir politique par son pouvoir de dérision. En fait, il ne prend au sérieux ni les hommes ni les choses, ni peut-être lui-même. Ainsi peut s'expliquer sa défense constante de Lorenzo, sa soumission à la mort malgré les multiples mises en garde, son *c'est toi Renzo?* au moment où Lorenzo le frappe, qui serait non plus l'expression d'une surprise, mais d'une reconnaissance, d'une attente...

► **Le cardinal Cibo.**

Le cardinal Cibo est la figure la plus énigmatique, la plus souterraine de la pièce. Son physique est évoqué au détour d'une réplique par la marquise (*ce vautour à tête chauve*²), mais sa description est immédiatement connotée psychologiquement: le cardinal est un rapace, décrivant des cercles autour de ses proies. Musset lui donne pourtant une famille: un frère (le marquis Cibo) et une belle-sœur. Mais cet être semble bien peu réductible à un cercle social ou familial: homme d'Église, il est surtout homme de pouvoir, et il n'hésite pas à asservir sa belle-sœur à ses visées politiques. Il ne connaît aucune loi du cœur, et son célibat ecclésiastique semble convenir à sa sécheresse. Sa solitude est sa force. Il calcule ses alliances et cultive son isolement.

► **Un être méprisable.**

Le cardinal est en effet le personnage le plus méprisable mais aussi le plus adroit de la pièce. Manipulateur, machiavélique, il sacrifie tout à son ambition personnelle, êtres comme valeurs. La confession devient dans ses mains un art de la question, au

1. «Quels gants faut-il prendre? ceux de guerre, ou ceux d'amour?» (IV, 10).

2. III, 5.

double sens d'interrogation et de torture¹ : la scène 3 de l'acte II le montre face à la marquise, poussée à bout par l'adresse et la ruse de son beau-frère. Le cardinal, qui lit en secret le courrier de la marquise, feint d'ignorer ce qu'il sait pertinemment et dirige ainsi la conscience de la femme qu'il devrait confesser. Il utilise les armes de la religion (confession, absolution...) à des fins politiques et joue sur un double registre : *un confesseur doit tout savoir, parce qu'il peut tout diriger (...) un beau-frère ne doit rien dire à certaines conditions* (II, 3). La marquise est pour lui un moyen de manipuler le duc, et il tancera d'ailleurs vertement la jeune femme à la scène 4 de l'acte IV, l'accusant d'ennuyer le duc de ses discours patriotiques, alors qu'elle devrait s'en tenir à son rôle de courtisane.

► La puissance occulte.

Le cardinal, s'il n'apparaît que dans de rares scènes, domine la pièce de sa silhouette inquiétante. Il semble toujours rôder en coulisses, tirer les ficelles depuis l'arrière-plan. Être du silence (*j'agirai sans parler*²), de la ruse, il s'est rendu maître de Florence en plaçant un duc fantoche au premier plan. A l'acte II, il semble l'esclave du pape :

Oui, je suivrai tes ordres, Farnèse! (...) Tu as deviné qui j'étais, lorsque tu m'as placé auprès d'Alexandre sans me revêtir d'aucun titre qui me donnât quelque pouvoir sur lui. C'est d'un autre qu'il se défiera, en m'obéissant à son insu.

Il se présente à nous dans ce court monologue comme un envoyé et un obligé du Pape, un agent de la double politique du pape et de Charles Quint. Mais lorsque la marquise le poussera à bout (IV, 4), il clamera avec orgueil sa puissance :

Apprenez-le, ce ne sont pas les titres qui font l'homme ; je ne suis ni envoyé du pape ni capitaine de Charles Quint, je suis plus que cela. Il se montre dès lors au fait des secrets d'alcôve des Grands (Alexandre est fils de pape), se révèle cynique et bles-

1. « Malaspina, vous en voulez trop savoir. Refusez-moi l'absolution, si vous voulez ; je prendrai pour confesseur le premier prêtre venu qui me la donnera » (II, 3).
2. II, 3.

sant face à sa belle-sœur. Celle-ci le perce d'ailleurs à jour et expose le machiavélisme de cet homme qui utilise le pouvoir spirituel pour asseoir son ambition temporelle :

Vous servez le pape jusqu'à ce que l'empereur trouve que vous êtes meilleur valet que le pape lui-même. Vous espérez qu'un jour César vous devra (...) l'esclavage de l'Italie, et ce jour-là (...) celui qui est le roi de la moitié du monde pourrait bien vous donner en récompense le chétif héritage des cieux (IV, 4).

► La perversion des valeurs.

Ricciarda Cibo soulève ici les masques de son beau-frère (*Pour gouverner Florence (...) vous vous feriez femme tout à l'heure, si vous pouviez*) et dévoile son ambition la plus secrète : devenir pape. Musset peint en Cibo un cardinal emblématique, il dénonce à travers lui la collusion du pouvoir temporel et du pouvoir spirituel, et les ambitions démesurées des hommes d'Église qui loin d'être prêtres par sacerdoce bafouent les valeurs chrétiennes. Cependant, le cardinal Cibo apparaît ici comme un des rares personnages lucides et non dominés de la pièce : il impose sa loi à Florence, décide du nouveau duc à élire, ment au peuple et aux Huit, le temps de mettre en place sa politique. Sa puissance éclate à l'acte V, mais elle est présente tout au long de l'action. Cibo perce à jour les différents personnages : il ne se laisse pas abuser par l'évanouissement de Lorenzo¹, ne cesse de mettre en garde le duc contre son protégé². Sa duplicité, sa lucidité servent son ambition personnelle, et il apparaît en définitive comme le seul personnage à sortir vainqueur de la pièce.

1. I, 4 « C'est bien fort ! c'est bien fort ! »
2. I, 4 ; IV, 10.

Réversibilité

LES THÈMES A L'ŒUVRE (I)

Masques

Ce n'est qu'un masque, un décor suborneur,
 Ce visage éclairé d'une exquise grimace,
 Et regarde, voici, crispée atrocement,
 La véritable tête, et la sincère face
 Renversée à l'abri de la face qui ment.

Baudelaire, *Le Masque*, *Les Fleurs du mal*, XXI.

Le masque n'est traditionnellement pas un thème anodin au théâtre. En effet les acteurs de l'Antiquité portaient un masque qui permettait d'identifier leur rôle en fonction de types constants (dieux, héros, rois, prêtres...). Il est d'ailleurs à noter que le mot même d'acteur (*o hupokrites*) a en grec le double sens de comédien et de fourbe¹. Quant au latin *persona*, qui a donné le français personnage, ce mot signifie en premier sens le masque de l'acteur avant de renvoyer à l'idée de rôle, de caractère. On le voit, le masque est fortement lié à la théâtralité. Son rôle n'est pas seulement de cacher, de dissimuler un visage aux regards du public, mais aussi de révéler

1. Le mot grec donne notre français hypocrisie.

quel personnage est joué par l'acteur. D'autre part, le port du masque est lié à la notion de plaisir, de transgression : dans le carnaval traditionnel, le masque, le loup, le domino permettaient de cacher sa véritable identité, son statut social et donc de faire fi de tous les interdits. Ce plaisir du masque se retrouve dans *Lorenzaccio*, en particulier dans les personnages du duc ou de Lorenzo, qui transgressent, avec un plaisir évident, tous les espaces et toutes les valeurs par leurs travestissements. Le masque est donc dans *Lorenzaccio* **à la fois un accessoire du carnaval et un symbole**. Enfin, il est lié dans la pièce au thème du dévoilement et d'une plongée sous les apparences trompeuses. Le plaisir du masque est aussi de le soulever, et son drame de parfois ne plus pouvoir s'en défaire.

► **La comédie des masques.**

Le port du masque est d'abord un jeu. Il est ainsi le divertissement favori d'une aristocratie désœuvrée que Musset peint dans *Lorenzaccio*. Au bal des Nasi, comme lors du carnaval précédant l'élection de Côme, les patriciens florentins se déguisent, sortent masqués. L'acte I en particulier semble avoir pour arrière-plan un ballet incessant de masques, comme dans la scène 2 où les personnages masqués apparaissent dès la didascalie initiale (*Plusieurs masques sortent d'une maison illuminée*). Puis le masque se voit accorder le statut de personnage à part entière :

Un masque. — *Eh! ne le voyez-vous pas, seigneur Corsini! Tenez! regardez à la fenêtre; c'est Lorenzo avec sa robe de nonne.*

(...)

Un masque, à Salviati. — *La petite Strozzi s'en va rouge comme la braise. — Vous l'avez fâchée, Salviati (I, 2).*

Les deux masques que Musset met ici en scène ont un statut de personnage assez ambigu : est-ce le même masque qui s'adresse au provéditeur puis à Salviati? Des personnages que nous connaissons se cachent-ils derrière ces masques?

Mais le masque n'est pas un accessoire que Musset cantonne au seul carnaval. La plupart des personnages forts de la pièce

portent un masque. Ainsi le cardinal Cibo, à qui une robe de pourpre et un langage de prêtre permettent de mener à bien ses actions sournoises. Son habit ecclésiastique lui sert de masque permanent. Comme le décrit la marquise, le cardinal, *cette ombre impériale, se promène affublée d'une robe rouge, sous le nom de Cibo (IV, 4)*.

Le vêtement est ainsi souvent associé au masque dans la pièce :

La corruption est-elle donc une loi de nature? Ce qu'on appelle la vertu, est-ce donc l'habit du dimanche qu'on met pour aller à la messe?

se demande Philippe Strozzi (II, 1), mettant ainsi en lumière le fait que l'humanité dans son ensemble porte un masque. Les hommes se donnent un visage faux qu'ils affirment authentique. La comédie sociale est permanente dans un monde en représentation.

► **Le masque de l'acteur.**

Lorenzo est ainsi le personnage qui par excellence se travestit et porte un masque. Il se joue du duc, il est en ce sens le bouffon du roi et s'amuse des vérités que son rôle de fou lui permet de proférer. Il se donne face à Alexandre le plaisir de la moquerie, du cynisme, et même de l'insolence :

Si vous saviez comme cela est aisé de mentir impudemment au nez d'un butor! Cela prouve bien que vous n'avez jamais essayé (II, 4).

Cette même scène voit Lorenzo passer en un instant du rôle de républicain (face à sa famille) à celui de courtisan, dès l'entrée du duc sur scène. Le masque de Lorenzo est particulièrement souple et mobile, ses deux personnalités sont comme les deux faces d'un même masque : il porte sur son visage la barbe du républicain¹ et en même temps a *des joues*

1. « Je suis des vôtres, mon oncle. Ne voyez-vous pas à ma coiffure que je suis républicain dans l'âme? Regardez comme ma barbe est coupée. N'en doutez pas un seul instant, l'amour de la patrie respire dans mes vêtements les plus secrets » (II, 4).

couleur de soufre (I, 6), stigmates de sa débauche. Mais Lorenzo avance toujours masqué, que ce soit sous l'apparence du patriote ou sous celle de l'entremetteur d'Alexandre. Lorenzo ne porte pas UN masque unique sur UN visage. Il porte en réalité plusieurs visages sur un visage lui-même mobile, fuyant, indécis. Il ne se sert pas d'un paraître pour masquer un être caché, mais au contraire ce paraître protéiforme est une recherche de son être.

► Le carcan.

Les masques à la longue collent à la peau. L'hypocrisie finit par être de bonne foi.

Jules et Edmond de Goncourt, *Idées et Sensations*.

Le drame de Lorenzo sera de ne plus pouvoir ôter son masque. A cela deux raisons : les autres personnages ne le lui laissent pas ôter et lui-même prendra peu à peu conscience que son masque est devenu une seconde peau.

Lorenzo est devenu Lorenzaccio aux yeux de tous. Sa mère elle-même ne le regarde plus que comme un débauché et reste incrédule quand il lui annonce qu'elle sera bientôt surprise par son fils (II, 4). Elle meurt d'ailleurs peu après le tyrannicide commis par Lorenzo, comme si cet acte ne sauvait pas son fils à ses yeux. De même, les Florentins que Lorenzo tente d'alerter peu avant le meurtre (IV, 8) le croient ivre (« Tu veux tuer le duc, toi ? Allons donc ! Tu as un coup de vin dans la tête ») ou invitent le débauché à les rejoindre :

C'est toi, Renzinaccio ? Eh ! entre donc souper avec de bons vivants qui sont dans mon salon.

En somme, Lorenzo reste pour tous le *fou*, le *drôle* (au sens d'homme étrange), le débauché. Personne ne veut croire à un retour de Lorenzo sous les traits de Lorenzaccio.

Mais Lorenzo lui-même tente de soulever son masque, en particulier face à Philippe Strozzi, dans la scène 3 de l'acte III. Au vieux républicain qui lui demande de cesser *sa hideuse comédie* et de laisser *l'homme sort[ir] de l'istrion*, Lorenzo dévoile ses pensées les plus intimes. Philippe est en effet le seul

personnage à ne s'être jamais laisser abuser par son *rôle de boue et de lèpre*, et à lui avoir donné le nom d'ami sans douter de son ambiguïté. C'est ainsi que devant Philippe, Lorenzo va commencer à prendre conscience de la difficulté de se départir de son masque. Il semble sceptique face aux affirmations optimistes de Philippe :

Philippe. — (...) Si tu es honnête, quand tu auras délivré ta patrie, tu le redeviendras. (...) Alors tu jetteras ce déguisement hideux qui te défigure, et tu redeviendras d'un métal aussi pur que les statues de bronze d'Harmodius et d'Aristogiton.

Lorenzo. — Philippe, Philippe, j'ai été honnête. La main qui a soulevé une fois le voile de la vérité ne peut plus le laisser retomber. (...) Il est trop tard. Je me suis fait à mon métier. Le vice était pour moi un vêtement, maintenant il est collé à ma peau (III, 3).

Lorenzo ne croit pas à la possibilité pour lui d'arracher son masque. Le vice est ancré en lui et il ne parvient plus à se dédoubler, à faire la part en lui de Lorenzo et de Lorenzaccio. C'est face à Catherine, dans la scène 5 de l'acte IV, que Lorenzo prend conscience de ce drame du masque devenu seconde peau :

Le vice, comme la robe de Déjanire¹, s'est-il si profondément incorporé à mes fibres, que je ne puisse plus répondre de ma langue, et que l'air qui sort de mes lèvres se fasse ruffian malgré moi ?

Le dédoublement est devenu impossible, le masque est incrusté, devenu chair. Lorenzo est rattrapé par son rôle. Devenu *homme de cire*, Lorenzo éprouve une insensibilité totale face aux choses, un dégoût profond de la vie. Ne pouvant se débarrasser d'un accessoire devenu carcan, il lui faut mourir.

1. Déjanire, épouse d'Héraclès, reçut du centaure Nessus une tunique teinte de son propre sang. Ignorant que le centaure voulait ainsi se venger, Déjanire donna la tunique à son époux. Mais la robe s'attacha à la peau d'Héraclès et le brûla atrocement. Pour échapper à cette souffrance intolérable, il se donna la mort.

► **Démasquer.**

Cette idée funeste, que la vérité, c'est la nudité, me revenait ainsi à propos de tout. – Le monde, me disais-je, appelle son fard vertu, son chapelet religion, son manteau traînant convenance. L'honneur et la morale sont ses femmes de chambre ; (...) Le soir arrivé, il dénoue sa robe, et on aperçoit une bacchante nue avec ses deux pieds de bouc.

Musset, *Confession d'un enfant du siècle*, II, 4.

Ce drame de l'individu n'est pas le seul sens que Musset donne au thème du masque dans *Lorenzaccio*. Soulever le masque revient aussi à découvrir la vérité cachée sous les apparences trompeuses et les fausses vérités.

Musset utilise dans sa pièce la métaphore du plongeur, si constante dans son œuvre que nous pourrions, à la suite de Charles Mauron, la qualifier de « mythe personnel » :

J'ai plongé ; je me suis enfoncé dans cette mer houleuse de la vie ; j'en ai parcouru toutes les profondeurs couvert de ma cloche de verre ; tandis que vous admiriez la surface, j'ai vu les débris des naufrages, les ossements et les Léviathans (III, 3).

Lorenzo plonge dans le bourbier de la vie. Comme tous les débauchés de l'œuvre de Musset, il ne reste pas en surface mais découvre les gouffres. Le savoir qu'il retire de cette expérience de l'abîme est une forme d'affrontement de la mort. Ce que l'homme a vu dans cette descente extrême ne peut s'oublier. La conscience en reste à jamais marquée, la « cloche de verre » n'est pas une réelle protection. Lorenzo est atteint pour toujours par ce qu'il a découvert sous la surface. La lucidité, la connaissance de la vérité sont donc à ce prix, comme le montre une page de la *Confession d'un enfant du siècle*, où Octave se montre très proche de l'expérience de Lorenzo :

Quand la débauche n'abrutit pas l'homme, une de ses suites nécessaires est une étrange curiosité. (...) La vérité, squelette des apparences, veut que tout homme, quel qu'il soit, vienne à son jour et heure toucher ses ossements éternels. La plupart des hommes reculent devant cette expérience. Mais certains, les débauchés, s'approchent d'un pas ferme, étendent la main, et, chose horrible ! se

prennent d'amour pour le noyé livide qu'ils ont senti au fond des eaux. Ils le saisissent, le palpent, l'étreignent ; les voilà ivres du désir de connaître ; ils ne regardent plus que les choses que pour voir à travers (5^e partie, chap. IV).

La débauche est une expérience de l'envers du monde, métaphorisée par Musset sous la forme de la plongée ou du dévoilement d'un corps nu :

Tous les masques tombaient devant mon regard ; l'humanité souleva sa robe et me montra, comme à un adepte digne d'elle, sa monstrueuse nudité (III, 3).

Dénuder revient à connaître la face cachée des choses. Musset emploie ici une image qui rapproche la vérité et la débauche, par le biais de la courtisane. Lorenzo met le monde à nu et son regard s'apparente à une forme de voyeurisme : il voit un corps interdit, à *la monstrueuse nudité*.

En somme, le masque donne une structure thématique très forte à *Lorenzaccio* : décor et accessoire d'une Florence en plein carnaval (le bal des Nasi, l'élection de Côme), le masque est aussi une métaphore extrêmement souple qui exprime toute l'ambiguïté de l'expérience de Lorenzo. Celui-ci se voue à une cause qui cause sa perte et dans le même temps le fait porte-parole d'un Musset qui démystifie le monde.

II. *Le carnaval*

Il faut toujours être ivre. Tout est là : c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.

Mais de quoi ? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous.

Charles Baudelaire,
Enivrez-vous, Petits Poèmes en prose.

► **Une réalité italienne.**

Le carnaval dans *Lorenzaccio* est d'abord associé par Musset à son évocation de l'Italie. Il permet de dater avec précision les

événements qui se déroulent sur scène, puisqu'il commençait traditionnellement après le 1^{er} janvier ou l'Épiphanie. Le carnaval est d'autre part étroitement lié dans l'imaginaire à l'Italie, et à la Renaissance. Musset évoque d'ailleurs un détail folklorique dans la scène 2 de l'acte I, le ballon qui lors du carnaval de Florence renversait badauds et étals de marchands :

Cela n'empêche pas Pierre Strozzi d'avoir traîné son maudit ballon sur ma boutique et de m'avoir fait trois grandes taches dans une aune de velours brodé.

Le carnaval est ainsi l'atmosphère permanente de la pièce, la fête encadre en quelque sorte *Lorenzaccio*, puisqu'elle est surtout présente dans l'acte I et dans l'acte V. A l'acte I, nous assistons au bal masqué des Nasi, noce carnavalesque où Alexandre, Salviati et Lorenzo se rendent déguisés en nonnes :

Le duc sort, vêtu en religieuse avec Julien Salviati, habillé de même, tous deux masqués.

(...)

