

« Lorenzaccio » ; impasse d'une idéologie

Jean-Marie Piemme

Citer ce document / Cite this document :

Piemme Jean-Marie. « Lorenzaccio » ; impasse d'une idéologie. In: Romantisme, 1971, n°1-2. L'impossible unité? pp. 117-127;

doi : <https://doi.org/10.3406/roman.1971.5379>

https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1971_num_1_1_5379

Fichier pdf généré le 01/04/2018

JEAN-MARIE PIEMME

« Lorenzaccio » : impasse d'une idéologie

La critique à orientation biographique a souvent loué Musset pour le talent qu'il a mis à faire revivre la Florence des Médicis dans *Lorenzaccio*. Mais dans le même mouvement elle a pris grand soin de présenter « l'affabulation historique ¹ » comme secondaire et accessoire par rapport au problème majeur de la pièce : l'ambiguïté de Lorenzo. Réduisant l'Histoire aux dimensions d'un décor, elle n'y voyait qu'une variante du « palais à volonté », une autre façon de situer les problèmes éternels de l'individu, en un mot une technique auxiliaire dans l'exposition de la problématique. Au reste, il n'est pas inutile de remarquer que la même réduction a été projetée sur l'œuvre de Shakespeare lorsqu'elle fut prise comme point de référence. Dans l'immense production du dramaturge élisabéthain, c'est à *Hamlet* que l'on a comparé *Lorenzaccio* et non aux grandes chroniques historiques. La comparaison entre Musset et Shakespeare pouvait s'établir à ce prix : réduire aussi le rôle de l'Histoire dans le théâtre shakespearien à un cadre. En ce point précis, le critique à orientation biographique a substitué sans en avoir conscience sa problématique à celle de Musset et de Shakespeare. Refusant toute Histoire autre que biographique, incapable de concevoir une autre dimension historique que celle des faits empiriques qui se résorbent toujours dans l'individu et le posent comme fondement exclusif de toute interprétation, il a été conduit à ramener les œuvres de Musset et de Shakespeare à de purs drames psychologiques dont l'individu est le seul sujet.

Or, on peut se faire de l'Histoire une conception différente qui lui ferait partager avec l'homme les rôles que le théâtre du monde distribue. Dans cette perspective, *Lorenzaccio* n'est une pièce historique ni parce qu'elle se déroule au xvi^e siècle ni même parce que Florence y est représentée avec une certaine fidélité. Elle est historique parce qu'elle érige l'Histoire en interlocuteur et transfère la problématique littéraire, d'une expression ontologique de l'individu éternel et solitaire vers le rapport dialectique entre cet individu et l'Histoire. Dans une telle optique, il est possible de montrer que tous les personnages importants sont, à des degrés divers, confrontés au problème du changement historique. A ce niveau des choses, la pièce

1. L'expression est de Philippe Van Tieghem, dans *Histoire de la littérature française* (Paris, 1949), p. 441.

relate moins le drame d'un individu qu'elle ne matérialise en des personnages divers trois modes de relation à l'Histoire qui sont tous trois l'objet d'une sanction. Ces trois modes de relation, nous les nommerons le retrait, la compromission et la participation désespérée.

Le retrait est un mode de relation dont la caractéristique principale est négative : la non-participation. Les personnages qui le vivent — le duc et Philippe Strozzi — peuvent se définir par la complémentarité qui existe entre leurs actes et leur « philosophie ». C'est d'ailleurs pour préserver cette unité entre leur comportement et leur système de valeurs que ces deux personnages refusent leur participation au devenir historique.

Le système de valeurs d'Alexandre est dominé par la recherche du plaisir. C'est publiquement, aux yeux de tous et sans soucis de ses fonctions, que le duc s'applique à satisfaire ses appétits. Tous les actes qu'il pose sont les marques d'un désir d'assouvissement et non les pratiques d'un prince responsable. C'est ce dont témoigne la scène 1 de l'acte I : Maffio voit sa sœur déshonorée par un gentilhomme et menace d'en appeler à la justice du prince, ignorant que le séducteur de sa sœur et le duc de Florence ne font qu'un. Le *credo* du tyran est la débauche, *credo* qu'il récite souvent avec ses amis et surtout avec Lorenzo. Prenant la débauche pour unique fin de son existence, le duc ne peut se donner à des problèmes politiques dont la charge pourrait contrecarrer son mode de vie. Nul conflit entre un devoir d'Etat, un souci du déroulement historique, et un comportement individuel ne surgit, qui nous indiquerait que ce personnage pense parfois être autre chose que ce qu'il est et pouvoir agir autrement qu'il n'agit. Pourtant, la chance d'un rachat lui est offerte par la marquise (III, 6). Celle-ci, croyant avoir encore quelque ascendant sur le prince, s'efforce de le faire accéder à une conscience politique et le pousse à transformer la situation historique. Or, de cette conscience, Alexandre n'a que faire, lui qui préfère la marquise quand elle ne parle pas, surtout de politique. Alexandre est un personnage qui ne compromet jamais son homogénéité. Celle-ci doit se réaliser *hic et nunc*, c'est pourquoi sa vie tout entière se déroule dans l'indifférence à l'Histoire : toute tentative de référence à celle-ci amènerait inmanquablement la fracture de son unité.

