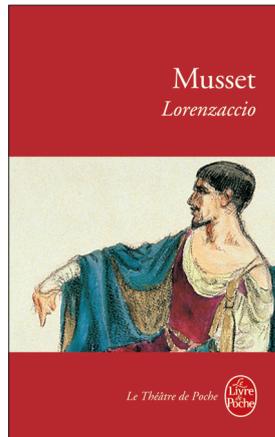


Fiche pédagogique :

Alfred de MUSSET, *Lorenzaccio*



Alfred de MUSSET

Lorenzaccio

Édition présentée
et annotée par Anne Ubersfeld
Le Livre de Poche, « Théâtre de
Poche » n° 6248, 192 pages.

Alfred de Musset (1810-1857) souffre d'une position secondaire dans notre panthéon littéraire. On considère généralement que sa poésie d'une grâce légère est mélancolique, exprimant sur un mode mineur les douleurs de l'existence et de l'amour. Auteur « trop » abondant, « trop » précoce, « l'amant de George Sand » est un élégiaque qui, pour des générations, a lancé ce cri pathétique : « Les plus désespérés sont les chants les plus beaux, / Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots... »

Seul son théâtre serait à réhabiliter. *Un spectacle dans un fauteuil* comprend *Lorenzaccio* (1833), drame romantique d'un héros ambigu pour qui l'action qu'il va accomplir, et qui devait être le sommet de sa vie, ne sert à rien, pas même à lui. *Les Caprices de Marianne* (1833) et *On ne badine pas avec l'amour* (1834) associent badinage et amour, légèreté et drame.

Image injuste, et inexacte.

Afin de présenter *Lorenzaccio*, nous proposons dans un premier temps une étude du drame romantique : il faut déterminer ce que cette œuvre peut avoir en commun avec la nouvelle ambition théâtrale théorisée par Hugo dans la préface de *Cromwell*. L'identité de cette pièce est à entendre d'abord dans ce qu'elle peut avoir d'identique avec les autres œuvres de l'époque.

Ce travail de comparaison permettra de situer et d'appréhender « les énigmes du Moi », selon l'intitulé proposé aux classes préparatoires scientifiques. Dans un deuxième temps, l'étude portera plus particulièrement sur le personnage de Lorenzo, et la mise en scène de la dualité du Moi. L'introduction d'Anne Ubersfeld et son dossier en fin de volume apportent par ailleurs des éclaircissements sur la dramaturgie et la réception de *Lorenzaccio*.

Le romantisme

Il est évident qu'on ne trouvera ci-après que des rappels nécessairement succincts, destinés à éclairer « les énigmes du Moi ».

L'adjectif « romantique » apparaît en premier à la fin du XVII^e siècle, dans plusieurs langues. Il est tiré du bas latin *romanticus*, dérivé de « roman » (récit d'un genre nouveau écrit non en latin mais en langue vulgaire). Au XVII^e, l'adjectif a un sens voisin de « romanesque » (de l'italien *romanzesco*); il qualifie, par contraste avec la rigueur rationnelle du classicisme, quelque chose d'étrange, de fantaisiste, de faux. Au XVIII^e, il est employé pour les paysages pittoresques (voir Rousseau dans la cinquième *Rêverie*). Le mot prend, en Allemagne, son sens littéraire (chez Goethe) par opposition à « classique ».

Dès 1760, on sent en France le besoin d'un renouveau littéraire. On éprouve de la lassitude à l'égard de la raison, de l'intellectualité, qui oblige à comprendre avant de sentir. De même, la codification des genres finit par ennuyer. Diderot propose une définition du beau comme ce qui est inspiré par la passion. Rousseau célèbre les puissances de l'imagination et de la sensibilité. Il met le Moi dans la perspective de son histoire et des circonstances : ce seront les *Confessions*. Les lecteurs pleurent en abondance à la lecture de son roman *La Nouvelle Héloïse* (1761). Il est l'un des premiers à représenter la beauté sauvage de la nature et de la montagne. Les philosophes et leurs contemporains ne sont donc pas d'un seul bloc.

Le romantisme français fut un des plus tardifs d'Europe. En 1800-1820, Senancour, Chateaubriand, Mme de Staël formulent quelques exigences essentielles de la nouvelle génération. C'est l'affirmation de l'originalité fondamentale de l'individu, par opposition à la définition du XVIII^e siècle, qui rapportait l'homme à la société, et y fondait son bonheur. Être soi... mais il est difficile de donner un sens à son existence, car on est à soi-même une énigme. L'être qui se découvre se découvre un inconnu. Le premier romantisme saisit le trouble de l'identité égarée. C'est « le mal du siècle », le « vague des passions » dont parle Chateaubriand. Le Moi romantique, en quête de lui-même, risque de se couper du monde, de rompre avec lui, de se heurter à lui. D'où les figures de malade, de paria, et surtout de révolté.

L'apogée du romantisme, en France, se situe dans les années 1820-1840. Après une société nouvelle, il faut une littérature nouvelle. Les romantiques affirment leur insatisfaction à l'égard du présent. À l'image de Napoléon, ils sont ambitieux, dévorés par une volonté de puissance, consumant une vie entière en quelques années. L'action politique et sociale d'un Hugo se double d'une révolution théâtrale dont témoigne la bataille d'*Hernani*.

Il arrive que cette insatisfaction débouche sur la souffrance, le malaise et le suicide. Conscients d'une déchirure entre la part charnelle de l'homme et sa part spirituelle, entre le réel et l'idéal (comme Baudelaire), les romantiques plongent parfois vers le noir, la démence, la démonologie, les profondeurs du mal. L'évasion vers l'idéal, dans le passé, dans le Moyen Âge, vers l'ailleurs, la Grèce et l'Orient, joue un rôle semblable.

Rappel historique

Le XVII^e siècle français a imposé durablement un modèle littéraire au théâtre. Racine demeure une référence par son aisance dans l'emploi des règles, qui chez lui n'ont pas l'air d'être contraignantes. La rigueur du théâtre classique correspond à l'esprit rationnel du XVIII^e siècle. La raison constitue la part éternelle de l'homme.

