

## Théâtralisation du meurtre de Lorenzo Dans *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset

Dr. Maha Masri\*

(Déposé le 18 / 9 / 2007. Accepté 13/1/2008)

### □ Résumé □

En grand Shakespearien, Alfred de Musset montre sa science de l'art de théâtre en dotant le meurtre de son héros, dans *Lorenzaccio*, d'une poéticité et d'une théâtralité dignes de cet art visuel. *Lorenzaccio*, qui structure l'action meurtrière, se singularise par ses caractéristiques de personnage de théâtre. C'est-à-dire son action, son physique, son tempérament spécifique, ses costumes, son masque et sa langue. En outre, nous noterons la diversité des éléments spectaculaires. L'édifice de ces éléments nécessaires à l'action meurtrière du héros, couvre aussi, les accessoires et les objets scéniques manipulés par Lorenzo, et confère au meurtre une dimension esthétique. Analyser ces éléments théâtraux que Musset concentre sur le héros et son action, selon leurs valeurs fonctionnelles, dramatiques et spectaculaires, est la modeste ambition des pages qui suivent. Par ailleurs, ces éléments de pure théâtralité sont-ils univoques ? N'enclenchent-ils pas chez le récepteur un implacable mécanisme de réactions ?

**Mots clés :** Lorenzo – Musset.

---

\*Maître de conférences au Département du Français , faculté des Lettres et des Sciences Humaines ,  
Université de Tichrine , Lattaquié , Syrie.

## مسرحة جريمة القتل في مسرحية لورنزا تشيو لألفريد دو موسيه

الدكتورة مها مصري\*

(تاريخ الإيداع 18 / 9 / 2007. قبل للنشر في 13 / 1 / 2008)

### □ الملخص □

لما كان للمسرح جماليته التشكيلية، فقد صور ألفريد دو موسيه - الذي تأثر كثيرا بالكاتب شكسبير وبمسرحه الغني بالعناصر البصرية - جريمة بطل مسرحيته *لورنزا تشيو* بشاعرية وهياًها للخشبة بطريقة مسرحية وفنية. اعتمد موسيه في عملية مسرحة الجريمة على البطل أولاً، واهتم به بشكل خاص، إذ جعل منه بطلا مسرحيا بامتياز. فهو، بشبابه، وعنقوانه، وحيويته، وطباعه، ولغته، وحيله، وملابسه، وأقنعتة، ولعبة جسده، يستطيع أن ينظم جريمته ويحضر لها؛ كما أعطى الكاتب الأهمية الكبرى لمجموعة عريضة من الأدوات المسرحية والإكسسوارات التي وضعها بين يدي البطل، و حددها به، فأضحت جزءاً لا يتجزأ من عمله، وحملت بذلك وظيفة درامية إضافة إلى وظيفتها البصرية.

ولكن هل يمكن اعتبار هذه العناصر أحادية البعد؟ أم أنها تثير لدى المتلقي أسئلة تحمل عمقا تفاعليا بينه وبين الذين يتواجدون في الطرف الآخر من المسرح؟

كلمات مفتاحية: لورنزا - موسيه.

\*أستاذ مساعد - قسم اللغة الفرنسية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة تشرين - اللاذقية - سورية.

## Introduction :

A l'époque romantique, "ce que la foule demande presque exclusivement à l'oeuvre dramatique, déclare Victor Hugo, le chef du mouvement romantique, dans *la préface de Cromwell*, c'est l'action" que l'on voit sur le plateau.

L'importance y est accordée au spectacle, à l'acte de voir cette action sur scène, ce qui pourrait nous conduire à d'intéressantes réflexions sur le transfert du centre de gravité du spectacle du textuel vers le visuel et donc sur l'aspect théâtral de l'action. Le Drame Romantique montre ainsi l'histoire et l'action là où elles se jouent. Car l'essence de l'art dramatique consiste en actions et en mouvements.

Dans cette perspective *Lorenzaccio*, la pièce d'Alfred de Musset, reconnue comme la plus shakespearienne du répertoire français et la meilleure illustration du Drame Romantique, constitue l'objet de notre étude.

*Lorenzaccio* est ainsi axée autour de l'action meurtrière du héros qui est "une action héroïque, c'est-à-dire qu'elle a un objet élevé, comme la mort d'un roi"<sup>1</sup>. Ce meurtre, préparé de longue date et but suprême du protagoniste doit, au théâtre, être esthétisé. Sa théâtralisation est attribuée à deux facteurs qui y sont pour beaucoup. Nous citons d'une part, la très grande influence qu'exerce Shakespeare et son théâtre sur Musset. D'une autre part, nous soulignons l'importance de la fameuse «couleur locale» romantique qui lui permet de placer son action dans une ambiance florentine de Carnaval et de Masque. En outre, l'auteur avait à légitimer ce meurtre, de par une multitude d'actions. Il y a là un pathétique brutal et mouvementé qui enchantait les romantiques.

Dans cette optique, Musset a procédé à des changements de règles théâtrales, de techniques et de formes d'écritures, car comme le note Catherine Balaudé-Trailhou "l'art, à la seule condition d'être fidèle à sa loi, le beau, civilise les hommes par sa puissance propre"<sup>2</sup>. Son héros se singularise par ses caractéristiques de personnage de théâtre, c'est-à-dire son physique, son caractère, son origine; il se distingue également par son histoire et son drame individuels, ses intérêts particuliers, son tempérament spécifique, enfin et surtout par son action meurtrière et la manière avec laquelle il l'exécute. "Dans le drame romantique, note à cet égard, Jean Jacques Roubine, tout procède du héros et tout converge vers lui. C'est une destinée individuelle qui structure l'action et qui concentre l'émotion"<sup>3</sup>.

En outre, Musset a mis patiemment en place depuis le moment de l'écriture de la pièce, les éléments théâtraux qui accompagnent l'action de son héros. Pour que cette action soit convaincante, trop de facteurs entrent en ligne de compte et nous noterons la place prépondérante qu'occupe le héros avec son action, ses costumes et sa langue. Par ailleurs, l'écrivain se livre à montrer «la couleur locale» et à situer cette action à travers la mise en scène déjà existante dans le texte, la reconstitution minutieuse des lieux et des moeurs, les décors, les accessoires et les objets scéniques maniables par le héros.

Analyser tous ces éléments théâtraux et spectaculaires qui ont pour but de donner une certaine crédibilité, une dimension esthétique et une certaine poéticité à l'acte meurtrier du héros, est la modeste ambition des pages qui suivent.

<sup>1</sup> Marie Joséphine Whitaker. *Lorenzaccio ou la force de la faiblesse, lecture dramatique*. Musset, *Lorenzaccio*, On ne badine pas avec l'amour (Paris: S.E.D.E.S, 1990) 182.

<sup>2</sup> Catherine Balaudé-Trailhou. *Hugo* (Paris: Collection les écrivains, éd Nathan, 1991) 97.

<sup>3</sup> Jean Jacques Roubine. *Lorenzaccio d'ALFRED de MUSSET* (Édition Pédagogie Moderne, 1981) 34.

Nous dénuderons, à priori, l'oeuvre de ses référents politiques, existentialistes ou ceux du problème des «Mains Sales» pour ne considérer de front que l'aspect théâtral et visuel non pas de l'action de la pièce mais de celle du héros.

Cette nouvelle manière de lire cette oeuvre romantique serait peut-être une piste pour souligner le drame de l'homme et son destin dans l'histoire de l'art de l'humanité.

## Lorenzaccio, personnage de théâtre par excellence

Musset emprunte à Shakespeare une technique qui permet de mettre son protagoniste et son action en valeur.

Il le met au premier plan, il le théâtralise et c'est selon sa meilleure recette qu'il le construit. Tout d'abord, il est un héros «éponyme» puisqu'il donne son nom à la pièce. Il est présenté comme le point de rencontre avec tous les personnages de la pièce et domine par son action et ses prises de paroles.

Puisque son action est d'une finalité meurtrière- tuer le tyran -, le dramaturge a pour grand souci de légitimer ses actions et de rendre son héros sympathique auprès des spectateurs.

Pour approcher son héros du public, l'auteur a placé Lorenzo sous le signe de Plutarque et des modèles vertueux de l'Antiquité (I,6). Il lui a donné une enfance heureuse et studieuse, une ascendance glorieuse; Lorenzo de Médicis est d'une naissance qui l'appelait au trône. "Tu es un Médicis légitime", lui souligne le duc (I,4).

