

## ***Lorenzaccio*, un drame « à lire » ?**

Par Coralie Pasbecq, docteure en théâtre et arts du spectacle, Paris III, spécialiste de l'analyse de spectacles et de la dramaturgie mussétienne.

Suite à l'échec cuisant qu'a rencontré sa première pièce, *La Nuit vénitienne*, Musset décide d'écrire les suivantes non plus à destination de la représentation, mais de la lecture : *Un spectacle dans un fauteuil*. Lorsqu'il aura renoué avec la scène – après le succès d'*Un caprice* à la Comédie-Française, en novembre 1847 –, il reprendra pour les réécrire presque toutes ces pièces qui furent d'abord publiées. Mais *Lorenzaccio*, pour sa part, ne connaîtra pas cette fortune et ce texte restera dans la volonté de Musset un drame à lire, inadapté aux conditions scéniques de son époque. Cette persévérance mussétienne à ne pas l'adapter pour le plateau d'alors, ainsi que sa démesure semblent faire de cette pièce un drame anti-scénique. Les mises en scène, de plus en plus nombreuses aux <sup>xx</sup><sup>e</sup> et <sup>xxi</sup><sup>e</sup> siècles, contredisent cependant cette sentence, bien qu'il faille reconnaître qu'aucune d'entre elles ne soit parvenue à monter le texte tel qu'il a été initialement écrit par Musset. *Lorenzaccio* conserve donc un statut particulier : est-ce une œuvre uniquement littéraire ou une « véritable » pièce de théâtre ?

### **Un défi à l'égard des conventions théâtrales**

Tout d'abord, *Lorenzaccio* a été écrit sous forme livresque et volontairement à contre-courant des attentes et conventions de son époque, en matière de texte représenté. Même si rien dans ce texte n'est en soi irrecevable en 1833-1834, la multiplication des difficultés techniques et des audaces thématiques ainsi que stylistiques, et, surtout, la façon dont Musset les a toutes poussées à l'extrême, rendaient un avènement sur les planches non seulement inenvisageable en ce temps-là, mais encore définitivement difficile de tout temps.

Le principal défi que *Lorenzaccio* lance effectivement à la scène des années 1830 repose avant tout sur sa démesure. Les didascalies appellent trente-huit lieux différents, se succédant rapidement, et sans transition entre les divers intérieurs et extérieurs. Cette multiplication d'espaces à la logique métonymique n'est pas adaptée à la scène de l'époque où l'on attend des décors riches et machinés, et donc lourds et peu nombreux. En effet, au <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle, les dramaturgies en actes, à décor unique ou un décor par acte, sont préférées au type de dramaturgie en tableaux, qui multiplie les espaces donnés à voir. Les personnages y sont également nombreux. La mise en théâtre de l'histoire, chère aux romantiques et qui traverse toute la littérature de l'époque, a certes déjà commencé à habituer aux scènes de foule, mais la particularité ici est l'effectif pléthorique de personnages secondaires, qui s'adjoignent à des protagonistes déjà particulièrement nombreux. Les personnages, dans leur ensemble, sont de surcroît d'une nature assez singulière : étant chacun figure d'un

comportement possible face à la situation, mais aussi empli de contradictions, ils sont à la fois archétypaux et complexes. Par conséquent, l'ampleur du texte est également considérable. Cette démesure, qui crée le sentiment d'un certain manque d'unité, est le résultat d'une recherche mussétienne de peindre la société et l'homme dans toutes leurs complexités et contradictions. Libéré de l'« ancienne » dramaturgie fondée sur la figure du héros, mais aussi des contraintes rigides de la scène d'alors, Musset a pu exprimer pleinement dans *Lorenzaccio* son exploration de la condition humaine.

Musset écrit aussi *Lorenzaccio* en s'opposant à son temps à travers une irrévérence thématique et langagière. La bienséance est certes déjà battue en brèche par le mouvement romantique, mais Musset va particulièrement loin dans cette voie. Il montre un pouvoir violent et amoral, un Cardinal machiavélique, une corruption généralisée, des nobles florentins au langage cru, mais surtout, il dénonce une impuissance révolutionnaire, analogue à celle qui fut récemment révélée par la révolution ratée de 1830. Le féminisme – certes moins exhibé que dans *Les Caprices de Marianne* ou *On ne badine pas avec l'amour* – et l'absence totale de condamnation des mœurs dissolues rendent ce drame particulièrement gênant. Bien qu'en 1833-1834, les « modernes » aient déjà aboli les réserves liées à la question de montrer ou non certains actes sur scène, perdue néanmoins l'exigence que ceux qui agissent mal soient punis d'une façon ou d'une autre. Dans *Lorenzaccio*, les malfaiteurs ne paient pas forcément pour leurs crimes et les nombreuses victimes innocentes ne reçoivent pas toujours compensation.