Les grands succès du théâtre du XVIII^e conservent le schéma du théâtre louis-quatorzien. Voltaire prend ses exemples dans l'Antiquité, écrit ses tragédies en vers. Malgré son admiration pour Shakespeare, il préfère le siècle de Louis XIV et publie l'intégrale des œuvres de Corneille. Au XVIII^e, un genre nouveau s'impose au public, celui de la tragédie bourgeoise, défendue par Diderot (*Le Fils naturel*, *Le Père de famille*). Ces drames édifiants et moraux, qui font pleurer le public, prennent leur sujet dans la vie quotidienne. Par la suite, le mélodrame, assez voisin par sa sensibilité débordante, et qui satisfait le public populaire du début du XIX^e, est joué sur les boulevards. Ses intrigues s'appuient sur un très fort romanesque (escaliers dérobés, enlèvements, reconnaissances tardives ; voir *Henri III et sa cour*, de Dumas, à mi-chemin entre mélodrame et drame romantique).

Les règles du théâtre classique trouvent encore des défenseurs au début du XIX^e siècle, même si les sujets mis en scène sont contemporains, ou tirés de l'histoire.

Le théâtre étranger fait une percée timide, car le nationalisme français est marqué par la défaite de Napoléon. Shakespeare fait une durable impression (ainsi que les romans historiques de W. Scott).

Les étapes du drame romantique

- **1822** : une troupe anglaise (jouant en anglais) familiarise le public français avec l'esthétique élisabéthaine. La même troupe revient en 1827-1828.
- **1823** : Stendhal publie *Racine et Shakespeare*, réédité en 1825. Il explique que les unités de temps et de lieu ne sont « nullement nécessaires à produire l'émotion profonde et le véritable effet dramatique ». Pour Stendhal, le public ne doit pas admirer, mais partager les passions des personnages.
- **1825** : Mérimée, sous un pseudonyme, donne *Le Théâtre de Clara Gazul*. Les pièces de ce recueil ne seront pas jouées, car elles se libèrent des contraintes des règles comme de celles de la représentation, mais elles constituent le premier essai non théorique de la nouvelle génération romantique.
- **1827** : Hugo donne son drame *Cromwell*, résolument romantique, et dont la préface sert de manifeste aux idées nouvelles. Mais la pièce n'est pas mise en scène. Les grandes salles (Comédie-Française, Odéon, subventionnées par le pouvoir) restent dans un répertoire classique.
- **1829** : Vigny fait jouer sa traduction du *More de Venise*, de Shakespeare. Il se heurte aux contraintes de la mise en scène, et aux acteurs (Mlle Mars refuse par exemple de prononcer le mot « mouchoir », trop trivial).
- **1830** : la pièce *Hernani*, de Hugo (dont la *Marion Delorme*, de 1829, avait été refusée par la censure), est l'objet d'un scandale savamment orchestré : la première représentation donne lieu à une véritable bataille dans le public entre « classiques » et « romantiques ». En fait, la bataille dura trois semaines, reprenant chaque soir, à chaque nouvelle représentation. La pièce, audacieuse dans son usage du vers, de l'enjambement, est toutefois en retrait par rapport aux ambitions de *Cromwell*. Il faudra attendre 1838, et *Ruy Blas*, pour que Hugo tente de nouveau l'alliance « du grotesque et du sublime » qu'il défend dans la préface de 1827.
- **1830** : devant l'échec de la représentation d'une de ses pièces, Musset se résigne à n'écrire plus qu'*Un spectacle dans un fauteuil*. En 1832, il donne *La Coupe et les Lèvres*, et *À quoi rêvent les jeunes filles*. Suivent, en 1833, *André del Sarto*, *Les Caprices de Marianne*, puis *Lorenzaccio*. Par la suite, Musset écrira encore quelques pièces courtes, représentées à partir de 1847.

- **1835** : Vigny fait jouer, avec un certain succès, une pièce de facture assez classique, *Chatterton*, mais dont le héros et les thèmes sont essentiellement romantiques. Il y évoque la destinée malheureuse du poète face à la société qui le méprise sans le comprendre.
- **1843** : *Les Burgraves* de Hugo, malgré un succès de départ, ne tient pas l'affiche. Ce drame aux dimensions d'une légende épique est retiré au bout de trente représentations. C'est le signe du déclin du drame romantique.
- On pourrait, *mutatis mutandis*, admettre que la dernière pièce romantique, après cinquante ans de silence, est *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand (1897). Mais les idéaux des romantiques de 1820-1830 sont morts.

La préface de *Cromwell*

Hugo et *Cromwell*

À vingt-cinq ans, Hugo, auteur de nombreux recueils de poésie, sait qu'il ne pourra s'imposer à la première place que dans le théâtre. Les *Méditations poétiques* de Lamartine (1828) sont le grand succès éditorial de l'époque (2000 exemplaires...). Le théâtre est le genre qui lui permettrait de rivaliser avec les classiques, et une tribune pour s'adresser au public et, à travers lui, au peuple.

Royaliste jusque-là, Hugo sent que ses opinions politiques basculent. Son théâtre sera le reflet de ses préoccupations, moyen de montrer que l'histoire est signifiante; il sera historique. Cromwell, le régicide de Charles I^{er} d'Angleterre, lui offre l'occasion de penser le présent (la Restauration) à la faveur d'un événement du passé. La pièce ne choisit pas de parler du régicide, mais de ce qui suit la mort de Charles I^{er} : quel pouvoir peut succéder à une révolution? Reproduire l'histoire dans sa vérité matérielle et morale, c'est mettre en avant les forces réelles, montrer l'importance décisive du peuple, des masses populaires, qui pour la première fois auront droit de cité sur scène.