Philippe Strozzi croit en une Histoire qui devrait se réaliser dans une Florence toute de justice, de paix et d'honneur. Cet aristocrate au cœur pur qui est « resté immobile au bord de l'océan des hommes² » ne conçoit pas l'Histoire comme résultant de compromis et d'intrigues. Son histoire à lui est un système d'éléments idéalistes dont les individus nobles et grands maintiennent les valeurs au profit de tous. Cette conception de l'Histoire se mêle d'humanitarisme (Philippe aide moralement et financièrement les bannis) et de patriotisme. Sur ce dernier point, son attitude est nette (IV, 7). Persuadé de la nécessité d'un renversement de régime qui rétablirait les valeurs de la vieille Florence et la vertu des anciennes maisons patriciennes, Philippe conçoit la révolution non comme l'assouvissement d'un désir personnel mais

2. Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, *Ceuvres complètes*, éd. Ph. Van Tieghem (Paris, 1963), p. 340.

comme l'affaire de chaque famille. Aussi dissocie-t-il la libération de son fils et la révolution :

PHILIPPE. — Ce soir, allons d'abord délivrer nos fils ; demain nous irons tous ensemble, l'épée nue, à la porte de toutes les grandes familles ; il y a à Florence quatre-vingts palais, et de chacun d'eux sortira une troupe pareille à la nôtre quand la liberté y frappera (III, 7).

En conséquence, l'insurrection ne peut s'identifier à une troupe de bannis soutenus par le roi de France. Une telle insurrection sentirait la trahison. Trahison de l'Etat puisque la lutte nationale serait, en dernier ressort, dirigée par une puissance étrangère, trahison personnelle puisque, à un soulèvement général, on substituerait une coterie d'aristocrates bafoués.

Philippe cherche donc à agir sur l'Histoire par souci de fidélité à une image idéale de l'action politique. De là vient son inefficience. Mis devant ses responsabilités, il cherchera bien plus à se rassurer sur la pureté de ses intentions qu'à jauger les chances d'un succès politique³. Disposé à tout mettre en œuvre pour libérer ses fils, il réunit au complet la famille des Strozzi. Pendant la réunion, sa fille meurt empoisonnée. Or, au moment où il serait logique d'attendre un renforcement de la décision d'agir comme conséquence du meurtre. Philippe prend la décision contraire : il se retire et abandonne la lutte⁴. Guidé non par un désir objectif de rénovation, mais par l'image sanctifiée d'une Histoire qui existe dans son esprit seulement, il va, enfin, trouver dans le meurtre de sa fille la suprême justification qui lui permet de se retirer du jeu politique sans déchoir à ses propres yeux : il ne peut plus lui-même se charger de la révolution, car celle-ci serait souillée par la rancœur personnelle.

Alexandre et Philippe nous paraissent vivre, mais pour des mobiles contradictoires, le même rapport à l'Histoire : le retrait. Antinomiques sur le plan de la psychologie personnelle et des valeurs humaines, ils se rejoignent dans une tentative commune pour préserver leur unité. Ces deux personnages dessinent face à l'Histoire un tracé identique. Dans les deux cas, il n'est pas insignifiant de constater l'aboutissement de ce tracé. Alexandre et Philippe pensaient préserver leurs valeurs en se retirant de l'Histoire, en l'ignorant. Or, à l'instant même où ils croient le but atteint, l'Histoire les rejoint pour leur infliger un ultime démenti : Alexandre est assassiné dans le lit de sa prochaine débauche, et Philippe voit s'effondrer l'ultime confiance qu'il avait placée dans les républicains. Pour n'être pas physique comme celle d'Alexandre, la « mort » de Philippe n'en est pas moins réelle. Le vieil homme a, en

3. « PHILIPPE. — Je ne suis poussé par aucun motif d'ambition, ni d'intérêt, ni d'orgueil. Ma cause est loyale, honorable et sacrée. Emplissez vos coupes et levez-vous. Notre vengeance est une hostie que nous pouvons briser sans crainte et partager devant Dieu » (III, 7).