Un masque: Eh! ne le voyez-vous pas, seigneur Corsini! Tenez! regardez à la fenêtre; c'est Lorenzo avec sa robe de nonne (I, 2).

Dès l'acte I, l'atmosphère propre au carnaval est présente, celle d'une licence autorisée, de l'ivresse, du déguisement. Le carnaval est un retournement des valeurs: les hommes s'habillent en femmes, et même en religieuses; la débauche est presque autorisée.

La mascarade est cependant un thème continu de *Lorenzaccio*: la foire de Montolivet est également une sorte de fête carnavalesque, lieu à la fois de pèlerinage et de kermesse (I, 5). Le personnage de Julien Salviati sert d'ailleurs de lien à la scène de noces et à celle de foire par le biais de sa débauche. Enfin, le carnaval reviendra en force à l'acte V: cette fois la fête devient populaire et ne voit plus, comme à l'acte I, le peuple regarder de loin une réjouissance qui lui est interdite. Le cardinal – dont le critique Walter Moser a montré le lien, même onomastique*, avec le carnaval – organise de toute pièce un divertissement populaire: il fait distribuer du vin et des «comestibles» au peuple de Florence, dans la plus pure tradition romaine

(*panem et circenses*¹), pour masquer la mort d'Alexandre et l'élection de Côme.

Le carnaval n'est donc pas seulement un décor folklorique pour Musset, ni même un moyen de mettre en abyme la représentation théâtrale et les jeux de rôle; il est surtout l'expression d'une gangrène politique. Accessoire et décor, il est principalement commentaire et symbole.

► Une mascarade politique.

Le carnaval à Florence est utilisé à des fins politiques. Il est une arme stratégique aux mains du cardinal. Pour masquer la mort d'Alexandre, Cibo le dit fatigué par une mascarade qui a duré toute la nuit. Pour éviter des débordements populaires, des massacres à l'annonce de la mort du duc, il fait verser du vin en abondance au peuple. Comme le dit Ruccellai, un des Huit:

Pauvre peuple! Quel badaud on fait de toi! (V, 1).

L'orfèvre l'annonçait dès l'acte I, soulignant le lien du carnaval et de l'abrutissement du peuple de Florence:

On vient crier à sons de trompe que César est à Bologne, et les badauds répètent: «César est à Bologne» en clignant des yeux d'un air d'importance, sans réfléchir à ce qu'on y fait. Le jour suivant, ils sont plus heureux encore d'apprendre et de répéter: «le pape est à Bologne avec César». Que s'ensuit-il? Une réjouissance publique, ils n'en voient pas davantage: et puis un beau matin ils se réveillent tout engourdis des fumées de vin impérial, et ils voient une figure sinistre à la grande fenêtre du palais des Pazzi. Ils demandent quel est ce personnage, on leur répond que c'est le roi (I, 5).

L'orfèvre démonte ici un système avec cynisme et clairvoyance. Dès l'acte I, en décrivant la manière dont Alexandre a été «élu», ou plutôt placé au pouvoir, il annonce l'arrivée de Côme au pouvoir et la responsabilité du peuple dans cette his-

1. «du pain et des jeux». Juvénal exprime par cette formule (*Satires*, X, 81) son mépris à l'égard du peuple romain, incapable de s'intéresser à autre chose qu'aux distributions gratuites de blé et aux jeux du cirque.

toire cyclique. Le discours de Mondella, l'orfèvre, repose tout entier sur l'isotopie du regard et met en place un jeu entre fascination et aveuglement. Le peuple croit regarder et « cligne » même « des yeux d'un air d'importance ». Mais en étant ainsi fascinés par la pompe extérieure, les badauds sont trompés. Vin et aveuglement conjuguent leurs effets pour les engourdir, et quand ils se réveillent enfin, il est trop tard. Le carnaval endort le peuple, qui boit et regarde, et en ce sens il est la pierre de touche du système tyrannique. Il sert la cohésion du pouvoir. Un nouveau carnaval permet l'élection de Côme :

Les uns courent après les soldats, les autres après le vin qu'on distribue ; ils s'en emplissent la bouche et la cervelle, afin de perdre le peu de sens commun et de bonnes paroles qui pourraient leur rester (V, 5).

En somme la vie politique florentine s'apparente réellement à un carnaval : un roi de pacotille est brûlé durant les réjouissances par le fou du roi, mais un autre roi, tout aussi faux, est immédiatement là pour le remplacer. Le jeu politique n'est que spectacle ; la fête permet au cardinal, chef de file des travestis (la marquise le décrit hantant la scène de sa « robe de pourpre »), de mener la danse, de contrôler les débordements. La tyrannie fait de la fête une institution. Elle vit de son clinquant, qui aveugle le peuple. Et elle surveille les débordements possibles. L'écolier pour regarder les « habits de toutes les couleurs » des seigneurs doit « se glisse [r] contre la porte au milieu des soldats » (I, 2).

► **Florence malade.**

Le carnaval n'est pas seulement un mensonge, et une arme aux mains du cardinal. Il est aussi le signe d'une perversion de toutes les valeurs. Traditionnellement, la mascarade est le moment d'une renaissance sociale, d'un renouveau de la vigueur collective. Elle permet la libération des contraintes sociales (les hommes et les femmes, masqués, n'appartiennent plus à aucune hiérarchie sociale) et des contraintes morales (s'enivrer devient le mot d'ordre, un chef des fous est élu...). Mais dans *Lorenzaccio*, le carnaval ne sert pas d'exutoire. Il n'est pas lié à une

période de l'année, mais semble permanent : il est le signe d'une décadence dans le raffinement, d'une débauche devenue réalité quotidienne. Les propos de l'orfèvre sont à cet égard particulièrement incisifs :

Que les grands seigneurs s'amuse, c'est tout simple, – ils sont nés pour cela ; mais il y a des amusements de plusieurs sortes, entendez-vous (I, 2).

Comme le sous-entend l'orfèvre, le carnaval s'est perverti à Florence. De fête populaire, il est devenu mascarade de cour : *ce sont des tonneaux sans vergogne que tous ces godelureaux de la cour. A qui fait-on plaisir en s'abrutissant jusqu'à la bête féroce ? A personne, pas même à soi, à Dieu encore moins* (I, 2). Même le marchand, pourtant fasciné par les lumières qui brillent et les sons qui lui parviennent¹, et indifférent aux implications politiques de la fête, se voit forcé de reconnaître :

Le carnaval a été rude, il faut l'avouer (I, 2).

Florence est malade de son carnaval permanent, que l'orfèvre décrit comme une maladie. Les Médicis *nous dévorent comme une excroissance vénéneuse dévore un estomac malade* (I, 2). Parasites, fêtards, inutiles, ils vivent aux crochets du peuple, leur offrant en retour le spectacle permanent de leurs débauches :

La cour ! le peuple la porte sur le dos, voyez-vous (I, 2).

En somme le carnaval est le signe de la perversion généralisée des valeurs. Le cardinal excuse les travestissements blasphématoires d'Alexandre :

Le cardinal. — Bon, bon ! le duc est jeune, marquise, et gageons que cet habit coquet des nonnes lui allait à ravir ?

La marquise. — On ne peut mieux ; il n'y manquait que quelques gouttes de sang de son cousin, Hippolyte de Médicis (I, 3).

La marquise montre que le carnaval est lié au sang, au meurtre. Louise, que Salviati a rencontrée lors d'une première mascarade, est tuée lors d'un banquet républicain. Le duc est

1. « Où le plaisir ne coûte rien, la jeunesse n'a rien à perdre. (...) Quelle tournure ont tous ces grands seigneurs ! J'avoue que ces fêtes-là me font plaisir à moi » (I, 2).

assassiné lors de « nocés » symboliques que le cardinal apparaîtra à une mascarade :

Le cardinal. — Le duc a passé la nuit à une mascarade, et il repose dans ce moment. (Des valets suspendent des dominos aux croisées).

Les courtisans. — Retirons-nous ; le duc est encore couché, il a passé la nuit au bal (V, 1).

Enfin, au moment même de la préparation de l'élection de Côme (nouvelle mascarade avec la mise au pouvoir d'une autre marionnette), Lorenzo est assassiné à Venise. En somme la fête et le crime sont liés, comme le montrent les « dominos noirs » que les valets suspendent aux fenêtres. Ces accessoires de carnaval sont ainsi systématiquement associés à la mort dans les drames romantiques, en particulier dans *Hernani* de Victor Hugo (1830) : *Hernani*, qui vient de fêter ses nocés avec Doña Sol, se voit rappeler son serment de mourir par Don Ruy Gomes, qui porte un domino noir. **Le carnaval est donc aussi l'image de la vie revers de la mort, et Lorenzaccio rappelle comme un leitmotiv que la fête est liée au vin et au sang.** Alexandre ne commet-il pas des « meurtres facétieux » ? Il met ainsi lui-même en lumière le lien de la fête et du crime :

J'étais donc gris ? Quand je suis en pointe de gaieté, tous mes moindres coups sont mortels (II, 4).

Aussi le carnaval dans *Lorenzaccio* n'est-il pas le lieu d'une renaissance. Au contraire, il est la marque de la corruption et de la dégradation. C'est le sens même de la structure de la pièce : on passe d'un bal presque anodin dans sa routine (acte I) à une mascarade politique (acte V).

III. Le drame de l'individu

Lorenzaccio retrace un itinéraire existentiel, celui de son personnage principal, à la recherche de l'unité problématique de son être. Les ambiguïtés et les contradictions de Lorenzo sont

étroitement liées à un profond sentiment d'infériorité, qu'il s'efforce de compenser par son geste meurtrier : soumis au drame de son intégration impossible dans la cité, Lorenzo recherche une unité dans l'action.

► Le sentiment d'infériorité.

L'infériorité de Lorenzo est d'abord d'ordre physique : il est fragile, malingre dès son enfance, comme le montre sa mère à la scène 6 de l'acte I :

Ce ne se sera jamais un guerrier que mon Renzo, disais-je en le voyant rentrer de son collège, avec ses gros livres sous le bras.

À l'opposé des valeurs viriles de cette Italie de la Renaissance, Lorenzo représente la fragilité. Le duc donne la même image féminine du personnage dans la scène 4 du même acte :

Renzo, un homme à craindre ! le plus fieffé poltron ! une femmette, l'ombre d'un ruffian énervé ! un rêveur qui marche nuit et jour sans épée, de peur d'en apercevoir l'ombre à son côté !

« Lorenzetta » confirmera d'ailleurs bientôt les propos du duc en s'évanouissant à la vue de l'épée nue de Sire Maurice. On le voit, fragilité et infériorité semblent bien être l'essence du caractère de Lorenzo.

Tenez (Lorenzo paraît au fond d'une galerie basse). Regardez-moi ce petit corps maigre, ce lendemain d'orgie ambulante. Regardez-moi ces yeux plombés, ces mains fluettes et maladives à peine assez fermes pour soutenir un éventail (I, 4).

La débauche n'a fait qu'accentuer ce qui était déjà en germe dans l'enfance. Lorenzo se présente comme un personnage sexuellement ambigu, qui aime se travestir en femme (en nonne au bal des Nasi), qui cultive une relation équivoque avec le duc dont il est le *mignon*.

Lorenzo ne cesse d'ailleurs de s'opposer aux êtres virils de la cour, et en particulier à Sire Maurice dont il raille *le cou court et les mains velues* (I, 4), dans un jeu combinant allitération* ridicule et image animale. Son rapport à la virilité est ainsi complexe : il est à la fois dégoûté et attiré par la force d'Alexandre, le *gladiateur aux poils roux* (IV, 6).

Pour compenser ce sentiment d'infériorité, Lorenzo développe, dès son enfance, une ambition démesurée. Sa mère parle ainsi à Catherine du *feu d'une noble ambition* (I, 6) qui brillait dans ses yeux. Lorenzo était conscient que sa naissance l'appelait au trône, sa mère l'évoque (I, 6), il le répète quasiment dans les mêmes termes à Philippe :

Mon nom m'appelait au trône (III, 3).

Lorenzo vit ensuite sous l'emprise d'une volonté de puissance devenue idée fixe, mais qui reste sans objet : *pour mon malheur éternel, j'ai voulu être grand. (...) La Providence m'a poussé à la résolution de tuer un tyran, quel qu'il fût. (...) J'ai voulu d'abord tuer Clément VII, je n'ai pas pu le faire parce qu'on m'a banni de Rome avant le temps. J'ai recommencé mon ouvrage avec Alexandre* (III, 3). L'idée fixe de Lorenzo est d'écraser le plus fort, que ce soit des statues de pierre (I, 4) ou des hommes, pour ainsi contrebalancer sa faiblesse constitutive. Ainsi, le lâche Lorenzo oriente sa vie en fonction de modèles littéraires (Plutarque), ou d'histoires à la fois historiques et légendaires : la rivalité de César et de Brutus, ou de Tarquin et Brutus. En affirmant ainsi *il faut que je sois un Brutus* (III, 3), Lorenzo montre la même indétermination dans le choix de son modèle que dans le choix de sa victime. Il confond en effet deux Brutus pour modèle de son *rôle de Brutus moderne* et se présente également comme un Erostrate. De toute façon, Lorenzo veut surtout entrer dans l'Histoire, lui laisser sur la joue le soufflet de son épée marqué en traits de sang.

Lorenzo veut s'affirmer, se donner une stature mythique, et cette revanche sur son infériorité passe par le fait d'exister dans le regard d'autrui. Lorenzo oscille donc sans cesse entre affirmation glorieuse de lui-même et peur, angoisse. On le voit en particulier dans ses monologues de l'acte IV, ou dans la répétition du meurtre (III, 1). Lorenzo met non seulement au point les derniers détails de l'assassinat, mais se prépare surtout psychologiquement à affronter l'image même de la virilité et de la sexualité triomphantes : Alexandre. Son délire combine images criminelles, violentes et images sexuelles : tuer le duc revient à affirmer sa virilité, à éliminer le monstre, tout autant intérieur

qu'incarné en Alexandre. Lorenzo vit donc par avance, tout au long de l'acte IV, cette revanche sur son infériorité. Mais en même temps, ces longues réflexions, pleines de doutes et d'angoisses sur sa capacité à tuer, sont une manière de gagner du temps, de retarder l'échéance.

► Lorenzo, homme d'action ?

O Dieu ? pourquoi ce seul mot : « A ce soir » fait-il pénétrer jusque dans mes os cette joie brûlante comme un fer rouge ? (IV, 3)

La joie est aussi douleur, torture, les sentiments de Lorenzo ne sont jamais sans partage. La hantise de l'échec côtoie la joie de tuer enfin. C'est pourquoi Lorenzo n'est pas un homme d'action. Il n'est pas sûr de lui-même, au contraire de Pierre Strozzi qui incarne l'activisme irréfléchi dans la pièce. Lorenzo est un homme lent, réfléchi. La récurrence des monologues du personnage dans l'acte IV en est une image dramatique. Ils se présentent comme la confrontation problématique du désir et de la réalité, de l'idéal et de la conscience désabusée. Lorenzo est pris dans un cercle vicieux, qui l'oblige, pour exister, à agresser à la fois autrui et lui-même. Son acte meurtrier combine homicide et suicide. En somme Lorenzo se présente comme le maître de la vie et de la mort des autres comme de lui-même. Exister revient pour lui à décider de qui doit vivre et qui doit mourir. Son assassinat est la conséquence d'un serment avec lui-même :

Tout à coup, une certaine nuit que j'étais assis dans les ruines du Colisée antique, je ne sais pourquoi je me levai ; je tendis vers le ciel mes bras trempés de rosée, et je jurai qu'un des tyrans de la patrie mourrait de ma main. J'étais un étudiant paisible, je ne m'occupais alors que des arts et des sciences, et il m'est impossible de dire comment cet étrange serment s'est fait en moi (III, 3).

Une forme de fatalité s'abat donc brusquement sur Lorenzo, l'élit. Dans ses monologues, Lorenzo retrouvera ce ton de fatalité antique, de conscience d'un devoir, d'une tâche presque christique : *Cela est étrange, et cependant pour cette action j'ai tout quitté ; la seule pensée de ce meurtre a fait tomber en pous-*

sière les rêves de ma vie ; je n'ai plus été qu'une ruine, dès que ce meurtre, comme un corbeau sinistre, s'est posé sur ma route et m'a appelé à lui. (...) Suis-je le bras de Dieu ? Y-a-t-il une nuée au-dessus de ma tête ? (IV, 3)

La fatalité à laquelle Lorenzo a conscience d'obéir mêle croyances antiques¹, païennes et foi chrétienne : la nuée que Lorenzo imagine au-dessus de sa tête rappelle *L'Exode*, et plus particulièrement l'épisode de la Bible où, le jour, une colonne de nuages guide les Hébreux dans le désert. Lorenzo est à la fois le héros antique accomplissant son devoir, et une sorte d'envoyé de Dieu, presque son fils, chargé de purifier la terre par le sang. Il se sent lié à son acte, prisonnier de son exécution pour continuer à exister :

Songes-tu que je glisse depuis deux ans sur un roc taillé à pic, et que ce meurtre est le seul brin d'herbe où j'aie pu cramponner mes ongles ? (...) Veux-tu que je laisse mourir en silence l'énigme de ma vie ? (III, 3).

Homme d'action, mais au sens d'un acte longuement prémédité, mûri, Lorenzo est surtout l'homme d'une action. Il l'affirmera à Philippe après l'assassinat :

J'étais une machine à meurtre, mais à un meurtre seulement (V, 7).

Il est aussi l'homme d'une non-action. Il croyait, par son meurtre, trouver enfin l'unité en lui, redevenir pur. Mais, après le meurtre, Lorenzo prend la pleine mesure de son désenchantement, de sa vie spectrale, de mort-vivant :

Lorenzo. — En vérité, je porte les mêmes habits, je marche toujours sur mes jambes, et je bâille avec ma bouche ; il n'y a de changé en moi qu'une misère : c'est que je suis plus creux et plus vide qu'une statue de fer-blanc.

(...)

Philippe. — Votre esprit se torture dans l'inaction, c'est là votre malheur (V, 7).

1. Le corbeau « sinistre » vole à gauche. Ce vol était toujours interprété comme un mauvais présage par les augures.

Lorenzaccio se solde pour son personnage principal par un double échec : politique (Lorenzo le savait) et personnel. Lorenzo se laisse donc aller à la mort, et s'offre aux hommes qui désirent le tuer. Ce suicide, il ne l'accomplit cependant pas lui-même : on a acheté sa mort, son être se monnaie¹. Les hommes ne se mobilisent pas pour les grandes causes politiques (libérer Florence), mais par pur intérêt financier. Le suicide de Lorenzo procède donc toujours de la même volonté de retournement : dans sa faiblesse, il affirme une force et dénonce l'infériorité des autres hommes.

► Un drame de l'intime.

Le geste de Lorenzo est une étreinte : il parle lui-même d'un *corps à corps avec la tyrannie* (III, 3). Cette étreinte est celle de Lorenzo et du duc, mais aussi de Lorenzo avec lui-même. Pourquoi dès lors ce drame individuel, intérieur est-il vécu sur le mode de l'action politique ? C'est qu'au théâtre rien n'est privé ni intime, tout est public et extérieur.

