

Sylvain Ledda et Esther Pinon

INTRODUCTION GÉNÉRALE

« Qu'arrive-t-il en effet ? ou qu'ils [les jeunes artistes] sont révoltés, ou qu'ils se laissent faire. S'ils sont révoltés, où trouveront-ils une tribune pour répondre à ce qu'on leur dit ? comment expliquer leur pensée ? car si peu qu'elle vaille, cette pensée d'un être obscur et libre, peut être aussi utile au monde que les oracles de ses dieux. Elle peut aller à quelqu'un, bien qu'elle ne vienne de personne. De quel droit ne peuvent-ils parler ? Et s'ils se laissent faire, que vont-ils devenir, sinon des gouttes d'eau dans l'Océan¹ ? »

Mad rush

Pourquoi *Lorenzaccio* ?

Le drame de Musset évoque à certains égards la musique du compositeur américain Philip Glass : une obsédante idée fixe conduit inexorablement vers l'accomplissement d'une émotion intense ; un trouble existentiel semble animer le rythme des jours et les syncopes de l'âme, course folle qui produit de puissantes déflagrations jusqu'à la sidération finale. Après les piétinements et les élans, les irrésolutions et les *credo*, les circonvolutions du doute et la ligne droite de la vérité, l'accord tragique se résout dans la mort puis dans le retour au *statu quo ante*. La violence et la beauté poétiques de *Lorenzaccio* nous intriguent mais résistent aux interprétations univoques. Pourquoi l'énergie singulière de ce drame, près de deux cents ans après son irruption dans le paysage littéraire, nous touche-t-elle encore ? Pourquoi Musset malmène-t-il toutes les évidences herméneutiques, bousculant en leurs tréfonds nos vérités intimes et nos certitudes collectives ? Comment expliquer qu'à des

1. MUSSET Alfred de, *Un mot sur l'art moderne* (1833), dans *Œuvres complètes en prose*, éd. Maurice Allem et Paul-Courant, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 881.

époques différentes, la pièce ait suscité l'enthousiasme auprès de tous les publics, comme en témoignent les acclamations qui saluèrent la mise en scène de Jean Vilar au TNP en 1952², ou les *standing ovations* qui concluent aujourd'hui celle de David Bobée au théâtre du Nord³? *Lorenzaccio*, faut-il le rappeler, est l'œuvre d'un tout jeune homme, passionné dans ses amours, indécis dans ses engagements, excessif dans sa vie. En juillet 1833, quand Sand lui fait don d'*Une conspiration en 1537*, le poète a 22 ans. *Lorenzaccio* reflète les tourments de la jeunesse, ses contradictions, sa fougue et son caractère. Ses deux principaux protagonistes, Lorenzo et Alexandre, ont l'âge de leur créateur. Corps désirants⁴ ou cœurs mal satisfaits, ils entrent tous deux dans la vie en hommes blessés. Or la blessure, thème mussétien par excellence, a invité la critique à assimiler les personnages à leur créateur : elle a projeté dans *Lorenzaccio* les angoisses de Musset⁵ et vu en Lorenzo l'un de ses « doubles⁶ ». Cette séduisante hypothèse a pour mérite d'ouvrir la réflexion à trois grands domaines de la pensée : la culture de Musset, le contexte dans lequel le drame est écrit, sa singularité exemplaire.

Lorenzaccio témoigne de l'érudition littéraire du jeune Musset. Œuvre d'un élève surdoué, la pièce offre profusion de références, sources et intertextes. Le brillant bachelier du collège Henri IV jongle avec toute une littérature ancienne et moderne, comme avec des balles colorées – Shakespeare, Schiller⁷, Calderón, mais aussi Goethe, Corneille, Jean-Paul et Byron s'abribonnent dans le drame. Vaste synthèse culturelle, *Lorenzaccio* est aussi un palimpseste dramatique, dont le feuilleté recompose l'histoire du théâtre en une large fresque, de l'Antiquité au théâtre des années 1830. À l'image de l'architecture de l'Italie, où les palais renaissants côtoient les ruines antiques, le drame de Musset fait se rencontrer le présent et le passé. En cela, il s'agit bien d'une pièce romantique, autrement dit d'une œuvre qui enrichit son écriture grâce à des généalogies et à des héritages complexes.

