

D. Guillaume

MUSSET : LORENZACCIO (1834)

Date	Cours
4 février	Intro. 1
11 février	Intro. 2 ; acte I, scène 1.
[25 février]	
4 mars	. Explication : I.6, l.1-11. . L'espace
11 mars	. Exposé : <i>La Confession d'un enfant du siècle</i> , 1 ^e part., chap. 2 (Folio n°476, pp. 20-36). . Le temps
18 mars	. Explication. : III.3, l. 469-510. . Le personnage de Lorenzo [Sujets de dissertation]
25 mars	. Explication : III .6, l. 21-34. . Les femmes
[1 ^e >2avril]	. Explication : I.2, l. 20-47 . Le peuple [Rendre dissertations]
22 avril	[Corrigé]
29 avril	. Explication : IV.4, l. 64-93. . Le pouvoir
6 mai	. Exposé : José-Luis Diaz, « Le complexe du plongeur », <i>Cahiers Textuel</i> n°8, février 1991, pp. 85-111. . L'art.
13 mai	. Explication : V.5, l. 74-103. . La parole

MUSSET : *LORENZACCIO* (1834)

S1-2 Introduction

A.Le théâtre : tragédie, comédie, drame

— 1) Théâtre et représentation

+ a) Référence max. dans réflexion (et pratique) occidentale de la littérature (mot apparaît 18^e) = Poétique d'Aristote : pensée de la *mimèsis* :

. Statut particulier de ce texte = postérieur à l'invention, voire à la production des plus grandes œuvres théâtrales grecques (tragédie : Eschyle, Sophocle) ; œuvre surtout de réflexion, même si se donne comme ensemble de conseils techniques.

. *Mimèsis* = représentation idéalisée, dans un but de connaissance et d'épuration morale (catharsis) > poésie (*poièsis* = création, fabrication) proche de la philosophie.

. Moyen de la représentation = organisation systématique : des faits et du langage :

— histoire = « faits agencés en système »

— langage = vers (avec alternance parole et chant)

+ b) Paradoxe de la *mimèsis* chez Arist. = valorise la représentation théâtrale et en exclut tout ce qui est spécifique au théâtre : gestes, costumes, décors.

. Exemple le plus parfait de la représentation selon Arist. = Homère, mais surtout les tragédies de Sophocle < illustre exigence d'une représentation idéalisée.

— < tragédie = « représentation d'une action noble », impliquant des pers. meilleurs que les hommes réels (comédie = pers. inférieur), en un langage élevé.

— densité de l'histoire, qui permet au mieux clarté de la pensée et effet de la catharsis (> au 17^e = « règle des 3 unités » [seult. unité d'action chez Arist.]).

. > tout ce qui relève du « spectacle » (costume, trucages, gestes...) = extérieur à l' « art » pour Arist. : < n'est pas essentiel à l'œuvre (pê différent à chaque représentation > pas le travail du poète mais du « régisseur »).

— surtout : pas de valeur générale ; ne permet pas selon lui la réflexion ni la catharsis.

— y voir trace de la condamnation platonicienne de l'imitation : la réalité matérielle elle-même = copie imparfaite des idées éternelles (sensible / intelligible).

. Tradition occidentale de la réflexion sur le théâtre = celle d'une représentation abstraite, assez indépendante des moyens de la représentation (> référence aussi en peinture).

➤ 2) Le théâtre et la cité

+ a) Le théâtre = par excellence le genre littéraire qui est en prise directe sur la communauté < œuvre se communique nécessairement à une collectivité (spectateurs sont présents ensemble / lecteurs sont isolés).

. Rôle d'autant plus spécifique avec avènement et diffusion de la littérature écrite (fin 15^e) / litt. orale = collectivité écoute récitation d'un seul.

— Cinéma : id., mais acteurs absents.

— Télévision (video) : acteurs absents (le direct = cas particulier : simultanéité mais distance) et spectateurs peuvent être isolés.

. Particularité > importance de ses relations avec régimes politiques et institutions religieuses.

+ b) Le théâtre grec : réunions des citoyens et culte de Dionysos.