4. Le départ pour Venise, qui est la marque extérieure du retrait, a été volontairement introduit par Musset lui-même. Comme nous l'apprend une note de Paul Dimoff, Musset a en ce point forcé l'histoire et le texte de George Sand. « Philippe avait en réalité quitté Florence longtemps avant la mort de sa fille Louise... » (Paul Dimoff, *La genèse de Lorenzaccio*, Paris, 1936, p. 383).

effet, vu disparaître autour de lui toutes les valeurs sur lesquelles il s'était efforcé de bâtir son unité. Dès l'enterrement de Louise, son propre fils lui a fait comprendre que l'honneur n'est pas une fin mais un moyen, que la patrie n'est pas un idéal mais un enjeu. L'inutilité politique du tyrannicide achèvera de le détruire. Les morts d'Alexandre et de Philippe dressent un procès de carence, d'inutilité et de dérision : l'indifférence à l'Histoire est une parade. Mais l'Histoire n'en a cure et, tôt ou tard, frappe celui qui se croyait préservé.

La compromission se caractérise avant tout comme un mode de participation à l'Histoire. Cette participation a ceci de particulier que loin d'être motivée par un idéal de transformation qualitative du devenir, elle constitue, au contraire, une tentative de détournement de l'Histoire au profit d'intérêts personnels. Les personnages qui l'adoptent sont tout le contraire de Philippe et d'Alexandre. Ils vivent dans et par la contradiction. Certains utilisent leurs contradictions à des fins propres ; d'autres, par contre, les subissent et se désignent ainsi comme les objets des premiers. C'est dire que la compromission — en tant que mode de relation à l'Histoire — se présente sous deux aspects opposés et, pourtant, complémentaires.

Cibo est prêtre, cardinal même, mais son sacerdoce n'est qu'un atout politique. Bien plus que le salut des âmes, c'est la réalisation de ses ambitions personnelles qui le guide. Aussi n'aura-t-il pas de scrupules à recourir au chantage et à se servir de la confession comme d'une forme d'espionnage. Cibo s'est fixé un but, pour l'atteindre il doit manœuvrer. Ses actes sont donc déterminés par sa volonté de posséder le pouvoir. Mais son état sacerdotal interdit qu'il brigue ce pouvoir ouvertement, au vu et au su de tous. Aussi, à la différence du duc par exemple, il ne renonce pas à présenter au monde (i.e. aux yeux des autres personnages) une façade honorable⁵. Comme le duc, il vise à une certaine homogénéité mais, à la différence de celui-ci, il la diffère pour mieux l'établir ultérieurement. Dans le présent de la pièce, il est un homme de la compromission car il utilise sciemment la contradiction entre sa vocation spirituelle et ses ambitions séculières et ne renonce pas à l'une pour obtenir les autres. Dans la catégorie de la compromission, Cibo représente l'engagement machiavélique. Par calcul politique, il détourne les valeurs humaines et corrompt les êtres, espérant ainsi forcer à son profit le cours des choses.

Si le rêve de puissance a jeté Cibo dans la compromission, c'est la crainte de mourir et l'attrait du profit qui y retiennent divers représentants de la noblesse et de la bourgeoisie. A cet égard, la scène 4 de l'acte II est la plus typique. Elle met en présence Lorenzo, son oncle, qui par conséquent possède un titre nobiliaire, et un marchand de soie, Venturi. L'oncle et le marchand s'affirment francs républicains et stigmatisent l'attitude honteuse et débauchée de Lorenzo. Survient alors le duc Alexandre qui, à la demande de Lorenzo, offre à l'oncle un poste d'ambassadeur et au marchand un brevet. Heureux de s'en tirer à si bon compte, les deux républicains concilient leur

5. Cf. la scène 3 de l'acte II. Cibo, tout en faisant pression sur la marquise pour qu'elle lui avoue le nom de l'auteur de la lettre, joue son rôle de confesseur : « Ma fille, vous devez me répondre, si vous voulez que je puisse vous donner l'absolution en toute sécurité. Avant tout, dites-moi si vous avez répondu à cette lettre. »

intérêt et leur idéal politique en acceptant, avec les remerciements d'usage, les présents d'Alexandre. Toute la déchéance des deux hommes tient en ces lignes :

LE DUC, à ses gardes. — Qu'on laisse passer ces deux personnes.

BINDO, sortant, bas à Venturi. — C'est un tour infâme.

VENTURI, de même. — Qu'est-ce que vous ferez ?

BINDO, de même. — Que diable veux-tu que je fasse ? Je suis nommé.