Par ailleurs, Lorenzo a tous les atouts pour être un personnage de théâtre. Il est rayonnant de jeunesse, d'orgueil et de beauté. Avec ce ton de jeunesse, le drame est élevé par un certain effet spectaculaire. Cette jeunesse lui confère des ouvertures au possible et lui acquiert à lui et à son action une beauté naturelle et un lyrisme qui efface toutes les faiblesses. Ce jeune souffrant est proposé à l'admiration et à la compassion des spectateurs car tout pur et vertueux qu'il soit, il est poussé par des forces obscures à commettre un assassinat et à être criminel. "Ce genre nous présente en effet de haut dignitaires de l'Etat qui se transforment en révoltés (...)"<sup>4</sup>.

En outre, il est marqué par une force typiquement romantique : sa fragilité apparente cache des sursauts d'honneur et de grandeur. Il se donne pour Brutus. Tourments, amertumes et brutalité habitent son âme. Ce fonctionnement à l'oxymore fait de lui un personnage tragique déchiré et écartelé entre deux extrêmes : la grandeur et la déchéance. Cependant le spectateur a mis du temps, malgré tout, pour lui accorder sa sympathie.

En effet, Musset a fait entrer Lorenzo dans notre champ de vision d'une manière différente. Le texte commence à le construire comme un être mystérieusement contradictoire. L'auteur a mis le personnage théâtral à distance du spectateur de telle sorte que ce personnage paraisse étranger et non naturel. Il lui apparaît à la fois comme le plus odieux et le plus attrayant des personnages. Car comme le souligne Emile Zola, "dans ce singulier mouvement littéraire, plus le personnage restait inconnu et plus il devenait intéressant"<sup>5</sup>. Cette option traduit le modernisme de l'auteur. Musset excite ainsi le regard critique et analytique du spectateur.

<sup>4</sup> Georges Lote. *En Préface à Hernani Cent ans après*. (J.Gamber : Librairie universitaire, 1930) 159.

<sup>5</sup> Emile Zola. *Nos auteurs dramatiques* (Paris : Bibliothèque Charpentier, 1896) 45.

Or, Musset ne voulait aucunement "nous mystifier"<sup>6</sup> nous, spectateur, par un Lorenzo qui "trompe son monde au début du drame"<sup>7</sup>, il "nous détrompe peu à peu sur le compte de son héros par touches savamment graduées"<sup>8</sup>. Et c'est la grande scène de l'acte III qui contient tout ce qu'on pourrait souhaiter de focalisation interne sur un Lorenzo préoccupé par son meurtre, devenu sa raison d'être.

Le travail de diction du comédien devrait à cet égard, être révélateur. Car, par la chaleur de sa voix, le pathétique de ses intonations et le phrasé qui sait traduire l'exaltation sincère, Lorenzo pourrait rendre le spectateur sensible aux souffrances et aux tourments réels de son âme. "La question qui structurerait le début du drame, note à ce propos, J. Jacques Roubine, portait sur l'identité du héros ; qui est réellement Lorenzo de Médicis ? Celle qui s'impose maintenant concerne l'accomplissement d'un acte essentiel ; quand ? Où ? Comment ?"<sup>9</sup>

En tout état de cause, ce héros est important dans la mesure où, avec lui, l'histoire a vu l'avènement de nouveaux personnages sur sa scène. Ce protagoniste a, en effet, "enrichi le capital des mythes de l'humanité, de personnages qui n'existent ni dans Eschyle, ni dans Shakespeare"<sup>10</sup>

## Le meurtre de Lorenzo

Musset confie à son héros une action d'éclat sanglante. Il lui assigne une grande tâche que celui-ci assume : tuer un tyran, le cas échéant, Alexandre de Médicis.

Une pointe de fatalité et de mystère fait de Lorenzo un héros à la mode de 1830. L'origine du projet meurtrier est installée, par le discours même de Lorenzo. En effet, dans la nuit magique du Colisée, le mythe du Tyranicide, ce rayon foudroyant au sens trivial du terme, le transperce soudainement et accidentellement : "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 (...) et il m'est impossible de dire comment cet étrange serment s'est fait en moi "(III,3). Notons que ce serment proféré par le héros comme malgré lui, pourrait donner lieu à un subtil et intelligent jeu d'acteur ainsi qu'à un tableau singulier dans son originalité.

Pour l'exécution de son acte, le héros a longuement et méthodiquement retracé les étapes de son stratagème. "Lorenzo, note Marie Joséphine Whitaker, a tout préparé patiemment depuis longtemps avec un esprit de suite exemplaire (...) et c'est ce côté lent et laborieux de son action (...) qu'exprime l'image du filet (tissu) autour d'Alexandre".<sup>11</sup>

Pour cette action, Lorenzo engage sa vie soit pour le triomphe, soit pour la catastrophe : "pour cette action j'ai tout quitté". (IV,3). Lorenzo avance ainsi sans crainte sur la route dangereuse qu'il s'est choisie.

Dans les premiers actes, il cristallise son image qui convient à son plan, c'est-à-dire le complice d'Alexandre. Dans la deuxième partie, il organise plus ouvertement son meurtre : dans la scène avec Tebaldeo (II,2), il fixe la date du "jour des noces du sang". A partir d'ici, le compte à rebours a donc commencé. Il annonce à sa mère et à sa tante un grand

<sup>6</sup> Marie Joséphine Whitaker, op.cit, p185.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Jean Jacques Roubine, op.cit, p 76

<sup>10</sup> Antoine Vitez. le journal de Chaillot. 21.1 (1985).

<sup>11</sup> Marie Joséphine Whitaker, op.cit, p198.

dessein caché (II,4). De son côté, le duc le presse de lui présenter sa tante Catherine (II,4). Plus tard, on voit Lorenzo dans sa chambre faire à cor et à cri des armes avec un spadassin, en vue, lui avoue-t-il, d'assassiner quelqu'un (III,1). Il prépare les voisins au bruit du jour du carnage.

Un autre pion apparaît dans le jeu de Lorenzo, il s'agit de Tebaldéo, l'artiste à qui Lorenzo commande le portrait du duc. Une appréciable mise en scène pourrait souligner entre Lorenzo et Tebaldéo une complicité active : En effet, après s'être dérobé aux questions du duc, alors que de son côté Lorenzo lui vole la cotte de maille qui le protège (II,6), le peintre arrête la séance de pose et ne réapparaît plus dans le drame. Dans la première scène de l'acte IV, Lorenzo fixe le lieu et l'heure du rendez-vous. Ainsi nous remarquons que Lorenzo n'arrête pas d'agir tout au long du drame mais en silence.

Lorenzo tient à ce silence, car comme l'écrit Claude Duchet "on ne puisse être, tout à fait soi-même qu'en silence"<sup>12</sup>. En outre, Lorenzo est l'homme des « farces silencieuses ». La scène de la cotte de maille et celle de l'épée en sont les meilleurs exemples. Jusqu'à son terme, son acte demeure individuel et solitaire. Il refuse tout secours et toute alliance. "Lorenzo dessine et exécute son plan comme un mystère qu'il entretient avec un art consommé de la feinte"<sup>13</sup>.

Il exige de porter lui-même le coup fatal. "C'est à moi qu'il appartient" (III,1) dit-il dans la scène avec Scoronconcolo. Il apparaît donc clair que Lorenzo explique à Philippe son projet dans le but précis et urgent de l'empêcher de déclencher contre Alexandre une révolte inutile et sanglante "garde-moi le secret, même auprès de tes amis, c'est tout ce que je te demande" (III,3).

Pour casser ce silence, la scène avec sa mère qui évoque le fantôme de l'ancien Lorenzo est très significative. Elle constitue d'abord une matière théâtrale importante car ce double offre le lieu à des inventions théâtrales et spectaculaires. Notons par exemple, dans la mise en scène d'Otomar Krejca au théâtre Zabranou 1968, l'incarnation sur scène de ce double qui poursuit Lorenzo comme son ombre durant toute la représentation. Cette scène avec sa mère a, d'une autre part, une fonction dramatique, car ce double le provoque et le presse à l'action.

Comme Lorenzo est seul dans l'exécution de son action, Musset l'a doté des vellétés d'action qui ne sont pas celles d'un homme ordinaire, c'est-à-dire de "la présence d'esprit, l'intelligence pratique et pragmatique de l'homme d'action", en un mot, la réaction prompte et vive (...), improviser, trouver réponse à tout"<sup>14</sup>. La manière dont Lorenzo parvient à donner le change au duc au moment périlleux du vol de la cotte de maille en est un bon exemple. En plus, Lorenzo sait se présenter en temps et lieu utiles pour désamorcer toute démarche qui risque de mettre fin à son action. Dans la scène 4 de l'acte premier, il vient par exemple aux nouvelles, devinant que l'ambassadeur du Pape va agir contre lui, écartant sans pitié de la cour d'Alexandre son propre oncle Bindo pour s'épargner toute dénonciation involontaire qui pourrait lui échapper et altérer ainsi son projet. Musset concentre donc les éléments théâtraux sur son héros et ses mouvements.