Dense par sa palette culturelle, *Lorenzaccio* est une œuvre personnelle qui s'inscrit dans un parcours poétique et éthique entamé à la fin de la Restauration. Bien qu'encore jeune, Musset n'est plus un débutant quand il écrit son drame. L'année 1833 a été particulièrement féconde, notamment depuis que François Buloz l'a intégré à l'« écurie » de la *Revue des Deux Mondes*, aux côtés de Sand et de Vigny, entre autres. En avril 1833, Musset publie dans cette revue *André del Sarto*, drame dont le cadre renaissant préfigure celui de *Lorenzaccio*. Suivent le poème *Rolla* en août et *Les Caprices*

Voir Vielmas Violaine et Ledda Sylvain, « *Lorenzaccio* de Musset au Théâtre national populaire : dramaturgie d'une adaptation », p. 217-226.

Voir les entretiens avec David Bobée et les comédiens de son *Lorenzaccio*, p. 227-266.

Voir Ponzetto Valentina, « Sexe et pouvoir dans *Lorenzaccio* », p. 63-74.

Voir Lestringant Frank, « La Renaissance de *Lorenzaccio* », p. 85-94.

MASSON Bernard, *Musset et son double. Lecture de Lorenzaccio*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 1978.

Voir Fix Florence, « Le tyrannicide, une liberté surveillée », p. 177-190.

de *Marianne* en mai, autre pièce italienne dont l'action se situe à Naples au xvi^e siècle. L'intérêt de Musset pour la Renaissance est donc antérieur à la rencontre avec George Sand, en juin 1833. Toutes ces œuvres sont réflexives, qui examinent les dilemmes de l'artiste dans la société et la place de Musset lui-même dans le paysage littéraire. Dans *Un mot sur l'art moderne*, paru dans la même revue en septembre 1833, au moment même où il écrit *Lorenzaccio*, le poète livre un mode d'emploi pour comprendre le drame qu'il compose. Méditant sur la littérature que son siècle produit, il constate que Juvénal, Shakespeare et Byron ont su parler de leur temps, car ils « tirent des entrailles de la terre où ils marchent, de la terre boueuse attachée à leurs sandales, une argile vivante et saignante, qu'ils pétrissent de leurs larges mains [...] ». Ils promènent sur leurs contemporains leurs regards attristés, taillent un être à leur image, leur crient : Regardez-vous ! puis ensevelissent avec eux leur épouvantable effigie⁸ ». L'expérience d'une littérature spéculaire, pensée pour le présent, Musset la vit en écrivant *Lorenzaccio*, dont l'action est *a priori* bien éloignée de la bourgeoise monarchie de Juillet. Mais qu'on ne s'y trompe pas. Le discours universel que véhicule la pièce se greffe aux problématiques du début des années 1830⁹ : quelle est la place de la jeunesse dans la société postévolutionnaire ? Quelle est la valeur de l'engagement ? Faut-il s'engager ? La religion et l'État sont-ils compatibles ? Ces grands domaines de la pensée morale et politique, Musset les explore dans des formes poétiques et dramatiques variées, à l'exception de celles qui plaisent alors au plus grand nombre, le vaudeville et le mélodrame. Au théâtre, proverbes, comédies, drames ont sa préférence, qui lui permettent d'essayer « l'argile vivante » du vers ou de la prose poétique.

Écrit pour être lu, *Lorenzaccio* est un pari autant qu'une prise de risque : comment parler de soi et de son temps en faisant revivre la lointaine Florence des Médicis, sous une forme qui ne ressemble à aucune pièce contemporaine et dont le modèle le plus proche est sans doute celui de Shakespeare ? Il ne faut pas détacher le projet d'*Un spectacle dans un fauteuil* du climat dans lequel Musset évolue au début de la monarchie de Juillet et de son attitude circonspecte à l'égard des écoles et des dogmes : « Le public est prié de ne pas se méprendre... », écrit-il dans *Les Secrètes Pensées de Rafaël, gentilhomme français*, en 1831¹⁰. La recherche formelle et esthétique, la quête d'une langue personnelle sont pour Musset des moyens d'accéder aux questions qui le taraudent et dont Fantasio, frère de Lorenzaccio, résume l'idée : « Oh ! S'il y avait un diable dans le ciel ! s'il y avait un enfer, comme je me brûlerais la