Lorenzo projette donc dans l'espace théâtral et public un drame intime : une perte de soi, une aventure du masque et une exploration de soi dans ses paroxysmes (dualité jusqu'à la folie et l'hallucination, homosexualité latente). L'image récurrente des noces dans la pièce est un symbole de ce drame intime : Lorenzo veut agir seul et se représente en mariée. Le meurtre est une réalisation de soi qui passe par le fait de revivre une scène primordiale. La chambre dans laquelle se déroule le meurtre, et qui est la propre chambre de Lorenzo, est le signe de cette intimité recherchée. Le mouvement de la pièce est très net à cet égard : plus la tension s'accroît, plus on se rapproche de l'acte même, plus les monologues, les réflexions intimes s'accumulent. Lorenzo n'envisage jamais son acte meurtrier comme un simple assassinat politique, ou même comme une forme de violence gratuite et terroriste. Le meurtre est toujours lié à lui, à son histoire, à son passé et à un avenir qu'il espère

1. Cf. proclamation des Huit (V, 2) : « A tout homme (...) qui tuera Lorenzo de Médicis (...) il est promis par le conseil des Huit à Florence : 1^{er} quatre mille florins d'or sans aucune retenue ; une rente de cent florins d'or... ».

autre. Ce crime est en quelque sorte la clé de sa libération et de sa survie. Les monologues de Lorenzo sont ainsi le moment où le personnage se rassemble, se concentre, et tente de faire le point sur son geste. Il expose au spectateur son intériorité et dévoile le plus intime de son être. Musset, multipliant les monologues de son personnage principal à l'acte IV, dote son drame d'un espace intime, intérieur. Il est ainsi proche de la définition du genre que donne Victor Hugo dans la préface de *Cromwell* :

C'est une grande et belle chose que de voir se déployer avec cette largeur un drame... où le poète remplisse pleinement le but multiple de l'art qui est d'ouvrir au spectateur un double horizon, d'illuminer à la fois l'intérieur et l'extérieur des hommes ; l'extérieur par leurs discours et leurs actions ; l'intérieur, par les apartés et les monologues

► **Une image de l'Homme.**

Lorenzaccio est ainsi la peinture du drame de l'homme dans ses rapports aux autres hommes, à la collectivité. Musset transfigure un simple fait divers historique en une réflexion métaphysique sur l'individu, sa liberté possible, son impuissance fondamentale. Lorenzo est en ce sens une image de l'homme, dans ses doutes et ses angoisses, mais il est aussi un être en apparence incapable de mettre en procès l'Histoire. Personne ne lui ouvre sa porte lorsqu'il annonce le meurtre à venir (*peut-être ai-je tort de leur dire que c'est moi qui tuerai Alexandre, car tout le monde refuse de me croire*, IV, 7), son nom ne fédère aucune action révolutionnaire, ce dont il n'avait de toute façon que faire... Lorenzo est l'image de nos propres impuissances, de nos faiblesses, mais son geste témoigne d'un héroïsme dont nous serions peut-être incapables. Lorenzo nous intrigue, nous fascine, mais aussi nous culpabilise.

Dans sa singularité orgueilleuse,

Je voulais agir seul, sans le secours d'aucun homme. Je travaillais pour l'humanité ; mais mon orgueil restait solitaire au milieu de tous mes rêves philanthropiques (III, 3).

Lorenzo est une image des rapports de chaque homme à autrui. *Je voulais arriver à l'homme, me prendre corps à corps*

avec la tyrannie vivante (III, 3). Il est l'homme qui se croit unique, libre, et se voit rattrapé par la condition humaine. *Lorenzaccio* est l'histoire intérieure d'un homme, vécue sur le mode du drame, et représentée sur le même mode. Lorenzo incarne la difficulté d'être, qui implique à la fois réaliser une unité en soi, se situer dans le monde et la société¹ et y prolonger son existence par l'action, **pour tenter de se faire un nom et sortir de l'humanité anonyme...**

1. « Prends le chemin que tu voudras, tu auras toujours affaire aux hommes » (III, 3).

La Muse malade

LES THÈMES A L'ŒUVRE (II)

L'histoire à l'œuvre

Le spectateur de *Lorenzaccio* est confronté dès la première scène de la pièce à la ville de Florence. Celle-ci lui apparaît à la fois voilée, presque cachée, à peine éclairée par un clair de lune et la lanterne que porte Giomo. Elle est déjà indécente dans sa cruauté, puisqu'elle sert de décor à une scène d'enlèvement et de violence. L'intrigue de la pièce, si elle est un dévoilement progressif de la psychologie de Lorenzo, est aussi la mise en lumière, sous forme de tableaux, des différentes facettes de la ville. Riche d'un passé glorieux, qu'attestent églises, palais et cimetières, Florence cache sous ce vernis luxueux une corruption générale qui la gangrène. Lorenzo, qui la parcourt en tous sens, nous fera découvrir une Florence *noyée de vin et de sang* (III, 3) de son regard qui plonge au fond des choses, au-delà des apparences trompeuses.

► **Florence, unité de lieu de la pièce: une ville.**

Dès la liste des personnages, Musset signale que *la scène est à Florence*. Cette indication scénique montre que cette ville hante le drame de sa présence : 33¹ des 38 scènes de *Lorenzaccio*

1. Toutes les scènes se déroulent à Florence hormis les cinq suivantes : IV, 6 (« une vallée, un couvent dans le fond ») – IV, 8 (« une plaine ») – V, 2 (Venise) – V, 5 (Venise) – V, 6 (Venise).

se déroulent en effet à Florence. Elle est même l'espace unique où évoluent les personnages dans les trois premiers actes. Il est donc possible d'affirmer que Florence est le lieu dominant de la pièce¹, qui ouvre (I, 1) et clôt le drame (V, 7). Venise², l'autre ville servant de décor à la pièce, n'a d'ailleurs de signification qu'en rapport à Florence. Florence est donc le constant lieu de référence de *Lorenzaccio*, même opposé à Venise ou Rome. Cependant ce lieu sinon unique, du moins dominant, est éclaté en de nombreux décors, et Musset nous donne à voir la ville dans ses moindres détails. Il met en effet en place une opposition entre des scènes d'intérieur (les différents palais, celui des Strozzi, des Soderini, du duc...) et des scènes d'extérieur (rues, bords de l'Arno, places, parvis d'églises...). De même nous voyons Florence de près (boudoirs) comme de loin (panoramas sur la ville³). Musset multiplie donc les points de vue comme les éclairages (nuit/jour) sur Florence.

Loin d'être un simple décor, une toile peinte, Florence est une ville décrite dans sa diversité, comme dans son volume. Les personnages évoluent DANS Florence, parcourent la ville, en particulier Lorenzo. Il est décrit en effet dès le début de la pièce comme un marcheur dans Florence, un *rêveur qui marche nuit et jour sans épée* (I, 4). Sa marche rythme la pièce, il parcourt tous les espaces florentins, des palais républicains au palais ducal, des cabarets aux églises. Une didascalie ne cesse d'accompagner ses apparitions sur scène : *Il sort*⁴. Cette ubiquité est le signe de son double jeu, de sa duplicité. Il traverse les espaces, se faufile partout, sortant de l'ombre. Peu avant le

1. Si l'on considère l'église de Saint-Miniato, à Montolivet, où se déroule la scène 5 de l'acte I, comme appartenant à l'espace florentin au sens large.

2. V, 2 - V, 5 - V, 6.

3. I, 6, « Deux bannis montent sur la plate-forme d'où l'on découvre la ville » - II, 3 : la marquise ouvre sa fenêtre et s'adresse à Florence : « Que tu es belle, Florence, mais que tu es triste » - ou IV, 11, au moment où Lorenzo, qui vient de tuer Alexandre, se penche à sa fenêtre et regarde Florence.

4. Pour ce qui concerne les seules scènes florentines : I, 2 - II, 2 - II, 4 - II, 6, où il sort au milieu de la scène, pour dissimuler la cotte de mailles - III, 3 - IV, 1 - IV, 3 - IV, 5 - IV, 7 - IV, 9, où il sort en courant - IV, 10 - IV, 11, où il sort de la chambre avant de revenir assassiner le duc...

meurtre, sa marche se ralentit, et Lorenzo note lui-même son épuisement :

Je ne sais pourquoi je marche, je tombe de lassitude.
(Il s'assoit sur un banc) (IV, 9).

Marche dans Florence et préparation du meurtre sont donc intimement liées. N'appelle-t-il pas d'ailleurs son crime ses noces avec Florence ? Lorenzo reprendra ensuite sa course dans Venise. La marche n'est désormais plus liée à la préparation du meurtre d'un autre, mais à une forme de suicide. Lorenzo marche à la mort, comme le souligne Philippe :

Tu te feras tuer dans toutes ces promenades (V, 6).

Et Lorenzo meurt d'ailleurs

en allant faire un tour au Rialto, comme il sortait (V, 6).

Nous pouvons enfin noter que Florence est peu décrite dans les indications scéniques. Musset ne note que quelques mots brefs, signe d'une réalité brute : *un pavillon dans le fond* (I, 1) *une rue*, (...) *une maison illuminée* (I, 2), *une terrasse* (I, IV)... D'où vient alors cette impression de profondeur, de volume pour le lecteur/spectateur ? La ville est en fait décrite à travers les discours des personnages. Tous évoquent Florence :

La marquise Cibo. — *Que tu es belle, Florence, mais que tu es triste ! (...)* — *Et pourquoi est-ce que tu te mêles à tout cela, toi, Florence ?* (II, 3). La marquise se mire en Florence, y voit le reflet de ses états d'âme et de ses doutes.

Catherine. — *C'est une singulière chose que toutes les harmonies du soir avec le bruit lointain de cette ville* (I, 6).

Lorenzo. — *Lorsque je parcourais les rues de Florence, avec mon fantôme à mes côtés, je regardais autour de moi. (...) J'observais, comme un amant observe sa fiancée en attendant le jour de ses noces* (III, 3).

L'orfèvre. — *Florence était encore (il n'y a pas longtemps de cela) une bonne maison bien bâtie* (I, 2).

En somme, Florence est la référence constante de tous les discours, et chaque personnage est associé à son cadre de vie : les marchands à leurs boutiques, Alexandre aux maisons qu'il visite la nuit, le cardinal aux revers de tapisserie... Florence

apparaît ainsi comme un décor extérieur, mais aussi intérieur, appartenant au vécu de chaque personnage. D'ailleurs, certains décors de la ville reviennent comme des obsessions, les fenêtres¹, l'eau, la nuit. Florence n'est pas seulement une ville géographique, un espace topographique, elle est surtout ville subjective, immédiatement médiatisée par le regard ou le discours.

► **Florence, espace historique et politique: une cité.**

Florence est aussi pour Musset la ville qui représente la Renaissance italienne. En ce sens, elle est chargée à la fois d'Histoire et d'imaginaire. En effet, Musset respecte l'histoire véritable de Florence, son écartèlement entre des puissances contraires, sa domination par les Médicis: la seigneurie de cette famille remonte en effet aux années 1430, et dès cette époque les Médicis s'affrontent aux Strozzi. Le luxe et la corruption des mœurs chassent ensuite temporairement les Médicis du pouvoir, qui retrouvent leur domination en 1512, jusqu'en 1527. Ils sont rappelés au pouvoir en 1530 par le Parlement, après l'occupation de Florence par les troupes de Charles Quint. Alexandre devient duc. Musset respecte l'Histoire:

Il y a de par le monde deux architectes malavisés qui ont gâté l'affaire: (...) le pape et l'empereur Charles. (...) Les Allemands se sont installés dans ce maudit trou comme des rats dans un fromage. (...) Ils nous dévorent comme une excroissance vénéneuse dévore un estomac malade. C'est en vertu des hallebardes qui se promènent sur la plate-forme qu'un bâtard, une moitié de Médicis, un butor (...) couche dans le lit de nos filles, boit nos bouteilles, casse nos vitres; et encore le paye-t-on pour cela (I, 2)..

Mais il nourrit également son évocation de Florence de tout un imaginaire italien, propre aux romantiques. Musset fait ainsi de Florence une ville aux mœurs brutales et violentes, où l'épée est toujours prête à être tirée, où les duels jalonnent

1. I, 2, Lorenzo jette une bouteille cassée sur le provéditeur depuis une fenêtre – I, 3, la marquise Cibo «se met à la fenêtre et fait un signe d'adieu à son mari» – Alexandre aperçoit Catherine à une fenêtre, «quelle est donc cette belle femme qui arrange ses fleurs sur cette fenêtre?», II, 4 – Lorenzo respire à sa fenêtre après le meurtre d'Alexandre, IV, 11 – on pourrait ainsi multiplier les références...

l'existence. Le cardinal Cibo est un parfait représentant de l'esprit d'intrigue des Italiens, de même qu'Alexandre évoque leur donjuanisme. **La description de Florence mêle donc réalité et imaginaire, elle est la muse des histoires de sang que le XIX^e siècle prête aux chroniques italiennes.**

Musset décrit d'ailleurs Florence comme une ville dominée. Le véritable pouvoir se situe à Rome, centre de rayonnement de l'autorité papale. Les discours du cardinal, de Venturi, de l'orfèvre ou d'Alexandre montrent ainsi Florence, sans cesse comparée à Rome et sous sa férule:

Le duc, à Valori. — Votre Éminence a-t-elle reçu ce matin des nouvelles de la cour de Rome? (I, 4).

Je serai l'anneau invisible qui l'attachera, pieds et poings liés, à la chaîne de fer dont Rome et César tiennent les deux bouts (le cardinal, II, 3).

Ainsi Rome apparaît presque systématiquement comme synonyme de «pouvoir papal» dans les discours des personnages. Rome n'est pas une ville, mais presque une allégorie, l'incarnation d'une puissance. Elle est aussi la ville des premiers méfaits de Lorenzo, de la décapitation des statues de l'arc de Constantin. Sa réputation romaine fait d'ailleurs de lui le modèle tiré de la débauche florentine (I, 4). En effet, Florence vit sous le regard de Rome, qui épie, condamne et dirige. Musset délimite ainsi un espace en trois dimensions, extrêmement hiérarchisé, où Florence occupe la position médiane: Rome domine, Florence subit, et Venise accueille exilés et bannis. Cet espace pourrait rappeler la tripartition du Ciel: enfer, purgatoire et paradis, mais ici aucun Eden n'offre de refuge, Lorenzo est rattrapé par la mort dans son exil vénitien¹; le pouvoir de Rome s'étend sur toute l'Italie.

Ainsi Florence est un espace écartelé, une ville éclatée. Les groupes qui la composent restent étanches, ne se mêlent pas. Le peuple reste à la porte des Palais et regarde de loin un spectacle interdit; les patriciens eux-mêmes ne se rencontrent pas: Phi-

1. Le décret des Huit est d'ailleurs proclamé publiquement à Venise, à la scène 2 de l'acte V.

lippe Strozzi ne croise jamais la marquise Cibo. Seul Lorenzo ou le cardinal traversent les espaces, du fait de leur double jeu. Mais ils agissent seuls et n'offrent aucune cohésion sociale ou politique à la ville. Il n'y a en somme ni homogénéité du peuple qui compose Florence (le marchand s'oppose à l'orfèvre), ni unité du gouvernement qui la dirige. **Ville en crise, Florence est le reflet d'une Histoire en crise**, prise dans l'indifférence générale, la corruption des dirigeants et l'individualisme naissant. En cela, elle est à la fois la ville du XVI^e siècle et la Florence – Paris du XIX^e, fuyante, insaisissable, vénéneuse et attirante: **il n'est pas une Florence, mais des Florence(s)**.

► **Florence, espace symbolique : une femme.**

Florence est en effet morcelée jusque dans le discours des personnages : elle est la patrie, la république, la cité, la courtisane... Multiplicité de désignations, donc, mais référent commun : la féminité.

Florence est un personnage de *Lorenzaccio*, de par sa présence constante dans le drame, son statut d'interlocutrice privilégiée – la Marquise se confie ainsi à elle, II, 3 –, sa personnification. Elle est ainsi fiancée pour Lorenzo et mère pour Tebaldeo ou les bannis :

Adieu mère stérile, qui n'as plus de lait pour tes enfants ! (les bannis, I, 6).

J'aime ma mère Florence ; c'est pourquoi je reste chez elle (Tebaldeo, II, 2).

Florence est la mère, mais dans une connotation négative : « mère stérile » pour les bannis, mère corrompue comme le dit Lorenzo à Tebaldeo :

Lorenzo. — Qu'appelles-tu ta mère ?

Tebaldeo. — Florence, seigneur.

Lorenzo. — Alors tu n'es qu'un bâtard, car ta mère n'est qu'une catin (II, 2).

En effet, si la féminité est le schème* commun de toutes les références à Florence, celle-ci est systématiquement connotée négativement, péjorativement : Florence est une catin, une prostituée, une courtisane. Elle est mise sur le même plan que

les jeunes femmes que corrompt le duc. Ainsi le meurtre de Lorenzo peut également être interprété comme la punition de celui qui salit la mère. Il le dit lui-même à la scène 3 de l'acte IV :

Le spectre de mon père me conduisait-il, comme Oreste, vers un nouvel Égisthe ?

Lorenzo s'assimile à Oreste, qui vengea la mémoire d'Agamemnon, son père, en tuant sa mère, Clytemnestre et son amant, Égisthe, meurtrier d'Agamemnon, usurpateur du trône et de la couche maternelle. Lorenzo libère donc la femme corrompue. Comme Hamlet, il tue l'être qui profane le corps de la mère. Florence semble d'ailleurs soumise au poids d'une prostitution généralisée. Les figures d'entremetteurs se croisent sur scène : Lorenzo débauche des jeunes filles pour Alexandre, les mères lui vendent leurs filles. Ce motif apparaît dès la première scène, alors que le duc s'impatiente. La jeune femme que Lorenzo a achetée pour lui à sa mère n'arrive pas :

Lorenzo. — Si elle ne vient pas, dites que je suis un sot, et que la vieille mère est une honnête femme.

Le duc. — Entrailles du pape ! avec tout cela je suis volé d'un millier de ducats (I, 1).

Le cardinal Cibo, bien qu'homme d'Église, participe de cette entreprise générale de prostitution. Il enseigne à sa belle-sœur l'art des courtisanes, dans sa fureur de la voir délaissée par le duc :

Il ne faut pas une grande science pour garder un amant plus de trois jours. (...) Allez-vous glisser dans l'alcôve du duc. (...) Soyez pareille à une somnambule. (...) Êtes-vous vierge ? n'y-a-t-il plus de vin de Chypre ? (...) n'avez-vous pas lu l'Arétin ? (IV, 4).

Tout à Florence est gagné par la prostitution de la ville : le cardinal sert d'entremetteur à la politique du pape, Alexandre asservit Florence, *il y exerce le droit du seigneur sur la prostitution* (III, 3).

Musset tire donc de Florence une poésie négative : il esthétise sa laideur, son côté malsain. Il est proche en cela des peintures

romantiques de la ville, accentuant la monstrosité poétique d'une ville, à la fois fascinante et repoussante. Musset peint en Florence la ville multiple, à la fois décor, symbole et mythe, et il la dote d'une présence si forte qu'elle semble être un personnage du drame.

II. Rome : le hors-scène

► Une domination politique.

La domination politique de Rome sur Florence prend la forme d'une pression extérieure qui s'exerce sur l'espace de la scène : **le lieu où tout se décide est un hors-champ scénique**. Ce dispositif intéresse une réflexion sur le politique (le lieu réel du pouvoir est toujours ailleurs et invisible) et pose d'emblée la question de l'avenir du tyrannicide commis par Lorenzo : comment un acte accompli à Florence – où le pouvoir est subi et non exercé – peut-il avoir une quelconque répercussion ? C'est toujours dans les coulisses que l'on tire les fils des marionnettes et que l'on actionne les machines ou les éclairages. Le pape et Rome sont les metteurs en scène de la politique florentine dont le duc Alexandre profite sans en être vraiment la dupe :

César et le pape ont fait de moi un roi ; mais, par Bacchus, ils m'ont mis dans la main une espèce de sceptre qui sent la hache d'une lieue (I, 4).

Alexandre a d'une certaine manière renoncé à exercer un pouvoir qui ne serait qu'un leurre ; il ne l'utilise que pour assouvir ses plaisirs, son existence d'individu charnel.

► Une domination linguistique.