. Les représentations théâtrales = sont un moment de célébrations religieuses : en particulier les grandes Dionysies du printemps (une semaine de fête, en mars-avril) :

— < Dionysos = dieu du vin et de l'ivresse, du désir débridée : se donne à ses fidèles sous forme d'un animal puissant (bouc) , dépecé et

mangé cru pour s'approprier sa force (en particulier femme : fête = inversion de l'ordre social)

- Représentation en son honneur = d'abord poétique (dithyrambe : chant choral) et comique (comédie et drame satyrique = mise en scène de satyres : créatures chevalines musiciennes dans cortège de Dionysos) > tragédie (chant du bouc = en fait mise en scène d'un héros / destin) : spectacle ample et hiératique (peu de personnages, mais chants du chœur ; masques et cothurnes).

. Ce sont aussi de grandes fêtes citoyennes et patriotiques, affirmant en particulier l'identité athénienne au Ve siècle (= instauration de la démocratie).

- Fêtes organisées par les instances politiques (offre prix des places aux plus pauvres) avec participation des citoyens (financement, jeu...) : représentation théâtrale font l'O. d'un concours.
- Sujet même participe de l'identité grecque = sort de héros mythologique bien connus de tous (Œdipe, Iphigénie...) : cf. Aristote = la *mimèsis* doit être représentation d'action (*drama*).

+ c) Le théâtre médiéval : mélange du profane et du sacré dans l'espace urbain.

. Mouvement du théâtre médiéval = une sortie de l'église.

- pièces les plus anciennes (10^e s.) = drames liturgiques : jouer certains passages des Évangiles (par des moines et en latin).
- Mise en scène s'amplifie et se développe > drame joué devant l'église, et en langue vulgaire (*Jeu d'Adam* : 1150-1160 ; représentation du péché originel, meurtre d'Abel par Caïn, prophètes annoncent venue du Messie).

. Développement du théâtre obéit à une volonté didactique (cf. Arist.), religieuse (sinon : condamnation du théâtre par l'Église).

- Pièces les plus imposantes = les Mystères (14^e-15^e s.): retracent sort de l'humanité, de l'origine à la Rédemption, en passant par la chute et le rachat.
- Enrichissement des textes sacrés par anecdotes diverses, < notamment textes apocryphes ; > œuvres immenses (plusieurs dizaines de milliers de vers, jouées parfois pendant plusieurs jours).

- Mise en scène de plus en plus imposantes et spectaculaire, en tension avec volonté d'enseignement : « échafaud » en plein air, plusieurs « mansions », mais aussi importance des trucages (« feintes ») ; présence du comique (farce dans les intermèdes, rôle comique des diables...).

. Interdiction des Mystères par le Parlement de Paris (1548) = montre problème posé par la représentation concrète à la théologie et à l'esthétique de l'époque (comme déjà traces chez Aristote lui-même).

- Divorce entre culture populaire et culture savante.
- Renaissance = approfondissement et redécouverte de l'héritage antique (en particulier *Poétique*, inconnue au MA ; chute de Constantinople 1453 [Empire romain d'Orient] > textes grecs reviennent à Rome [chute 476]).

+ d) Le moment classique : dramaturgies de l'ordre monarchique.

. Cohérence exceptionnelle d'un ordre théâtral (esthétique) / l'ordre politique et social.

- Richelieu (sous Louis XIII) puis Louis XIV se font les protecteurs du théâtre, qui doit servir, avec les autres arts, le rayonnement du royaume et du roi (cf. Académie française : 1632).
- Élaboration progressive des règles classiques (vraisemblable, bienséance, trois unités ; cf. *Art poétique* de Boileau 1674), en interaction avec pratique théâtrale proposée à un public où domine les « honnêtes gens » (malgré présence aussi du « parterre » et des « doctes ») : « la règle de toutes les règles est de plaire » (Molière, *Critique de l'École des femmes*) = prédominance de la tragédie > épuration de la comédie (≠ farce).