VENTURI, de même. — Cela est terrible. (*Ils sortent.*) (II, 4^e.)

Cela est terrible, oui. Car Musset a pris soin de nous montrer cette déchéance plus d'une fois. Celle-ci provient essentiellement de la relation qui, dans la pièce, unit noblesse et bourgeoisie. Le tracé qui distingue ces deux groupes sociaux en les séparant procède de deux critères facilement repérables qui sont le mode de subsistance et la possession du pouvoir. D'une façon générale, on reconnaîtra la bourgeoisie à la nécessité où elle est de vivre de son propre travail et à son incapacité de concevoir une pensée politique qui ne soit pas orientée vers le passé. Sa référence en ce domaine est tout entière constituée par la Florence d'avant Alexandre, une Florence où régnaient justice et paix (I, 2). Son regard se fixe sur la restauration d'un ordre ancien qu'incarne à ses yeux le vieux Strozzi (I, 2 ; I, 4). Parce que son existence matérielle dépend de la vente des produits de son travail, la bourgeoisie postule une autre classe sociale sans laquelle elle ne pourrait subsister : la noblesse. Celle-ci se caractérise par sa capacité à exercer un pouvoir légitime ou illégitime et par son gaspillage financier. Mais la noblesse implique aussi la bourgeoisie, car la crainte que celle-ci lui porte la justifie dans son autorité et dans sa supériorité. Cette supériorité se marque justement par le fait que, grâce à la bourgeoisie, la noblesse est dispensée de tout travail pour assurer sa subsistance. Dès lors chaque catégorie sociale méprise l'autre tout en lui étant intimement liée : sans la noblesse, il n'y aurait pas d'enrichissement possible pour le bourgeois ; sans la bourgeoisie, le noble devrait se résoudre à travailler. Ainsi, on peut voir que la compromission se trouve au cœur même du système social décrit par Musset dans sa pièce.

Dans *Lorenzaccio*, la compromission offre deux visages : le machiavélisme

6. Dans son ouvrage *Stage of dreams, the dramatic art of Alfred de Musset* (Genève, 1967), Herbert S. Gochberg cite la même scène et la commente de la façon suivante : « The two patriots fell that they have been duped by Lorenzo. (...) Bindo's helplessness is epitomized by the commonplace resignation of "Que diable veux-tu que je fasse ?" Lorenzo, for this part, did more than merely play a trick ("un tour infâme") on his uncle, for his intervention effectively stifled a patriotic impulse which, to Lorenzo, could be healthy neither for Florence nor for the individual. Since the suppression of patriotism at this juncture is accompanied by the favor of the duke, and, for Bindo, a happy and safe exile from Florence, Lorenzo can enjoy the brief satisfaction of having saved two would-be patriots from inevitable disaster » (p. 186).

Cette interprétation néglige un des aspects essentiels de la personnalité de Lorenzo : le désir de corrompre. Plutôt qu'un trait d'humanité, la conduite de Lorenzo révèle la profondeur du mal dont il est atteint. Le vice lui est devenu une seconde nature. Aussi, pour prendre son sens, cette scène doit-elle être mise en parallèle avec les déclarations de Lorenzo à la scène 1 de l'acte I et avec les tentatives de corruption qu'il exerce envers le jeune Tebaldeo, et surtout envers sa propre tante Catherine.

et l'inertie. Entre ces deux tendances, Musset voit un lien. On sait qu'après la mort d'Alexandre, Cibo imposera Côme de Médicis aux Florentins. Or, ce jeu politique n'est possible que si au machiavélisme de l'un répond l'inertie des autres. C'est ce dont témoigne la scène 1 de l'acte V. Aussi, loin de coexister simplement, les deux aspects de la compromission se présupposent et se soutiennent mutuellement. Cette implication réciproque entre l'inertie et le machiavélisme explique que l'Histoire avance (puisque Côme remplace Alexandre) tout en restant pareille à elle-même.

Habilement complémentaires, les deux tendances entre lesquelles se partagent les êtres de la compromission font globalement l'objet du mépris de Musset. La compromission ne saurait instaurer qu'une farce parodique là où on attend un mouvement régénérateur. Comme mode d'existence, elle est sordide parce qu'elle dégrade celui qui s'y livre ; comme mode de relation à l'Histoire, elle est inutile puisqu'elle ne saurait y provoquer de changements qualitatifs.