Mais Rome règne également dans les esprits et agit sur le langage des Florentins. Les jurons du duc ou de Salviati empruntent à la mythologie latine : *par le corps de Bacchus!* (I, 2 et I, 4), *par Bacchus* (I, 4), *par Hercule* (II, 7), Charles Quint est

appelé *César*. Cette domination linguistique se traduit également par la constante référence au latin. Langue des discours officiels¹, langue du cardinal², le latin est la langue de la domination romaine, la langue du pouvoir puisque l'on *excommunie en latin* (I, 4) et que le latin est la langue des prêtres :

Une insulte de prêtre doit se faire en latin (I, 4).

Il est d'ailleurs symbolique que les précepteurs ridicules qui apparaissent à la scène 5 de l'acte V s'apostrophent en latin : *sapientissime doctor, comment se porte Votre Seigneurie?* Ils ont ainsi l'impression de participer d'un pouvoir, ici culturel, et ne font que singer une domination politique, elle bien réelle. **En somme, la domination linguistique de Rome est le signe de son influence politique**. Le rayonnement d'une langue et d'une culture est toujours le signe de la toute-puissance d'une nation.

De même, Lorenzo associe son meurtre à la figure de Brutus, qui appartient à l'Histoire romaine :

Tous les Césars du monde me faisaient penser à Brutus.

Il faut que je sois un Brutus.

Tu es notre Brutus si tu dis vrai.

Je me suis cru un Brutus, mon pauvre Philippe.

Quand j'ai commencé à jouer mon rôle de Brutus moderne.

La scène 3 de l'acte III, scène centrale du drame où Lorenzo explique son geste à Philippe, est dominée par la figure de Brutus, figure unique dans laquelle Lorenzo – qui se dit pourtant *très fort sur l'histoire romaine* (II, 4) – mêle le Brutus qui, en 509 av. J.-C., souleva le peuple de Rome, abolit la royauté et empêcha le retour au pouvoir des Tarquins ; et le Brutus qui assassina l'empereur César. Ce second Brutus voulut également rétablir la République mais ne put empêcher le couronnement

1. « Messire Francesco Molza vient de débiter à l'Académie romaine une harangue en latin contre le mutilateur de l'arc de Constantin » (I, 4).

2. *Primo avulso non deficit alter Aeneas, et simili frondescit virga metallo* (V, 1). C'est sur ces mots que Cibo, qui vient de mener victorieusement l'intrigue de l'élection du nouveau duc, quitte la scène.

d'Antoine. Lorenzo mêle ces deux figures en ce qu'elles sont une image de son rapport à la République, et une image de son propre être :

Brutus était un fou, un monomane et rien de plus (II, 4).

Brutus a fait le fou pour tuer Tarquin, et ce qui m'étonne en lui, c'est qu'il n'y ait pas laissé sa raison (III, 3).

Rome est ainsi la référence constante des discours florentins, et règne dans tous les esprits. En outre, le *c'est toi, Renzo ?* que prononce Alexandre au moment où Lorenzo le frappe de son épée n'est pas sans nous rappeler le fameux *Tu quoque, fili!* de César lorsqu'il aperçut Brutus au nombre de ses assassins. Le geste de Lorenzo se joue en quelque sorte sur une scène symbolique, à travers le modèle antique que constituent Brutus ou les lectures de Plutarque et Cicéron. Lorenzo avait déjà porté atteinte aux statues de l'arc de Constantin alors qu'il se trouvait à Rome : sa lutte individuelle passait donc déjà par un rapport à l'antique.

► L'ailleurs dramatique.

Le passé des personnages est souvent relié à l'espace romain. En ce sens Rome est comme la scène antérieure de Florence. Le cardinal Cibo a vécu à Rome avant d'être envoyé à Florence par le pape. Lorenzo a d'abord été attaché à Clément VII avant de devenir le *mignon* d'Alexandre. De nombreux personnages évoquent le passé romain de Lorenzo, qui systématiquement préfigure sa débauche florentine : Bindo, son oncle, rappelle qu'il l'a *vu faire des armes à Rome* (II, 4). Lorenzo lui-même évoque à maintes reprises Rome comme une étape de son aventure florentine :

Une certaine nuit que j'étais assis dans les ruines du Colisée antique, je ne sais pourquoi je me levai. (...) J'ai d'abord voulu tuer Clément VII, je n'ai pas pu le faire parce qu'on m'a banni de Rome avant le temps (III, 3).

Où plus loin (V, 6) :

Au moment où j'allais tuer Clément VII, ma tête a été mise à prix à Rome

Rome constitue pour Lorenzo une sorte d'étape initiatique : avant de tuer Alexandre, il s'est exercé par deux fois, en acte sur les statues de pierre de l'arc de Constantin, et en pensée sur la personne du pape.

Rome est ainsi le hors-scène de Florence et comme Venise, le lieu d'un ailleurs pour les personnages. L'orfèvre songe qu'il pourrait s'y exiler (*Et quand on me bannirait comme tant d'autres ! On vit à Rome aussi bien qu'ici* I, 2), et Lorenzo fait nommer son oncle Venturi ambassadeur à Rome (II, 4).

On le voit, *Lorenzaccio* est une pièce construite sur un jeu de perspectives, tant spatiales que temporelles, et sur un jeu de contrastes : la domination de Rome sur Florence, tant culturelle que politique, est une clé essentielle pour comprendre la situation politique de la ville, son morcellement, et le geste meurtrier de Lorenzo.

II. La politique

L'éventail des représentations du pouvoir dans *Lorenzaccio* paraît extrêmement complet : Musset met en effet en scène dans sa pièce le pouvoir déclaré (Alexandre, duc de Florence) comme le pouvoir occulte (le cardinal), et les différentes oppositions au régime (les Strozzi, la marquise Cibo, Lorenzo). Il nous montre à la fois la puissance temporelle (la politique) et la puissance spirituelle (la religion), et met surtout en évidence l'interaction de l'une sur l'autre. **La scène de *Lorenzaccio* se partage ainsi symboliquement entre une avant-scène du pouvoir (le duc) et un arrière-plan de conspirations et attire même notre regard vers les coulisses où se profile l'ombre du cardinal Cibo.**

► Où situer le pouvoir ?

Florence s'offre à nos regards comme une ville écartelée entre différents lieux de pouvoir. Plusieurs monuments matérialisent en effet les forces politiques en présence. Le pouvoir

républicain a pour espace différents palais, comme celui des Strozzi qui sert de cadre à quatre scènes de la pièce¹, mais aussi celui des Pazzi, où Philippe se rend avec ses fils (III, 2) ou les différents palais que Lorenzo longe pour avertir du meurtre à venir (IV, 7). Le pouvoir d'Alexandre se concentre dans son palais, lieu ouvert sur l'extérieur, comme à la 4 de l'acte I: Alexandre se tient *sur une terrasse*; *des pages exercent des chevaux dans la cour*. Ce palais semble un lieu de passage. Alexandre n'y séjourne guère puisqu'il passe ses nuits dans les maisons de Florence (II, 3), il n'en est que l'occupant provisoire, ce que l'action de la pièce se chargera de démontrer. Quant à Lorenzo, le seul lieu que Musset lui associe est sa chambre, mais cet espace intime est aussi le centre du drame. La citadelle domine aussi Florence de sa masse, mais n'est présente que dans les discours des personnages. Elle ne sert jamais de cadre à une scène. Elle est une sorte de lieu symbolique, évoqué sans jamais être représenté, au même titre que Rome. Enfin, il faut remarquer que le véritable pouvoir n'a pas de lieu visible. Le cardinal, qui tire toutes les ficelles politiques de la pièce, qui contrôle à la fois le duc, le peuple et même Lorenzo, n'apparaît jamais sur scène dans un espace qui lui soit propre. Nous le croisons dans le palais Cibo ou celui d'Alexandre, mais son cabinet de travail reste invisible. Venu de nulle part, il est partout.

► L'exercice du pouvoir.

Musset met en scène trois attitudes politiques possibles comme le note J.-M. Piemme: *le retrait*, *la compromission* et *la participation désespérée*. Le **retrait** concerne deux personnages aussi différents que Philippe Strozzi et le duc Alexandre. Tous deux en effet restent en marge d'un engagement véritable dans l'exercice du pouvoir. Philippe observe les hommes et la cité de loin, est un moment tenté de prendre part à la lutte, mais abandonne toute velléité d'action après la mort de sa fille Louise. Il préfère l'étude au combat, le rêve à

1. II, 1 - II, 5 - III, 2 - III, 7.

l'engagement. Il est pourtant considéré comme un symbole des républicains florentins, sans doute en raison de son âge, de sa sagesse et de son aide financière aux bannis. Dans un registre différent, Alexandre est tout aussi peu impliqué dans les luttes florentines et même dans les affaires de l'État. Le duc de Florence profite surtout de sa position souveraine pour assouvir ses plaisirs et ses instincts et illustre lors de sa rencontre avec la marquise Cibo son désintérêt total pour ses fonctions. Aux conseils politiques de sa maîtresse, Alexandre ne sait que répondre:

Tu as une jolie jambe (III, 6).

Le retrait n'est cependant pas une solution envisageable, puisque les deux personnages illustrant cette attitude vont se voir exclus de la scène florentine à l'acte IV: Philippe part en exil pour Venise, et Alexandre est assassiné.

D'autres personnages de la pièce participent à la vie de la cité et **se compromettent**, s'engagent pour inscrire leur nom et leur action dans le cours des événements. La marquise succombe ainsi aux avances d'Alexandre, espérant pouvoir profiter de leurs rendez-vous galants pour lui insuffler quelques pensées patriotiques. Le cardinal Cibo est lui aussi l'allié du pouvoir, mais la pièce révélera rapidement qu'il détourne la politique à son profit. L'engagement est en fait souvent synonyme de compromission et d'intérêt. La bourgeoisie d'affaires de Florence soutient les Médicis qui assurent son profit. L'argent sert le pouvoir, et Musset met ainsi en scène un marchand heureux de voir ses étoffes danser au bal des Nasi (I, 2) ou Bindo et Venturi (II, 4) ne protestant que pour la forme devant les largesses que Lorenzo leur obtient d'Alexandre.

La dernière attitude face au pouvoir est celle de Lorenzo, une sorte de **participation désespérée**. En effet la participation de Lorenzo à la vie de la cour ducale est un leurre. Le héros de la pièce appartient en fait aux deux espaces de la scène qui s'opposent: la Florence républicaine et la Florence des Médicis. Par le meurtre du tyran, Lorenzo tente de s'inscrire dans l'histoire et de *porter [s]on épée sanglante sur la tribune* (III, 3). Mais le rapport à l'histoire de Lorenzo est trop individuel et

intime, jamais il ne donne à son geste la possibilité de réussir, en jouant le rôle d'étincelle révolutionnaire :

Philippe. — Pourquoi n'es-tu pas sorti la tête du duc à la main ? Le peuple t'aurait suivi comme son sauveur et son chef.

Lorenzo. — J'ai laissé le cerf aux chiens ; qu'ils fassent eux-mêmes la curée (V, 2).

En somme Lorenzo est une sorte de compromis entre l'engagement politique et le retrait : il agit, tue Alexandre, mais refuse de donner à son acte un sens autre que personnel.

► Tyrannie et corruption.

Le gouvernement de Florence est une république. Pourtant, le conseil des Huit semble doté de peu de pouvoir. Il se livrera seulement à une parodie d'élection de duc à la fin de la pièce. Dans les faits, Florence est soumise au pouvoir de l'armée, comme le proclame l'orfèvre (I, 2) :

Les Médicis gouvernent au moyen de leur garnison (...) en vertu des hallebardes qui se promènent sur la plate-forme (I, 2).

Les citoyens de Florence sont ainsi en liberté surveillée et les soldats allemands « tout en jouant au dés et en buvant leur vin aigrelet (...) ont l'œil sur nous ». Les Florentins sont ainsi frappés par les soldats, maintenus à l'écart des fêtes que donne l'aristocratie, bannis, sans cesse soumis à la violence. Les assassinats arbitraires¹ sont légion, la justice est bafouée² et le pouvoir musèle la liberté d'expression des citoyens. Ainsi le marchand tente de ramener l'orfèvre au silence :

Il ne ferait pas bon dire cela dans toutes les oreilles (I, 2).

Pourtant, ce pouvoir tyrannique et militaire ne sert pas à mettre en place un ordre rigoureux. Au contraire, Musset met

1. « Tebaldeo. — Je sais qu'un citoyen peut être assassiné en plein jour et en pleine rue, selon le caprice de ceux qui la gouvernent ; c'est pourquoi je porte ce stylet à ma ceinture » (II, 2).

2. « Philippe. — (...) Si le saint appareil des exécutions judiciaires devient la cuirasse des ruffians et des ivrognes, que la hache et le poignard, cette arme des assassins, protègent l'homme de bien » (III, 3).

en scène dans *Lorenzaccio* un monde corrompu et soumis à la débauche. Les hommes de pouvoir, qu'ils appartiennent au monde politique ou au monde religieux, n'échappent pas à cette règle générale. Ainsi Alexandre, bâtard de naissance, symbolise une forme de bâtardise politique. Dès qu'il touche quelque chose, il le corrompt : les femmes deviennent des catins, son sceptre une hache. Il incarne un pouvoir dégradé, puisque le titre de duc lui est revenu, alors qu'il n'est qu'une « moitié de Médicis », au lieu d'être mis dans les mains de Lorenzo que sa naissance appelait au trône (cf. I, 6 ; III, 3).

Dégradé en lui-même, confié à des êtres malléables et non valeureux (Alexandre comme Côme), le pouvoir politique se voit encore dégradé par la collusion de l'État et du clergé. L'Église, loin de participer à une renaissance des valeurs morales, accentue la corruption générale : Alexandre, lui-même fils de pape (IV, 4), dénonce l'hypocrisie de Farnèse, père d'un *bâtard* (I, 4). Cibo excuse les blasphèmes du duc travesti en nonne au bal des Nasi et pratique la confession comme une torture politique.

Florence est ainsi le théâtre d'une débauche universelle, morale et foi sont dégradées dans des manifestations qui tiennent plus du marché que du pèlerinage (foire de Montolivet, I, 5). Cibo se cache sous la pourpre de sa robe pour agir avec un maximum d'efficacité. De spiritualité, il n'est jamais question pour le cardinal Cibo qui ne s'intéresse qu'au pouvoir temporel que peut lui procurer l'Église. Face à la marquise, il émet d'ailleurs des propos qui sont loin d'être religieux et qui consacrent au contraire sa toute-puissance personnelle :

Si j'étais sûr de vous, je vous dirais des choses que Dieu lui-même ne saura jamais (IV, 4).

Lorenzaccio donne ainsi une vision dégradée de la religion : le travestissement du duc en nonne n'est finalement que la révélation parodique du déguisement de Cibo en cardinal. Comme le dit la marquise Cibo,

Ah ! Malaspina, nous sommes dans un triste temps pour les choses saintes ! (I, 3).

Cette dégradation de la politique comme de la religion donne une image horizontale du monde de *Lorenzaccio*, privé de toute transcendance, de toute présence idéale ou divine. Lorenzo ne cesse d'ailleurs d'invoquer le Ciel, mais il avance dans un monde privé de sens, au centre d'une vaine comédie. Florence représente un monde que les valeurs ont déserté et où les gardiens de la morale et de la loi font eux-mêmes triompher le mal et l'intrigue. Le mot « dévotement » qui clôt la pièce résonne ainsi de manière particulièrement cynique.

► Un appel à une prise de conscience ?

Grâce, ô mère des arts, terre d'idolâtrie,
De mes vœux insensés éternelle patrie,
J'étais né pour ces temps où les fleurs de ton front
Couronnaient dans les mers l'azur de l'Hellespont.
(...) Temps heureux, temps aimés ! Mes mains alors peut-être,
Mes lâches mains, pour vous auraient pu s'occuper :
Mais aujourd'hui pour qui ? dans quel but ? sous quel maître ?
L'artiste est un marchand, et l'art est un métier.
(...) Nos œuvres ont un an, nos gloires ont un jour ;
Tout est mort en Europe, — oui, tout, — jusqu'à l'amour.

Musset, *Les Vœux stériles*, 1831.

A la lecture de *Lorenzaccio*, nous pouvons nous interroger sur la possibilité d'une forme d'action politique. Musset semble en effet représenter de manière négative toutes les formes d'engagement : en effet soit celles-ci se soldent par un échec (Philippe, la marquise, Pierre, Lorenzo lui-même...) soit elles réussissent mais sont dépeintes de manière extrêmement critique, comme celle du cardinal. Musset refuse de donner à travers sa pièce une solution aux luttes politiques de son temps. Il ne prend parti pour aucun camp, mais illustre, dans une dramaturgie lucide et critique, une crise des valeurs, un désordre. Il nous livre un constat désabusé sur le monde et met en accusation une philosophie positive de l'Histoire.

Musset analyse donc dans *Lorenzaccio* les rapports de l'individu et de l'Histoire, et la place que celui-ci peut prendre dans le cours des événements. Par sa peinture de Florence prise dans les remous politiques, il s'interroge sur la France de son siècle. La circularité qu'il met en scène et la dégradation qui lui

semble la loi de l'Histoire nourrissent une réflexion désabusée, voire pessimiste.

— Tu te gonfles, mon cœur ?... Des pleurs, le croirais-tu,
Tandis que j'écrivais ont baigné mon visage.

Le fer manque-t-il, ou ma main sans courage
A-t-elle lâchement glissé sur mon sein nu ?

— Non, rien de tout cela. Mais si loin que la haine
De cette destinée aveugle et sans pudeur
Ira, j'y veux aller. — J'aurais du moins le cœur
De la mener si bas que la honte l'en prenne.

Musset, *Les Vœux stériles*, 1831.

Le meurtre

Musset, dans *Lorenzaccio*, accorde une grande place au meurtre sur la scène. Florence, qui sert de cadre à l'action, se voit décrite comme une ville *noyée de vin et de sang* (III, 3). D'autre part, les Romantiques donnent à l'Italie du XVI^e siècle la réputation d'une époque de violences et de crimes, de mœurs barbares et énergiques. Ainsi, la pièce de Musset nous présente un univers hanté par le sang et les épées : Florence, « forêt pleine de bandits » (I, 1) a à sa tête un duc qui commet des crimes par pur plaisir. Les injures elles-mêmes révèlent cette emprise de la violence sur les esprits : *assassin, Ah ! massacre ! ah ! fer et sang !* (I, 1)... Florence est dominée par la violence, encore attisée par les soldats allemands qui occupent la ville. Les insultes, les duels, les crimes sont permanents et quotidiens, à tel point qu'ils apparaissent de manière presque furtive dans les discours :

Premier bourgeois. — Il y a eu une émeute à Florence ?

Deuxième bourgeois. — Presque rien. Quelques pauvres jeunes gens ont été tués sur le Vieux-Marché (I, 5).

L'espace scénique semble partagé entre les hommes du pouvoir qui exercent leur tyrannie par la violence et les citoyens de

Florence qui la subissent!. L'action même de *Lorenzaccio* se présente comme une suite de crimes : depuis la lutte de Giomo et de Maffio dès la première scène jusqu'à la mort de Lorenzo à l'acte V, les actions violentes se succèdent dans un crescendo constant. Salviati est d'abord gravement blessé par les fils Strozzi, on le voit *couvert de sang* (II, 7) et Lorenzo évoque sa *jambe coupée* (IV, 1). Louise meurt ensuite empoisonnée (III, 7), puis le duc tombe sous les coups de couteau de Lorenzo (IV, 11) et enfin Lorenzo est assassiné à Venise (V, 6). L'acmé du drame reste le tyrannicide commis par Lorenzo, qui cependant ne clôturera pas l'action. Mais **cette inefficacité politique du meurtre ne ternit pas son efficacité théâtrale.**

► Éros et Thanatos.