8. MUSSET Alfred de, *Œuvres complètes en prose*, éd. citée, p. 884.

9. Voir Diaz Brigitte, « *Lorenzaccio* ou l'histoire en procès », p. 21-40.

10. MUSSET Alfred de, *Poésies complètes*, éd. Frank Lestringant, Paris, LGF/Le Livre de Poche, coll. « Les Classiques de Poche », 2006, p. 203.

cervelle pour aller voir tout ça¹¹ ! » Le problème ontologique du Mal que pose Fantasio est au cœur de *Lorenzaccio*, et traverse plusieurs œuvres du jeune Musset, *Les Marrons du feu* (1829), *La Coupe et les Lèvres* (1832), *Les Caprices de Marianne* (1833). Bientôt Perdican apportera une douloureuse réponse à ce sujet : « il a bien fallu que nous nous fissions du mal, car nous sommes des hommes », déclare-t-il à Camille au dénouement d'*On ne badine pas avec l'amour*¹². *Lorenzaccio* est l'histoire d'un jeune homme doublement confronté au Mal : celui d'une société corrompue, celui qu'il porte en lui.

Mad world

Les genres dramatiques sérieux du début de la monarchie de Juillet peignent un monde chaotique, en proie à la douleur et à l'instabilité. L'histoire est vécue et représentée comme une crise et les dénouements romantiques, violents et sanglants, illustrent ce climat sombre. Sur la scène des années 1830, les passions tuent et l'Histoire broie. Dans cet orbe, *Lorenzaccio* est bien une pièce de son temps, inquiète et ténébreuse, une œuvre qui dialogue avec les spectacles du jour – l'enfermer dans l'égotisme d'*Un spectacle dans un fauteuil* empêche de comprendre tous les phénomènes de réverbération critique que porte la pièce. La culture du poète n'est en effet pas seulement livresque. Musset est un spectateur assidu, qui connaît très bien la production théâtrale et lyrique contemporaine ; il assiste aux spectacles qui ont jalonné l'histoire du drame romantique, dont les principaux créateurs (Dumas, Vigny et Hugo) sont aussi ses amis : *Henri III et sa cour*, *Le More de Venise*, *Hernani*, *Antony*, *La Maréchale d'Ancre*, *La Tour de Nesle*, *Le Roi s'amuse*, *Lucrèce Borgia* sont connus de lui. Toutes ces œuvres affichent violences et passions à leur programme ; elles montrent l'individu irréconcilié avec l'Histoire, qu'elle soit passée ou présente. *Lorenzaccio* est donc une œuvre écrite dans l'ombre portée du théâtre romantique joué, qui choisit un moment de rupture pour faire se croiser une destinée individuelle et l'Histoire. Quand le lecteur découvre le drame en août 1834 dans la seconde livraison d'*Un spectacle dans un fauteuil*, son horizon visuel est saturé par une vision violente de la Renaissance, dont Victor Hugo a donné un tableau grandiose et sépulcral avec *Lucrèce Borgia*. La famille de démons que ces Borgia¹³ », lance l'un des protagonistes du drame de Hugo : la formule s'applique aussi aux Médicis de Musset¹⁴ et bientôt aux Valois, dont Dumas décrit les exactions dans *La Reine Margot*. Les illustres familles de la Renaissance, nouveaux Atrides, fixent une représentation ténébreuse du siècle qui inspire Musset et ses contemporains.

11. MUSSET Alfred de, *Fantasio*, I, II, dans *Théâtre complet*, éd. Simon Jeune, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 111.

12. MUSSET Alfred de, *On ne badine pas avec l'amour*, III, v, dans *ibid.*, p. 297.

13. HUGO Victor, *Lucrèce Borgia*, I, 1, éd. Sylvain Ledda, Paris, GF-Flammarion, 2017, p. 59.

14. Voir Cousin Guillaume, « "C'est une famille bien florentine, celle-là !" Imaginaires familiaux dans *Lorenzaccio* », p. 107-116.