Il reste maintenant à parler d'un troisième rapport à l'Histoire vécu uniquement par le personnage principal : Lorenzo. Apparemment, Lorenzo semble lui aussi appartenir à la catégorie de ceux qui vivent leur rapport à l'Histoire sur le mode de la compromission. Musset le sait, qui entretient savamment l'ambiguïté pendant une bonne partie de la pièce. Il sème le doute sur le personnage : Lorenzo est toujours autre chose que ce qu'il paraît. Ses actes, ses déclarations, sa philosophie conduisent toujours à des incertitudes. C'est que chez lui l'être et le paraître ne sont pas rigoureusement indépendants. Il est à la fois débauché et honorable, lâche et courageux, philosophe et conscient de l'inanité de la philosophie. Ce personnage est bâti sur un certain nombre de contradictions qui l'apparentent, du moins superficiellement, aux adeptes de la compromission. Pourtant, la conscience qu'il a d'une déchirure lui permet de s'en distinguer. Aussi cette fusion des contraires qui risquait de le confondre avec ceux qu'il méprise se résout-elle dans la conscience d'une dualité de l'être dont chaque partie, à sa manière, est pure. C'est précisément cette pureté à la fois dans le bien et dans le mal qui lui assure la confiance simultanée de Philippe et d'Alexandre. Chacun de ceux-ci croit savoir quel est le vrai Lorenzo : Alexandre ne pense pas que ce soit celui que chérit Strozzi, et Philippe ne croit pas que ce soit le pourvoyeur de filles d'Alexandre. L'un et l'autre ne voient que ruse dans l'aspect du personnage qu'ils ne croient pas être le vrai. Cette certitude, ils sont pourtant les seuls à la partager. Philippe Strozzi se voit reprocher par son fils ses entretiens avec Lorenzo (II, 5) ; quant à Alexandre, il est plus d'une fois averti d'avoir à se méfier de son cousin (IV, 10-11). Mais l'un comme l'autre refusent les évidences. Ils s'aveuglent parce qu'ils s'identifient à l'aspect de Lorenzo en qui ils se reconnaissent sans supposer que l'autre face puisse être tout aussi réelle. Lorenzo est une somme de contradictions dont les termes sont repris par les autres personnages. Lorenzo vit tous les personnages à la fois non dans une synthèse qui transcenderait la contradiction, mais dans une douloureuse opposition intérieure. Seul le meurtre pourrait mettre fin à cet état de tension. Il réaliserait en effet l'insertion du personnage dans le mouvement de l'Histoire saisi dans sa positivité (suppression du tyran abhorré) et ainsi

ferait apparaître le jeu de contradictions comme pure apparence dictée par un impératif stratégique.

Telle est l'espérance de Lorenzo, espérance que certains critiques ont eu vite fait de considérer comme réalisée. C'est ainsi que Philippe Van Tieghem voit dans le meurtre l'instauration d'une ultime valeur qui justifie rétrospectivement l'abandon des autres. « Le débauché *Lorenzaccio*, dit-il, aura agi avec succès avant d'en mourir, avant d'être tué par la lâcheté de ses concitoyens. La débauche se trouve justifiée : elle est la condition de l'acte héroïque ⁷. » Outre que cette interprétation ignore les nombreux passages du dernier acte dans lesquels Lorenzo exprime tout son vide intérieur, elle a de surcroît le défaut de ne pas reposer sur une conception explicite des mécanismes psychologiques. Dans une étude remarquable qui développe une analyse psychologique fondée sur un schéma adlérien, Bernard Masson a bien montré qu'il ne faut pas voir dans le meurtre d'Alexandre un acte rédempteur. Pour lui, Lorenzo est un homme « dont la conduite est tout entière guidée par un sentiment fondamental d'infériorité qu'il s'efforce (...) de compenser par une surestimation de soi multiforme et irrépressible ⁸ ». Cette donnée permet d'expliquer la diversité des conduites du personnage et fait apparaître l'assassinat comme une falsification. Dans le tyrannicide, le héros, s'abusant sur ses mobiles et sur sa conscience politique, cherche moins à provoquer un changement historique qui modifie qualitativement la situation qu'à se trouver une personnalité. Dès lors, le rapport de Lorenzo à l'Histoire ne saurait être exemplaire puisqu'il repose sur une ambiguïté. Au reste, celle-ci est parfaitement délimitée par Masson lui-même qui la résume ainsi : « Un noble dessein compromis et faussé par un homme pour qui l'action politique est d'abord une réaction d'émancipation personnelle et s'exprime en un de ces actes explosifs et fragiles qui laissent pantelants ceux-là mêmes qui s'y livrent ⁹. »