Le meurtre dans *Lorenzaccio* unit amour (Éros) et mort (Thanatos). Lorenzo le commet dans une chambre, espace privé par excellence et lié à la sexualité. Ce lieu n'est pas non plus anonyme ou indifférent, il s'agit de *la chambre à coucher de Lorenzo* (didascalie de la scène 1 de l'acte III). L'espace choisi pour le meurtre est donc doublement connoté symboliquement : espace privé et espace théâtral extrêmement restreint, puisque seules trois scènes s'y déroulent : Acte III, scène 1, où Lorenzo s'exerce aux armes avec Scoroncocolo et dévoile que sa chambre sera le lieu du crime ; acte IV, scène 5 où Lorenzo décore la chambre, et enfin scène 1 du même acte où Lorenzo tue Alexandre. En somme, l'espace intime est même peu dévoilé au regard des spectateurs et reste en tout cas fermé aux autres personnages. Seuls pénètrent dans le sanctuaire ceux qui y joueront un rôle : Scoronconcolo (qui doit seconder Lorenzo), Catherine (qui sert d'appât) et Alexandre (qui vient y mourir).

Le meurtre d'Alexandre est donc assimilé à un rendez-vous amoureux. Lorenzo saisit le prétexte de l'attirance du duc pour

1. A l'acte V la situation menace de se retourner. En cas de révolution populaire, les hommes du pouvoir se retrouveraient sous la menace de la violence des citoyens de Florence. Sire Maurice en a une conscience très claire : « Déjà le peuple se porte en foule devant le palais ; toute cette hideuse affaire a transpiré ; nous sommes morts si elle se confirme ; on nous massacrera » (V, 1).

Catherine et lui fixe un rendez-vous qui s'avérera mortel. Jusqu'au bout amour et mort sont liés : avant de se rendre dans la chambre, Alexandre demande s'il doit prendre ses gants *de guerre ou ceux d'amour* (IV, 10). De même, Lorenzo ne cesse d'assimiler son acte à une noce, à un mariage contre nature, à forte connotation homosexuelle :

Eh, mignon ! eh, mignon ! mettez vos gants neufs, un plus bel habit que cela ; tra la la ! faites-vous beau, la mariée est belle. Mais, je vous le dis à l'oreille, prenez garde à son petit couteau (IV, 9).

L'imaginaire de la noce mêle sexualité et violence, par le biais du couteau et de l'anneau de sang que le duc imprime en mourant au doigt de Lorenzo :

Regarde, il m'a mordu au doigt. Je garderai jusqu'à la mort cette bague sanglante, inestimable diamant (IV, 11).

Ce fait, historique et mentionné par Varchi, prend ici une dimension symbolique. Cette morsure est considérée par Lorenzo comme un anneau nuptial, elle a la valeur d'un gage, d'un témoignage de son geste (« je garderai jusqu'à la mort... »). Elle est l'inscription du meurtre sur le propre corps du meurtrier.

► Portrait de l'artiste en meurtrier.

Ces mots, comme des poignards, entrent dans mes oreilles.

Shakespeare, *Hamlet*, III, 4..

Lorenzo n'est pas un meurtrier ordinaire. Le meurtre a pour lui une importance symbolique et non politique. Il le confie lui-même à Philippe, la philanthropie et la soif de liberté politique ne sont pas les mobiles de son acte. Le meurtre a une signification personnelle, intime, il est à la fois rachat de son passé, justification de son présent, et inscription de son nom dans l'histoire, désir de gloire. Ce crime est aussi pour lui une forme d'aventure intellectuelle, un défi. On le voit dans la scène 3 de l'acte III, centrale pour la compréhension du tyrannicide, dans laquelle Lorenzo parle d'abord de « ce meurtre » à commettre.

Par le déictique*, Lorenzo met à distance son acte, le montre. Il est encore une énigme pour lui. Puis, il parle de «mon meurtre». Il le possède enfin et peut agir.

Le meurtre est ainsi pour Lorenzo l'enjeu de son existence. Il vit avec lui depuis la fameuse nuit du Colisée, il en parle – à Marie, à Philippe, aux républicains florentins¹ –, il le répète avec Scoronconcolo, le revit dans un monologue, avant de le commettre². L'acte est surinvesti, à la fois par la pensée, par la parole et par l'attente.

Lorenzo commet son meurtre comme une œuvre d'art. Musset, traducteur de l'Anglais Thomas de Quincey, a sans doute pensé à *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts*, un des textes les plus célèbres de cet auteur. En effet, Lorenzo peut être considéré comme un artiste. N'a-t-il pas Tebaldeo comme complice de son geste? Tandis que le peintre exécute son portrait d'Alexandre «à demi nu» (II, 6), Lorenzo dérobe au duc sa cotte de mailles. Que Tebaldeo soit complice involontaire ou non de ce vol, cette scène est le préambule artistique d'une exécution d'un autre ordre... D'autre part, Lorenzo ne fait pas que dire son crime, il veut l'écrire:

Je leur [aux hommes] ferai tailler leurs plumes si je ne leur fais pas tailler leurs piques, et l'humanité gardera sur sa joue le soufflet de mon épée marquée en traits de sang (III, 3).

Le meurtre est ici décrit comme une inscription, une écriture en lettres de sang. Le crime est pour son auteur une expression: l'expression de son être comme une expression manuscrite. Musset se souvient peut-être ici d'une scène des *Bri-gands* de Schiller dans laquelle Karl Moor, héros de la pièce, se sert de son épée comme plume pour écrire sur un visage. Lorenzo, dont l'esprit avait déjà été assimilé à une «épée acérée» (I, 4) par Sire Maurice, est un habitué de la violence par les mots: ne torturait-il pas Tebaldeo à la scène 1 de l'acte II?

1. Successivement II, 4 – III, 3 – IV, 7.
2. Successivement III, 1 – IV, 9 – IV, 11.

► Un meurtre théâtral.

Lorenzo commet ce meurtre comme on sacrifie à un rituel: il le place dans un lieu en quelque sorte sacralisé (sa chambre), utilise une épée vierge¹ et se veut lui-même l'homme d'un seul crime :

J'étais une machine à meurtre, mais à un meurtre seulement (V, 6).

Lorenzo n'est pas un criminel ni même un bandit. Il commet ce crime sous l'impulsion d'une sorte de foi, se sent investi d'une mission presque christique: *Suis-je le bras de Dieu?* (IV, 3). Son geste est une sorte de libération, d'exorcisme. Et Lorenzo ne nous apparaît pas comme un être vil ou négatif.

Musset donne la grandeur au crime de Lorenzo. Il n'est pas commis sous le coup d'une colère hâtive, comme l'aurait fait Pierre Strozzi; il n'a pas la lâcheté anonyme de l'empoisonnement de Louise. Même inutile, il reste grand. La scène théâtrale compense son caractère privé. Les spectateurs du drame assistent au meurtre commis en huis clos. Musset expose le crime sur scène, le sang coule face aux spectateurs, et n'est pas relégué en coulisses comme dans le théâtre classique. La violence, le sang ont ici une efficacité scénique, que Musset exploite d'autant plus qu'il donne au meurtre la forme d'une pièce dans la pièce. Il y a ici mise en abyme de la théâtralité. En effet, Lorenzo met en scène son crime, le répète. Acteur, il joue la comédie de l'évanouissement devant l'épée; bateleur, il vole la cotte de maille du duc et endort sa confiance. Puis il se cherche un public, en faisant le tour des palais de Florence. Enfin, il joue sa pièce, dans une représentation unique, puisque l'acteur principal², Alexandre, sera réellement tué. **Lorenzo est ainsi l'auteur, le metteur en scène, l'éclairagiste³, le costumier⁴ et**

1. « pour lui je ne me servirai pas d'une épée qui ait servi pour d'autres. Celle qui le tuera n'aura ici qu'un baptême, elle gardera son nom », I (II, 1).

2. Alexandre joue lui aussi: « je veux faire semblant de dormir » (IV, 11).

3. « J'emporterai la lumière (...) Non! non! je n'emporterai pas la lumière » (IV, 9).

4. il conseille au duc de prendre ses gants d'amour et non de guerre (IV, 10) et s'occupe, en bon accessoiriste, du baudrier de l'épée d'Alexandre (IV, 11).

l'acteur d'un théâtre de la cruauté. Son acte terminé, il demande à Scaroncocolo de tirer les rideaux et de fermer la salle de spectacle :

Attends, tire ces rideaux. Maintenant, donne-moi la clé de cette chambre (IV, 11).

On le voit, les enjeux du meurtre dans *Lorenzaccio* sont multiples. Cet acte engage à la fois un être, une cité et une pièce de théâtre. Et ce meurtre est avant tout un meurtre romantique, lié à la grande aventure de la représentation du crime sur scène, exclu de la scène par les dramaturges classiques (les meurtres étaient « commis » en coulisses ou rapportés narrativement). Musset s'engage ici dans la bataille romantique, dont un des combats est la visibilité de la violence.

Le Confiteor de l'artiste

THÈMES A L'ŒUVRE (III)

1. Parole et action

Dire et faire se partagent l'espace dramatique de *Lorenzaccio*. Un travail statistique de Jean-Jacques Thomas¹ sur la pièce a fait apparaître que « je » (943 occurrences), « être » (824), « faire » (306) et « dire » (215) font partie des mots les plus employés par les personnages. **En somme, une réflexion sur l'être passe par la relation problématique de la parole et de l'action.** Ces deux thématiques sont d'autre part fortement liées au fait théâtral : une pièce se compose de mots, de répliques et d'actions. Poser la question des rapports du dire et du faire revient donc à s'interroger sur l'art dramatique.

► Dire.

Words, words, words

Shakespeare, *Hamlet*.

Des mots, des mots, et rien de plus.

Musset, *Lorenzaccio*, le duc, III, 6.

La parole dans *Lorenzaccio* est à la fois matière de la pièce et thème des discours des personnages. **Le dire se met en abyme,**

¹. *Le vocabulaire de Lorenzaccio*, Romantisme, 1978.

se voit commenté et analysé. Les personnages prennent la parole pour sujet de leurs discours. Claude Duchet a relevé 25 occurrences du thème de la parole dans la pièce, dont 17 négatives. Il apparaît donc immédiatement que le langage est le plus souvent connoté péjorativement. Quels sont les problèmes de la parole mis en lumière dans *Lorenzaccio* ?

Le rapport de la parole à la vérité est sans doute le plus évident : *voulez-vous que je vous dise la vérité ?* demande le duc au cardinal (I, 4). La vérité est souvent masquée par des mots volontairement employés de manière confuse, voire hermétique. Le cardinal en particulier se cache derrière des mystères dont il soulève à peine le voile (*Si j'étais sûr de vous, je vous dirais des choses...*, IV, 4) ou derrière des citations latines qui échappent aux autres personnages (V, 1). En somme, la vérité est toujours problématique, et chacun s'interroge sur la possibilité de faire confiance aux dires de l'autre : *si tu dis vrai* déclare Philippe à Lorenzo (III, 3). La vérité n'est plus une valeur ferme, stable, et même les concepts les plus forts (comme la justice, la liberté ou la république) paraissent avoir perdu leurs définitions et leurs références. Maffio, dès la première scène, pense qu'il pourra faire appel à la justice du duc, sans savoir que celui-ci est à la tête de la débauche généralisée. Lorenzo – qui lui-même pratique une parole masquée sous la métaphore – résume en quelque sorte la situation du langage à Florence :

Ce que vous dites là est parfaitement vrai, et parfaitement faux, comme tout au monde (II, 2).

Dans un monde de l'apparence, des contre-valeurs et des fausses vérités, le langage est perverti et le sens des mots n'a plus de stabilité rassurante. Les personnages qui croient encore à une efficacité de la parole, comme Tebaldeo, Philippe, Maffio ou la Marquise Cibo, sont tous détrompés par les faits à un moment ou à un autre du drame.

En effet, *Lorenzaccio* est une illustration de la vacuité du langage. Les mots deviennent bavardage, accumulation vaine et creuse. Ainsi lors de l'élection de Côme, Florence est prise d'une logorrhée* qui la dispense de toute pensée politique :

C'est un vacarme de paroles dans la ville comme je n'en ai jamais entendu, même par oui-dire (V, 5).

Le marchand explique la mort d'Alexandre par une fumeuse histoire de 6, ce qui amène l'orfèvre, face à ce *galimatias*, à le traiter de *beau dévideur de paroles* (V, 5). Les mots sont creux, vidés de toute signification. L'acte V est dominé par cette thématique. Outre la litanie des 6 du marchand, Musset met en scène les précepteurs ridicules qui s'écoutent prononcer leurs discours superficiels et abscons (V, 5), le latin hautain du Cardinal Cibo (V, 1) et le discours d'investiture de Côme, qu'il récite comme un perroquet (V, 7). Les mots ne sont donc plus qu'un écheveau de paroles creuses, comme le disait déjà Lorenzo à la scène 9 de l'acte IV :

Ah ! les mots, les mots, les éternelles paroles ! (...) – O bavardage humain ! ô grand tueur de corps morts ! grand défonceur de portes ouvertes !

Florence était d'ailleurs comparée dès la scène 5 de l'acte I à une *nouvelle tour de Babel*, signe d'une rupture de la communauté urbaine et d'un divorce des langues. Florence voit sa langue – le toscan évoqué en I, 4 – éclater sous les coups du *baragouin* allemand, du latin, des références romaines...

Les hommes ne dominant plus la parole et se laissant entraîner dans des flots de mots incontrôlés, comme le marchand ou les précepteurs. La parole échappe même au cardinal :

Non, non, je me trompe ; ce n'était pas ce mot-là que je voulais employer. Je voulais dire... (II, 3),

ou à la marquise :

Ah ! je m'emporte, je dis ce que je ne veux pas dire (III, 6).

Lorenzo illustre également cette absence de contrôle des mots que l'on prononce dans la scène 5 de l'acte IV, où il se laisse un moment submerger par son discours de corruption face à Catherine : *Quand je pense que j'ai failli parler !*

Lorenzaccio illustre donc une crise du langage qui est à l'image d'une profonde crise des valeurs. Lorenzo renonce à la

vie en partie pour ne plus entendre les autres « satisfaire leur gosier et vider leur sac à paroles » :

J'en ai assez d'entendre brailler en plein vent le bavardage humain (III, 3).

Les « gosiers secs » (V, 2) des Florentins sont assoiffés de vin et non de paroles vraies et justes. Les personnages se laissent bernier par les discours du pouvoir, acclament un Médicis anonyme : le peuple crie en effet *Vive Médicis ! Il est duc, duc ! il est duc* au moment de l'élection de Côme. Les mots deviennent de pures sonorités, une sorte de litanie grotesque (« duc, duc, duc »), des étiquettes dénuées de sens : quel Médicis est ici acclamé en tant que duc ? Qu'il s'agisse d'Alexandre ou de Côme, ce n'est plus qu'un nom qu'on acclame.

► **Faire.**

L'action est soumise à la même réflexion critique de la part de Musset. La scène de théâtre devient même le lieu d'une inaction, et en ce sens Musset reformule le sens du mot drame, qui étymologiquement signifie « action ». Ici, malgré une interrogation incessante sur la main, le bras, comme sur les armes de l'action (poignard, couteau, stylet, dague...), l'inaction domine : Philippe ne réussit jamais à se convaincre totalement de l'utilité d'un engagement :

Les malheurs publics ne secouent pas la poussière de nos armes (II, 5).

Il est sans cesse tiraillé entre la nécessité d'agir (*et toi, vieux corps courbé par l'âge et par l'étude, redresse-toi pour l'action !*, III, 3) et l'attentisme. L'action ne dépasse jamais chez lui l'exhortation sous forme de litanie :

Agir ! comment ? je n'en sais rien. (...) Mais agir, agir, agir ! (III, 3).

Toutes les occasions sont bonnes pour le faire reculer : la peur de répandre le sang de sa famille sur le pavé de Florence et de perdre un de ses fils, la mort de sa fille Louise, dont l'empoisonnement provoque son exil à Venise ; le refus de combattre contre sa patrie aux côtés d'une puissance étrangère (François I^{er})... En

somme, l'action reste toujours chez lui à l'état de velléité : les formes verbales auxquelles il conjugue le verbe « agir » sont d'ailleurs révélatrices, Philippe Strozzi emploie le plus souvent le conditionnel (rejet dans un avenir hypothétique) ou l'infinitif (mode impersonnel) ! Il ne sortira de ces deux formes verbales que pour employer l'impératif (*agis, car tu es jeune, et je suis vieux*, III, 3) et exhorter Lorenzo à l'action... Musset, dans *Lorenzaccio*, s'intéresse ainsi à la place des penseurs dans la cité. Philippe Strozzi est bien entendu le paragon du philosophe dans la pièce. Vieillard courbé sur les livres, traducteur, il apparaît comme l'homme de la réflexion et de la pensée. Il croit aux vertus de l'éducation (*Quand l'éducation des basses classes sera-t-elle assez forte pour empêcher les petites filles de rire lorsque leurs parents pleurent ?*, II, 1), de la pensée, de l'étude, mais ne cesse de s'interroger sur l'utilité des livres :

Et nous autres vieux rêveurs, quelle tache originelle avons-nous lavée sur la face humaine depuis quatre ou cinq mille ans que nous jaunissons avec nos livres ? Qu'il t'est facile à toi, dans le silence du cabinet, de tracer d'une main légère une ligne mince et pure comme un cheveu sur ce papier blanc ! Qu'il t'est facile de bâtir des palais et des villes avec ce petit compas et un peu d'encre ! (II, 1).

Dans ce monologue, Philippe soulève quelques questions essentielles sur l'utilité de la réflexion : la philosophie, le rêve rachètent-ils l'homme ? Sont-ils utiles, peuvent-ils déboucher sur une action concrète ou restent-ils de pures abstractions sur une feuille de « papier blanc » ? Philippe oppose ici rêve et réalité, retrait du penseur dans sa tour d'ivoire et action effective sur le cours des choses, facilité de la conception abstraite et difficulté de la concrétisation. Pourtant la méditation reste essentielle, ne serait-ce que parce qu'elle peut nous servir de modèle et orienter notre action. Mais Philippe ne se réfugie dans la réflexion que pour s'éloigner du monde, comme il le montre à la scène 5 de l'acte II :

Je me suis courbé sur des livres, et j'ai rêvé pour ma patrie ce que j'admiraais dans l'Antiquité. Les murs criaient vengeance autour de moi, et je me bouchais les oreilles pour m'enfoncer dans les méditations.

Ainsi, les modèles antiques ne peuvent avoir valeur de référence que si le penseur ne les utilise pas comme un écran entre lui et le monde, comme de vaines méditations. L'art, la culture ne doivent pas fermer les yeux ou boucher les oreilles, mais au contraire contribuer à les ouvrir sur le monde.

Pierre Strozzi représente lui aussi une des formes de l'action dans *Lorenzaccio*. Il s'agit cette fois d'activisme, et d'un mode d'activité qui ne passe pas par le prisme de la réflexion. A Léon, son frère, qui lui raconte en choisissant ses mots les propos injurieux de Salviati, Pierre répond, bouillant de rage contenue :

Diable de prêtre que tu es ! tu me vois hors de moi d'impatience, et tu cherches tes mots : parbleu, un mot est un mot ; il n'y a pas de bon Dieu qui tienne (II, 1).

Le discours de Pierre est aussi bouillonnant, violent (injures, exclamatives...) que son envie d'agir est brûlante. Pierre ne goûte pas « le plaisir de faire une phrase » (IV, 6), il préfère passer directement au langage des armes et du sang. Mais son dynamisme excessif débouche lui aussi sur une forme d'inaction : le meurtre de Salviati est un échec et conduit même Pierre dans une prison de Florence. *Lorenzaccio* illustre un cercle vicieux : l'action débouche systématiquement sur un échec (Salviati seulement blessé, Alexandre tué sans que la situation politique ne change). **L'action, politique, individuelle ou dramatique obéit à une structure permanente : le retour du même.**

► **Dire et faire.**

Parle, si tu veux, mais prends garde à tes paroles, et encore plus à tes actions.