Par ailleurs, en appuyant sur l'aspect sensuel, "Lorenzo n'hésite pas sur le choix des moyens"<sup>15</sup>. Le duc Alexandre, comme ensorcelé, se laisse manipuler à un degré qui rend hommage au savoir-faire du héros. Il fallait s'exposer à la contagion ravageuse

<sup>12</sup> Claude Duchet. "une dramaturgie de la parole". *Cahiers textuel* 8 (1991): 138.

<sup>13</sup> Jean Marie Thomasseau. Alfred de Musset (Paris : Puf, 1986) 97.

<sup>14</sup> Marie Joséphine Whitaker, op.cit, p199.

<sup>15</sup> Bernard Masson. "le masque, le double, et le personnage dans quelques comédies et proverbes". *Revue des sciences humaines* (oct.déc.1962) 564.

d'Alexandre ou bien renoncer à agir. "Il fallait, dit-il, arriver à lui, porté par les larmes des familles, il fallait baiser sur ses lèvres épaisses tous les restes de ses orgies" (III, 3). Et le tour est joué car "Ce cœur, dit-il, jusque, auquel une armée ne serait pas arrivée en un an, il est maintenant à nu sous ma main" (III, 3).

Cependant, Lorenzo souffre d'un coup rude : la découverte de Catherine par le duc qui la choisit pour sa prochaine victime. Le héros se relève du choc pour la défendre. Dans la scène II de l'acte IV, Lorenzo conduit encore le duc à un rendez-vous galant qui est cette fois-ci un piège.

Lorenzo aurait pu d'ailleurs se débarrasser du duc d'une manière plus rapide : il a dû avoir mille occasions favorables ! Par une boisson empoisonnée par exemple, à la mode romantique ! Comment expliquer cette longue attente sinon que par le plaisir du dramaturge de faire durer le suspense et de donner à l'acte meurtrier plus de retentissement. En montrant son héros avec toutes ses démarches faites en vue de l'exécution de son action, Musset prend en considération la distraction visuelle du spectateur. Son invention concerne, parmi les matériaux les plus divers, les éléments théâtraux accompagnants et mis au service de son héros, sur les deux plans dramatique et spectaculaire. Il avait ainsi l'intention de faire évoluer l'acte, de surcroît, meurtrier du héros, dans une dimension esthétique et poétique.

### **Les objets scéniques et les accessoires mis au service de l'action de Lorenzo.**

"Qu'est-ce que l'objet au théâtre ? C'est tout d'abord ce qui est matériellement présent sur la scène sous la triple forme d'un décor, des costumes, d'accessoires de mise en scène"<sup>16</sup>

L'auteur introduit les objets scéniques et les moyens théâtraux en tant qu'éléments à la fois nécessaires pour l'action du héros et pour le spectacle. Ils sont donc des «objets signifiants» selon l'expression d'Antoine Vitez.<sup>17</sup>

Nous pouvons analyser un à un ces «objets signifiants», auxquels Musset a eu recours à des degrés différents selon leur valeur fonctionnelle et théâtrale.

#### **Le masque et le carnaval.**

Dans cette pièce, le masque, constitue un élément spectaculaire par excellence. Il flatte et occupe l'œil par les réjouissances qui lui sont liées.

Le masque qui répand un parfum Shakespearien, répond aux exigences de la mode de l'époque romantique et constitue le cadre même de l'action. Florence, avec ses carnivals, offre par exemple à l'auteur, en plus d'un décalque des fêtes italiennes de l'époque, la licence d'inverser le cours naturel des choses et de tourner en dérisions les valeurs établies.

Dans la fête aristocratique, avec ses bals masqués, ses lumières et sa musique, Musset masque Lorenzo, dès sa première apparition; tout cela fait un beau tableau à voir sur le plateau.

Le masque permet à Lorenzo d'avoir deux visages, deux attitudes, deux langages, deux noms et même plusieurs.

<sup>16</sup> Anne Ubersfeld. le Roi et le Bouffon : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839. (Librairie José Cortis, 2001) 718.

<sup>17</sup> Antoine Vitez. le journal de Chaillot. 21.1 (1985).

C'était le cas de Lorenzo dont l'étude des prénoms (Renzo, Lorenzetta, Lorenzino, Lorenzaccio, Lorenzo, etc.) aide à comprendre ses différents masques, ses personnalités simultanées perçues différemment par les personnages de la pièce. En effet, Lorenzo réagit autrement face à des situations particulières et à des interlocuteurs divers selon le rôle joué, qu'il soit "la débauche, la lâcheté, le proxénétisme, la cruauté"<sup>18</sup>. Ce masque lui fait perdre sa virilité : il n'est plus «qu'un homme sans épée», qu'une moitié d'homme. Lorenzo qui souffre de ce masque de la débauche, a le corps en "otage du vice et l'âme sans relâche en proie à la torture"<sup>19</sup>.

Parallèlement, dans le IV<sup>ème</sup> acte, pour ses noces de sang dans la scène du meurtre, Lorenzo revêt pour la dernière fois son hideux déguisement afin de jouer le rôle de « mignon ». Pour faciliter le travail de Lorenzo, Musset, par un jeu subtil de transfert, met le masque au duc "je veux faire semblant de dormir, ce sera peut-être cavalier mais ce sera commode". (IV,11)

Pour pouvoir approcher Alexandre, Lorenzo a été amené à se masquer et le drame de Lorenzo est celui du regard sous le masque, de Lorenzo sur les autres et des autres sur Lorenzo.

Il a pu, de ce fait, voir tous les autres masques tomber autour de lui et ouvrir les yeux sur les leurres du monde et de ses acteurs. " Je me suis enfoncé, dit-il, dans cette mer houleuse de la vie; j'en ai parcouru toutes les profondeurs (...) j'en ai vu". (III,3)

Dans le même ordre d'idées, nous pourrions dire que le carnaval prend également dans cette pièce un double visage de joie et de deuil. Il est donc «un objet signifiant» de plaisir et de mort, de domination et de mensonge. Il est porteur d'un mauvais signe et annonce déjà l'atmosphère d'anxiété et le climat de fébrilité. Ainsi le carnaval des Nazis reflète par exemple non seulement le bonheur nocturne du duc et de sa suite, mais aussi la mélancolie et le mécontentement de Lorenzo. Le carnaval est, comme le souligne Anne Ubersfeld, "l'image de ce monde manichéen et menacé"<sup>20</sup>.

Le thème du masque, la ronde carnavalesque qui a permis à Lorenzo de simuler et de dissimuler ses intentions, et le jeu théâtral sont si étroitement unis que Lorenzo ne cesse de se mettre en scène, puisque le regard d'autrui et l'opinion qui en découle lui sont indispensables : Est-ce le lâche qui s'évanouit à la vue de l'épée, ou est-ce l'acteur qui fait la lâcheté ? Tout cela nous emmène à constater que le meurtre de Lorenzo se tourne, vers des situations théâtrales dont le théâtre dans le théâtre n'est qu'un élément et non le moindre.

### **Le théâtre dans le théâtre.**

Le terme acteur, englobe en lui-même, l'acte, l'action.

Ici, l'acteur Lorenzo se double en plus, d'un metteur en scène. En effet, Lorenzo organise l'assassinat d'Alexandre comme une représentation théâtrale dont il serait l'auteur, le metteur en scène et l'un des acteurs. Il en prépare une mise en scène détaillée en songeant au moindre accessoire. "Le procédé du théâtre dans le théâtre prend alors, souligne Alain Heyvaert, une dimension inattendue puisqu'il esthétise le meurtre du duc"<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Jules Lemaître. *Impressions de Théâtre* (Paris : société française 1898) 57.

<sup>19</sup> Marie Joséphine Whitaker, op.cit, p198.

<sup>20</sup> Anne Ubersfeld, op.cit, p 726

<sup>21</sup> Alain Heyvaert. *l'esthétique de Musset*, (collection esthétique S.E.D.E.S, 1996) 81.



Dans la scène 4 de l'acte premier, Lorenzo joue la comédie de s'évanouir « par peur » de la vue de l'épée, il se donne ainsi en spectacle, il montre sa lâcheté et sa faiblesse et il n'est pas soupçonné de jouer la comédie.

Dans son entourage Lorenzo joue, le complice du duc devant un groupe de personnages «spectateurs». Ils sont dupes des jeux qu'il déploie à leur regard. Ils prennent les choses au premier degré. En effet, "l'habileté suprême de Lorenzo est de jouer deux jeux incompatibles : celui de l'insolence qui présuppose la bravoure, la faculté d'assumer le défi de l'insolence; celui de la lâcheté dont la défaillance physique atteste qu'elle n'est pas jouée"<sup>22</sup>.