Hugo propose dans *Cromwell* une esthétique nouvelle du drame. Il faut donner une image exacte, consciencieuse de la période historique en question, en visant quasiment l'exhaustivité (d'où une pièce démesurée de 6 413 vers, avec une liste de personnages comprenant 73 noms identifiés, puis « bourgeois, soldats, peuple »...). Le drame se fait roman, portrait complet d'une époque, peinture de factions opposées, prises dans leurs déterminations multiples. Mais écrire suppose un choix, une sélection dans la richesse du réel historique. Interpréter l'histoire, c'est éclairer l'impuissance politique de la monarchie.

Le héros central du drame, Cromwell, est un homme de génie, à l'instar de Napoléon. C'est un être double qui porte en lui sa blessure, le régicide, et qui confisque à son profit une révolution victorieuse en se trouvant obligé d'instaurer une nouvelle légitimité (en se faisant sacrer). Grandiose homme d'État, Cromwell est un Caïn : le régicide, traditionnellement assimilé au parricide, est pour Hugo un meurtre familial, racine de tout crime. De la sorte, il devient grand par le mal : le héros touche à la déraison. La présence à ses côtés de bouffons, de fous royaux, qui contemplent le spectacle sans agir, contribue à donner à la pièce l'air d'une bouffonnerie tragique, d'une action vaine.

Cromwell « était un être complexe, hétérogène, multiple, composé de tous les contraires, mêlé de beaucoup de mal et de beaucoup de bien, plein de génie et de petitesse [...] l'homme Protée, en un mot le Cromwell double, *homo* et *vir* ». La pièce le représente au moment où sa « destinée rate ». Tout le drame se ramène à lui, toutes les actions tendent vers lui.

La préface

Ce texte, écrit *après* la pièce, est à la fois critique et normatif : il *met en cause* moins les écrivains classiques (Racine, Molière et Corneille sont toujours cités élogieusement) que les règles qu'on n'a cessé d'imposer artificiellement; de plus, il *propose* un certain nombre de voies nouvelles pour l'inspiration.

L'Histoire se décompose en trois âges :

- Les temps primitifs sont lyriques et parlent de l'éternité.
- Les temps antiques sont épiques et traitent de l'histoire : « Le théâtre des Anciens est, comme leur drame, grandiose, pontifical, épique. Il peut contenir trente mille spectateurs; on y joue en plein air, en plein soleil; les représentations durent tout le jour. Les acteurs grossissent leurs voix, masquent leurs traits, haussent leur stature, ils se font géants comme leurs rôles. La scène est immense. Elle peut représenter tout à la fois l'intérieur et l'extérieur d'un temple, d'un palais, d'une ville... »
- Vient enfin l'ère moderne, avec le christianisme : la nouvelle religion montre à l'homme « qu'il est double comme sa destinée, qu'il y a en lui un animal et une intelligence, une âme et un corps ». Les temps modernes connaissent, avec cette dualité, une nouvelle esthétique, qui peint la vie dans ses perpétuelles contradictions. « Tout dans la création n'est pas humainement beau, le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. » Cette esthétique nouvelle, qui s'appuie sur le grotesque, permet la comédie : c'est Sganarelle auprès de Dom Juan. Shakespeare, comme

Molière, réussit l'alliance de la tragédie et de la comédie : il crée le *drame*. « Le drame, c'est le grotesque avec le sublime, l'âme sous le corps, c'est une tragédie sous une comédie. » Les héros du drame sont déchirés : « Les hommes de génie, si grands qu'ils soient, ont toujours en eux leur bête qui parodie l'intelligence. »

De fait, la distinction des genres, chère à un certain classicisme, est nuisible. De même, les unités de temps et de lieu, créées pour la vraisemblance, sont inadéquates pour représenter le réel. « La localité exacte est un des premiers éléments de la réalité [...]. Le poète oserait-il [...] décapiter Charles I^{er} et Louis XVI ailleurs que dans ces places sinistres d'où l'on peut voir Whitehall et les Tuileries, comme si leur échafaud servait de pendant à leur palais? » Unité de temps et unité de lieu mutilent la richesse de la réalité. Mais il convient de conserver l'unité d'action : « L'œil ni l'esprit humain ne sauraient saisir plus d'un ensemble à la fois. [...] Il faut seulement que ces parties, savamment subordonnées au tout, gravitent sans cesse vers l'action centrale et se groupent autour d'elle aux différents étages ou plutôt sur les divers plans du drame. »

Reste que la vérité de l'art n'est pas la réalité. « Le drame est un miroir où se réfléchit la nature. Mais si ce miroir est un miroir ordinaire, une surface plane et unie, 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. » L'artiste ne doit pas choisir obligatoirement le beau, mais plutôt le « caractéristique ».

Pour éviter au drame le piège du commun, du vulgaire, il faut conserver l'usage du vers, mais un vers plus franc, plus libre, capable de « parcourir toute la gamme poétique, aller de haut en bas, des idées les plus élevées aux plus vulgaires, des plus bouffonnes aux plus graves, des plus extérieures aux plus abstraites [...] ».

Hugo plaide pour « la liberté de l'art contre le despotisme des systèmes, des codes et des règles ».

L'article de Musset sur la tragédie

Le 1^{er} novembre 1838, paraît dans *La Revue des Deux Mondes* un article, « De la tragédie », dont le prétexte est donné par une jeune actrice triomphant dans le répertoire classique. L'article est l'occasion pour Musset de dresser l'histoire de la tragédie, de critiquer le drame (ou le mélodrame) romantique, et d'espérer (en 1838, en pleine période romantique) un renouveau de la tragédie.

Le succès des tragédies de Corneille et de Racine amène Musset à s'interroger sur les différences entre la tragédie classique et le drame romantique. « Le genre romantique, celui qui se passe des unités, existe, il a ses maîtres et ses chefs-d'œuvre, comme l'autre. » Mais le mélodrame actuel, s'il n'est pas décadence, n'est pas sans reproche. « Je conviendrais tant qu'on voudra qu'on trouve aujourd'hui sur la scène les événements les plus invraisemblables entassés à plaisir les uns sur les autres, un luxe de décoration inouï et inutile, des acteurs qui crient à tue-tête, un bruit d'orchestre infernal, en un mot des efforts monstrueux, désespérés, pour réveiller notre indifférence. » Mais pourquoi opposer ces deux genres l'un à l'autre ?