. Cette grande unité n'empêche pas que s'exprime à travers les œuvres des pensées diverses, dans le rapport au pouvoir et à la religion :

- Corneille : héros proches / héroïsme d'une noblesse contestant encore Monarchie absolue (de droit divin) : *Cid* 1637, Fronde 1650.
- Racine : héros en proie à des passions aveugles > cf. vision janséniste d'une humanité coupable (quelle que soit sa position sociale > conflit / roi).

— Molière : acceptation de l'ordre social / scepticisme religieux (pont entre tradition humaniste et Lumière).

. Équilibre social, politique et esthétique vacille à l'approche de la Révolution :

— 3) Romantisme et révolution

+ a) L'esthétique théâtrale classique perd de sa netteté et de son évidence au fil du 18^e siècle.

. Convergence des différents genres, due à un intérêt croissant du public pour la représentation illusionniste des sentiments humains.

— Pour la tragédie: tendance à remplacer les luttes politiques (cf. théâtre de Racine et surtout Corneille) par des enjeux sentimentaux (Voltaire).

— Pour la comédie : nuances de la comédie de caractères, qui ne montre plus simplement les ridicules d'un type (avare, hypocrite : chez Molière) mais les découvertes de l'intelligence et du cœur en proie à l'amour (Marivaux).

. Tentative de créer un nouveau genre, le « drame »(ni comédie, ni tragédie), qui montre la vie telle qu'elle est tout en proposant un enseignement philosophique (vertu, en particulier de la bourgeoisie — et non plus de la noblesse).

— Dans l'ensemble, échec de cette recherche (Diderot : *Le Fils naturel*, 1771) < recherche de l'illusion finit par abolir l'art, au profit d'effets simples trop liés à l'époque.

— Mais : marque l'évolution du genre.

+ b) La Révolution et l'Empire instaure un système théâtral fige une opposition entre le théâtre officiel, néo-classique, et de nouveaux genres populaires.

. De 1800 à 1807, Napoléon Bonaparte publie une série de décrets qui réglementent le théâtre :

— Rétablit la censure.

— Fixe à huit le nombre des théâtres autorisés à jouer dans Paris : 4 au centre pour le répertoire classique (Corneille, Racine, Molière,

Voltaire) ou les nouvelles pièces relevant du même genre (cf. *Charles IX*, tragédie historique de Marie-Joseph Chénier, 1789), 4 à la périphérie (Boulevards) pour le vaudeville et le mélodrame.

. Le public déserte le théâtre officiel, mais se presse en foule aux spectacles populaires, où la trame compte souvent moins que la mise en scène et le jeu des acteurs (inverse / idéal aristotélicien) :

- Vaudeville : petit air à la fin des comédies > comédie satirique brève (un acte) portant sur l'actualité politique et surtout sur des types sociaux du moment (la poissarde Madame Angot...); surcharge rapide de procédés traditionnels (quiproquos, rebondissements...).
- Mélodrame : opérettes héroïco-sentimentales influencée par tragédie classique et drame bourgeois 18^e > trois actes montrant persécution de la vertu finalement récompensée ; types caricaturaux (jeune mère innocente, traître machiavélique), rythme rapide, mise en scène inquiétante et spectaculaire. [cf. René Charles Guilbert Pixérécourt, 1773-1844 ; *Cœlina ou l'Enfant du mystère* 1800, *L'Homme à trois visages* 1801]

. Innovations dramaturgiques annonçant le drame romantique (effets, décors, acteurs...).

+ c) Le drame romantique, en France, participe d'une évolution poétique et réagit à ce contexte politique et institutionnel.

. Hugo et ses proches reprennent les grandes idées du romantisme élaborées en Allemagne (W. Schlegel > Madame de Staël — *De la littérature* 1880, *De l'Allemagne* 1810 —, Benjamin Constant — traduit le *Cours de littérature dramatique* de Schl. 1813 — : groupe de Coppée, en Suisse).