Cependant, *Lorenzaccio* est aussi une œuvre de rupture et de distance. L'originalité de son écriture rejoint l'attitude quelque peu lointaine que Musset affiche envers la camaraderie romantique et ses querelles : « Racine, rencontrant Shakespeare sur ma table, / S'endort près de Boileau, qui leur a pardonné », écrit-il dans *Les Secrètes Pensées de Rafaël*¹⁵. Tout en puisant dans les grands motifs du drame historique (la conspiration, l'assassinat politique, la crise de régime), Musset s'en distingue et déjoue les attentes. D'abord il n'entrelace pas une grande histoire d'amour à l'intrigue politique. Lorenzo est seul, irréfragablement seul. L'intrigue amoureuse de *Lorenzaccio* est déplacée vers la relation trouble que le héros entretient avec le duc Alexandre. C'est assez peu de dire que la nature homosexuelle du lien entre les deux protagonistes n'entre pas dans les codes sentimentaux et moraux de l'époque. Les noces de sang de *Lorenzaccio* ont peu à voir avec les serments que partagent les amants au dénouement d'*Hernani*. La dérive du sublime amour romantique a pour corollaire le rejet des effets mélodramatiques qui contribuent aux succès de Hugo et Dumas. Le coup de théâtre est sinon absent de *Lorenzaccio*, du moins obéré. Les fins d'actes ne sont pas des *cliffhangers* animés par un suspens intenable, comme dans les drames de Dumas ; elles prennent souvent la forme d'un constat désolé ou relancent l'action grâce à un mouvement individuel. Certes la pièce s'ouvre sur une scène animée, mais celle-ci est plongée dans la nuit – en l'occurrence, il s'agit de montrer d'emblée le duc dans ses turpitudes et de camper le rôle de ruffian de Lorenzo. Quant aux péripéties, elles sont certes nombreuses, mais intériorisées, analysées, passées au prisme de l'explication. Cela ne signifie pas que *Lorenzaccio* soit dénué d'action, au contraire. Mais celle-ci ne suit pas la logique providentielle du drame romantique et elle a peu recours à l'expressivité mélodramatique. Les corps s'agitent mais les gestes sont épars et semblent soumis au régime de l'aléa. Certes *Lorenzaccio* affirme : « je tuerai Alexandre¹⁶ » (III, III, p. 135) et met son plan à exécution, mais avec une conscience trouble et des désirs contraires, ce qui complexifie la narration. La mort d'Alexandre, dérobée aux regards derrière les rideaux d'un lit, la mort de Lorenzo, dont on ne verra jamais le corps, lèsent le spectacle visuel. Ironiquement, Musset va contre le goût de l'époque pour les grands spectacles macabres. Cet aspect de la pièce est emblématique de l'écriture de Musset. Dans *Une conspiration en 1537*, George Sand montre tout sans pudeur : les poursuites, le corps à corps brutal et la mort sanglante. De ce spectacle frénétique Musset fait un moment extatique et métaphorise l'action. Porté par le sublime de son geste, Lorenzo va prendre l'air de la nuit à la fenêtre – « Respire, respire, cœur navré de joie ! » (IV, XI, p. 191). Tandis que la plupart des dramaturges de son

15. MUSSET Alfred de, *Poésies complètes*, éd. citée, p. 204.

16. MUSSET Alfred de, *Lorenzaccio*, III, III, éd. Florence Naugrette, Paris, GF-Flammarion, 2019, p. 135. Sauf mention contraire, toutes les références à la pièce, dans le présent volume, renvoient à cette édition.

temps ont recours au principe du tableau dramatique, Musset procède à un montage de scènes, dont certaines se déroulent en même temps, brouillant ainsi la chronologie de son drame. Cette technique précinématographique lui permet de montrer tous les visages de la Cité, tous ses lieux¹⁷. Enfin Musset compose de longues scènes, qui adoptent la forme de dialogues philosophiques, construites sur le principe de la maïeutique, entre Cibo et Ricciarda¹⁸, entre Lorenzo et Philippe. Il recourt enfin à la convention du monologue, qui permet de plonger dans la psyché du héros.

La grande liberté d'écriture de *Lorenzaccio* tient aussi à la nature du texte matriciel de Sand, qui appartient au genre des scènes historiques, lesquelles rencontrent un certain succès depuis les années 1820. Il s'agit d'une forme dramatique destinée à la lecture, qui met en scène des épisodes historiques en recourant à tous les usages du théâtre : *dramatis personae*, dialogues, didascalies, péripéties, dénouement. Le plus souvent, ces scènes portent un discours idéologique voire polémique. *Une conspiration en 1537* propose donc un cadre esthétique et moral à Musset, qu'il adapte à sa propre conception du théâtre. Là où Sand se montre prosaïque et mélodramatique, Musset désincarne, invisibilise, subvertit la logique de la diégèse, compose « le tableau d'un monde désorienté d'avoir perdu le sens du sacré¹⁹ ». Il conserve des scènes historiques leur intention critique : parler du passé, des Médicis, c'est une manière étournée de commenter le présent²⁰. Mais entre le fragment dramatique de Sand et la pièce de Musset, ce n'est plus le même théâtre, ni la même idée du théâtre. Sand reste extérieure à son œuvre, Musset en fait un « théâtre intérieur », selon la belle formule de Bernard Masson²¹. La récente mise en scène de David Bobée (Lille, théâtre du Nord, mai-juin 2026) a toutefois montré que la *Conspiration* de Sand et *Lorenzaccio* pouvaient dialoguer avec intensité : son adaptation résulte de la rencontre entre la Matière et l'Idée au service du spectacle et de la beauté.