Musset définit la tragédie : « La tragédie est la représentation d'une action héroïque, c'est-à-dire qu'elle a un objet élevé, comme la mort d'un roi, l'acquisition d'un trône, et pour acteurs des rois, des héros ; son but est d'exciter la terreur et la pitié. Pour cela, elle doit nous montrer des hommes dans le péril et dans le malheur, dans un péril qui nous effraye, dans un malheur qui nous touche, et donner à cette imitation une apparence de vérité telle que nous nous laissions émuvoir jusqu'à la douleur. Pour parvenir à cette apparence de vérité, il faut qu'une seule action, pitoyable et terrible, se passe devant nous, dans un lieu qui ne change pas, en un espace de temps qui excède le moins possible la durée de la représentation en sorte que nous puissions croire assister au fait même, et non à une imitation. »

Puis il distingue deux grandes époques dans l'histoire de la tragédie, l'Antiquité, avec Sophocle, et l'époque moderne avec Corneille, puis Racine. La tragédie antique montre un héros qui tombe dans le malheur par une cause qui est *hors de lui* : le destin, le devoir, la parenté, l'action de la nature et des hommes. « Ce qui ne nous semble qu'un jeu cruel du hasard inventé à plaisir était pour les Grecs un enseignement, car le hasard chez eux s'appelait le Destin, et c'était le plus puissant de leurs dieux. » Mais la religion chrétienne a tout changé. « Corneille résolu de montrer la passion aux prises avec le devoir, avec le malheur, avec les liens du sang, avec la religion. » Le malheur est, pour le héros, *en lui* : ce sont les passions, les vices, les vertus. « Une passion et un obstacle, voilà le résumé de presque toutes nos pièces. » Les débauches d'imagination du Destin cruel ou facétieux ont disparu ; chez Corneille l'homme est seul, et ses vices, ses vertus, ses crimes lui appartiennent. Racine se démarque ensuite de Corneille : le premier établit que la passion est l'élément de la tragédie, le second déclare que la tragédie est le développement de la passion. La passion n'est plus aux prises qu'avec elle-même, il n'y a plus d'action, plus d'obstacle à surmonter. Ne reste ensuite « qu'une détestable école de bavardage ».

Selon Musset, « les règles ne sont que le résultat des calculs qu'on a faits sur les moyens d'arriver au but que se propose l'art », c'est-à-dire de produire des grandes œuvres qui plaisent au public. Il souhaite donc un retour de la tragédie, une tragédie sans bavardage, respectant scrupuleusement les unités. Ce qui ne signifie pas qu'il faut renoncer au drame romantique.

Les grandes caractéristiques du drame romantique

Les caractéristiques formelles

Mise en cause de l'unité de temps

Si Hugo dans *Cromwell* crée une durée « classique » (à peine une journée), *Hernani* suppose au moins plusieurs semaines, *Ruy Blas* plusieurs mois (six), tandis que chez Musset, l'action de *Lorenzaccio* dure une semaine, celle d'*On ne badine pas avec l'amour* plusieurs jours. Le drame de Vigny, *Chatterton*, prend une journée, de l'aube au soir. Il existe donc des distorsions entre les manifestes et les œuvres : la leçon à retenir est la liberté que s'accordent les dramaturges : en fonction du sujet, ils décident de sa temporalité spécifique.

Plus généralement, le drame romantique s'est voulu peinture d'un moment de l'histoire (voir *infra*), d'une histoire en mouvement, ce qui implique un élargissement des 24 heures ou 36 heures classiques. Coups de théâtre et péripéties diverses mettent de surcroît en valeur les discontinuités temporelles. Temps de la représentation et temps de la fiction ne coïncident plus comme dans le théâtre classique.

Mise en cause de l'unité de lieu

Cromwell, *Hernani* et *Ruy Blas* ont un décor par acte, longuement et minutieusement décrit. *Lorenzaccio* change de décor à chaque scène. *On ne badine pas...* passe aisément de l'intérieur de la demeure du baron aux environs du château. *Chatterton*, encore une fois, est le plus classique des drames romantiques : la maison de John Bell est le lieu unique de l'action. Pour Hugo, les lieux sont symboliques de l'action qui s'y déroule : ils ancrent chaque classe sociale dans son espace spécifique ; la neutralité conventionnelle de l'antichambre classique diminue la portée politique ou sociale des scènes. Hugo place des didascalies démesurées qui détaillent le décor ; il participe à la mise en scène de ses pièces. Musset approfondit les idées que Hugo développe dans ses théories, mais qu'il n'applique pas toujours dans son théâtre : *Lorenzaccio*, avec ses alternances de scènes de palais et de rues, promenant le lecteur de l'intérieur à l'extérieur de Florence, l'entraînant jusqu'à Venise, opte délibérément pour une « esthétique de l'antithèse » et du contraste : le théâtre de Musset possède le montage d'un film, chaque scène ayant ainsi sa coloration particulière.

L'unité d'action

Si Hugo, dans la préface de *Cromwell*, la défend, *Cromwell* la met à mal : trois actions se développent parallèlement (l'accession au trône de Cromwell et les deux conspirations des factions rivales). *Hernani* évoque le destin du héros éponyme, face à sa vengeance, à son roi et à la femme aimée. De surcroît, le roi et don Ruy Gomez aiment Doña Sol, et l'acte IV est tout entier centré sur l'accession de Don Carlos au trône de Charlemagne. *Ruy Blas* parle de l'amour du valet pour la reine, de la vengeance de Don Salluste, des aventures picaresques de Don César. *Lorenzaccio* développe trois intrigues : Lorenzo, la marquise et les Strozzi conspirent tous contre Alexandre de Médicis, et au nom d'utopies très différentes. *On ne badine pas avec l'amour* exploite le contraste des personnages grotesques (le baron, Bridaine, Blazius) et des héros pris dans les contradictions de l'amour. Seul *Chatterton*, encore une fois, est centré autour d'une seule action : le héros attend une lettre, c'est un refus, il se tue. Mais il n'y a pas dispersion chez Hugo ou Musset : les intrigues, quoique éclatées, convergent autour d'un même personnage ou d'une seule problématique.