En outre, le meurtre du duc est joué avant d'être exécuté; d'abord par la répétition avec Scoronconcolo (III,1), puis, dans son monologue (IV,9) où en acteur consommé, le tueur-régisseur répète le meurtre avec une discrétion et une précision exemplaires. S'il répète et joue d'avance la scène du meurtre, c'est pour en régler tous les détails pour le grand jour. Il s'affaire aux derniers préparatifs du décor; il est lui-même juge et spectateur de son propre personnage.

Il s'interroge par exemple sur l'opportunité de la lumière pour l'accomplissement de son meurtre. Il opte d'abord pour l'obscurité totale, plus commode certes, et qu'il justifie par des allusions aux coutumes nuptiales "je lui dirai que c'est un motif de pudeur, et j'emporterai la lumière" (IV,9). Mais il choisit finalement une lumière crue, directe, qui donnera à cette cérémonie secrète sa dimension spectaculaire "Non ! Non ! Je n'emporterai pas la lumière, j'irai droit au cœur; il se verra tuer" (IV,9).

Si Lorenzo décide de garder un flambeau dans sa chambre, c'est pour en imposer la vue à sa victime.

*(Lorenzo entre l'épée à la main)*

Lorenzo

Dormez-vous seigneur ?

*(Il le frappe)*

Le duc

C'est toi, Renzo ?

Lorenzo

Seigneur n'en doutez pas

*(Il le frappe de nouveau)*

Cette réplique de Lorenzo insiste sur le besoin de reconnaissance. Afin que l'acte atteigne sa plénitude, il faut que Renzo perce son Lorenzaccio. A une Lorenzetta utilisée dans la scène de l'épée (I,4) Lorenzo voulait faire succéder un Renzo "soudain virilisé par son épée"<sup>23</sup> et qu'Alexandre reconnaît comme tel au moment de sa mort. Ce sera, par ailleurs, son dernier mot.

A la fin de l'acte IV, l'espace clos de la chambre se referme à clé sur le cadavre du duc. "Tire les rideaux, dit Lorenzo à Scoronconcolo". Après l'assassinat, Lorenzo tire les rideaux, nous renvoyant au théâtre, au jeu, à la coupure de la représentation et de l'action à la fois. À ce moment là, le public attend le héros derrière la porte, dans le hors-scène, pour le frapper par derrière et le faire disparaître.

Lorenzo reste, de toutes les manières, sous la surveillance des « spectateurs attentifs » de la salle; il souhaiterait étendre son public à l'humanité tout entière pour qu'elle le juge et qu'à son tour, il puisse la juger "Il faut déclare-t-il que le monde sache un peu qui je suis

<sup>22</sup> Jean Jacques Roubine, op.cit, p 62

<sup>23</sup> Jean Marie Thomasseau, op.cit, p 66

et qui il est" (III,3). Il s'agit ici du drame du héros dans l'histoire et non pas d'un drame historique.

Dans *Lorenzaccio*, un autre élément artistique prend place dans une structure d'ensemble spectaculaire et cohérente. Nous faisons allusion à l'épée qui représente l'honneur et la vie même de Lorenzo "ma vie entière est au bout de ma dague". (III,3)

### L'épée.

Le spectateur voit l'épée dans les scènes qui se répondent c'est-à-dire dans la fameuse scène 4 de l'acte premier et la scène première du 3<sup>ème</sup> acte qui ont en commun un évanouissement de Lorenzo. Cet évanouissement constitue une bonne matière théâtrale pour le jeu du comédien et pour une mise en scène qui se veut singulière.

En effet, en vue du meurtre, Lorenzo s'est assuré les services d'un spadassin, avec qui il s'exerce à l'épée.

Il lui demande à cette occasion de crier, d'appeler au secours, afin que les voisins soient habitués à ces répétitions et qu'ils n'interviennent pas quand l'action du drame s'engage. Ce tableau est l'exemple d'une scène spectaculaire avec tous les mouvements, les bruits et les jeux des corps. Lorenzo s'y acharne sur un corps imaginaire. Et avant de s'évanouir, il se livre à une frénésie verbale d'un certain cannibalisme : "Meurs infâme ! Je te saignerai ! Au cœur, au cœur ! Il est éventré (...) ouvre-lui les entrailles ! Coupons-le par morceaux, et mangeons, mangeons ! (...) Mordons, mordons et mangeons". (III,1)

La scène du meurtre, quant à elle, est une scène à épée. Il y a dans cette scène deux épées, celle de Lorenzo et celle d'Alexandre.

L'aspect théâtral et signifiant d'ailleurs de l'épée, réside, dans le fait que sa lame est toute neuve, toute brillante et n'a comme baptême que le corps d'Alexandre. L'acteur pourrait s'ingénier dans son jeu car il rend l'épée du duc complètement inopérante en entortillant le poudrier de manière à empêcher l'épée du duc de sortir du fourreau. Pour ces noces de sang, la mariée, armée de « son petit couteau » (IV,9), sacrifie le mari et le perce deux fois : "Tout cela sur la toile de fond d'une ville en folie".<sup>24</sup>

Les éléments théâtraux qui embellissent le meurtre, constituent dans cette pièce une symphonie où chaque instrument a son importance et où le tout forme un bloc homogène.

Dans cette lignée, nous pourrions souligner l'importance que revêt le costume pour l'action du héros.

### Le costume.

Dans *Lorenzaccio*, bien que "les Médicis étaient, à l'origine, des marchands de tissus et que Florence était la ville des belles étoffes",<sup>25</sup> Musset est parvenu à faire en sorte que les costumes servent avant tout l'exécution du meurtre.

Il ne s'attarde pas par exemple, aux beaux et luxueux habits du duc Alexandre, mais il insiste sur sa cotte de maille, carapace immonde que Lorenzo doit lui enlever pour que son épée puisse le transpercer.

La scène où figure cet accessoire souligne un temps fort de l'œuvre et constitue un événement scénique important sur le plan spectaculaire et dramaturgique. C'est pourquoi

<sup>24</sup> Brigitte Diaz. "Noces de sang". *Cahiers textuel* (fév. 1991) : 75.

<sup>25</sup> Françoise Maimone. " Lorenzaccio" le théâtre du Beauvais, les dossiers pédagogiques de l'ATB (saison 95/96) : 17.

Musset qui avait, par ailleurs "mille moyens de débarrasser le duc de sa cotte de maille dont le premier était de ne pas l'en affubler".<sup>26</sup>, y tient.

En effet, ce tableau de la cotte de maille (II,6) donne lieu à de nombreux jeux de scène ; le duc y pose pour le portrait ; Lorenzo reste caché un bon moment ; Giono déplace les vêtements du duc, il va à la fenêtre. Il aperçoit Lorenzo crachant dans un puits c'est-à-dire là où il a jeté la cotte de maille qu'il a volé. Une complicité entre Lorenzo et Tebaldeo arrête la scène de pose une fois que cette cotte de maille a été enlevée.

Cette cotte de maille est caractéristique de la polysémie de l'objet théâtral et de son rapport étroit avec l'interprétation de l'acteur. Cet «objet signifiant» indispensable "devient la métaphore du meurtre à réaliser".<sup>27</sup>

Plus ce meurtre approche, plus Lorenzo s'entraîne et s'y exerce physiquement (III,1) et (IV,9). Il devient un homme d'impatience et de mouvements.

### **Gestes et mouvements.**

L'essence de l'art dramatique consiste en actions et en mouvements. Le mouvement est étroitement relié à l'action du héros de Musset. Il renforce le contact établi avec le spectateur et il est, en outre, producteur d'effets.

Musset a construit son héros de manière à privilégier la facilité de ses mouvements : Il a pris soin de son aspect physique, son corps, ses costumes, ses gestuelles ainsi que ses attitudes.

L'importance du corps a une signification claire : elle indique que le texte n'obéit pas à une logique rhétorique, mais à une autre, tout à fait théâtrale. La modernité de Musset tient par exemple à cette présence si insistante du corps du héros. Le corps à corps avec le duc va conduire Lorenzo à tuer personnellement le tyran et à éviter d'avoir recours à l'action des masses.

Son action qui passe par la ruse, montre une variété et une richesse des apparences de son corps qui s'implique dans le jeu avec tous ses sens. Nous le voyons s'évanouir, s'entraîner aux armes, ramper, courir et sauter. Il délibère, il réfléchit, il s'exhorte à la patience. Le spectacle du corps avec sa performance ne peut ainsi prendre d'autre forme que celle d'un «one man show». Il lui faut constamment «prendre sur soi», raidir son corps frêle, durcir son cœur qui saigne, réprimer ses frémissements, ravalier ses larmes, en un mot, se tenir en main pour l'action. Ainsi le créateur de Lorenzo "fait jaillir constamment sa force de sa faiblesse même"<sup>28</sup>. Nous voyons tantôt, ce "corps faible et chancelant" (IV, 6), accablé de fatigue physique, ayant peur de la défaillance et obligé de gagner un banc pour ne pas s'écrouler (IV,9). Tantôt, nous admirons en lui, en revanche la reprise en main par soi et le rassemblement de ses forces pour l'action.