La beauté, c'est peut-être ce qu'a recherché Musset en écrivant *Lorenzaccio*, encouragé par George Sand, au temps d'une heureuse émulation et du désir d'admiration que l'amour produit. Dans un essai publié en 1972, Gilbert Ganne se demandait « comment on rencontre Musset dans le monde actuel²² ». La couverture de ce livre offrait une éloquente réponse : on y voit le dessin Musset par Eugène Lami, qui domine des groupes de jeunes

17. Voir Person Lucas, « L'espace dramatique de *Lorenzaccio* : un kaléidoscope politique », p. 117-128.

18. Voir Trucart Camille, « Une crise de l'exemplarité : la compétition des morales dans *Lorenzaccio* », p. 203-214.

19. PINON Esther, *Le mal du ciel. Musset et le sacré*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 14.

20. Voir Arthur Stéphane, « *Lorenzaccio* : du motif de la roue à la réflexion de l'Histoire », p. 53-62.

21. MASSON Bernard, *Musset et le théâtre intérieur*, Paris, Armand Colin, coll. « Études romantiques », 1974.

22. GANNE Gilbert, *Musset, sa jeunesse et la nôtre*, Paris, Pocket, 1972, p. 346.

gens assis. Musset semble observer d'une foule hippie assise, qui rêve de refaire le monde – ce pourrait être « Musset à Woodstock », quand Joan Baez, Janis Joplin et Ravi Shankar chantaient la paix et la liberté. Dans ces années d'affranchissement et d'espoir, « la jeunesse du monde entier a donné libre cours à ce romantisme dont [Musset] est l'incarnation la plus vraie²³ ». Selon l'essayiste, le poète avait compris la jeunesse qui le comprend à son tour. Qu'en est-il aujourd'hui de ce dialogue entre Musset, ses lecteurs et son public ? À nouveau inscrit au concours de l'agrégation, *Lorenzaccio* excède la seule appartenance au romantisme littéraire et son discours rompt les champs clos pour sourdre jusqu'à nous. Grâce à la mise en scène qui le revisite, grâce aux études nouvelles qui enrichissent sa compréhension, le propos de *Lorenzaccio* résonne fortement avec notre époque incertaine de son devenir.

Wise words ?

Notre jeunesse n'est plus celle qu'évoquait Gilbert Ganne ; néanmoins elle est encore, et plus que jamais peut-être, celle de *Lorenzaccio*. Loin des *sit-in* pleins d'espoir des campus américains des années 1960, c'est accablés par le poids d'un présent devenu irrespirable que s'assoient les enfants du siècle²⁴ : « Alors s'assit sur un monde en ruine une jeunesse soucieuse²⁵. » Lorenzo, lui, n'a même plus guère la force ou l'envie de s'asseoir – position studieuse de l'écolier qu'il n'est plus, position sédentaire et satisfaite aussi du bourgeois qu'il ne saurait être et que conspuera Rimbaud. Il s'évanouit, s'étend, s'alanguit²⁶, puis se lève devant la mort²⁷, et sombre²⁸. Dans la Florence de 1537, comme dans le Paris des années 1830, les héros, s'il en est encore²⁹, ne tiennent plus debout que par fulgurance et par exception, parce qu'ils sont rongés par la conviction que leur monde n'a plus de sens – ni signification, ni direction.

Face à cette perte de sens, les artistes ont leur responsabilité. Musset en est conscient, qui dès 1829 interroge ce que peut être le « métier » de poète « En ces temps d'orage » où « la fiction/Disparaît comme un songe au bruit de l'action³⁰ ». S'il n'est pas du ressort de l'écrivain de remédier à la

23. *Ibid.*, quatrième de couverture.