Dans *Lorenzaccio*, Musset développe, en outre, un lyrisme fort peu adapté à l'oralité. Il est à noter un nombre de tirades et monologues important, sièges d'une multitude d'envolées rhétorico-poétiques d'une grande littéarité. Le texte foisonne également en références antiques, historiques et bibliques. Si celles-ci étaient encore intelligibles à l'époque de Musset, leur étalage n'en était pas moins inadapté à la parole théâtrale.

Du fait de n'avoir pas destiné *Lorenzaccio* à la représentation sur les planches de l'époque, Musset y a acquis une liberté quasi illimitée qui a contribué à éloigner son texte, par certains aspects, du genre théâtral. Cette œuvre, toute littérairement marquée qu'elle puisse être, n'en reste pas moins profondément dramatique pour autant.

## **La théâtralité d'un texte écrit pour être lu**

*Lorenzaccio* contient par ailleurs maintes caractéristiques pour être pourtant définie comme une « véritable » pièce de théâtre.

Il s'agit bien d'un texte distinguant des didascalies et du « texte à dire » par des acteurs interprétant des personnages, découpé en actes et en scènes. Ces traits structuraux lui donnent l'apparence d'un texte dramatique, mais ce n'est pas tout. L'une des spécificités du genre théâtral est le « présent de la représentation », qui vise à donner l'illusion que ce qui se passe et se dit sur scène a lieu au présent, dans un temps assimilable à celui de l'immédiateté du spectateur regardant. Sauf volonté de jeu sur les codes ou transgression

assumée, ce temps implique que le texte théâtral soit inscrit dans l'« *hic et nunc* ». Un relevé méthodique des temps des verbes et indicateurs temporels du présent, dans le texte mussétien, permet de constater que ce drame suit parfaitement cette convention d'écriture dramatique. Dans cette même recherche de marqueurs textuels désignant *Lorenzaccio* comme un texte de théâtre, il convient de noter les signes de la double énonciation. Le dramaturge s'adressant également aux spectateurs – qui n'ont traditionnellement pas accès aux didascalies –, le texte échangé par les personnages se trouve toujours, au théâtre, plus ou moins truffé d'indications destinées à informer cet « archi-destinataire ». Ainsi les trois premières répliques du drame mussétien indiquent aux spectateurs que l'action se déroule par une froide nuit d'hiver. Par ailleurs, « Il faut que j'aie au bal chez Nasi : c'est aujourd'hui qu'il marie sa fille » (Le Duc, I, 1) annonce le contexte de la scène suivante. L'indication « Ce sera le bonhomme de frère pris de somnambulisme » (Giomo, I, 1) confirme l'identité de Maffio. La variété des dénominations des personnages dans le dialogue permet en outre de les identifier et de dessiner les liens qu'ils entretiennent entre eux. Bernard Masson<sup>1</sup> a de surcroît montré, à l'occasion de son étude du manuscrit, combien la construction de cette œuvre a été guidée par un véritable sens dramatique, notamment dans la répartition des scènes afin de faire du découpage des actes, peu conventionnel, un outil de tension théâtrale. L'architecture par « échos » – où des événements sont rapportés à plusieurs reprises, des gestes répétés par divers personnages et des mots-clés repris par l'un ou l'autre – témoigne également d'une construction solide digne d'une grande pièce. De la scène historique de George Sand, ressortie d'un tiroir, à l'œuvre théâtrale de Musset publiée, il est évident qu'une conscience aiguë de la dramaticité a accompagné la genèse de *Lorenzaccio*.

Il faut donc convenir que *Lorenzaccio* est bien une pièce de théâtre, malgré sa publication initiale sous forme livresque, et ses spécificités dues aux audaces d'un Musset libéré des contingences et attentes de son époque.