Dans cette optique nous pourrions ajouter qu' "à elle seule, la capacité de soutenir un rôle sans jamais en sortir malgré provocations, humiliations, et dangers, doit être considérée ici comme une preuve de force de caractère peu commune".<sup>29</sup>

En plus, l'acte de Lorenzo s'apparente à un crime passionnel où le corps du meurtrier est vitalement impliqué : la scène du meurtre est traitée avec des mots d'amour «mignon»,

<sup>26</sup> Anne Ubersfeld. *Le Théâtre et la cite, De Corneille à Kantor* (Association internationale sémiologique du spectacle AISS- IASPA, 1991) 146.

<sup>27</sup> Anne Dizier. *Lorenzaccio, Musset*, (Paris : collection de lecture Bernard- Lacoste Jouve, 1992) 86

<sup>28</sup> Marie Joséphine Whitaker, op.cit, p195.

<sup>29</sup> Marie Joséphine Whitaker. "le Topos de l'acteur dans Lorenzaccio". *French Studies in Southern Africa* 23. (1994) : 96.

«mariée », etc.... Il s'agit là, écrit José Luis Diaz d'une "dialectique romantique de l'amour et de la mort. Dialectique aussi de l'effraction et de la fusion. Le prototype de la fusion amoureuse (...) c'est le corps à corps, le moment précieux où le corps et le corps se conjuguent et se fondent"<sup>30</sup>. Qu'on lise à cet égard, les indications de la scène première de l'acte III, qui est comme la répétition du meurtre, (« il tombe épuisé, il s'évanouit »).

D'autres accessoires traversent aussi cette œuvre romantique et place le meurtre du héros sur un plateau à effets spectaculaires. Nous en citons parmi d'autres, l'eau et les fleurs.

Dans *Lorenzaccio*, l'Arno apparaît plusieurs fois dans la pièce, il reparaitra encore au coucher du soleil avec Lorenzo courant le long de ses berges pour annoncer l'exécution de l'action. Cette longue course finira dans l'eau de la lagune vénitienne où le corps de Lorenzo disparaît.

Quant aux fleurs qui servent dans la description que fait le héros de lui-même, «j'étais pur comme un lis» (III, 3), elles sont là dans la nuit du guet-apens : le parfum du «pot de réséda» (IV, 11) et des fleurs placées au pied du lit embaument la chambre. Les fleurs sont donc des «objets signifiants», elles sont le signe d'innocence, de débauche et de mort à la fois.

Grâce à tout ce processus de création d'accessoires spectaculaires dans le texte de Musset, on ne peut que déduire, sans grande chance d'erreur, que toutes ces innovations d'ordre romantique en matière théâtrale attestent de son génie dramaturgique créatif. Il a bien compris, par ailleurs, que les accessoires mis au service de l'action du héros ne prennent vraiment leur valeur signifiante que lorsqu'ils sont placés dans un cadre scénique pertinent.

### **Le cadre nécessaire à l'action du héros.**

L'une des raisons principales de l'attrait qu'exerce sur nous cette pièce romantique de Musset provient du rapport existant entre l'action et le cadre dans lequel il est situé.

Dans ce drame, l'histoire est avant tout la source où Musset a puisé les éléments du pittoresque. Elle s'y réduit à la reproduction de la fameuse couleur locale. Florence est le lieu exemplaire pour l'action de Lorenzo. "Ah ! Cette Florence, dit Marie Soderini, à propos de Lorenzo, c'est là qu'on l'a perdu". (I,6) Elle abrite le duc et a une présence enveloppante et ponctuée dans les discussions de Tebaldeo et de Lorenzo (III,2). "Florence est une ville masquée, on s'y masque par jeu (le carnaval), mais aussi pour se protéger, pour égarer le regard de l'autre".<sup>31</sup>

Les masques, les fêtes et les carnivals florentins sont un bon ressort dramatique pour Musset. Il peut placer son meurtre dans ce cadre de folie. "Il y a un Lorenzo caché sous le Lorenzaccio visible (...). L'intériorité se renverse et c'est le masque et la théâtralisation qui représentent, contre la profondeur mensongère, la véracité du moi. Le lieu du Moi n'est pas situé ailleurs que dans l'apparence carnavalesque"<sup>32</sup>.

*Lorenzaccio* représente une esthétique picturale qui permet de rapides changements de décor. Elle repose sur l'événementiel, et sur le devenir héroïque. "A ce propos, écrit Michel Maslowski, l'espace picturale met le devenir au centre, le sujet pensant et agissant

<sup>30</sup> José Luis Diaz. "le corps et le signe, hypothèses sémiotique pour *Lorenzaccio* et les *Caprices de Marianne*". *Revue littéraire poétique du leurre* (Oct-1998) : 52.

<sup>31</sup> Jean Jacques Roubine. op.cit, p195.

<sup>32</sup> Anne Ubersfeld. *le Roi et le Bouffon*. op.cit, p775.

devient le noyau de l'univers représenté, de l'univers tout court. C'est le héros qui instaure pour son action les nouvelles lois du monde et son destin".<sup>33</sup>

Dans cette optique, la construction du drame romantique en tableaux comme dans *Lorenzaccio* défie toute unité classique. Les tableaux mettent en évidence un fonctionnement autonome de la matière théâtrale. "Vitet avait prouvé que le tableau, mieux que les scènes traditionnelles s'adaptent aux sujets qui se dilatent dans l'espace et dans le temps"<sup>34</sup>. En outre, fondée sur le tableau, la pièce permet la multiplicité des mouvements scéniques d'autant plus que le découpage en scènes dans *Lorenzaccio* est organisé en fonction du changement de lieu et non en fonction des entrées et des sorties des personnages

L'unité de lieu éclate pour les besoins de l'action du héros surtout que le dramaturge a besoin de beaucoup d'espaces. Dans *Lorenzaccio*, par exemple, on est dans la cité des Médicis mais le héros se déplace aussi dans deux scènes à Venise (V, 2, 6).

L'art picturale de Musset néglige sciemment les longs développements descriptifs didascaliques. L'auteur tient à se passer du pittoresque décoratif, très goûté par le public et les dramaturges de l'époque et centre son intérêt sur le héros et son action. "Il nous offre une syntaxe de l'espace aussi sobre qu'exigeante (...) elle est indispensable à l'intelligence de l'action. Le décor (...) est proprement la «forme» de l'intrigue, il est vraisemblablement même son origine et sa cause"<sup>35</sup>. L'organisation de l'espace fonctionne alors comme un jeu de miroir renvoyant plusieurs facettes d'un objet (I,4).

Les conditions d'énonciation sont très brièvement indiquées : "une place", "il est nuit", "entre Lorenzo", "Lorenzo attend d'abord dans les appartements du duc puis dans la rue". En effet, le monde extérieur envahit la scène. L'action dans la pièce de Musset se déplace tour à tour dans les rues, parmi les boutiques des marchands, nous promène aux bords de l'Arno et nous introduit à la cour ducale. Passant sans cesse de l'intérieur à l'extérieur, le héros investit Florence. Cette Florence nous la voyons aussi lorsqu'il est dans sa chambre à travers ses yeux. Nous appelons ce procédé les lieux doubles. Il consiste à nous faire découvrir les décors par les yeux des personnages qui y vivent. Il s'agit là d'une caractéristique particulière du théâtre de Musset et d'une procédure d'écriture que seule l'esthétique cinématographique pourrait rendre dans sa totalité. C'est par ailleurs, l'utilisation de ce procédé qui dérobe à nos yeux la mort de Lorenzo, car c'est à travers le regard de Philippe que l'on assiste à sa disparition.

Soucieux plutôt de la diversité et de la vérité, Musset s'inspire, pour sa technique, de l'écriture poétique pour favoriser la création d'un monde intérieur et déclencher l'imagination du metteur en scène et des gens du théâtre. En outre, la focalisation interne qui sert pour le dévoilement progressif du secret de Lorenzo dans les actes II et III et le rétrécissement du champs de vue leur est d'une aide appréciable non seulement pour pouvoir épier toutes les démarches de l'action du héros mais aussi pour laisser libre cours à sa fantaisie créative. "C'est le cinéma, qui pourrait rendre justice à ses exigences", écrit Roubine à ce propos.<sup>36</sup>

Musset possède donc un sens aigu de l'espace et du cadre nécessaires à son drame. L'essentiel, pour lui, est donc de créer un décor dont l'enchantement diffusé par le climat

<sup>33</sup> Michel Maslowski. *Kordian et Lorenzaccio, Héros Modernes* (Espaces 34, 1999)14

<sup>34</sup> Vitet, cite par Hassan Elnouty. "l'esthétique de Lorenzaccio". *Revue des sciences humaines* (oct, dec 1962) : 594-595.