24. Voir Vivès Vincent, « La mélancolie de l'encre : *Lorenzaccio*, théâtre sur un divan », p. 129-140.

25. MUSSET Alfred de, *La Confession d'un enfant du siècle*, éd. Sylvain Ledda, Paris, GF-Flammarion, 2020, p. 63.

26. À l'acte II, scène v, il est « couché sur un sofa » (p. 106) et Pierre s'exaspère de voir « une pareille lèpre se traîner sur [les] fauteuils » des Strozzi (*ibid.*, p. 110).

27. Lors de la révélation de la nuit au Colisée, d'abord – « 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 ma patrie mourrait de ma main » (III, III, p. 136) ; lors du meurtre, ensuite, où c'est le duc qui « se couche », tandis que Lorenzo « entre l'épée à la main » (IV, XI, p. 191).

28. Voir Diaz José-Luis, « Le rêve du plongeur », p. 143-176.

29. Voir Saminadayar-Perrin Corinne, « Lis-moi l'histoire de Brutus », p. 41-52.

30. MUSSET Alfred de, « Les Vœux stériles », dans *Poésies complètes*, éd. citée, p. 195.

désorientation de ses contemporains, qui est aussi et d'abord la sienne, il est de son devoir de ne pas l'aggraver. Car, Musset le déplore, le désespoir peut sourdre des pages d'un livre. Il en est qui bercent leurs lecteurs d'illusions trop douces, et les rendent inaptes à supporter la brutalité du réel : « Ah ! rêveurs, ah ! rêveurs, que vous avons-nous fait ? / Pourquoi promenez-vous ces spectres de lumière / Devant le rideau noir de nos nuits sans sommeil ? », demande le conteur de *Namouna*³¹, qui pour sa part refuse à ses destinataires le plaisir de croire aux êtres de fantaisie qu'il imagine. Plus grave encore, il est d'autres livres qui entretiennent voire glorifient le mal-être du temps, et sont d'autant plus redoutables que le génie de leurs auteurs est grand : « pareille à la peste asiatique exhalée des vapeurs du Gange, l'affreuse désespérance marchait à grands pas sur la terre. Déjà Chateaubriand, prince de poésie, enveloppant l'horrible idole de son manteau de pèlerin, l'avait placée sur un autel de marbre, au milieu des parfums des encensoirs sacrés³² ». Parce qu'elles ravivent quelque chose des grands fléaux tragiques ou épiques, les angoisses collectives ont un charme que les artistes devraient se garder d'exploiter. Lorenzo le suggère à Tebaldeo, sur le ton de la raillerie : « Les familles peuvent se désoler, les nations mourir de misère, cela échauffe la cervelle de monsieur. Admirable poète ! » (II, II, p. 86).

Dans cette scène, comme souvent chez Musset, le dialogue polémique est aussi un débat de l'auteur avec lui-même. Si l'on en croit la biographie que lui consacre son frère Paul, le dramaturge aurait parfois laissé ses personnages entraîner au-delà de ses propres convictions – là est la grâce de l'écriture.

« Arrivé à la fameuse scène de la bouteille [dans *Les Caprices de Marianne*], lorsqu'il eut mis dans la bouche de Marianne la tirade où elle fait honte au jeune libertin d'avoir les lèvres plus délicates que le cœur et d'être plus recherché en boissons qu'en femmes, l'auteur resta un peu étourdi de la force du raisonnement. "Il serait incroyable, dit-il, que je fusse battu moi-même par cette petite prude !" »³³

Dans les répliques acerbes qu'un prince cynique adresse à un peintre idéaliste, sans doute faut-il entendre la voix d'un Musset qui se bat lui-même, ou avec lui-même, et s'étonne que la matière historique et politique offerte par George Sand lui ait si bien « échauffé la cervelle », à lui qui refuse obstinément de se faire l'« amoureux de la place publique³⁴ ».