Comme le retrait et la compromission, la participation désespérée au devenir historique se solde par un échec. C'est dire que des trois modes de relation à l'Histoire présents dans *Lorenzaccio*, aucun ne saurait être tenu pour exemplaire. L'exemplarité réclame au moins un héros positif. Si on convient qu'un personnage est positif lorsque son système de valeurs peut être partagé par le spectateur, force est de reconnaître que *Lorenzaccio* est une pièce sans héros positifs. Musset n'invite certainement pas son public à accepter comme positives les velléités de Philippe Strozzi non plus que la bassesse d'un Alexandre ou d'un Cibo. Mais il empêche aussi le spectateur d'adhérer pleinement au personnage de Lorenzo. A ce propos, on n'a pas assez souligné le rôle proprement dramaturgique de la débauche chez Lorenzo. C'est pourtant elle qui provoque une distance entre le personnage et le spectateur. La débauche étant pour Lorenzo une seconde nature et non plus seulement un moyen vil pour parvenir à une fin noble, elle empêche

7. Philippe Van Tieghem, « L'évolution du théâtre de Musset des débuts à *Lorenzaccio* », *Revue d'histoire du théâtre*, octobre-décembre 1957, 273.

8. Bernard Masson, « *Lorenzaccio* ou la difficulté d'être », *Archives des lettres modernes*, IV, décembre 1962, 5.

9. *Art. cit.*, 18.

l'adéquation totale entre le public et le héros. Moyen, elle eût été récupérable ; nature, elle devient l'obstacle par lequel le personnage se singularise, s'isole.

Instaurant une rupture entre les valeurs du spectateur et celle du héros, la pièce renferme en elle le germe d'un théâtre critique dans lequel l'erreur du personnage peut devenir la vérité du spectateur. Mais Musset n'est pas Brecht. Sa négativité ne résulte pas d'un choix, elle n'est pas une option politique. C'est pourquoi, si l'erreur du personnage nous est signifiée, elle n'est cependant jamais expliquée clairement. En ce point précis, l'écriture scénique doit relayer l'écriture textuelle. Seul un travail de mise en scène qui développe le germe critique de la pièce peut atteindre l'explication et rétablir le système de causalités qui produit les échecs¹⁰.

Quelle signification faut-il conférer à la négativité de la pièce ? Avant de répondre à cette question, il faut regarder attentivement l'interprétation de *Lorenzaccio* qu'a donnée, il y a quelques années déjà, Henri Lefebvre.

Peu enclin à s'abandonner aux séductions d'une lecture trop axée sur les débats moraux et psychologiques de Lorenzo, Henri Lefebvre a abordé l'œuvre théâtrale de Musset, et *Lorenzaccio* en particulier, dans la conviction qu'il était nécessaire de rendre à l'Histoire la place qu'elle méritait. Pour lui, *Lorenzaccio* est le lieu d'une double analogie qui fait coïncider Florence et Paris d'une part, Musset et Lorenzo de l'autre. On sait que *Lorenzaccio* résulte de la collaboration de Musset et de George Sand. Cette dernière avait été séduite par un épisode de l'histoire des Médicis relaté dans la chronique de l'Italien Varchi et en avait fait le sujet d'une « scène historique ». C'est à partir de ce premier texte que Musset élaborait *Lorenzaccio*. Mais de George Sand à Musset l'épisode s'est transformé : la dimension historique de l'œuvre s'est enrichie. Sous Florence, Musset a permis qu'on lise Paris. Il a restructuré le récit initial de telle sorte que coïncident deux situations historiques, l'une appartenant vraiment au passé, l'autre contemporaine. Lefebvre précise le rapprochement en ces termes : « L'osmose pour ainsi dire entre l'histoire et l'actualité ne « déréalise » ni cette histoire ni l'actuel (...). A travers les Médicis, Alfred de Musset vise et atteint Bourbons et Orléans, et ceux qui les soutiennent, et l'alliance réactionnaire du Trône avec l'Autel, et les interventionnistes étrangers, la Sainte-Alliance de César et du Vatican. Il montre un prince infâme ; il montre les contradictions surgissant jusque dans les classes dirigeantes (Philippe Strozzi ; Rucellai, membre du conseil des huit qui couvre la tyrannie comme les chambres pseudo-démocratiques et constitutionnelles sous la Restauration), agissant jusque dans la tyrannie régnante, puisque Lorenzo c'est un Médicis¹¹. »

A cette analogie entre deux situations historiques, Lefebvre superpose un

10. Si on en juge par le commentaire que B. Dort en fait, c'est, semble-t-il, dans ce sens qu'allait la représentation de *Lorenzaccio* qu'a donnée le théâtre Za Branou de Prague, dans la mise en scène d'Otomar Krejca. Bernard Dort, « Tentative de description de *Lorenzaccio* », *Travail théâtral*, 1 (automne 1970), 29-37.