Les romantiques privilégient des intrigues plurielles, qui disent le foisonnement du réel, mais un foisonnement qui possède toujours un cœur central. Le héros n'est plus seul, d'autres complots s'opposent à son dessein ; l'unité dramatique est déplacée, mais elle demeure : *Cromwell* interroge, comme *Lorenzaccio*, la légitimité du pouvoir, *Hernani* les contradictions de l'amour et de l'honneur (*idem* chez Corneille).

La multiplication des personnages

Cromwell nécessite au moins soixante-dix acteurs, plus des figurants. *Hernani* utilise de nombreux soldats, des conjurés en pagaille, et les invités à la noce de l'acte V. *Ruy Blas* se déroule à la cour d'Espagne, les courtisans sont présents parfois sur scène. Par contraste, certaines scènes ou

actes, comme l'acte V, sont des huis clos. *Lorenzaccio* fait appel, outre les personnages individualisés, à la cour des Médicis, aux quarante Strozzi, aux soldats allemands, aux vieilles familles florentines, au peuple de la ville, marchands, bourgeois, artistes et artisans, etc. *Chatterton* tourne autour de quatre personnages (le héros, le quaker, John et Kitty Bell), mais de nombreux nobles et les ouvriers de Bell envahissent la scène par moments. Peinture d'histoire, le drame romantique convoque tous les protagonistes de l'époque. De fait, il est social, et montre que l'histoire n'est pas seulement faite par des figures providentielles, par certains hommes d'exception, mais aussi par la foule anonyme sans cesse présente.

Le drame romantique n'hésite pas à recourir à certains éléments du **mélodrame**, genre alors en faveur dans le public populaire : enlèvements, escaliers dérobés, coups de feu, duels, batailles, invraisemblances, complots, poisons, appel du cor, vol de cotte de mailles, etc. Ce matériel du théâtre populaire, malgré le mépris qu'on lui porte, est souvent repris : il fait du drame une sorte de compagnon du roman, ou du romanesque.

Le vers

Défendu par Hugo dans la préface de *Cromwell*, et constamment illustré par lui (*Cromwell* fait environ 6400 vers, soit presque quatre fois plus qu'une pièce classique), le vers n'est pas utilisé par Musset (sauf dans certaines pièces des *Comédies et proverbes*) ni par Vigny, l'un et l'autre par ailleurs excellents poètes. Les auteurs romantiques se rejoignent autour de deux pratiques, assez contradictoires : le souci du détail vrai, de l'idiote dialecte identifiable, et l'abondance d'images, de métaphores.

En résumé, les règles classiques qui, comme le souligne Musset, avaient pour fonction de rendre vraisemblable une représentation et de donner l'illusion d'assister à l'événement lui-même, ont éclaté. Le spectateur devient omniscient, assistant à tous les complots. À la concentration classique se substitue l'éclatement romantique, mais le spectateur de tant d'événements contradictoires et éloignés (dans le temps comme dans l'espace), assure par sa présence une nouvelle cohérence, une unité d'un genre nouveau.

Le renouvellement des thèmes

L'histoire

Les premiers succès du drame romantique (*Henri III et sa cour* de Dumas) prennent l'histoire comme toile de fond, mais aussi comme sujet. Les classiques tiraient leurs pièces de l'Antiquité. 1789 constitue une rupture : comment la nation s'est-elle construite ? Hugo défend dans la préface de *Cromwell* la couleur locale, qui ne tient pas seulement dans le détail anecdotique mais dans un sens plus profond de la réalité : le théâtre romantique sera celui de la totalité (et, mêlant le peuple aux rois, abolira les distinctions classiques). Faire revivre toute une époque, jusque dans ses contradictions : les drames proposent des « moments » où le destin d'un peuple se joue (l'Angleterre juste avant l'accession au trône de Cromwell, Florence avant l'assassinat d'Alexandre de Médicis, l'Espagne où le peuple entre en lutte avec les grands, ou l'Espagne encore, avant l'élection de Charles Quint) : le sens de l'histoire n'est pas encore fixé, tout se joue sous les yeux du spectateur qui, sachant la conclusion, en sait plus que tous les acteurs du drame. La Renaissance italienne, l'Espagne du XVI^e siècle ou l'Angleterre de la révolution sont autant de miroirs pour interroger le présent (et éviter la censure) : la Restauration est l'objet des questions de *Cromwell*, la monarchie de Juillet de *Lorenzaccio*.

Le héros et le moi

Le romantisme pose autrement la question de l'individu, dans son rapport à la société : l'homme est confronté à l'histoire qui, entre la révolution de 1789 et la Restauration, a accéléré en éliminant tous les anciens repères politiques, religieux, moraux. L'histoire n'est plus une abstraction mais détermine la vie privée de chacun, le contenu de chaque existence. Les individualités du drame romantique sont souvent révoltées (Ruy Blas, qui montre le désir du peuple d'accéder au pouvoir ; Hernani dont la vengeance l'oppose à son roi ; Chatterton qui se veut le guide du peuple mais que tous raillent ; Lorenzo qui veut tuer un tyran, mais sans avoir confiance en la

nature humaine ni dans les républicains). Elles sont marquées d'une grandeur, souvent funeste, affrontant des obstacles surhumains, véritables « forces qui vont » (*Hernani*). Mais la mort est souvent au bout de leur destin.

De fait, les héros romantiques sont doubles : victorieux et vaincus, actifs et suicidaires, *Hernani*, *Ruy Blas*, *Chatterton*, *Lorenzo* ne sont pas guidés seulement par leur volonté : les pulsions, les instincts côtoient en eux la raison. Proches parfois de la folie, ils montrent les contradictions de l'être, la difficulté à se saisir, l'acte n'étant plus désormais l'expression univoque de l'être intime. Par ailleurs, la passion, notamment amoureuse, est le moyen de fonder une identité, dans la fulgurance, la tension, le paroxysme.