Lorenzo, III, 3.

Lorenzaccio analyse à peu près tous les rapports possibles entre faire et dire.

• **Dire peut être équivalent de faire.** C'est le cas du langage du pouvoir. Ainsi il suffit à Alexandre de dire à Bindo qu'il le nomme ambassadeur à Rome, pour que le fait soit avéré : *eh*

bien ! mon cher Bindo, voilà qui est dit (II, 4). Les sentences des Huit sont de même des mots sans appel : Pierre et Thomas Strozzi sont arrêtés sur leur ordre ou Lorenzo condamné à mort. Cette équivalence entre dire et faire se retrouve dans les paroles de Lorenzo : il décide de tuer un tyran et met sa décision à exécution. Ses monologues de l'acte IV sont pour lui des moyens de s'exhorter à l'action. Dire le mène au faire. D'ailleurs, comme il le déclare au duc qui lui demande s'il parle sérieusement, Lorenzo parle toujours « aussi sérieusement que la Mort elle-même » (IV, 1).

La parole de Salviati (l'insulte à Louise Strozzi) mène également à une action : Pierre et Thomas le provoquent en duel. Le langage est ainsi souvent efficace dans *Lorenzaccio* quand il est corrompue. Comme le dit un bourgeois, *ce Salviati a une méchante langue !* (I, 5), sa bouche et sa parole sont comme la marque de la perversion de son être. Dans le même ordre d'idée, la lettre d'Alexandre trouble la marquise, sa parole séductrice atteint son effet (II, IV) ; Lorenzo endort de ses paroles la méfiance du duc après le vol de la cotte de mailles (II, 6) ; sa parole corruptrice semble d'ailleurs omnipotente, et lui-même a une conscience extrême de sa force :

Je crois que je corromprais ma mère (IV, 5).

Il donne même dans la première scène du drame une sorte de leçon de séduction par la parole : *étudier, enseigner, infiltrer paternellement le filon mystérieux du vice dans un conseil d'ami, dans une caresse au menton ; – tout dire et ne rien dire, selon le caractère des parents ; – habituer doucement l'imagination (...) Cela va plus vite qu'on ne pense ; le vrai mérite est de frapper juste.* La parole corruptrice est donc un modèle de parole efficace.

— **Mais on peut également dire sans faire.** Trop parler revient à ne pas agir, telle est la leçon que nous donne Musset à travers le personnage de Philippe Strozzi, ou de la marquise Cibo. En effet, Riccardia Cibo tente de convertir le duc à des idées patriotiques et républicaines. Telle est même l'alibi qu'elle se donne pour accepter de devenir la maîtresse d'Alexandre. Cependant, la marquise n'emploie pas les mots justes et elle

ennuie le duc de son flot de paroles. Elle n'a pas l'habileté de la corruption, elle ne sait pas envelopper son discours politique sous des séductions de courtisane. C'est d'ailleurs ce que lui reprochera le cardinal : *quels livres avez-vous lus (...) pour que vous ne sachiez pas que la maîtresse d'un roi parle ordinairement d'autre chose que de patriotisme?* (IV, 4). Philippe Strozzi est l'autre personnage de la pièce représentant la logorrhée inefficace. Le duc parle d'ailleurs de lui comme d'un *vieillard insupportable* (IV, 1) et son propre fils Pierre comme d'un *vieillard obstiné, inexorable faiseur de sentences* (IV, 7). Les mots sont pour Philippe Strozzi des objets, des matières à rêves : *Laisse-moi t'appeler Brutus, si je suis un rêveur, laisse-moi ce rêve-là*. Il s'accroche à des mots comme *république* ou *liberté* contre vents et marées, même quand tout lui démontre que ces mots ne sont plus que des enveloppes creuses et ne représentent plus de valeurs. Philippe traverse le monde sans réellement se confronter avec lui, les paroles, les discours sont comme des écrans entre le monde et lui, qui lui permettent de tout modaliser. Chez lui, dire ne revient jamais à faire. *Lorenzaccio* évoque à maintes reprises cette rupture entre la parole et l'action : le discours tend à devenir un pur objet esthétique, comme le sermon du prêtre de Saint-Miniato (I, 5) ou un jouet, une toupie, comme dans la tirade de Lorenzo sur l'éloquence (II, 4).

— Cependant, et c'est là la troisième modalité des rapports entre langage et action dans la pièce, **on peut également ne rien dire et pour autant agir**. Le cardinal Cibo est le parangon* de cette attitude. Être sournois et muet, sans cesse caché derrière une tapisserie ou derrière une citation latine, le cardinal cultive le silence :

Croyez-vous qu'il suffise de me frotter mes lèvres de miel pour me les desserrer? (IV, 4).

Il est d'ailleurs accompagné d'un page, Agnolo, à qui il recommande de toujours rester *muet* (I, 3). L'absence de parole est pour lui une force, n'est-il pas en quelque sorte l'agent secret du pape à Florence?

Oui, je suivrai tes ordres, Farnèse! (...) j'agirai sans parler, comme tu as commandé (II, 3).

Le cardinal Cibo accorde ainsi actions et paroles. Ses actes machiavéliques sont couverts par un langage dont il sait manier l'hermétisme, comme le remarque la marquise : *Que couves-tu, prêtre, sous ces paroles ambiguës? Il y a certains assemblages de mots qui passent par instants sur vos lèvres, à vous autres, on ne sait qu'en penser* (II, 3). Le cardinal se réfugie d'ailleurs *dans le cabinet du duc* à l'acte V, 1, au moment où Florence doit se trouver un nouveau duc. Il ne sort de son silence qu'une fois ses dispositions prises. Le silence a une nouvelle fois été pour lui une arme au service de sa puissance.

Chacune de ces attitudes permet d'éclaircir la situation de Lorenzo. Il est ainsi très éloigné de l'action brute, spontanée et irréfléchie de Pierre Strozzi. Mais il est aussi à l'opposé de Philippe, car il a puisé dans *cette admiration pour les grands hommes de son Plutarque* (I, 6) un modèle idéal pour son action, et un regard désabusé sur l'humanité. Lorenzo va même jusqu'à dénoncer la fausse réalité présentée dans les livres. L'acuité de son regard, qui dévoile toutes les apparences, qui soulève tous les masques, n'épargne pas non plus les œuvres de l'esprit :

Le tort des livres et des historiens est de nous montrer [les hommes] différents de ce qu'ils sont (III, 3).

L'inaction, les échecs, les tentatives avortées des autres personnages dessinent ainsi le parcours complexe et singulier de Lorenzo, véritablement partagé, déchiré entre le dire et le faire.

Le théâtre, par sa forme même, pose donc la question des rapports entre l'action et la parole. La représentation théâtrale (le faire) passe systématiquement par un dire, que ce soient les paroles des différents personnages ou les didascalies. Dans *Lorenzaccio*, ce rapport est d'autant plus important que le langage et l'action sont le sujet récurrent des discours de chacun. **En représentant la crise du langage à Florence, Musset s'interroge sur l'efficacité de la parole et la possibilité d'une action pour son siècle, mais surtout, il prône les vertus d'une certaine forme de silence en refusant à son théâtre toute valeur prophétique.**

II. Le rire

Quel grand et vrai savoir des choses de ce monde,
Quelle mâle gaieté, si triste et si profonde
Que, lorsqu'on vient d'en rire, on devrait en pleurer.

Musset, *Une Soirée perdue*, 1840.

Il peut sembler paradoxal de s'interroger sur la place du rire dans *Lorenzaccio*, alors même que la pièce appartient au genre dramatique. Cependant, n'oublions pas que le drame a été défini comme un spectacle total, à l'image de la vie, unissant donc en lui les contraires, tels que le rire et les larmes, le sublime et le grotesque. Quelle place Musset laisse-t-il au rire dans sa pièce ?

► Présence du comique.

Le rire dans *Lorenzaccio* n'est certes pas le rire franc de la gaudriole... Pourtant Musset, dans un souci certain d'alterner les registres, fait place à deux reprises au comique de farce dans sa pièce. Il s'agit de l'épisode où Lorenzo jette depuis une fenêtre une bouteille cassée sur le provéditeur, lors du bal des Nasi :

(Le provéditeur monte à cheval ; une bouteille cassée lui tombe sur l'épaule).

Le provéditeur : Eh ! ventrebleu ! quel est l'assommeur ici ? (I, 2).

Le comique de farce est renforcé par le fait que l'agressé est aussi ivre que l'agresseur, et que sa réplique verbale manque de conviction. Le provéditeur fait d'ailleurs preuve d'un manque de lucidité face à Lorenzo. Il lui prête des jeux bien innocents :

Peste soit de l'ivrogne et de ses farces silencieuses ! un gredin qui n'a pas souri trois fois dans sa vie, et qui passe le temps à des espiègleries d'écolier en vacances ! (I, 2).

Cette définition des activités de Lorenzo tient du comique de mots, quand on pense au Lorenzo entremetteur et meurtrier !

Un autre épisode peut être lu comme burlesque, celui de l'apparition sur scène des deux précepteurs à l'acte V (scène 5). Tous deux sont ridicules, dans leur attitude (ils poursuivent une

conversation pédante tandis que leurs deux élèves se battent) comme dans leur langage : phrases ampoulées, compliments outrés, latinismes ridicules... Le comble est atteint sans doute quand un des deux précepteurs demande à l'autre de lui dire son sonnet. Alexandre vient d'être assassiné, et le *peuple est comme de l'eau qui va bouillir* (V, 1), et le pédant affirme sans rire : *La ville ne s'occupe que de votre sonnet*. Le comique de farce du début de cet épisode se colore ainsi peu à peu de caricature politique. Musset ne nous fait pas rire franchement avec cette scène, sa peinture des opportunistes politiques touche trop juste pour nous faire réellement rire. En effet, le précepteur-poète allie inconscience politique et intérêts personnels, il est prêt à encenser le pouvoir quel qu'il soit :

Vous serez peut-être étonné que moi, qui ai commencé par chanter la monarchie en quelque sorte, je semble cette fois chanter la république.

En somme le rire dans la pièce n'est jamais franc. Toujours s'y mêle une forme de recul par l'ironie ou la caricature. Aussi les bons mots des personnages sont-ils des épigrammes, c'est-à-dire des traits d'esprits exprimant une raillerie mordante. La marquise, le cardinal Cibo pratiquent beaucoup cet exercice, mais l'on trouve également des épigrammes dans la bouche du peuple florentin. Ainsi lorsqu'un gentilhomme, à l'acte V, voit passer devant lui les époux Cibo réconciliés :

Deuxième gentilhomme. — La perle des maris, en vérité ! Avaler ainsi une couleuvre aussi longue que l'Arno, cela s'appelle avoir l'estomac bon (V, 3).

L'épigramme est ici particulièrement savante, puisqu'elle joue sur le double sens (concret et figuré) du mot « couleuvre » et qu'elle illustre non seulement l'attitude conjugale du marquis Cibo, mais l'attitude politique du peuple de Florence.

Le rire intelligent est donc fin et proche de l'ironie. Le rire gras reste dans la pièce l'apanage de la débauche.

► Le rire sadique.

En effet, le duc est le seul personnage dont Musset indique en didascalie qu'il rit ouvertement et à gorge déployée. Ainsi à la

scène 4 de l'acte I, Alexandre s'amuse de la terreur de Lorenzo à l'idée d'un duel et allie le rire que provoque en lui la situation à la moquerie :

Ne voyez-vous pas que je plaisante encore ! Qui diable pense ici à une affaire sérieuse ?

Musset indique par deux fois en didascalie qu'Alexandre prend beaucoup de plaisir durant la scène : *le duc, riant, le duc riant aux éclats*. La gradation dans le rire est provoquée par l'évanouissement de Lorenzo. Le duc est ici comme le spectateur privilégié du « one-man-show » de Lorenzo, il rit à la fois de contentement (Lorenzo confirme par son attitude ce que disait le duc : il est lâche), de supériorité et de plaisir, face au numéro de son bouffon. La scène semble d'ailleurs construite autour du problème du rire et de la plaisanterie : le duc *rit, plaisante*, tandis que Lorenzo ironise puis se sent blessé par le duc : *Son Altesse se rit de moi*. La scène se joue donc sur un rapport dominant/dominé, et passe en revue toutes les tonalités du rire : *riant, gaieté, se rit, j'ai ri, s'égayer un instant, je plaisante, riant aux éclats*. Cependant, le rire est ici macabre, sadique : d'abord parce que le duc se moque de la fragilité de son protégé, mais surtout parce que le duc, si sûr de lui dans son hilarité, est en fait en train de jouer sans le savoir les répétitions de sa mort. Si cette scène appartient au registre de la comédie, elle semble plutôt être une comédie macabre.

Le rire dans *Lorenzaccio* est ainsi souvent du côté de la moquerie. Il est une arme pour abaisser un adversaire, le ridiculiser. Lorenzo en fait usage face à Tebaldeo :

Lorenzo. — Est-ce un paysage ou un portrait ? De quel côté faut-il regarder, en long ou en large ?

Tebaldeo. — Votre Seigneurie se rit de moi. C'est la vue du Campo Santo.

Lorenzo. — Combien y a-t-il d'ici à l'immortalité ?

Valori. — Il est mal à vous de plaisanter cet enfant¹ (II, 2).

1. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Valori sert souvent d'arbitre dans ces scènes de domination. Il prend systématiquement parti pour le personnage dominé, écrasé par le sarcasme. Dans la scène de l'épée (I, 4), il tentait de calmer le duc.

Le rire est donc souvent amer et proche du sarcasme. C'est ainsi que l'on peut interpréter le sourire permanent de vautour du cardinal Cibo, ou le rire des débauchés. L'hilarité est souvent associée à la mort, comme dans l'évocation du rire d'Ugolin¹ par Lorenzo, alors qu'il prépare le meurtre avec Scoronconcolo : *Ris, vieillard, ris dans ton bonnet blanc* (III, 1). Rire et violence sont proches : ainsi Alexandre commet des *meurtres facétieux* (II, 2) et *déclare ne jamais mieux frapper que quand il est en pointe de gaieté* (II, 6). Giomo, lui, assassine gratuitement, « pour rire » ; Lorenzo retrouve un rire grinçant peu avant de tuer Alexandre :

Cela serait plaisant qu'il lui vint à l'idée de me dire : Ta chambre est-elle retirée ? Entendra-t-on quelque chose du voisinage ? Cela sera plaisant. Ah ! on y a pourvu. Oui, ce serait drôle qu'il lui vint cette idée (IV, 9).

Le rire de Lorenzo – ou plutôt sa grimace sinistre – naît du décalage des situations, entre ses préoccupations et celles d'Alexandre qui recherche l'intimité et la tranquillité pour mener à bien sa nuit d'amour : Lorenzo cherche surtout à ne pas se faire entendre de ses voisins au moment où il frappera Alexandre. Le rire de *Lorenzaccio* prend ici des tonalités macabres. On atteint le paroxysme de l'humour noir, puisqu'ici l'enjeu de la mort est réel.

► La perte du rire.

J'ai perdu ma force et la vie,
Et mes amis et ma gaieté ;
(...) Quand j'ai connu la vérité.

Musset, *Tristesse*, décembre 1841.

Quand je plaisante sur mes pareils, je me sens sérieux comme la mort au milieu de ma gaieté.

Lorenzo, III, 3.

Lorenzo apparaît dans la pièce comme un personnage dont le rire appartient au passé, au contraire d'un Tebaldeo qui

1. Ugolin, tyran de Pise, fut enfermé dans une tour avec ses enfants. Il tenta de survivre en les dévorant. Son rire est celui de la démence du carnassier.

garde sur ses lèvres le sourire de l'idéal et de la foi. Sa mère le montre à la scène 6 de l'acte I :

Le sourire, ce doux épanouissement qui rend la jeunesse semblable aux fleurs, s'est enfui de ses joues couleurs de soufre, pour y laisser grommeler une ironie ignoble et le mépris de tout.

Lorenzo a perdu son rire en même temps que sa jeunesse et son insouciance. La conscience du temps et des choses a mis sur ses lèvres le « hideux sourire » de l'ironie que Musset prêtait à Voltaire. Tous les personnages commentent à leur tour cette absence de joie, de rire chez Lorenzo :

Le duc. — Regardez-moi (...) ce visage morne, qui sourit quelquefois, mais qui n'a pas la force de rire (I, 4).

Scoronconcolo. — Tiens, maître, crois-moi, tu maigris : — tu n'as plus le mot pour rire comme devant (III, 1).

Philippe. — Ta tristesse me fend le cœur (III, 3), votre gaieté est triste comme la nuit (V, 6).

Lorenzo est donc une sorte de clown blanc. Bouffon du roi, il offre à Alexandre une ironie mordante et joue de la bêtise des puissants : *Si vous saviez comme cela est aisé de mentir impudemment au nez d'un butor ! Cela prouve bien que vous n'avez jamais essayé* (II, 4). Lorenzo est le fou d'Alexandre. Sous couvert de jouer, de plaisanter, il lui assène des vérités mordantes. Son rire est plutôt une ironie, et Lorenzo lui-même se définit comme un personnage sombre, triste :

Je suis rongé d'une tristesse auprès de laquelle la nuit la plus sombre est une lumière éblouissante (III, 3).

Lorenzo ne peut plus rire ni sourire. Sa lucidité le rend mélancolique, et lui-même se place sous le signe de la lune et de Saturne, astres de la mélancolie :

Je suis plus vieux que le bisaïeul de Saturne (V, 6).

► La grimace ironique.

Le rire lucide est donc un rire sérieux. La lucidité, la conscience de l'ordre du monde sont la cause d'un détachement ironique, parfois proche de la folie. Le désabusement est source d'une sorte d'amusement face au monde : Lorenzo est ainsi

« amusé » (V, 6) de voir des hommes le suivre dans Venise pour le tuer. A la scène 3 de l'acte III, il lie de nouveau le regard sur le monde et le rire :

Quand je plaisante sur mes pareils, je me sens sérieux comme la mort au milieu de ma gaieté.

Son rire est presque synonyme de larmes, il est celui d'une tristesse face au monde, il est provoqué par la lucidité. Lorenzo a devant les hommes le même regard surplombant et démystificateur que celui qu'il prête à Dieu :

S'il y a quelqu'un là-haut, il doit bien rire de nous tous ; cela est très comique, vraiment (IV, 9).

Ce rire sérieux est aussi celui de Musset face aux événements qu'il relate. Il provoque en effet la lucidité du spectateur en multipliant les anachronismes, pour éveiller notre attention : ainsi les personnages boivent du *chocolat* ou de la *limonade* ; la marquise dispose d'un *boudoir* ; Lorenzo évoque la fille du *concierge* ; Lorenzo place dans sa chambre un *pot de résédas*, parle de sa *barbe* de républicain. Comme l'a analysé Bernard Masson, Musset prend du recul face à son texte par l'ironie, par la dissonance. Ses *traits d'humour* sont un *art de se déprendre de l'Histoire*. Le rire est aussi un apprentissage du regard et de la distance...

III. Portrait de l'artiste

La profondeur du ciel me consterne ;
(...) L'immutabilité du spectacle me révolte... Ah ! faut-il éternellement souffrir, ou fuir éternellement le beau ? (...) L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu.

Charles Baudelaire, *Confiteur de l'artiste*,
Petits Poèmes en prose.

La question de l'artiste est une des problématiques centrales de *Lorenzaccio*. Représenter la Renaissance italienne à travers

Florence revient pour Musset à reprendre des thèmes qui lui sont chers, et qu'il a déjà mis en scène dans *André del Sarto* (1833): quelle est la place de l'artiste dans la cité, quel portée doit-il donner à son engagement ?