11. Henri Lefebvre, *Musset*, Paris, 1955, p. 122. Pour mémoire, rappelons que Herbert J. Hunt, dans son article « Alfred de Musset et la révolution de Juillet » (*Mercur de France*, CCLI, avril 1934, 70-88), avait déjà attiré l'attention sur le sens politique de *Lorenzaccio*.

rapprochement entre Musset et Lorenzo. Mais, contrairement à tout un courant d'interprétation biographique qui limite la ressemblance entre l'auteur et son héros à des traits psychologiques, Henri Lefebvre fait du rapport individu-Histoire le cadre d'un rapprochement entre l'auteur et le personnage. « Oui, certes, dit-il, Lorenzaccio c'est Musset à vingt ans, mais dans une situation historique et sociale analogue. Le drame individuel et le drame historique, social et politique se recourent et se renforcent valablement. Lorenzaccio, comme Musset, veut à la fois venger son peuple, le délivrer, se délivrer lui-même, agir contre les oppresseurs et bourreaux, retrouver sa pureté et rendre la liberté au monde¹². »

De l'étude d'Henri Lefebvre surgit un Lorenzaccio revitalisé dont l'interprétation ne saurait plus être confiée à une femme, un Lorenzaccio dont les dimensions réclament Gérard Philipe et non plus Marguerite Jamois¹³. En saisissant le héros dans la perspective de rapports sociaux et historiques valables à la fois pour le passé et pour le présent, Lefebvre restitue une analogie rarement perçue par la critique et confère une signification objective à une identification (auteur-héros) souvent posée de façon réductrice.

S'il est difficile de dénier à Henri Lefebvre la justesse de ses rapprochements, on peut par contre émettre bien des réserves quant à l'interprétation générale qu'il donne de l'œuvre et de Lorenzo en particulier. Pour Lefebvre, Lorenzo reste, malgré les apparences, un personnage doté d'une certaine positivité. Celle-ci lui vient notamment de ce que son devoir est mêlé par ce que Lefebvre appelle « l'Idée de la Liberté », qu'il définit comme suit : « Idée conçue comme intérieure à l'individu, et cependant universelle : sa part de la vie et de la vérité ; comme abstraite et cependant comme suprêmement agissante. Elle suscite dans la conscience de l'homme individuel le sentiment du *devoir*. Le devoir envers soi ne se distingue pas des autres devoirs. L'homme libre lutte pour la Liberté, indéfiniment. Cette Liberté ne se connaît pas, ne domine pas une nécessité. Son idée se nourrit d'elle-même, et l'homme (l'individu) se consume en elle, pour elle ; c'est devant elle, à la fois universelle et intérieure, identique à la Raison, à la Justice et à la Loi, que l'homme individuel doit justifier ses actes et s'authentifier¹⁴. » Cette Idée de la Liberté que Lorenzo poursuit fixement serait, selon Lefebvre, le seul élément qui puisse encore justifier Lorenzo à ses propres yeux : « Alors il poursuit inlassablement (...) son but : ce but qui seul le justifiera, devant la Raison et la Liberté universelles qu'il porte en lui — qui seul le délivrera du mal¹⁵. »

Cette ultime réconciliation du héros avec lui-même constitue aux yeux de Lefebvre la solution apportée sur le mode esthétique à un problème existentiel qui hante tant la vie que l'œuvre d'Alfred de Musset : celui de l'antagonisme

12. *Op. cit.*, p. 120.

13. On se rappellera que, depuis la création (3 décembre 1896) jusqu'à la représentation de Gaston Baty (10 octobre 1945), il était habituel de voir une femme tenir le rôle. Parmi les principales, on citera Sarah Bernhardt (Théâtre Sarah-Bernhardt), Madame Falconetti (Grand Théâtre de Monte-Carlo) et Marguerite Jamois (Théâtre Montparnasse). Le 15 juillet 1952, Jean Vilar rompra la tradition en confiant le rôle à Gérard Philippe.

14. *Op. cit.*, p. 125.

15. *Op. cit.*, p. 73.

entre l'individu et le social, ou plus exactement entre le caractère social de tout comportement humain et la société dans laquelle vient s'inscrire ce comportement. *Lorenzaccio*, dans cette optique, « c'est la solution — théâtralisée profondément, c'est-à-dire proposée théâtralement comme telle, présentée en chair et en os sur la scène — à toutes les contradictions¹⁶ ». Par rapport aux solutions expérimentées par Musset dans la vie réelle ou dans sa poésie pour résorber les contradictions, *Lorenzaccio* « contient un optimisme malgré le dédain qui s'y exprime pour les hommes et pour la société¹⁷ ».