Le drame romantique, souvent pessimiste, montre une passion qui ne parvient pas à s'accomplir (*On ne badine pas avec l'amour*) ou trop tard, au seuil de la mort (*Hernani*, *Ruy Blas*, *Chatterton*). À cet égard, la solitude de *Lorenzo* est symptomatique d'un échec total. Les dramaturges romantiques ont ainsi créé une rhétorique de l'excès, avec des personnages qui sont des « champs de forces ».

La parole et l'action

À des degrés divers, les drames romantiques, confrontation d'un ou de plusieurs individus à l'histoire, mettent en cause les pouvoirs de la parole et de l'action. On parle beaucoup et on agit peu : c'est le cas des conspirateurs de Hugo (les puritains et les royalistes de *Cromwell*, les conjurés de *Hernani*) ou de Musset (les *Strozzi* de *Lorenzaccio*, la marquise et même les Florentins). Ou on parle peu, mais on agit (le cardinal Cibo dans *Lorenzaccio* ou Don Salluste dans *Ruy Blas*), mais ces êtres agissants sont méprisables. L'action a perdu sa valeur, comme le démontre *Lorenzo* en accomplissant un acte gratuit, inutile, absurde ; mais les discours sont aussi creux (les interventions de *Ruy Blas* au conseil royal sont sans effet, *Lorenzo* stigmatise l'éloquence, le « petit mot bien sonore » sans autre effet que rhétorique, tout en parlant beaucoup, *Chatterton* le poète mourra de l'illusion de pouvoir être le guide de la société). La plupart des drames romantiques sont ceux de l'échec, de la parole comme de l'action et le héros romantique est conduit par l'inexorable logique du malheur.

Le tragique et le destin

Le tragique est celui du héros qui ne peut jamais totalement s'imposer, et que la fatalité détruit. Tout exclut le héros (son crime pour *Lorenzo*, la poésie pour *Chatterton*, sa condition sociale pour *Ruy Blas*). Sa grandeur réside donc dans un combat perdu d'avance contre des forces supérieures. Mais les contradictions du héros, pris entre le « sublime et le grotesque », sont également sources de tragique (*Lorenzo* le pur, à force de jouer avec le vice, découvre qu'on ne badine pas avec les masques). Dans le contexte historicisant du drame romantique, le héros découvre sa condamnation, mais il porte aussi en lui sa condamnation. Si l'on reprend la distinction faite par Musset à propos de la tragédie, on s'aperçoit que le drame romantique est à la fois antique (une fatalité hors de l'homme) et moderne (à la façon de *Corneille* : la passion intérieure du héros le mène à l'échec).

Un théâtre à lire ?

Hugo, Vigny, Dumas, même Musset (en 1830, avec *La Nuit vénitienne* ou après 1846) ont fait représenter leur théâtre. Dumas connaît le succès, quoique par intermittences ; Hugo aussi, grâce à des batailles stratégiquement organisées ; Vigny a un succès d'estime ; Musset subit un échec à sa première tentative, mais *Lorenzaccio* est une des pièces les plus jouées du *xx^e* siècle (dans sa version courte, faite pour Sarah Bernhardt en 1896, ou désormais dans sa version intégrale, voir les remarques d'Anne Ubersfeld en fin de volume), comme le reste du théâtre de Musset.

Musset est le premier à deviner que les théâtres de son époque sont impropres techniquement à représenter un drame romantique : scènes à l'italienne, décors difficiles à transformer, éclairage insuffisant, etc. Hugo connaît des démêlés nombreux avec la censure (*Marion Delorme*) et les directeurs des salles (sans compter le public, qui siffle *Le roi s'amuse* et *Les Burgraves*). De même, *Léo Burckhardt* de Nerval est un échec en 1839. De son temps, le théâtre romantique a du mal à s'imposer et son existence dura tout juste quinze ans.

Les difficultés matérielles ne sont pas seules en cause dans la conception d'un « théâtre à lire » : appeler la totalité d'une époque à travers décors et gens, imbriquer des intrigues multiples, autant d'éléments difficiles à saisir dans une représentation dont la durée est multipliée par deux : une pièce de Corneille « fait » trois heures au moins, *Hernani* ou *Lorenzaccio* cinq à six heures. Encore que, bien sûr, on soit loin des mystères médiévaux.

Le titre de Musset : *Un spectacle dans un fauteuil* montre que la représentation n'est plus nécessaire au drame romantique. Le lecteur, aidé des didascalies (monstrueuses parfois chez Hugo), ou des dialogues (qui se chargent souvent de « dire » le contexte, qui abondent en informations sur le décor, les objets, ou les déplacements des personnages), a entre les mains la version dramatique d'un roman historique.

Même si le drame romantique est très « théâtral », avec force rebondissements, tensions extrêmes, décors et costumes variés et somptueux, il est une réflexion sur le monde, l'homme et l'histoire qui met en cause les catégories du théâtre, l'habitude qu'on peut avoir des représentations, et le sens qu'on donne à tout spectacle.

Lorenzaccio et les énigmes du Moi

Les comparaisons qui précèdent révèlent ce qu'il peut y avoir de commun aux drames romantiques, aux héros romantiques. Les énigmes du Moi, si énigmes il y a, sont d'abord à penser dans un contexte : celui de l'histoire du théâtre et celui du théâtre comme moment d'histoire. On peut maintenant s'interroger sur ce qui constitue l'autre aspect de l'identité de *Lorenzaccio*, la mise en scène singulière du déchirement intérieur dans un monde déchiré. Dans le cadre de cette fiche pédagogique, le travail portera essentiellement sur Lorenzo.