- Remise en cause de la doctrine de l'imitation, pour une pensée de l'expression et de la création : il ne s'agit pas d'imiter une réalité éternelle (Aristote), mais d'exprimer une réalité créative, en devenir, afin de mieux la découvrir et la comprendre. Cette réalité = l'histoire et la nature (≠ les essences et Dieu).
- Exemple : Shakespeare (cf. Nerval *Racine et Sh.* 1822-1825 ; Schiller (*Les Brigands* 1780), Goethe *Faust*, traduit par Nerval en 1827)

. Pour les romantiques, l'œuvre peut représenter toute la réalité de son époque, qu'elle exprime > (cf. « Préface » de *Cromwell*, 1827 ; mais première pièce jouée de VH = *Hernani* 1830 ; A. Dumas : *Henri III et sa cour*, 1829)

- le drame doit s'adresser au public de son temps : au 19^e, après la Révolution, ≠ la cour et quelques érudits ; œuvre populaire...
- les trois unités sont artificielles : seule importe l'unité d'action, qui peut se transporter en différents temps et lieux (puisque de toute façon, lieu et temps représentés ≠ théâtre et durée de la pièce...).
- en particulier, importance des costumes et des décors (cf. mélodrame, ms avec souci historique) : « couleur locale »...
- le drame, pas plus que la réalité, ne sépare le beau du laid, le tragique du comique : mélange des genres, importance du « grotesque » pour VH..

. Les pièces, même historiques, traitent des problèmes du temps mais peinent à se réaliser sur scène et à rencontrer un public populaire.

- En particulier : après la Restauration (1815-1830) et pendant la Monarchie de Juillet (1830-1848) = interrogent la légitimité du pouvoir (*Cromwell* [révolution anglaise 1644-58 : comment fonder un nouveau pouvoir après avoir aboli l'ancien], *Lorenzaccio*).
- La volonté de représenter tout le réel se heurte à des problèmes de mise en scène concrète (longueur, nombre de personnages), d'autant plus que le goût du public allait de plus en plus vers un décor réaliste (> lourdeur et complexité) > échec et fin du drame romantique : VH, *Les Burgraves*, 1843.

. Poussant à bout l'inversion de la poétique d'Aristote (représentation du général > expression du particulier), drame romantique montre impossibilité d'une illusion de vie au théâtre > prépare dramaturgies à venir (symbolistes, distanciées...).

B. Musset : théâtre et poésie

— 1) Vies et œuvres d'Alfred de Musset (1810-1857)

+ a) Jeunesse insouciante (1810-1827)

. Issu d'une vieille famille de petite noblesse cultivée, originaire du Vendômois.

— père = éditeur de Rousseau ; frère aîné Paul = aussi littérateur, sera biographe de M..

— élevé dans le culte de NB. ; consternation familiale au moment de la Restauration, plutôt satisfaction en juillet 1830.

. Études brillantes au Lycée Henri IV (1819-1827), où devient ami du duc de Chartres, fils du futur Louis-Philippe, et de Paul Foucher, beau-frère de Victor Hugo.

. Hésite sur la carrière à entreprendre : commence puis abandonne des études de droit et de médecine > vie mondaine et amoureuse.

+ b) Premiers poèmes et spectacle dans un fauteuil. (1828-1833)

. Écrits ses premiers poèmes sans conviction profonde, puis Foucher le présente à VH. et à son Cénacle en 1828 (y sera surtout proche de Vigny et de Sainte-Beuve) [/ Nodier, Dumas, Mérimée, Nerval, Gautier].

. > publie en 1829 son premier recueil, les *Contes d'Espagne et d'Italie* : collage de thèmes et pratiques romantiques (exotisme, passion, Don Juan < Byron ; virtuosité dans maniement d'un vers libéré...); se singularise par sa tonalité détachée, forme de scepticisme > remarqué (articles) mais avis réservés, prudents même au Cénacle.

— position assez distante et critique de Musset / école romantique en pleine affirmation : s'en moque en 1830 dans « Les Secrètes pensées de Rafaël » et « Les Vœux stériles » — se démarque de Lamartine, Hugo, Vigny < refuse engagement du poète dans combat politique, et chante même une nouvelle aristocratie du goût, s'inspirant de la Grèce antique ou de l'Italie renaissante (≠ Allemagne et Angleterre).