Pourquoi *Lorenzaccio* ? Peut-être Musset s'est-il posé la question, par la voix de Lorenzo lui-même. En conférant à sa pièce une dimension réflexive,

1. MUSSET Alfred de, *Poésies complètes*, éd. citée, p. 340.

2. MUSSET Alfred de, *La Confession d'un enfant du siècle*, éd. citée, p. 76.

3. MUSSET Paul de, *Biographie d'Alfred de Musset, sa vie et ses œuvres*, Paris, Points, 2010 (1877), p. 103.

4. MUSSET Alfred de, « Dédicace » de *La Coupe et les Lèvres*, dans *Poésies complètes*, éd. citée, p. 220.

il nous invite du moins à nous la poser, non plus du point de vue du créateur, mais depuis notre position de récepteur. Comment comprendre l'attrait qu'exerce une œuvre désespérante entre toutes ? Pourquoi chaque époque revient-elle se contempler au miroir d'un Lorenzaccio qui n'a plus « la force de rire » (I, iv, p. 59-60), ni la faculté d'aimer ? Pourquoi le drame florentin est-il regardé comme le sommet de l'œuvre de Musset, son exception terrible et miraculeuse, quand il voisine avec *Fantasio*, pièce jumelle à bien des égards, qui dresse le même constat de la désolation du présent³⁵, mais le dépasse en nous enseignant que les mots, l'imaginaire, le jeu³⁶, autrement dit l'esprit, la poésie et le théâtre, ont prise sur le monde³⁷ ? Peut-être parce que le drame tragique, quoi qu'en disent Aristote et toute la philosophie, conserve un prestige culturel supérieur à celui de la comédie. Mais on ne saurait admettre sans la questionner cette hiérarchisation des genres que le romantisme en général, et Musset en particulier, ont voulu faire vaciller. L'ampleur de *Lorenzaccio*, la fresque étourdissante qu'il constitue, ne sont pas non plus une raison suffisante. Sur ce plan, le *Cromwell* de Hugo n'a rien à lui envier, et est pourtant passé à la postérité pour sa retentissante préface plus que pour le tableau du Commonwealth qu'il déploie. Dans *Lorenzaccio*, les ombres intemporelles de la désillusion estompent la couleur locale, et le dramaturge dans un fauteuil refuse à son public l'éblouissement visuel des décors. Sans doute s'adresse-t-il à un peuple jeune, mais adulte, qui contrairement aux écoliers éblouis à la porte du bal des Nasi, ne cherche pas à en avoir « plein les yeux » (I, ii, p. 49)³⁸. Si la puissance spectaculaire de certaines mises en scène peut expliquer le succès de ses adaptations scéniques, elle n'est pas en cause dans la fortune pérenne du texte. Faut-il en conclure que *Lorenzaccio* est, comme son protagoniste, un séducteur vénéneux, qui plaît pour avoir élevé un autel à « l'affreuse désespérance », et dont la noirceur suscite une fascination morbide, une curiosité complaisante de l'être humain pour ses propres misères, pour le spectacle médusant des profondeurs, des « ossements et [d]es Léviathans » (III, iii, p. 139) ? Peut-être. Peut-être émane-t-il de la pièce une *catharsis* amère, le soulagement d'avoir bu jusqu'à la lie la coupe du pessimisme. Mais si l'expérience offerte par la pièce n'était qu'exploration des tréfonds, une relecture serait-elle supportable ? Une fois l'initiation subie, son recommencement est vain, si ce n'est impossible – Lorenzo le prouve par

35. « L'éternité est une grande aire, d'où tous les siècles, comme de jeunes aiglons, se sont envolés tour à tour pour traverser le ciel et disparaître ; le nôtre est arrivé à son tour au bord du nid ; mais on lui a coupé les ailes, et il attend la mort en regardant l'espace dans lequel il ne peut s'élancer » (*Fantasio*, I, ii, dans *Théâtre complet*, éd. citée, p. 111).

36. Voir Legrand Caroline, « "Je jette la nature à pile ou face sur la tombe d'Alexandre" : le pari de *Lorenzaccio* », p. 191-202.

37. « Un calembour console de bien des chagrins ; et jouer avec les mots est un moyen comme un autre de jouer avec les pensées, les actions et les êtres » (*Fantasio*, II, i, dans *Théâtre complet*, éd. citée, p. 121).

38. Voir Cooper Barbara T., « Le peuple florentin : victime, spectateur et acteur manqué de l'histoire », p. 75-82.

l'exemple, qui se laisse engloutir dans le néant après avoir reçu le baptême du meurtre.