L'Histoire de Varchi, source de Musset *via* George Sand, offre à Musset une intrigue historique (permettant des comparaisons avec la France de 1830), ainsi que des événements riches en personnages contrastés, éléments de base du drame romantique. Mais Varchi n'explique pas le geste de Lorenzo. Cette énigme intéresse Musset qui a senti, plus que tout romantique, la dualité inhérente de l'être : elle est un thème récurrent des *Nuits*, aussi bien que du théâtre, comme en témoignent les deux figures complémentaires de Coelio et Octave dans *Les Caprices de Marianne*. Il serait toutefois absurde de chercher une quelconque intériorité à un personnage de théâtre : la dualité constitue d'abord une dynamique dramatique. Elle ne prend sens, par ailleurs, que dans un contexte historique critique, tout à la fois image et cause, à l'échelle nationale, des déchirures éprouvées par le héros.

Une énigme pour les autres

Lorenzo est rarement seul sur scène.

Les monologues ne sont pas le seul fait de Lorenzo : le cardinal, la marquise, parmi d'autres, se retrouvent parfois seuls sur scène. Pour Lorenzo, les moments de solitude sont acte IV, scènes 3, 5, et 9. Ils précèdent le meurtre. Ces moments de confusion et d'exaltation semblent mêler des bribes de discours ou de répliques adressés à des destinataires différents : ce sont des mises en scène pour des absents.

Lorenzo est presque toujours « en situation ». Dès la première scène, il apparaît au côté du duc, et son discours de libertin, portrait *in praesentia*, peut durablement influencer l'opinion que le lecteur se fera de lui. À l'acte II, scène 4, les discours de Lorenzo changent en fonction des interlocuteurs : aux côtés des républicains, il n'est plus celui qu'il était au début de la scène, avec sa mère et sa tante. Enfin, son confident, Philippe (surtout III, 3), n'obtient des confidences qu'après une longue conversation où Lorenzo semble prendre le parti du duc en prônant la patience. Tout laisse croire que Lorenzo adapte son discours à son interlocuteur, qu'il se joue des autres. C'est même un brillant orateur, qui fait l'éloge de l'éloquence (II, 4). Dans un monde où le pouvoir n'existe que dans la force, où la *virtù* ne le légitime pas, en somme dans un monde d'apparences fragiles, où tout le monde met un masque, Lorenzo s'adapte avec une ondoyante facilité aux circonstances et aux êtres.

L'être et son masque

Lorenzo apparaît dans la première scène avec son masque. Or, les spectateurs ignorent qu'il s'agit d'un masque, porté pour approcher Alexandre et endormir sa méfiance. Mais voilà deux des paradoxes de la pièce : l'intrigue pour les spectateurs va consister à repérer les signes de la duplicité de Lorenzo, jusqu'à l'aveu de ses intentions. Les spectateurs cherchent derrière le masque celui qu'ils pressentent être le vrai Lorenzo. Mais cette révélation condamnerait, dans la fiction, Lorenzo. Par ailleurs, la quête des motivations et de la personnalité réelles se heurtent au plaisir éprouvé par Lorenzo avec « le vin, le jeu et les filles ». Un masque ? peut-être au début, avant que la pièce ne commence ; lorsque Lorenzo avoue ses intentions à Philippe (III, 3 et V, 6), il reconnaît qu'il a pris goût au vice et à la débauche. Le jeu a durablement modifié l'être. La comédie se renverse. Le vrai et le faux, le sincère et l'artificiel s'échangent alors en fonction des destinataires.

Au masque il convient d'ajouter le thème du double, tel qu'il intervient dans la conversation entre Catherine et Marie (II, 4). Il n'y a pas un Lorenzo, mais deux, simultanément présents. Il ne s'agit donc pas seulement d'opposer l'intérieur et l'extérieur, le squelette et la peau, la statue de fer-blanc et le vide qu'elle enferme, mais de composer *avec* deux êtres, jumeaux aussi vrais l'un que l'autre, simplement adaptés aux destinataires.

Qui comprend Lorenzo ?

Le cardinal Cibo est sceptique devant l'évanouissement de Lorenzo. Alors que d'autres voient dans l'extraordinaire de la situation sa justification, il doute et soupçonne la duplicité. Personne d'autre ne soulèvera le masque au cours de la fiction. Il faut l'aveu à Philippe pour que l'on découvre quelqu'un d'autre que Lorenzaccio ou Lorenzetta. Mais les répliques embarrassées, les questions, dénotent l'incompréhension de Philippe, qui n'est certainement pas le destinataire idéal pour cet aveu. Que peut saisir le vieux républicain, image paternelle dégradée, des motivations et des métamorphoses de Lorenzo ? Quelle action peut-il entreprendre ensuite pour seconder le projet de Lorenzo ? Au point qu'on peut hasarder deux hypothèses : celle où Lorenzo ne se comprend pas lui-même ; celle où il fait tout pour n'être pas compris, dans un élan de volonté solitaire.

Une énigme pour soi

L'homme et la femme

Peut-être touche-t-on là le centre passionnel de la fiction. On peut repérer, dans un premier temps, la très forte demande d'amour exprimée par Alexandre. Le bâtard mal-aimé avoue explicitement : « J'aime Lorenzo, moi... » Dans un second temps, on peut s'attacher à Lorenzo. Son déguisement au bal des Nasi, les surnoms qu'on lui attribue, comme Lorenzetta, les descriptions physiques qui sont faites de lui : tout contribue à donner une image féminisée du héros. Par ailleurs, Lorenzo reconnaît l'ambiguïté des liens qui l'unissent à Alexandre : « Cela est étrange, il a fait du mal aux autres, mais il m'a fait du bien, du moins à sa manière » (III, 3). Les « embrassements velus », les nombreuses images de mariage (III, 9), la bague au doigt qu'est la morsure à l'instant de la mort : la relation homosexuelle est fortement exhibée et fournit un mobile supplémentaire au crime. Au-delà de la séduction réciproque, séduction des contraires, peut-être y a-t-il aussi le désir d'une reconquête de la virilité menacée : le couteau du meurtre venge alors la mort de Louise, l'impossible fiancée de Lorenzo.