. Période de tâtonnement > donne au théâtre, en décembre 1830, *La Nuit vénitienne* : échec cuisant, sifflets du public > pièce retirée après deux représentations.

— un acte d'un romantisme mesuré, très proche du marivaudage : échec < pas d'appartenance marquée à la nouvelle école, et méfiance des classiques.

— > Musset ne veut plus « composer pour un public aussi sot ».

. 1832 = mort de son père < épidémie de choléra : M. décide donc de vivre de sa littérature.

— décembre 1832 = publie *Un spectacle dans un fauteuil*, regroupant deux pièces de théâtre non destinées à la scène (*La Coupe et les lèvres* « Poème dramatique » en vers + *À quoi rêvent les jeunes filles*) = forme permet grande liberté dans présentation nuancée des pers. et subtilité poétique de langage > indifférence de la critique, sauf de Sainte-Beuve.

— 1833 = travaille pour *La Revue des Deux Mondes* dont le directeur, François Bulloz, devient aussi l'éditeur de Musset pour les pièces qu'il écrit alors : *Andréa del Sarto* (3 actes en prose, artiste de la Renaissance), *Les Caprices de Marianne* (comédie).

+ c) Déchirements et déceptions (1833-1839)

. Liaison orageuse avec George Sand (Amandine Lucie Aurore Dupin ; auteurs de romans lyriques — *Lélia* 1833, *Consuelo* 1842 — puis champêtres — *La Mare au Diable* 1846, *François le Champi* 1847) : 1833-1835.

— Rencontre en 1833 (à la *RDM*) > liaison orageuse et passionnée ; voyage en Italie (décembre 1833-mars 1834) : à Venise, George trompe Alfred avec le jeune Pagello (médecin qui soignait M., très malade : typhoïde ?) > rupture longue et tumultueuse (M. alcoolique et volage).

— Vie amoureuse sera par la suite plutôt agitée et malheureuse.

. Œuvres importantes écrites à cette période et dans la suite de cette séparation douloureuse.

- 1834 : deux comédies (*Fantasio*, *On ne badine pas avec l'amour*) et un drame (*Lorenzaccio*) publié dans 2^e livraison d'*Un spectacle dans un fauteuil*.
- 1835 poèmes parmi les plus importants : « Nuit de mai » (pélican) et « Nuit de décembre » (double vêtu de noir).
- 1836 récit autobiographique : *La Confession d'un enfant du siècle*
- 1836-1837 : série d'articles critiques sur le romantisme et sur quelques croyances contemporaines = *Lettres de Dupuis et Cotonet*.

+ d) Reconnaissance et indifférence (1840-1857)

. Musset n'écrira presque plus rien, se concentrant sur publications groupées d'œuvres déjà écrites : *Poésie nouvelles*, sans cesse rééditées (1840-50).

. Certaines de ses pièces enfin portées à la scène : *Un caprice* (1847) à la Comédie française, puis d'autres > 1850 : Musset à la mode, pour ses comédies légères et pour sa poésie.

- élection à l'Académie française 1852, mais M. est faible et ruiné ; vie matérielle aléatoire depuis que le nouveau gvt., en 1848, le démet de son poste de bibliothécaire du Ministère de l'Intérieur ; id. à l'Instruction publique en 1853.

. Périodes de dépression et de maladie, alcoolisme ; meurt dans une certaine indifférence (30 pers. à son enterrement).

— 2) **Lorenzaccio**

+ a) Paradoxe de la postérité : pièce non jouée de son vivant = aussi ce que la postérité tend à sauver de son œuvre.

. Condamnation de la sentimentalité et des facilités formelles de sa poésie (à partir du Parnasse (cf. Th. Gautier) et du symbolisme (Baudelaire > Mallarmé) ; cf. mépris de Rimbaud).