► **Le mécénat.**

Lorenzaccio met en scène plusieurs artistes: Tebaldeo Frecia bien sûr, que la liste des personnages présente immédiatement comme un *peintre*. Au départ, Musset envisagea de prendre comme personnage de sa pièce le célèbre orfèvre et médailleur florentin Benvenuto Cellini, puis il abandonna cette idée, préférant représenter un artiste anonyme et créé de toutes pièces. Cellini apparaît cependant en silhouette dans la scène 5 de l'acte I:

Un autre cavalier. — A propos d'artiste, ne voyez-vous pas, dans ce petit cabaret, ce grand gaillard qui gesticule devant des badauds? Il frappe son verre sur la table; si je ne me trompe, c'est ce hâbleur de Cellini

Musset met ici en scène plus le débauché, l'extravagant que l'artiste. Cependant, Cellini permet d'illustrer la richesse artistique de la ville, et surtout d'aborder un autre problème de l'art à la Renaissance. En effet, Musset présente Alexandre, duc de Florence, comme un protecteur des arts. Fidèle en cela à la tradition de mécénat* des Médicis, Alexandre déclare avec force:

Je protège les arts comme un autre, et j'ai chez moi les premiers artistes de l'Italie (I, 4).

L'orfèvre, pourtant fort critique à l'égard du régime, se montre admiratif devant cette politique culturelle des grands princes:

Si j'étais un grand artiste, j'aimerais les princes, parce qu'eux seuls peuvent faire entreprendre de grands travaux (I, 5).

Alexandre donne ainsi une image du mécène: prince cultivé, il manie volontiers la plume (envoyant des billets doux à la marquise Cibo (I, 3) ou à Catherine (III, 4). Le cardinal lui reconnaît même un certain style: *le style du duc est laconique, mais il ne manque pas d'énergie* (I, 3). Alexandre se montre

même amateur de musique (chanson de Giomo, II, 6) et Musset le représente «à demi nu», alors que Tebaldeo exécute son portrait. En somme, Florence apparaît bien dans *Lorenzaccio* comme un terrain propice aux arts, grâce au mécénat du prince.

► **Portraits d'artistes.**

Lorenzaccio est aussi une galerie d'artistes. Musset peint dans sa pièce plusieurs formes de rapport à l'art. Les artistes ridicules (les deux précepteurs), un artiste idéaliste et presque mystique (Tebaldeo), et enfin un artiste problématique: Lorenzo.

— Musset peint dans *Lorenzaccio* deux artistes dont il ne faut pas négliger l'importance: les deux précepteurs ridicules qui apparaissent à l'acte V, scène 5. En effet, la rencontre *érudite* et *fleurie* des précepteurs des fils Salviati et Strozzi va être pour Musset l'occasion d'une peinture satirique des faux artistes. L'un des deux précepteurs a «commis» un sonnet de *sa main gigantesque*. Le texte que Musset se donne le plaisir de reproduire:

Chantons la liberté, qui refléurit plus âpre
Sous des soleils plus mûrs et des cieus plus vermeils,

est une sorte de florilège d'incohérences poétiques, de par son accumulation de comparatifs, d'images faciles et de par la grandiloquence de son style. Mais le plus ridicule de l'épisode n'est sans doute pas le sonnet lui-même. Nous n'en connaissons d'ailleurs que les deux premiers vers que l'auteur, chaque fois interrompu par les coups de poing des deux garnements, ne cesse de reprendre, à la manière d'Oronte dans *Le Misanthrope* de Molière¹. Les commentaires du précepteur atteignent les sommets du grotesque: échange de compliments grandiloquents, enflés comme des ballons de baudruche, accumulation

1. «*Sonnet*. C'est un sonnet... *L'Espoir*... C'est une dame Qui de quelque espérance avait flatté ma flamme, *L'Espoir*... Ce ne sont point de ces grands vers pompeux, Mais de petits vers doux, tendres et langoureux» (Molière, *Le Misanthrope*, I, 2 (la scène se poursuit selon la même alternance citation/commentaire)).

d'adjectifs creux *des horizons si dentelés, si phosphorescents, les fumées peut-être bizarres et osées d'une imagination chatoyante*. Enfin, leur engagement politique se résume à un opportunisme ridicule :

Vous serez peut-être étonné que moi, qui ai commencé par chanter la monarchie en quelque sorte, je semble cette fois chanter la république.

Ce « poète » s'engage dès que le vent tourne et se montre prêt à encenser le pouvoir quel qu'il soit, comme le montre la promptitude de son revirement et la répétition du verbe « chanter ». Le mot même de liberté qui ouvre le sonnet du précepteur résonne de manière particulièrement burlesque.

Après cette définition critique de l'artiste à travers le précepteur poète, nous pouvons analyser un autre portrait exécuté par Musset : Lorenzo est en effet aussi un artiste, mais d'un genre un peu particulier. De l'artiste, Lorenzo a la mélancolie et la clairvoyance. A l'image du poète, il est rejeté par les autres hommes de la cité. Mais Musset choisit de ne pas nous montrer les œuvres de son artiste¹. Mieux il nous en donne une image négative par la bouche d'Alexandre (*un gratteur de papier, un méchant poète qui ne sait seulement pas faire un sonnet*, I, 4) ou il l'évoque même en train de détruire des œuvres, de décapiter les statues de pierre de l'arc de Constantin. Certes Lorenzo ne mutilé pas ces statues en tant qu'œuvres d'art, mais en tant que symbole politique et religieux. Les têtes sculptées de l'art de Constantin sont comme un exercice préparatoire à la décapitation de la tyrannie, à travers le meurtre d'Alexandre. **En effet, Lorenzo est un artiste qui ne travaille pas sur le papier mais qui s'attaque directement à la matière : pierre ou chair.** Il agit sur les corps, que ce soit au niveau de la ville (le corps de la cité), d'Alexandre ou de son propre suicide. Lorenzo résout le dilemme de l'artiste pris entre la contemplation et l'action : il traduit dans des actes ce que d'autres transmettent dans leurs œuvres. Il aborde de manière frontale la question de la trans-

1. Lorenzo avait pourtant fait représenter une pièce de théâtre en 1526, une comédie intitulée *Arriadoso*.

formation de la réalité par l'art : **Lorenzo est un artiste de l'action.**

Enfin, Tebaldeo est sans aucun doute la seule figure d'artiste à part entière du drame, même si le jeune peintre n'apparaît que dans deux scènes, la deuxième et la sixième de l'acte II. En apparence personnage secondaire, Tebaldeo Freccia est pourtant une des clés de compréhension du drame. En effet, d'un point de vue dramatique, le peintre a une utilité certaine : il sert de prétexte au vol de la cotte de mailles, en faisant poser Alexandre à demi nu pour son portrait. Mais son importance dans *Lorenzaccio* ne se réduit pas à être un simple jalon dramatique. Tebaldeo est surtout le support d'une réflexion sur l'art et le contrepoint de Lorenzo.

Tebaldeo est un jeune artiste. Valori l'aborde en lui demandant s'il est le *petit Freccia*, puis fait remarquer que *[sa] barbe n'est pas encore poussée*. Cette jeunesse n'est pas une simple question d'âge (*il est mal à vous de plaisanter cet enfant* déclare Valori à Lorenzo) mais aussi de pratique artistique. Tebaldeo le dit lui-même à la scène 2 de l'acte II : *je sais mieux aimer les arts que je ne sais les exercer*. Il se définit comme un *desservant bien humble de la peinture*. Le rapport de Tebaldeo à l'art est donc modeste. Le jeune artiste a conscience de son inexpérience et contemple avec admiration ses glorieux aînés, comme Raphaël. Simple, Tebaldeo est aussi idéaliste. Pour lui être artiste revient à *réaliser des rêves* et son idéalisme se traduit par un fort mysticisme. En peignant le monde, Tebaldeo veut honorer Dieu et sa création. Il n'admire même jamais mieux les œuvres de Raphaël et de Buonarroti que dans une église, en écoutant les orgues :

Le chant de l'orgue me révèle leur pensée et me fait pénétrer dans leur âme ; je regarde les personnages de leurs tableaux si saintement agenouillés, et j'écoute, comme si les cantiques du chœur sortaient de leurs bouches entrouvertes ; des bouffées d'encens aromatiques passent entre eux et moi dans une vapeur légère ; je crois y voir la gloire de l'artiste ; c'est aussi une triste et douce fumée, et qui ne serait qu'un parfum stérile si elle ne montait à Dieu

Tebaldeo croit donc encore à un idéal et semble avoir une haute idée de la fonction de l'art. Il montre même un certaine

assurance lorsqu'il affirme à la fin de la scène 2 de l'acte II : *Je suis un artiste.*

► **La double figure de l'artiste.**

La définition de l'artiste par Musset pourrait donc apparaître en filigrane de la confrontation de Tebaldeo et de Lorenzo. Les deux personnages s'opposent en effet point par point : Lorenzo méprise et hait en quelque sorte les hommes tandis que Tebaldeo ne cesse d'affirmer son amour de l'humanité et de sa patrie :

J'aime ma mère et ma maîtresse.

Lorenzo va provoquer Tebaldeo : il cherche d'abord à le gêner. Valori vient en effet de proposer au jeune peintre de travailler pour lui, et Lorenzo l'oblige à leur montrer le tableau qu'il tient sous son bras, avant de se moquer de ce qu'il représente :

Est-ce un paysage ou un portrait ? De quel côté faut-il regarder, en long ou en large ?

Ne parvenant pas à vexer Tebaldeo qui reste d'un calme olympien et d'une politesse de marbre (*Votre Seigneurie se rit de moi. C'est la vue du Campo Santo*), Lorenzo va alors essayer de tenter le peintre :

Viens chez moi ; je te ferai peindre la Mazzafirra toute nue.

Tebaldeo résiste une nouvelle fois, et la tentation suivante de Lorenzo (l'argent après la courtisane) ne provoque qu'une réaction d'honnêteté indignée de la part du peintre : *je n'appartiens à personne ; quand la pensée veut être libre, le corps doit l'être aussi.*

En somme Tebaldeo s'oppose à tous les discours de débauche de Lorenzo. Il est même l'image exactement inversée du jeune débauché. A un Lorenzo hantant les cabarets et les lits des filles, Musset oppose un Tebaldeo passant [*s*]es journées à l'atelier, ou à chanter dans un église. Tebaldeo refuse tout ce qui fait la vie de Lorenzo : la compromission avec le pouvoir, la vie dans un palais luxueux. Il est comme l'image vivante de la

pureté passée de Lorenzo et de l'esclavage présent de son corps livré à la débauche.

Musset oppose donc à travers Lorenzo et Tebaldeo deux visages de l'artiste : la pureté et la corruption. Cependant, après cette scène de rencontre, l'opposition entre les deux personnages paraît moins nette. En effet, ne peut-on, au vu de la scène 6 de l'acte II, se dire que Lorenzo est parvenu à utiliser l'artiste, à le prostituer ? En effet, Tebaldeo a accepté de devenir le peintre officiel d'Alexandre. Il n'est plus aussi libre qu'il l'affirmait à la scène 2 du même acte. D'ailleurs Tebaldeo semble gêné, gauche. Il ne prononce qu'une phrase : *Rien, monseigneur, plaise à Votre Altesse*, qui le montre embarrassé, en quelque sorte pétrifié dans des formules de politesse redondantes. Alexandre remarque sa gêne et lui demande pourquoi sa main tremble et son œil louche *terriblement*. Comment expliquer cette attitude ? Est-ce la conscience de sa compromission qui le torture ? Est-il le complice volontaire de Lorenzaccio qui entre à ce moment même pour voler la cotte de mailles ? De toute façon, Tebaldeo qui voulait rester neutre et indépendant s'est laissé enrôler moralement. Manière d'affirmer que la corruption s'est véritablement généralisée à Florence, et que la frontière entre pureté et débauche est facile à franchir.

Cette opposition Tebaldeo/Lorenzo dépasse donc le seul domaine de l'art : elle est aussi pour Lorenzo une épreuve du double, la rencontre vivante de sa propre jeunesse, de son être d'avant la corruption. Elle est donc un lieu essentiel du drame vécu par Lorenzo, car elle permet d'établir, de visualiser sur l'espace scénique les contradictions intérieures du personnage. D'une certaine façon, c'est d'ailleurs **toute la pièce qui fonctionne de cette manière : chaque personnage peut apparaître comme émanant directement de l'intériorité troublée et contradictoire du personnage principal.** Chacun, avec son masque et son discours, représente une tendance inscrite dans Lorenzo, une instance de son Moi déchiré, divisé. *Lorenzaccio* est un drame de l'intimité où s'affrontent des forces psychiques.

IV. Le regard

Le regard est une composante essentielle du théâtre, et particulièrement de *Lorenzaccio* : Jean-Jacques Thomas a ainsi relevé 128 occurrences du verbe *voir* dans la pièce. **Une dramaturgie du regard est donc mise en place dans le drame, et la vue est à la fois sujet des discours et essence même du spectacle.** Ne peut-on en effet définir les acteurs comme ceux qui «font voir» et les spectateurs comme ceux qui «voient faire» ?

Dans *Lorenzaccio*, les frontières qui normalement sont établies de manière étanche entre la salle et la scène se voient brouillées. La scène est en effet elle-même partagée entre ceux qui mènent le spectacle et ceux qui de loin regardent : le peuple assiste à son Histoire sans en faire partie, regarde les fêtes sans y participer. Ainsi **le regard est à la fois présenté par Musset dans son drame comme un objet esthétique et comme un objet politique** : la tyrannie offre une fascination au peuple et fonde sa puissance politique sur l'inertie que celle-ci entraîne.

► Une mise en scène du regard.

Lorenzaccio est une scène où les regards se croisent, où aucun personnage ne peut agir sans être observé, surveillé. Florence elle-même ne vit-elle pas en permanence sous le regard de Rome ? De même le peuple florentin est sans cesse espionné par la citadelle :

Il est bon de savoir que, tout en jouant aux dés et en buvant leur vin aigrelet, [les allemands] ont l'œil sur nous autres (I, 2).

La scène du drame est partagée entre certains personnages que l'on pourrait définir comme des acteurs véritables (les personnages principaux) et d'autres qui forment une foule anonyme et indifférenciée. Musset représente en effet la foule de Florence qui regarde le spectacle des patriciens. Les exclamations de la foule sont toutes centrées sur l'expression d'un regard ébloui :

La femme. — Comme tout est illuminé !
Le second écolier. — Rose, vert, bleu, j'en ai plein les yeux, la tête me tourne (I, 2).

Cependant ce regard n'est qu'en apparence une vue réelle des choses. La foule en reste à l'apparence et laisse son regard se faire capturer par le spectacle qui lui est offert. Donner à voir est une ruse du pouvoir pour abrutir le peuple. Ne décide-t-on pas d'un carnaval au moment critique de la mort d'Alexandre ? L'orfèvre a conscience de ce piège du voir et expose avec une grande force critique la manière dont le peuple se laisse abuser :

Que s'ensuit-il ? Une réjouissance publique, **ils n'en voient pas davantage** ; et puis un beau matin ils se réveillent tout engourdis des fumées du vin impérial, et **ils voient** une figure sinistre à la fenêtre du palais des Pazzi (I, 5).

Le mécanisme ici démonté est clair : l'aveuglement du peuple est voulu par le pouvoir, et naît d'un voir totalement superficiel, passif.

A l'inverse, le pouvoir ne regarde jamais le peuple, comme le montre l'orfèvre :

Faire du jour la nuit et de la nuit le jour, c'est un moyen comode de ne pas voir les honnêtes gens (I, 2).

Le regard est donc à sens unique, et va du peuple à la Cour. Quant au pouvoir, il ne regarde jamais le peuple (et ne s'en préoccupe réellement qu'au moment où il pourrait devenir dangereux, c'est-à-dire à l'acte V) et se contente de lui offrir le spectacle de ses réjouissances et de ses débauches.

En revanche, la Cour est elle aussi un monde clos, tendu, fait de regards croisés, où chacun s'observe et s'épie. Tebaldeo, qui n'a pas l'habitude de cette atmosphère, est ainsi représenté «louch[ant] terriblement» par Musset (II, 6). Son regard déviant est l'indice de sa gêne. Tous vivent sous le regard de tous. Aucune intimité n'est possible, et chaque geste semble sous le poids d'un regard public :

Toute la cour le verra (Alexandre, I, 4).

Lorenzo désire d'ailleurs que le duc se voie mourir (*il se verra tuer*, IV, 9), comme un appel à un regard général sur lui

qui le consacrerait. L'adverbe *publiquement* est répété comme un leitmotiv dans le pièce (I, 4 – IV, 10) et les tensions s'accroissent du fait même que les injures sont connues de tous. Pierre estime ainsi l'insulte de Salviati d'autant plus grave qu'elle a été proférée en plein air, dans un espace public :

L'insulte a été publique, il nous l'a faite au milieu d'une place. Moi, je l'ai assommé au milieu d'une rue, et il me convient demain matin de le raconter à toute la ville (II, 5).

Philippe reprendra d'ailleurs cette image de la « publicité » (au sens de caractère public) de l'insulte à la scène 3 de l'acte III : *l'honneur des Strozzi souffleté en place publique*. Le voir est une composante essentielle de la vie florentine. Les arrestations ont lieu en pleine rue, le palais d'Alexandre semble ouvert à tout vent. Les personnages ont toujours leur regard braqué sur les autres. Marie porte ainsi un regard douloureux sur son fils et sur les bannis :

Ne puis-je plus ouvrir les yeux ? (I, 6),
tout ce que je vois m'entraîne vers la tombe (III, 4).

Mais la plupart des personnages ont un regard d'espion sur les autres. Ainsi le cardinal qui épie sa belle-sœur depuis une tapisserie et porte un regard indiscret sur son courrier (I, 3)¹ ou qui dénonce les activités nocturnes de Lorenzo au duc :

Je l'ai vu de mes yeux sauter sur des poutres et des pierres comme un fou. Je l'ai appelé, et je suis forcé d'en convenir, son regard m'a fait peur. (...) Apprenez qu'il a dit ce soir à deux personnes de ma connaissance, **publiquement** sur leur terrasse, qu'il vous tuerait cette nuit (IV, 10).

On le voit, le cardinal épie, exprime ce qu'il a vu dans une sorte de redondance à la limite du pléonasme (*je l'ai vu de mes yeux... avec quoi d'autre pouvait-il voir ?*) et montre bien qu'il regardait le « regard » de Lorenzo, indice de son être. Le pou-

1. Il avouera d'ailleurs à la marquise à la scène 4 de l'acte IV avoir joué les voyeurs « je l'ai vu de mes propres yeux : je vous ai vue embrasser le duc. Vous me l'auriez avoué au confessionnal que je pourrais encore en parler sans péché puisque je l'ai vu hors du confessionnal ».

voir du cardinal naît de sa capacité à tout voir sans lui même être vu, puisqu'il agit toujours depuis les coulisses.

De même Alexandre désire Catherine, parce qu'il l'a vue à une fenêtre. Être vu revient à être à la merci de la débauche du duc, comme le montre l'exclamation de Marie :

* Malheureuse ! malheureuse ! il t'aime ! Où t'a-t-il vue ? (III, 4).

Philippe porte également un regard sur Lorenzo, mais ce regard a encore une tonalité différente. Il s'agit d'un regard de compréhension, un regard qui ne se laisse pas prendre par les apparences :

Si je t'ai bien connu, si la hideuse comédie que tu joues m'a trouvé impassible et fidèle spectateur, que l'homme sorte de l'histoire (III, 3).

Le verbe « voir » n'a donc pas un seul sens, il recouvre en fait de nombreuses significations et concentre en quelque sorte sous son nom toutes les thématiques de la pièce.

► **Voir : un verbe polysémique.**

Le voir a dans *Lorenzaccio* une signification symbolique, qui va bien au-delà du simple regard.