Des motivations obscures

Lorenzo a fait le serment – du moins il l'avoue à Philippe – de tuer un tyran. L'enfant vertueux a trop lu Plutarque et confond les deux Brutus de l'histoire romaine. Lorenzo est fasciné par le modèle héroïque ; il tâche de trouver une identité dans la reprise d'un geste historique. Non sans orgueil, il souhaite laisser une trace dans l'Histoire ; il sera le Vengeur. Mais ce geste demeure fondamentalement ambigu. D'abord parce qu'il s'agit d'un meurtre ; même légitimé par la personnalité de la victime, y a-t-il une vertu du meurtre ? Pourquoi attendre si longtemps pour l'exécuter, puisque Alexandre est en confiance ? Lorenzo clame bien haut son mépris de « la nature humaine », incapable de saisir la chance qu'il lui offre par le régicide ; mais il semble tout faire pour que ce meurtre soit inutile. Des motivations explicitement données à Philippe il convient d'en déduire d'autres, parfois contradictoires. Nous avons évoqué la passion amoureuse et refoulée. On peut ajouter le destin, la fatalité du sang, souvent évoquée, qui vient parasiter la décision libre de libérer Florence. On peut aussi repérer le motif ambigu de la pureté perdue : « Songes-tu que ce meurtre c'est tout ce qui me reste de ma vertu ? » (III, 3). Il s'agirait alors d'une vengeance non plus philanthropique, mais égoïste : ayant découvert « la monstrueuse nudité » humaine, ayant perdu toute illusion dans l'entreprise, Lorenzo détruit celui qui l'a détruit. L'ange exterminateur devenu démon quête son absolution : le vocabulaire de la religion abonde dans le texte.

La motivation secrète la plus essentielle est avouée au détour de la longue conversation avec Philippe : Lorenzo n'est pas tant qu'il n'a pas agi ; l'acte, c'est l'être ; et peu importe l'acte : « J'ai voulu d'abord tuer Clément VII... » (III, 3). Lorenzo en Lee Oswald précoce, en monomane du crime d'Etat. Obsédé d'une impossible pureté, persuadé d'être persécuté, préparant ses actes avec la minutie d'un criminel paranoïaque, Lorenzo vit dans un délire chronique, organisé, structuré, logique dans son développement.

Un être pris dans l'Histoire

Lorenzo est le seul agissant.

Deux crises désordonnées (en I, 4 et IV, 9) mettent en scène un Lorenzo dansant, s'évanouissant, fébrile ou hystérique. Mais que dit exactement le contexte? Dans le premier cas, l'évanouissement est simulé; il permet d'écarter tout soupçon de dangerosité. Dans le second, il peut se comprendre comme l'exaltation joyeuse d'une répétition ultime, moment d'abandon secret dans une entreprise longue, difficile, et qui arrive à son terme. Il convient en effet de remarquer que tout le monde souhaite se débarrasser d'Alexandre : le cardinal, la marquise, les Strozzi, les républicains, les Florentins. Aucun de ces innombrables ennemis ne parvient à son but. Seul Lorenzo réussit, parce qu'il a pour lui la force et la minutie. Sa vigueur physique est signalée à de nombreuses reprises, comme par exemple au moment où il répète avec Scoronconcolo le meurtre, préparé point par point (III, 1). Les cris qu'il lance à ce moment évoquent la dévoration (mordre, manger), ce qui dénote un violent appétit. La scène du meurtre est un véritable combat, puisque Alexandre ce « conducteur de bœufs » se débat. Le retour de Scoronconcolo est révélateur : « Pourvu que les voisins n'aient rien entendu ! » (IV, 11). La maîtrise et le sang-froid de Lorenzo sont encore sensibles au dernier acte, lorsqu'il déambule seul dans Venise. Dans une cité gangrenée de calculs, d'intrigues et de bassesses, Lorenzo demeure fidèle à son idéal de liberté malgré tout. Il donne aux républicains leur chance, refusant de profiter pour lui-même de la vacance du pouvoir. Lorenzo n'est pas Cromwell.

L'Histoire est le lieu du destin.

Les rêves et les visions utopiques caractérisent le jeune Lorenzo. Dans les solitudes champêtres de son adolescence, il a beaucoup lu, beaucoup imaginé. L'idéal de liberté est longuement évoqué dans la conversation avec Philippe. Mais la réalité civique est autre; le passage à l'âge adulte métamorphose le projet : « Pendant vingt ans de silence la foudre s'est amoncelée dans ma poitrine, et il faut réellement que je sois une étincelle du tonnerre, car 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 ma patrie mourrait de ma main. » Par amour de l'humanité, par orgueil aussi, Lorenzo se rêve en Brutus, figure antique et héroïque du régicide. Mais, décidant d'affronter corps à corps la tyrannie, Lorenzo prend soin d'accomplir un acte politiquement vain. Pour deux raisons : tactiquement d'abord, il est sans allié, sans complice, sans mouvement autour de lui (alors qu'il pouvait lever les Strozzi). Ensuite, Lorenzo finit par se croire le seul pur dans une humanité impure : son acte ne servira à personne, car personne n'en est digne. En somme, il confisque le meurtre d'Alexandre pour ses fins propres, ou comme troisième terme d'un syllogisme qu'il a soigneusement biaisé. Pour Lorenzo, l'Histoire est affaire personnelle. Le drame individuel résonne dans l'atonie généralisée.

On le voit, l'énigme de Lorenzo réside dans ses contradictions successives et dans le fond intenable. Mais tout le génie de Musset est de faire de ce personnage une dynamique, « une force qui va », réalisant, dans le temps de sa plus grande tension, l'équilibre entre des aspirations opposées : c'était aussi l'idéal de Hugo avec cet autre régicide, Cromwell : « Un être complexe, hétérogène, multiple, composé de tous les contraires, mêlé de beaucoup de mal et de beaucoup de bien, plein de génie et de petitesse [...] l'homme Protée. »

Jacques BARDIN