## Un audacieux métissage, source de réforme dramaturgique

Inadapté à la représentation immédiate – voire absolument anti-scénique pour quelques-unes de ses caractéristiques – et néanmoins véritable « théâtre », *Lorenzaccio* est un texte paradoxal. Cette hybridité est en fait le signe d'une révolution dramaturgique.

Il est d'emblée possible de noter dans *Lorenzaccio* une rupture de la linéarité et de la nécessité de l'enchaînement des péripéties. Ainsi Musset rompt-il avec la dramaturgie du personnage agissant, l'un des derniers garde-fous de l'aristotélisme antique que le théâtre romantique préservait encore. Sortant de la *mimesis praxeos*<sup>2</sup>, Musset fait perdre à l'action son ascendant sur une parole devenue autonome. Pour l'époque, une telle audace est

---

<sup>1</sup> Bernard Masson, *Musset et le théâtre intérieur. Nouvelles recherches sur Lorenzaccio*, Tomes I et II, thèse reproduite, Université de Lille III, 1973.

<sup>2</sup> La *mimesis praxeos* est l'expression par laquelle Aristote caractérise la nature de l'art théâtral dans sa *Poétique*. La traduction française l'explicitant le plus justement est « l'imitation d'actions (humaines) ».

révolutionnaire, puisqu'elle modifie la fonction de la parole au théâtre. Décentrement de l'action, éclatement spatio-temporel, scènes de peinture sociale et monologues nombreux concourent également à cette mise en branle de fondements dramatiques alors demeurés intouchables.

Cette transformation formelle du drame est en fait induite par le traitement d'un sujet nouveau, ou du moins par un changement de regard porté sur le sujet. *Lorenzaccio* emmène au cœur d'une triple crise – des valeurs, du sujet et du dialogue – exprimée à la fois thématiquement et esthétiquement. La première, la crise des valeurs, se retrouve essentiellement dans la corruption qui est donnée à voir et dans le changement de nature des personnages, l'abandon du statut de héros et la multiplication des personnages principaux et secondaires d'importance. La crise du sujet, pour sa part, se traduit dramaturgiquement dans l'invasion du drame par la subjectivité, qui produit une démultiplication du nombre de tirades et monologues, qui perdent du même coup leur fonction d'éclairage de l'action du personnage pour se faire expression de l'intériorité. La mise en échec du dialogue enfin, outre la subjectivité, mène également à plusieurs dialogues de sourds entre la Marquise et le Duc, entre Philippe Strozzi et son fils Pierre ou même Lorenzo. La joute oratoire chez les Cibo, la perversion du discours par le Cardinal – ou Côme –, les thématiques de l'inutilité de l'action et la fracture entre parole et action – principalement incarnée par Philippe Strozzi –, ainsi que l'éloquence de certains silences participent aussi du même phénomène.

En écrivant un texte affranchi des codes et attentes de son époque, choisissant la liberté au prix de la non-représentation contemporaine, Musset a en fait inauguré une certaine mise en crise du drame qui n'est pas sans lien avec celle vécue, à la charnière des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, par le drame moderne. Était déjà en germe dans *Lorenzaccio*, le principe, démontré par Peter Szondi<sup>3</sup>, selon lequel, dans le drame moderne, la forme du texte théâtral varie pour exprimer la fracture entre l'individu et la société. La remise en question du dialogue, la perte de primauté de l'action sur la parole ou encore l'exploration de l'intériorité sont autant de caractéristiques communes, tandis que d'autres présentent des analogies tout aussi évidentes.

La question de la nature dramatique ou non de *Lorenzaccio* a en fait dévoilé comment la liberté totale que Musset a prise à l'égard de la scène de son temps en fait avant tout un précurseur de Tchekhov, Ibsen ou Strindberg, mais pas uniquement... Si *Lorenzaccio* ne pouvait être considéré dans les années 1830 que comme une œuvre livresque inadaptée à la représentation, aujourd'hui, nous pouvons y voir un drame en crise qui a sa place sur les planches, au même titre que d'autres textes. La preuve en est l'engouement progressif dont il a fait l'objet au long du XX<sup>e</sup> siècle et la qualité de nombreuses interprétations récentes.

---

<sup>3</sup> Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, traduction de Sibylle Muller, collection « Penser le théâtre », Circé, 2006.