<sup>35</sup> Benoît Neiss. *Labyrinthe réel et Labyrinthe imaginaire. Réflexion sur le décor dans le théâtre de Musset* (travaux Strasbourg) 109.

<sup>36</sup> Jean Jacques Roubine. op.cit, p27.

d'ensemble nous pousse à nous rendre au théâtre. Cela correspond à notre esthétique de l'espace vide et nous incite à conclure qu'il est un auteur moderne.

Cette œuvre qui présente un espace nu structuré par quelques objets métaphoriques ou métonymiques, réclame des metteurs en scène dignes et dont l'expérience est indispensable pour ne pas altérer la beauté esthétique de l'action meurtrière du héros.

La progression théâtrale de l'action du héros et de l'espace où il évolue est toute étudiée par le dramaturge en vue de la scène. "Le silence et l'attention redoublent; en sorte que dans cette multitude de spectateurs, dans ces acteurs qui vont et qui viennent, dans tout cet appareil, dans toutes ces pensées, il semble qu'il n'y ait qu'une pensée unique et un seul homme qui parle à un autre homme"<sup>37</sup>.

Après l'exécution de son action, Lorenzo ressent une grande joie : "Respire, respire cœur navré de joie". Cependant tout de suite, il reconnaît son échec et sa tristesse "c'est là qu'intervient le retour du bâton de l'histoire : l'individu Lorenzo (...) ne peut exister sans l'histoire (...) on sait que la disparition de l'individu Lorenzo va jusqu'au corps : «Quoi ! Pas même un tombeau ? », "<sup>38</sup> qui l'immortalise. La mort de Lorenzo, "n'a de sens et d'intérêt que dans la mesure où elle se greffe sur un destin collectif, sur une histoire"<sup>39</sup>

À travers cette pièce où prend place une structure d'ensemble onirique à finalités didactiques, le dramaturge voulait souligner que quelle que soit la noblesse de l'action du héros, quelle que soit aussi sa détermination à l'exécution, le combat solitaire n'aboutit pas. Il lui faudrait l'appui de l'unanimité et de l'histoire.

Pendant tous ces changements de lieux scéniques, nous pourrions nous renseigner également sur le temps qui domine la progression de l'action du héros.

La nuit enveloppe la plupart des scènes clés du drame de Musset qui ont Lorenzo pour héros. "La nuit, ici, est plus d'un décor, qu'une atmosphère, elle est l'étoffe même du drame"<sup>40</sup>, selon l'expression d'Antoine Vitez.

Dans le même ordre d'idée, nous pouvons signaler que c'est depuis la nuit du Colisée (III, 3) que Lorenzo a été définitivement métamorphosé en créature nocturne, errant dans une Florence baignant dans la clarté lunaire "Monstre, Lorenzo est de ceux dont Hugo eût dit qu'ils traînent derrière eux de sombres rayons".<sup>41</sup>

Le drame dans *Lorenzaccio* commence à minuit, et l'assassinat du duc a lieu à la même heure. En outre, et dans la dernière scène où il apparaît, Lorenzo est décrit par Philippe avec une comparaison nocturne : "votre gaieté est triste comme la nuit, vous n'êtes pas changé, Lorenzo". (V,6)

Sur scène, l'éclairage essentiellement nocturne permet le recours aux jeux de lumière et au plateau de baigner dans une ambiance de clair-obscur. Nuit et ombre sont chères aux romantiques, car elles sont l'image des aspirations confuses et des forces contradictoires qui traversent le héros.

L'auteur utilise l'alternance nuit / jour en lui donnant une forte charge affective et symbolique. Ainsi, l'auteur est devant deux choix : soit, il fait passer Lorenzo, l'homme de la nuit et du secret, de l'ombre à la clarté lunaire, soit il l'expose en pleine lumière sur une

<sup>37</sup> Cité dans les dossiers pédagogiques de l'ATB, du théâtre du Beauvais. (Saison 95/96) 3.

<sup>38</sup> Anne Ubersfeld. *Le Théâtre et la cite*. op.cit, p 168.

<sup>39</sup> Jean Jacques Roubine. op.cit, p 35.

<sup>40</sup> Vitez, Cité par Evlyne Ertel. "Hernani, suprême ombre, suprême Aurore". *jeu- cahier de théâtre* 34. (1985): 153.

<sup>41</sup> Marie Joséphine Whitaker. *Lorenzaccio ou la force de la faiblesse, lecture dramatique*. op.cit, p190.

terrasse (I,4), se levant du sofa et se dressant devant Philippe. "Avec quelle acuité lors de la scène de l'épée, [le duc] décrit Lorenzo en sortant de l'ombre".<sup>42</sup>

Par ailleurs, à la lumière accrue et flamboyante de la scène du meurtre, succèdent "les lueurs diaphanes d'une nuit momentanément épurée de ses ombres où la clarté de l'air répond à la transparence euphorique d'une conscience enfin apaisée".<sup>43</sup> "Que la nuit est belle ! dit –Lorenzo, que l'air du ciel est pur" (IV,11).

Tous ces jeux de lumière et tous les éléments de la fête qui sont là, comme par exemple la nuit, les flambeaux, les masques, les clairs de lune et la musique qui devront égayer les fêtes de noces (noces de sang de Lorenzo), sont employés néanmoins pour les trouer. Ils ont ainsi une autre fonction : ils font "de la fête des noces la métaphore de la mort. De même, le flambeau employé dans la scène de mort (V,11) "est une autre métaphore de la mort".<sup>44</sup>

La nuit illuminée et l'univers coloré du plateau sont d'une remarquable harmonie. Sombres, ils respectent l'atmosphère nocturne de la pièce et le cadre carnavalesque.

Pour la richesse de sa composition temporelle "Musset a ainsi rendu chaque heure de ce temps dramatique qui malmène les personnages, les blesse et les conduit jusqu'au bout de leur nuit".<sup>45</sup> Lorenzo prend tout son temps pour accomplir son action : il calcule, il s'entraîne, il fait la comédie, etc. Cette œuvre de Musset montre donc en particulier, qu'une nouvelle esthétique théâtrale est née.

Le texte est rythmé par le lent écoulement des heures «une heure est une heure» (IV,9). Cette obsession de l'heure qui sonne atteint son paroxysme à l'acte IV, scène 9, c'est à dire dans le monologue qui précède directement le crime. L'attente et la patience apparaissent dans la bouche de Lorenzo dès la première scène «patience, Altesse, patience» (I,1) et dans son monologue (IV,9) "Allons la paix ! L'heure va venir".

Au fur et à mesure que l'heure décisive approche, Lorenzo qui a passé des années à attendre, se rend compte brusquement qu'il n'a plus le temps. "La discrétion et la rapidité de cette mort contrastent avec (...) la fureur qui l'a préparée. Le drame de toute une vie se dénoue en deux répliques"<sup>46</sup>

Une fois que le crime est commis, Lorenzo évoque les ravages que les heures d'attente et de passion ont commis sur lui : "Je suis plus vieux, dira-t-il que le bisaïeul de Saturne" (V,6)

Nous pourrions ajouter que le temps de la pièce, le cadre, le décor et tous ses objets permettent de recréer l'atmosphère de kermesse permanente. A cette kermesse, contribue également les dialogues, le discours et la langue des protagonistes car, dans cette pièce romantique, il y a un jeu entre ce qui est dit et ce qui est montré. Ils sont donc dépendants de l'action du héros et de la structure d'ensemble de l'œuvre.

<sup>42</sup> Jean Marie Thomasseau. op.cit, p 71.

<sup>43</sup> Brigitte Diaz. "Noces de sang". op.cit, p 75.

<sup>44</sup> Anne Ubersfeld. le Roi et le Bouffon. op.cit, p 724.

<sup>45</sup> Jean Marie Thomasseau. op.cit, p 55.

<sup>46</sup> Jean Marie Thomasseau. op.cit, p 119.

## Le discours du héros et son rapport avec l'action

Le discours devient dans la bouche du héros romantique un moyen servant sa nature et son action.

Lorenzo est un homme d'action ; ses paroles et son silence prouvent qu'il est un homme entièrement tendu vers l'acte. "Cet activiste ne voit dans le langage qu'un retardement ou qu'une dilution de l'action".<sup>47</sup>

« Dire » pour les autres, ne signifie pas "faire", mais c'est donner l'illusion de faire; la parole devient alors un bel objet, un jouet. Lorenzo fait la remarque à Bindo son oncle et à Venturi, "pas un mot ? Pas un beau petit mot bien sonore". (II,4) Car pour lui, dire c'est faire. Pour lui "le dialogue est porteur de sens : sa force est vectorielle"<sup>48</sup>. De là provient son cynisme constant.