Restent les mots, pauvres choses creuses et tant décriées. *Words, words, words*. « Les mots, les mots, les éternelles paroles » (IV, ix, p. 185). Ils sont antidramatiques au possible, puisque, « grand tueur de corps morts », « grand défonceur de portes ouvertes », le « bavardage humain » ne fait que reproduire l'insoutenable vacuité du réel (*ibid.*). Et pourtant la pièce n'est que mots, dont les personnages agissent si peu, et toujours dans l'ombre. Lorenzo refuse de se donner en spectacle au peuple, de poser en nouveau David brandissant la tête d'Alexandre-Goliath – alors même que la statuaire florentine l'y invitait. De même Musset, en composant un drame injouable en son temps, en dépit de ses indéniables qualités scéniques, refuse-t-il que sa pièce soit autre chose que des mots. Et pourtant encore, les « paroles » sont « éternelles », comme la vérité³⁹, dont Musset, en dépit de ses doutes lancinants, ou peut-être grâce à eux, persiste à faire une valeur cardinale. Par la vertu critique du masque, derrière le relativisme absolu de Lorenzo (« Ce que vous dites là est parfaitement vrai et parfaitement faux, comme tout au monde » [II, ii, p. 81]), transparaît un absolu besoin de vérité. Dans cette ambition fragile mais constante de connaître le vrai dans un monde indécidable, de dire le vrai avec pour seules ressources les misérables outils que sont les mots, dans ce désir obstiné que son nomme lyrisme⁴⁰, réside sans doute l'énergie irrésistible d'une pièce dont le pouvoir magnétique demeure intact.

« Et quand ce ne serait qu'un mot, c'est quelque chose, puisque les peuples se lèvent quand il traverse l'air... », dit Philippe à propos de la République (I, i, p. 78). Le « vieux rêveur » (*ibid.*, p. 77) se leurre sans doute. La belle rhétorique humaniste, le *logos* trop maîtrisé des philosophes ne peut rien, miné par le voisinage de l'éloquence des sophistes et des pédants – lesquels reviennent en force, après l'action, en la personne des précepteurs ridicules de l'acte V, scène v. Mais il est des mots à peine articulés qui touchent, frappent, résonnent, parce qu'ils se tiennent entre le cri et le silence – ceux des conclusions-couperets dont Musset a le secret : « Je ne vous aime pas, Marianne. C'était Cœlio qui vous aimait⁴¹ » ; « Elle est morte. Adieu Perdican⁴² ! » ; « Eh quoi ! n'as-tu même un tombeau ? » (V, vii, p. 217). Dans *Lorenzaccio*, le bavardage reprend ses droits après le cri du cœur, dans sa réalité la plus écœurante, la moins poétique, puisque le serment du nouveau duc n'est que la plate retranscription du discours du Côme historique. Aussi faut-il chercher ailleurs la commotion du vrai. Non pas dans les discours des sages, mais dans la parole

39. « Quand j'ai connu la Vérité, /J'ai cru que c'était une amie ;/Quand je l'ai comprise et sentie, /J'en étais déjà dégoûté. //Et pourtant elle est éternelle, /Et ceux qui se sont passés d'elle /Ici-bas ont tout ignoré » (« Tristesse », dans *Poésies complètes*, éd. citée, p. 563).

40. Voir Diassinous Nicolas, « Le lyrisme de *Lorenzaccio* », p. 95-106.

41. MUSSET Alfred de, *Les Caprices de Marianne*, dans *Théâtre complet*, éd. citée, p. 101.

42. MUSSET Alfred de, *On ne badine pas avec l'amour*, dans *ibid.*, p. 298.

des fous⁴³ : Fantasio, Lorenzo, Scoronconcolo. Dans la promesse d'un spadassin fidèle – « Pour toi, je remettrais le Christ en croix » (III, 1, p. 121) –, dans le vertige d'un homme au bord du meurtre et de l'abîme – « J'ai des envies de danser qui sont incroyables » (IV, ix, p. 187) – surgit un élan vital qui vibre au-delà du dénouement désolé de la pièce.

Pourquoi *Lorenzaccio* ? Parce que l'existence de l'œuvre de Musset à elle seule nous rappelle que parmi la folie du monde, quand tout se dérobe, la vérité peut encore trouver refuge dans la langue de la poésie et du théâtre.

43. Voir RIEBEN Pierre-André, « Parole délirante et critique des discours, Musset, *Lorenzaccio* », dans *Délires romantiques. Musset – Nodier – Gautier – Hugo*, Paris, José Corti, 1989, p. 19-51.