Ce jugement nous paraît erroné parce que, négligeant les fondements psychologiques qui amènent Lorenzo au suicide, il confère une certaine positivité à la manifestation la plus éclatante de l'échec. Au reste, en acceptant même l'hypothèse selon laquelle le héros « se réconcilie avec lui-même dans la mort à laquelle il s'offre librement¹⁸ », on voit mal comment une réconciliation qui n'inclut pas le réel et le social — et Lefebvre dit explicitement que le social et le réel sont exclus de la réconciliation — pourrait résoudre sur un mode esthétique l'angoisse qu'inspirèrent à Musset les contradictions entre l'individu et la société.

Dans l'analyse que propose Lefebvre, l'élucidation de la problématique du personnage principal donne la clé de la pièce. En rejetant sa conception de Lorenzo, c'est donc, par la même occasion, son interprétation générale de l'œuvre qui se trouve contestée. Il devient tout aussi inacceptable de placer « résolument *Lorenzaccio* sous le signe du tragique de la révolution¹⁹ » que d'y voir « le drame de la Liberté et de la vie²⁰ ». Refuser l'interprétation de Lefebvre n'implique cependant pas que l'on accepte avec Hassan El Nouty de considérer que « le devenir historique transposé dans *Lorenzaccio* assimile le mouvement de l'Histoire à une illusion²¹ ». Conclure à l'Histoire comme illusion parce que la pièce n'est pas le lieu d'un changement historique qualitatif, c'est oublier que *Lorenzaccio* ne compte aucun héros positif et que, par conséquent, tous les échecs présentés sont implicitement critiquables. Musset n'affirme pas l'inexistence de l'Histoire ; il dénie seulement toute possibilité d'action qualitative aux modes de rapports qu'il a mis en scène.

Avec *Lorenzaccio*, Musset prend conscience des limites de l'individu. Ces limites, les Anglais et les Allemands les avaient déjà aperçues avec Byron et le *Sturm und Drang*. Le résultat de cette découverte, c'est précisément « l'ironie » romantique que F. Schlegel, en 1797 déjà, définissait partiellement comme le sentiment simultané de la nécessité et de l'impossibilité d'une participation créatrice²². Ce paradoxe est au centre de la pièce de Musset.

16. *Op. cit.*, p. 75.

17. *Op. cit.*, p. 76.

18. *Op. cit.*, p. 75.

19. *Op. cit.*, p. 127.

20. *Op. cit.*, p. 74.

21. Hassan El Nouty, « L'Esthétique de *Lorenzaccio* », *Revue des Sciences humaines*, 108, octobre-décembre 1962, 603.

22. De cette ironie, Schlegel dit textuellement qu'elle « enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöselichen Widerstreit der Unbedingten und Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer schöpferischen Mitteilung ». F. Schlegel, « Kritische Fragmente » (108), publié dans *Lyceum* (1797) ; cité dans Paul Kluckhohn, *Das Ideengut der deutschen Romantik* (Tübingen, 1953), p. 19.

Exprimé en termes psychologiques et moraux, il constitue le fondement même du personnage de Lorenzo. Transposé au plan historique, il fait apparaître *Lorenzaccio* comme la mise en accusation d'une certaine vision du monde. Par-delà le problème psychologique du personnage, c'est une idéologie qui est en cause. *Lorenzaccio* constitue, en effet, une interrogation sur les possibilités réelles de l'homme seul face au changement. A l'idée que l'individu isolé peut espérer transformer qualitativement le devenir historique, elle oppose trois types de conduite qui s'avèrent incapables d'infléchir la marche de l'Histoire. Le retrait, la compromission, la participation désespérée, parce que faussés par un souci excessif du Moi, sont des formes d'individualisme stériles. Ayant suffisamment de recul par rapport à l'idéologie de son temps, Musset peut en juger objectivement les manques. Plus spécifiquement, son mérite réside dans le fait de les avoir exprimés théâtralement en recourant à une dramaturgie qui refuse l'exemple et ébauche une critique du héros. Mais cette lucidité négatrice a pour corollaire un aveuglement désespéré. Car, situé en un point où l'impasse à laquelle mène l'individualisme ne lui échappe pas, il ne peut pas encore apercevoir un autre type d'explication du devenir historique qui introduit entre l'individu et l'Histoire la médiation des classes sociales. Cette impuissance à penser positivement les conditions du changement se traduit dans l'œuvre par un désespoir existentiel et par un pessimisme proche, parfois, de la résignation. Musset avait décidément raison de dire qu'il était venu trop tard dans un monde trop vieux.