Provoqué par la lassitude "d'entendre brailler en plein vent le bavardage humain" (III,3), Lorenzo a, par conséquent et dans toute l'œuvre une méfiance généralisée envers le langage. Le thème récurrent dans l'œuvre est l'inutilité du langage "Ah !les mots, les mots, les éternelles paroles (...) Ô bavardage humain ! (...) Ô hommes sans bras !" (IV,9)

Ce caquetage impénitent contrastera avec la rapidité de l'acte suprême. En effet, dans la scène du meurtre, il y a peu de paroles échangées entre les deux hommes qui savent le sens des mots et de celui du silence. Le duc meurt tout compte fait de son propre aveu "pour éviter les conversations" (IV,11). Ainsi, le dédoublement spectaculaire du dire et du faire aboutit au meurtre sans parole.

Après la mort du duc, Lorenzo tire les rideaux à l'action pour laisser place aux mots, aux paroles. En effet, après son silence, surgit dans l'acte 5 les paroles, les bruits et les cacophonies des florentins.

Lorenzo maîtrise sa parole. C'est un artiste du verbe. Son discours se caractérise par sa légèreté, sa fluidité, une fantaisie verbale et un humour particulier. Lorenzo est "prêt à tout mimer par l'ironie (...) sous sa forme bouffonne (...). Elle transforme le monde en spectacle ou en espace ludique".<sup>49</sup>

En plus, les mots répondent à l'esthétique générale du déguisement et de la mascarade. A cause du "masque, le langage réfléchit une ambiguïté de l'expression «le jour de mes nocces», dit-il renvoyant aux nocces de sang, au meurtre"<sup>50</sup>. Ainsi, à fausser les mots, on fausse les pensées, et tout ce qui est dit "est parfaitement vrai et parfaitement faux comme tout au monde", comme le dit Lorenzo.

Son timbre de voix monte ou descend. Lorenzo fait des phrases brèves ponctuées de silence (laissées à la discrétion de l'interprète). A cet égard déclare Francis Huster, à l'occasion de sa création du rôle "Je me suis demandé, pourquoi il faisait des phrases courtes ou pourquoi il faisait tout à coup des phrases longues".<sup>51</sup>

En effet, son discours traduit "la dispersion d'une pensée [qui] saute nerveusement d'un sujet à l'autre, sans jamais s'y arrêter".<sup>52</sup>

<sup>47</sup> Françoise Court-Perez. Le langage dans *Lorenzaccio*, Musset, *Lorenzaccio*, On ne badine pas avec l'amour (S.E.D.E.S, 1990) 116.

<sup>48</sup> Bernard Masson. poétique de la parole, Musset, *Lorenzaccio*, On ne badine pas avec l'amour, (S.E.D.E.S, 1990)116.

<sup>49</sup> Claude Duchet. op.cit, p 137.

<sup>50</sup> James Dauphine. "Le masque dans *Lorenzaccio*". *Europe* 583-584. (nov. – dec 1977) : 65.

<sup>51</sup> Huster Francis. cité dans *Lorenzaccio*, Musset, présentation et interview par Christine Géray et Catherine Vandel (théâtre et mises en scène, Hatier, 1985) 149.

<sup>52</sup> Jean Jacques Roubine. op.cit, p 79.



Le dramaturge poète laisse ainsi libre cours à l'envol poétique et violent d'un langage qui se révèle parfaitement approprié aux impératifs dramaturgiques. Car, en plus, dans *Lorenzaccio*, "le dialogue est inducteur d'énergie (...) cherche d'effet maximal".<sup>53</sup> Toute la magie du théâtre est là. "La dramaturgie progresse d'image en image ; la parole éveille le souvenir, le souvenir prend forme et corps. Dès lors la place est libre pour le fantôme de "Lorenzino d'autrefois" pour venir "tenir compagnie à sa mère durant son sommeil éveillé" (II,4)<sup>54</sup> et pour faire réagir Lorenzo à cette apparition. Le héros demande alors à Catherine de lui lire l'histoire de Brutus et œuvre aussitôt à l'accomplissement de son acte. Le charme de la pièce vient donc de sa texture langagière qui reflète une surprenante alliance d'efficacité dramatique et de puissance poétique.

Cette fonction poétique et théâtrale du langage est le propre du monologue. Le nombre de monologues dans cette pièce est important : Il y en a quatre (IV,1) ; (IV,3) ; (IV,5); (IV,9). Ils sont condensés dans l'acte IV en inégales dimensions parsemés en fonction de la structure interne des tableaux.

En effet, le monologue, considéré comme le mimodrame du meurtre ne suit pas les règles imposées mais obéit à la dialectique théâtrale : les objets et le décor y font naître les réactions et relancent la parole. Le monologue de l'acte IV, scène 9 laisse l'occasion à Musset de faire en sorte que les paroles imaginaires et incohérentes rêvent l'action (IV,9).

En outre, l'étude méthodique du monologue montre son importance dans la mesure où la corporalité, la gestuelle et le jeu de l'acteur s'y déploient. Le monologue lui permet de mettre son talent en valeur. Seul en scène, aidé de son seul discours, le comédien doit soutenir l'intérêt. Cela explique la raison pour laquelle "les gens de théâtre (...) n'aient jamais souhaité que les auteurs renoncent à cet instrument. Tant la fonction théâtrale du monologue leur paraissait essentielle".<sup>55</sup>

Cette théâtralité fait naître l'émotion du spectateur et le propre du plaisir théâtral consiste à y vivre des émotions par l'intermédiaire d'un autre. A cet égard, Anne Ubersfeld décrit le monologue de Lorenzo comme "un élément à la fois scénique et textuel où s'inscrit le corps du héros, la danse. « J'ai des envies de danser qui sont incroyables » (...). L'acte physique, la danse, prélude au meurtre, occupe la place laissée vide par la parole ; danser, tuer, c'est encore se dire".<sup>56</sup>

L'originalité des monologues dans *Lorenzaccio*, tient à l'exploration du moi et de son action. Car avant le moment suprême c'est face à lui-même qu'il se retrouve. Cette exploration du moi attire la sympathie du spectateur et le rapproche du héros en le faisant participer à sa découverte.

Le premier monologue de Lorenzaccio (IV,1) très bref d'ailleurs, insiste sur la proximité de l'événement : « demain » est deux fois répété. Les trois autres reprendront en les théâtralisant les explications déjà données à Philippe dans la grande scène de l'acte III. Lorenzo qui supporte mal l'attente (IV,1) ; (IV,3) prépare méticuleusement la chambre des noces de sang, et répète en acteur consommé la scène du guet-apens. Dans son oeuvre, Musset a conçu donc une langue qui ne peut être considérée que comme un langage théâtral mis au service de l'action de son héros.

<sup>53</sup> Bernard Masson. *poétique de la parole*. op.cit, p 98.

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Jean Jacques Roubine. op.cit, p 42.

<sup>56</sup> Anne Ubersfeld. *Le Théâtre et la cite*. op.cit, p 168.

## Conclusion:

Ayant considéré de front l'édifice des éléments spectaculaires mis dans le but de théâtraliser l'acte meurtrier du héros, nous pouvons dire qu'il couvre les accessoires manipulés par le héros, sa langue, les objets scéniques et le cadre où il exécute cette action. Il ne fait que ressortir la technique de travail, la qualité dramatique de premier ordre du dramaturge et sa science profonde de l'art de théâtre.

Nous pourrions également souligner leur primauté et leur efficacité sur le plan spectaculaire et dramatique à la fois. Ils sont des éléments nécessaires et constitutifs de l'action du héros.

Le dramaturge s'en sert davantage au fur et à mesure que le héros progresse dans l'exécution de son acte. Ils deviennent par là, non seulement une invention esthétique mais signifiante. Ils sont des « objets signifiants ».

En effet, la procédure de Musset consiste à centrer ces éléments de théâtre sur le héros, à les focaliser sur son intérieur psychologique, son mouvement et son action. Ainsi le procédé du théâtre dans le théâtre a une fonction esthétisante du meurtre du duc. De toute manière, employés par l'auteur à des degrés différents selon leur importance à l'action du héros, ces éléments dotent le meurtre d'une certaine dimension onirique. L'auteur a œuvré en sorte que le goût de l'action et ses péripéties esthétiques et dramatiques remplace le goût de « dire ». Il a souhaité montrer également qu'il y existe "un jeu entre ce qui est parlé et ce qui est montré".<sup>57</sup>

En effet, ces éléments de pure théâtralité enclenchent chez le public un implacable mécanisme de réactions. Ils produisent aussi bien une impression sensuelle et émotionnelle qu'intellectuelle. L'art dramatique de Musset prépare ainsi "dans une certaine mesure, l'élargissement des perspectives scéniques propres au théâtre de notre époque".<sup>58</sup>

En outre, ces éléments théâtraux ne constituent-ils pas une structure d'ensemble dont la poéticité confère plus d'impact et de profondeur aux finalités didactiques recherchées ? Ne souligneraient-ils pas d'une autre part que l'aspiration et les valeurs individuelles, forces motrices de toute action humaine ont besoin du soutien de l'humanité et de l'histoire comme garantie de la réussite et de l'efficacité ?