En effet, « voir » peut par exemple fonctionner comme auxiliaire de retardement dans les discours des Strozzi : *Le prieur*. — *Demain, nous verrons tous les choses plus sagement* (II, 5). Ce rejet au lendemain est une manière de dire son découragement sans véritablement l'exprimer. Le verbe voir signifie ainsi souvent l'attentisme, voire le défaitisme, en particulier dans la bouche de Philippe :

Je vois que vous allez agir, dit-il à ses fils (III, 2), manière pour lui de se mettre en retrait. Il reste dans la position du spectateur. Ainsi aux exhortations de Lorenzo à l'action il répond : *Nous verrons, nous verrons ! rien n'est encore fait* (III, 3). Le verbe voir est donc signe dans *Lorenzaccio* de l'attentisme et de l'impuissance des républicains, il est symbolique de toute l'intrigue Strozzi et mise en évidence de son échec prévisible : voir ne peut être synonyme d'agir.

Mais le verbe « voir » s'associe également à toute la théma-

tique de la débauche. Alexandre désire séduire les femmes qui se sont offertes à son regard ou à celui de Lorenzo, dont les yeux regardent à ce moment là pour le duc :

Les mères pauvres soulèvent honteusement le voile de leurs filles quand je m'arrête au seuil de leurs portes; elles me laissent voir leur beauté avec un sourire plus vil que le baiser de Judas (III, 3).

Florence se complaît dans les illusions du regard, et l'acte V montre bien que l'existence du duc se résume à sa visibilité. Les courtisans veulent le voir :

Le Seigneur. — Le duc est-il visible, messieurs? (V, 1).

Tout n'est qu'apparence et masque posé sur la vérité. Le marchand symbolise lui aussi cette absence de vue lucide comme le montre son discours surréaliste avec l'orfèvre à la scène 5 de l'acte V :

Le marchand. — Vous ne voyez pas ce qui résulte de ces combinaisons surnaturelles (...)?

L'orfèvre. — Non, en vérité, je ne vois pas ce qui en résulte.

Le marchand. — Vous ne le voyez pas? Est-ce possible, voisin, que vous le ne voyiez pas?

L'orfèvre. — je ne vois pas.

Celui qui dit voir ici n'est certes pas le plus lucide!

— Enfin, voir est associé à connaître et à comprendre, en particulier à travers le personnage de Lorenzo. Il est celui qui voit au-delà des apparences, à travers les voiles trompeurs. Son discours à Philippe est ainsi centré sur sa vision lucide des êtres et des choses: *je vous vois tel que j'ai été* (III, 3), dit-il au vieil homme. Lorenzo connaît la vie parce qu'il ne se contente pas d'un regard superficiel. Voir revient pour lui à ne pas rêver, à ne pas se laisser prendre par les illusions consolantes. Lorenzo est l'homme du regard, son discours à Philippe (III, 3) est un leitmotiv de *j'ai vu, j'observais...* Sa lucidité est un bilan visuel sur les hommes :

Tout ce que j'ai à voir, moi, c'est que je suis perdu, et que les hommes n'en profiteront pas plus qu'il ne comprendront.

Dès la scène 3 de l'acte III, Lorenzo nous livre la clé du drame et son dénouement.

► Qui regarde?

La scène est soumise au feu croisé de trois types de regards: La scène est d'abord regardée par les spectateurs réels de la pièce, ou par les lecteurs. Ce premier plan est traditionnel.

Mais les acteurs sont eux-mêmes spectateurs. En effet, le peuple regarde la Cour, les personnages épient les autres, et surtout les acteurs se dédoublent et ne cessent de se regarder eux-mêmes. Les monologues sont ainsi des regards sur soi, des moments où les personnages tentent de cerner leur personnalité, le sens de leur action. Lorenzo est bien sûr le personnage qui compte le plus de monologues (tous dans l'acte IV). Dans la scène 5 de l'acte IV, sa surprise face à ce qu'il découvre de lui-même montre bien qu'une des fonctions du monologue est de se regarder soi-même comme on ne s'est jamais vu. Il exprime son étonnement face à la profondeur de sa corruption. Mais les autres personnages monologuent aussi, que ce soit le cardinal Cibo, Philippe ou la marquise. La marquise Cibo se regarde même dans un miroir (*la marquise, parée, devant un miroir*, III, 5). **Le miroir pourrait être l'objet symbolisant ces jeux de regards des personnages sur eux-mêmes: se réfléchir revient à réfléchir.**

Enfin, un dernier spectateur surplombe la scène: Dieu. Mais la présence de ce spectateur suprême reste hypothétique:

S'il y a quelqu'un là-haut, il doit bien rire de nous tous (IV, 9).

Ainsi *Lorenzaccio* est bien le drame d'une parole en crise qui se cherche un destinataire. Quel regard est porté sur le monde? Y a-t-il même un spectateur? Florence représente un monde où tout est spectacle, illusion. L'homme ne trouve plus réellement sa place dans ce carnaval des signes et des apparences. Musset nous propose deux regards, celui de Philippe :

Si je suis rêveur, laisse-moi ce rêve-là (V, 2).

ou celui de Lorenzo: *Je me suis réveillé de mes rêves* (III, 3). Nul doute que le regard de Musset est plus proche de celui de son héros, et que c'est ce regard démystificateur et critique qu'il attend de nous...

Lexique

Les termes de ce lexique renvoient aux mots du texte suivis d'un astérisique (*).

Acmé : du grec *akmé*, sommet. Point culminant, apogée.

Allitération : répétition des mêmes sonorités consonantiques à l'initiale de plusieurs mots ou plusieurs syllabes d'un même mot.

Charles Quint (1500-1568). Il fut roi d'Espagne, sous le titre de Charles I^{er} (1516-1556), roi de Sicile (Charles IV - 1516-1556) et empereur germanique (1519-1556). Il donna une puissance territoriale énorme à l'Espagne, faisant de l'Autriche, l'Allemagne et les Flandres ses colonies. Sa force, qui s'étendait sur une grande partie de l'Europe, fit de lui l'ennemi naturel des rois de France, et en particulier de François I^{er}, contre lequel il mena une lutte de plus de trente ans. Il abdiqua en 1556 et se retira dans le monastère de Yuste.

Déictique : du grec *déiktikos*, démonstratif. Pronom ou adjectif servant à désigner, à montrer (ex : *ce bâtard*).

Didascalie : dans le théâtre grec, indication donnée à un acteur par l'auteur sur son manuscrit. Aujourd'hui le mot « didascalie » regroupe toutes les indications scéniques, qu'elles concernent le ton d'une réplique, un décor, un mouvement de l'acteur...

Épitaphe : du grec *epi*, sur, et *taphos*, tombe. Inscription funéraire, gravée sur une tombe.

Éponyme (héros) : du grec *epi* (sur) et *onoma* (nom). A l'origine, personnage légendaire, fondateur d'une cité à laquelle il a donné son nom (Rome). Par extension, en littérature, personnage qui donne son nom à une œuvre dont il est la figure principale.

François I^{er} (1494-1547) : Il fut roi de France de 1515 à 1547. Il tenta, en vain, de se faire élire empereur, contre Charles I^{er} d'Espagne (Charles Quint). Il mena pour se faire une lutte de tous les instants contre son rival, en essayant d'obtenir une alliance avec l'Angleterre (entrevue du Drap d'or avec Henri VIII,

en 1520), puis en tentant d'obtenir la suprématie militaire en Italie. *Lorenzaccio* montre ainsi François I^{er} en soutien de l'opposition républicaine à Florence. Pierre Strozzi reçoit ainsi un message du roi de France à la scène 5 de l'acte V, et illustre par ses paroles le fait que l'Italie n'est alors que l'enjeu de la rivalité de François I^{er} et Charles Quint : « Le roi de France protégeant la liberté de l'Italie, c'est justement comme un voleur protégeant contre un autre voleur une jolie femme en voyage. Il la défend jusqu'à ce qu'il la viole. »

Historiographe : écrivain chargé par un souverain d'écrire l'histoire de son règne ou de son pays.

Labile : du latin *labi*, glisser. Se dit en sciences de composés chimiques peu stables. En psychologie, désigne un être à l'humeur changeante.

Logorrhée : du grec *logos*, langage et *rhein*, couler. Flot incontrôlable de paroles.

Louis-Philippe (1773-1850). Roi des Français de 1830 à 1848. Durant le règne de Charles X, Louis-Philippe entretient des relations politiques et d'affaires avec certains chefs libéraux. Le 26 juillet 1830 éclate une vague révolutionnaire. Laffitte, banquier, et Thiers, homme politique, agissent ensemble pour mener Louis-Philippe au pouvoir. Le futur roi rentre à Paris dans la nuit du 31 juillet et accepte la lieutenance générale du royaume. Charles X abdique le 2 août et Louis-Philippe prête serment devant la Charte révisée le 9 août 1830. Cette charte signifie que le roi partage son pouvoir législatif avec les Chambres. Comme le dit Thiers, « le roi règne, mais ne gouverne pas ». Une nouvelle révolution fera chuter Louis-Philippe, en février 1848.

Mécénat : fait de subvenir financièrement aux besoins des artistes, des savants, des écrivains. Le mot a été formé sur le nom de Caius Cilnius Maecenas (69-8 av. J.-C.) qui se servit de son crédit auprès de l'Empereur Auguste pour encourager les arts et les lettres par une aide financière aux artistes. Virgile, Horace ou Propertius bénéficièrent de sa protection. Depuis, tout prince ou tout homme d'affaires assistant financièrement des artistes est appelé un mécène. Jusqu'à la mise en place des droits d'auteur, les artistes devaient ainsi trouver la protection d'un prince pour vivre de leur art.

Métaphore : du grec *metaphora*, transport. Comparaison sous-entendue (sans rapport explicite) entre deux termes. Une métaphore est dite « filée » lorsque le réseau de comparaison implicite qu'elle a instauré se poursuit sur plusieurs groupes de mots ou phrases (« métaphore du plongeur » en III, 3).

Microcosme : du grec *mikros*, petit et *kosmos*, monde. Monde en réduction, image d'un monde plus large (le macrocosme) auquel il correspond en petit.

Occurrence : apparition d'un mot dans un texte.

Onomastique : étude des noms propres et de leur signification symbolique.

Parangon : de l'espagnol *parangon*, comparaison. Se dit d'un personnage qui représente le type parfait, le modèle d'une attitude, d'un mode de vie. Exemple : Alceste est le parangon des misanthropes.

Provéditeur : nom d'un fonctionnaire supérieur dans certaines républiques italiennes. Dans la pièce de Musset, le provéditeur est gouverneur de la citadelle.

Schème : du grec *skhêma*, figure. Structure commune à un ensemble, qui lui donne unité et cohérence.

Vouer quelqu'un aux gémonies : les gémonies désignaient dans l'Antiquité un escalier du Capitole, où les corps des suppliciés étaient exposés avant d'être jetés dans le Tibre. Par extension, l'expression signifie livrer quelqu'un au mépris public.

Thèmes et questions d'ensemble

Quelques thèmes traversent de façon récurrente l'œuvre et permettent de structurer autant de questions d'ensemble. On trouvera donc ici des suggestions pour dégager utilement quelques problématiques et les renvois aux pages du présent ouvrage qui les éclairent.

Amour : Ce thème est absent de la pièce, ce qui est remarquable, étant donné l'importance de l'amour dans les œuvres de Musset, et dans les drames romantiques de l'époque. L'amour est ici systématiquement dégradé en débauche sexuelle, prostitution, marchandage. Même l'amour maternel (Marie Soderini, mère de Lorenzo) ou paternel (Philippe Strozzi) est soumis à la loi générale de l'échec : il se voit déçu ou brisé. L'amour absent de *Lorenzaccio* est l'image par défaut de la corruption générale des valeurs morales.
Pages : 15, 18, 26, 51, 64-64, 76-77.

Corruption : moteur de l'Histoire, la corruption est ici à la fois thème récurrent des discours, ressort psychologique et ressort dramatique. La corruption triomphe à la fin du drame, avec la réussite politique du cardinal Cibo.
Pages : 4, 22, 26, 30, 49-50, 71, 73-74, 82.

Échec : si *Lorenzaccio* est un drame, c'est aussi parce que Musset donne à la conclusion de chaque intrigue la tonalité d'un échec. Échecs personnels (la marquise Cibo face à Alexandre), échecs politiques (Lorenzo, Philippe...), échec de la vengeance (Pierre Strozzi contre Salviati). L'Histoire va elle aussi dans ce sens : échec du changement au profit de l'identique.
Pages : 1-2, 24, 31, 53, 55, 71-72, 84-85.

Fantastique : L'atmosphère de *Lorenzaccio* est à de nombreux égards proches de celle des contes fantastiques, genre très en vogue au moment de la parution de la pièce. La nuit, la lune, les cauchemars, les obsessions et fantasmes hantent le drame de leur présence énigmatique et inquiétante. Lorenzo, en proie au délire, à une parole dérégulée, peut apparaître comme un personnage fantas-

tique. Le surnaturel est également évoqué par le marchand (litanie des 6), et l'ensemble de la pièce recourt à l'imagination du lecteur/spectateur.

Pages : 9-10, 27.

Histoire : Musset, dans *Lorenzaccio*, met en scène les rapports de l'individu et de l'Histoire. Le peuple regarde l'Histoire de Florence de loin, sans y participer réellement. Le cours des événements lui est imposé. Chaque personnage du drame symbolise un rapport à l'Histoire : en est-il complice, instrument involontaire ou acteur dépossédé ? La philosophie de l'Histoire qu'expose Musset semble en tout cas extrêmement pessimiste.

Pages : 4-5, 10, 47-48, 56-57, 62-64, 74-75, 86, 89.

Lucidité : De Lorenzo (« je me suis réveillé de mes rêves », III, 3) à Alexandre ou Cibo, Musset nous propose un parcours de l'intelligence lucide : cynisme, art politique, ironie... *Lorenzaccio* trace l'itinéraire de la lucidité de son héros : de l'illusion d'une pureté possible à la conscience pleine de sa débauche. À l'acte V, scène 7, il se regarde et se voit en Lorenzaccio. La lucidité est en dernier lieu celle de Musset, qui décrit le monde avec toute la crudité d'un regard décapant.

Pages : 3 (note 2), 29-31, 35, 37, 44-45, 74-75, 107.

Monstre : Le monstre (du latin *monstrare*, montrer) est un être qui provoque l'horreur, la répulsion ou le dégoût. Il est la figure même de l'étrange, de l'autre, que l'on désigne, que l'on montre du doigt. Deux personnages passent pour monstrueux dans la pièce et sont souvent désignés par des déictiques* : Lorenzo et le duc. Cependant, le monstre nous révèle aussi la part inavouable de nous-mêmes.

Pages : 28, 31, 33.

Révolution : *Lorenzaccio* a été défini par Henri Lefèvre comme « la tragédie de la révolution », autrement dit la tragédie d'une révolution politique, qui s'avère impossible, mais aussi la réussite absolue d'une révolution théâtrale : Musset bouleverse à jamais avec *Lorenzaccio* le rapport du spectateur au théâtre, et la mise en scène dramatique.

Pages : 1-2, 24, 55, 79-80, 89.

Tyrannicide : *Lorenzaccio* est aussi l'histoire d'un meurtre de roi. Musset, comme tout écrivain romantique, entretient un rapport ambigu à la Terreur et au régicide. Alexandre, qui trouvait « drôle » que Lorenzo ait « coupé la tête à tous ces hommes de pierre », est ici tué sur scène. Quel sens – politique et dramatique – Musset donne-t-il à cet acte ?

Pages : 2, 3, 12, 52-53, 67, 68, 75-80.

Index

Agnolo, 88.

Alexandre de Médicis, 12, 15, 25, 32-33.

André del Sarto, 6, 96.

A quoi rêvent les jeunes filles, 6.

Barbey d'Aurevilly (Jules-Amédée), 12.

Baudelaire (Charles), 11, 39, 45, 95.

Bernhardt (Sarah), 12.

Bindo, 16, 27, 68, 71, 86-87.

Bourget (Paul), 12.

Brutus, 29, 52, 67-68, 88.

Buloz, 6.

Caprices de Marianne (Les), 6.

Catherine, 9, 16-19, 23, 26, 28, 35, 43, 52, 61-62, 76-77, 83, 96, 105.

Cellini (Benvenuto), 96.

Charles (Philarète), 1-4, 11, 15, 44-45, 62, 66, 95, 109-110.

Charles Quint (César), 3, 15, 62, 66, 109-110.

Charles X, 1, 4.

Cibo (cardinal), 15-16, 18-19, 21-26, 33-35, 37, 41, 47, 61-63, 65, 67-71, 73, 82-83, 87-89, 91, 93, 96, 107, 113-114.

Cibo (marquise), 9, 16, 18-19, 21-26, 33-35, 37, 41, 47, 61-63, 65, 67-71, 73, 82-83, 87-89, 91, 93, 96, 107, 113-114.

Côme de Médicis, 3, 13, 19, 25.

Confession d'un enfant du siècle, 27, 44.

Contes d'Espagne et d'Italie, 5.

Coupe et les Lèvres (La), 6.

Dumas (Alexandre), 1.

Florence, 2-4, 7, 9, 12, 15-16, 19-27, 30-34, 36-37, 45-49, 55, 59-66, 68-76, 79, 82-84, 86, 88-89, 91, 96-97, 101-102, 106-107, 110, 114.

François I^{er}, 2, 3, 19, 34, 84.

Gautier (Théophile), 11.

Giomo, 15, 17, 23, 26, 34, 59, 76, 93, 97.

Goncourt (les), 42.

Hamlet, 30, 65, 77, 81.

Heptaméron, 3.

Hugo (Victor), 5, 8-10, 26, 34, 50, 56.

Lorenzo de Médicis, 3, 26, 28, 55.

Louis-Philippe, 1-2, 4, 110.

Maffio, 15, 76, 82.

Marchand (Le), 83, 106.

Molière, 97.

Musset (Paul de), 1-13, 20-26, 31-35, 37, 40, 44-47, 56, 59-63, 65-66, 69-72, 74-75, 78-81, 83-85, 87, 89-98, 100-103, 107, 110, 113-114.

Namouna, 6.

Nuit vénitienne (La), 6.

Octave, 2, 44.

On ne badine pas avec l'amour, 6.

Orfèvre (L'), 3, 47, 61, 69, 96, 103, 106.

Précepteurs (Les), 83, 90, 91.
Provéditeur (Le), 90.

Quincey (Thomas de), 78.

Revue des Deux Mondes, 6-7.
Rolla, 5, 10.

Sainte-Beuve, 11.

Salviati (Julien), 15-17, 22-24, 40, 46, 49,
66, 76, 86-87, 97, 104, 113.

Sand (George), 6-7, 22-23.

Schiller (Friedrich von), 8, 78.

Scoronconcolo, 17-18, 76, 78, 93-94.

Shakespeare, 8, 12, 30, 77, 81.

Sire Maurice, 16, 19, 23, 51, 76, 78.

Soderini (Marie), 3, 9, 23, 25, 27, 60, 113.

Stendhal, 8-9.

Strozzi (Léon), 15.

Strozzi (Louise), 15, 25-26, 87.

Strozzi (Philippe), 16, 19, 22, 28, 41-42,
63, 70, 85, 87-88, 113.

Strozzi (Pierre), 16-17, 24, 46, 53, 79, 86,
89, 110, 113.

Strozzi (Thomas), 18, 87.

Tebaldeo, 16-17, 24, 26, 29, 34-35, 64,
72, 78, 82, 92-93, 96-97, 99-101, 103.

Un Caprice, 8.

Un Spectacle dans un fauteuil, 6-7.

Valori, 23, 35, 63, 92, 99-100.

Varchi (Benedetto), 3, 7, 77.

Venturi, 16, 27, 63, 69, 71.

Vigny (Alfred de), 31.

Zola (Émile), 12.

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Août 1996 — N° 43 038