Les éléments spectaculaires ne sont ainsi jamais univoques. Ils ont une portée symbolique et montrent au, premier degré, la couleur locale due aux carnivals et aux masques qui rappellent la Renaissance florentine. Cependant, avec ces carnivals et le masque qui, "conserve son emprise sur la société tout entière"<sup>59</sup> et qui permet la quête du vrai, l'auteur voulait donner à l'action de son héros une dimension universelle et atteindre ainsi l'humanité entière.

En plus, si la pièce de Musset présente l'allure d'un mouvement perpétuel "cela tient à la conception qu'il a du monde, de l'existence et des rapports entre les êtres, de l'existence et des rapports difficiles, complexes, sans cesse menacés de ne pas s'établir ou de rompre au moindre souffle"<sup>60</sup>. Par ce côté ne pourrions-nous pas souligner l'actualité de cette œuvre ?

Le gage de l'universalisme et de la morale de *Lorenzaccio* se traduit dans ses reprises sur les plateaux du monde entier jusqu'à l'heure actuelle. "L'un des plus étonnants paradoxes de l'histoire de théâtre, écrit Roubine à cet égard, est que ce drame que Musset

<sup>57</sup> Anne Ubersfeld. le Roi et le Bouffon. op.cit, p 719.

<sup>58</sup> Jean Marie Thomasseau. op.cit, p 55.

<sup>59</sup> Bernadette Bricourt. "le visage des masques dans le théâtre de Musset" *Europe* (Nov-dec 1977) : 72.

<sup>60</sup> Benoît Neiss. op.cit, p 109.

n'écrit pas pour la scène est l'une des œuvres romantiques françaises les plus régulièrement représentées au théâtre depuis 1896 et avec le plus de succès".<sup>61</sup> La révolte vaine de Lorenzo, son désespoir, son errance après le meurtre et son refus de vivre dans une comédie des dupes évoque le drame de l'individu où, de surcroît, la réalité est substantiellement changeante et les hommes imprévisibles. " Ce que j'aime dans Lorenzo, déclare Rejeb Mitrovitsa (...) c'est cette conscience déchirée qui est de tous les temps (...) comme chez Shakespeare, c'est la question du sujet qui est en jeu, celle du personnage qui essaie de délimiter les frontières entre lui-même et le monde entier".<sup>62</sup>

Par ailleurs, bien qu'il y ait dans cette oeuvre romantique une polysémie effervescente où se bousculent des fantasmes de tous ordres : viol, rancune, vengeance, homosexualité, cannibalisme, meurtre, suicide, il existe en face union nuptiale, baptême et noces qui pourraient être l'indice d'un espoir déjà romantique du changement ?

L'étincelle de cet espoir édifiant ne luit-elle pas également dans la bouche de Tebaldéo, l'autre facette de Lorenzo qui déclare (II,2) "L'enthousiasme est frère de la souffrance (...) les champs de bataille font pousser les moissons, les terres corrompues engendrent le blé céleste".

Cet espoir ne doit-il pas être également la vertu essentielle de toute mise en scène et l'invitation de son signataire à une lecture métaphorique et symbolique de l'action du héros et des éléments spectaculaires traversant cette pièce ?

---

<sup>61</sup> Jean Jacques Roubine. op.cit, p 115.

<sup>62</sup> Redjeb Mitrovitsa. entrevue dans la revue *Acteur*, (32/33 janvier 1986). Propos recueillis par Ancavisdei.

**Bibliographie :**

1. BALAUDE- TREIHOU. C. *Hugo*. Paris : collection les écrivains Nathan, 1991.
2. COURT-PEREZ, F. *Le langage dans Lorenzaccio, Musset, Lorenzaccio, On ne badine pas avec l'amour*. S.E.D.E.S, 1990.
3. DIZIER, A. *Lorenzaccio Musset*. Paris : collection de lecture Bernard- Lacoste, Jouve, 1992.
4. HEYVAERT, A. *l'esthétique de Musset*. collection esthétique S.E.D.E.S, 1996.
5. JEUNE, S. *le monologue dans Lorenzaccio Musset, Lorenzaccio, On ne badine pas avec l'amour*. S.E.D.E.S, 1991.
6. LEMAÎTRE, J. *Impressions de théâtre*. Paris : société française d'impression et de librairie, 1898.
7. LOTE, G. *En préface à Hernani, Cent ans après*. Librairie universitaire J.Gamba, 1930.
8. MASLOWSKI, M. *Kordian et Lorenzaccio, Héros Modernes*. Éditions Espaces 34, 1999.
9. MASSON, B. *Lorenzaccio ou la difficulté d'être*. Paris : Archives des lettres modernes. No.46, 1962.
10. MASSON, B. *poétique de la parole, Musset, Lorenzaccio, On ne badine pas avec l'amour*. S.E.D.E.S, 1990.
11. MUSSET ,A. *Musset théâtre complet*. France : Bibliothèque de la Pléiade , édition établie par Simone Jeune, Gallimard, Mars 1990.
12. NAUGRETTE, F. *la Mise en scène du théâtre de Hugo de 1870 à 1993*. Paris : Université de la Sorbonne Nouvelle III, 1994. Thèse de doctorat sous la direction d'Ubersfeld.
13. NEISS, B. *Labyrinthe réel et Labyrinthe imaginaire. Réflexion sur le décor dans le théâtre de Musset*. travaux Strasbourg.
14. VANDEL, C. Geray, Christine. *Lorenzaccio, Musset*. collection théâtre et Mises en scène, Hatier, 1985.
15. *Musset, Lorenzaccio, On ne badine pas avec l'amour*. par Jeanne BEM- Patrick Berthier, Loïc Chotard- Barbara T. Cooper, Françoise Court- Pérez, Simone Jeune, Bernard Masson, Patricia, Joan Siegel, Jean- Marie Thomasseau, Marie Joséphine Whitaker. Avec la participation de la société des études Romantiques. Paris : S.E.D.E.S, sous la direction de Michel Grouzet, 1990.

## Périodiques:

1. BRICOURT, B. "*le visage des masques dans le théâtre de Musset*". Europe nov.- déc (1977) : 72
2. DAUPHINE, J. "*le masque dans Lorenzaccio*". Europe 583-584. nov. déc. (1977).
3. DIAZ, B. "*Noces de sang*", Cahiers textuel 8. fév. (1991).
4. DIAZ, J. L. "*le corps et le signe, hypothèses sémiotique pour « Lorenzaccio » et les caprices de Marianne*". Revue littéraire poétique du leurre oct. (1978).
5. DUCHET, C. "*une dramaturgie de la parole*", Cahiers Textuels 8. (1991) : 133-143.
6. ERTEL, E. "*Hernani, suprême ombre, suprême Aurore*". Jeu- cahier de théâtre 34 (1985-1) : 153.
7. ELNOUTY, H. "*L'esthétique de Lorenzaccio*". Revue des sciences humaines oct. déc. (1962) : 594-595.
8. LAFORGUE, P. "*Œdipe à Florence*". Cahier Textuel 8. fév. (1991).
9. MASSON, B. "*le masque, le double et le personnage dans quelque comédie et proverbes*", presse des sciences humains oct. . déc .(1962).
10. MITROVITSA, R. "*Entrevue dans la revue Acteur 32/33 janvier (1986) : 3 propos recueillis par Ancavisdei. de l'ATB, du théâtre du Beauvais. Saison 95/96.*
11. MAIMONE, F. "*Lorenzaccio*". Théâtre du Beauvais dossiers pédagogiques de l'ATB (saison 95/96).
12. UBERSFELD, A. "*Mémoire de Lorenzo*", Cahier Textuel 8. Fév. (1991).
13. VITEZ, A. "*Interview dans la revue Avant scène théâtre 767-768 (1985) : 48. Propos recueillis par Brigitte Sallino.*
14. VITEZ, A. "*Interview dans le Journal de Chaillot 21 janvier (1985).*
15. WHITAKER, M. J. "*le Topos de l'acteur dans Lorenzaccio*". French Studies in Southern Africa 23, 1994. Dossiers pédagogiques: Livres et revues des théâtres.