- « Musset est quatorze fois exécration pour nous, génération douloureuse et prise de visions, — que sa paresse d'ange a insultées ! Ô les contes et les proverbes fadasses ! ô les nuits ! ô Rolla ! ô Namouna, ô la Coupe ! tout est français, c'est-à-dire haïssable au suprême degré [...] Printanier, l'esprit de Musset ! Charmant, son amour ! En voilà, de la peinture à l'émail, de la poésie solide ! On savourera

longtemps la poésie française, mais en France. Tout garçon épicière est en mesure de débiter une apostrophe Rollaque ; tout séminariste en porte les cinq cents rimes dans le secret d'un carnet. À quinze ans, ces élans de passion mettent les jeunes en rut ; à seize ans, ils se contentent déjà de les réciter avec *cœur* ; à dix-huit ans, à dix-sept ans même, tout collégien qui a le moyen fait le Rolla, écrit un Rolla ! Quelques uns en meurent peut-être encore. Musset n'a rien su faire : il avait des visions derrière la gaze des rideaux : il a fermé les yeux. Français, paradis, traîné de l'estaminet au pupitre du collègue, le beau mort est mort, et, désormais, ne nous donnons même plus la peine de le réveiller par nos abominations ! » Arthur Rimbaud (né en 1854), lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871 [in lettres dites « du voyant »] ; « Rolla » = août 1833, juste avant rencontre avec G. Sans ; succès immédiat : jeune et riche débauché se suicide aux bras d'une jeune prostituée > exprime sa vision désespérée du monde ; *Comédies et proverbes* = titre sous lequel réunit en 1840 ses pièces légères.

. Intérêt pour aspect critique et désenchanté de son œuvre, qui correspond mieux à la sensibilité moderne (cf. Baudelaire).

. Tension entre les deux apparaît max. dans *Lz.*, qui est en outre pièce la plus libre de travailler révolution romantique dans domaine du drame < totalement libérée des contraintes de la scène.

— Ph. Van Tieghem : *Lz.* = « la seule œuvre dramatique que le XIXe siècle français puisse opposer au drame shakespearien sans faire éclater son insuffisance » (*Musset*, 1969)

— P. Bénichou : « le chef-d'œuvre du drame romantique français » (*L'école du désenchantement*, 1992)

+ b) Contextes et créations successives.

. Importance d'un genre en vogue à l'époque, aux marges du drame romantique = les scènes historiques.

— cf. Ludovic Vitet, préface / *Les Barricades* (1826 ; guerre de religion) [milieu libéral ; proche de Stendhal (et dans continuité groupe de Coppet) = opposition / Restauration] : « Ce n'est point une pièce de théâtre qu'on va lire, ce sont des faits historiques présentés sous forme dramatique, mais sans la prétention d'en composer un drame ».

= suites de courtes scène dialoguées, composées sans souci de la représentation < rendre atmosphère d'un moment historique important.

. George Sand remet à Musset, probablement pendant l'été 1833, le manuscrit d'une scène historique : *Une conspiration en 1537*.

— Se base sur la chronique d'un Florentin, *Storia fiorentina* de Benedetto Varchi, relatant l'assassinat du duc Alexandre de Médicis par son cousin Lorenzo, pour des raisons qui restent obscures (> avènement de Côme de Médicis) = extrait matière dramatique de la chronique en centrant son texte (six scènes) sur préparatifs, exécutions du meurtre et suites immédiates.

— A sans doute lu aussi « Apologie » de Lorenzo = explique son acte ; difficulté de lier secret (indispensable à sa préparation et réussite) / publicité de son acte (nécessaire pour qu'en soit exploitées les conséquences) + recherche d'une aide auprès des exilés plutôt que parmi la pop. florentine, trop avilie et illusionnée par spectacle que lui propose le tyran (cf. Machiavel : *Le Prince*, 1513).

— Travail de Musset : retourne à plus d'exactitude historique, centre tout sur le pers. de Lz., qu'il approfondit (en cohérence avec sa propre œuvre) + donne au drame amplitude (ambiance de la ville) et valeur politique.

. Malgré un contexte historique favorable, la pièce ne rencontre qu'indifférence voire hostilité :

— Opposition forte au nouveau régime de Louis-Philippe, qui assouplit le régime légitimiste de son cousin et prédécesseur Charles X (drapeau tricolore, régime censitaire moins stricte, liberté de la presse — jusqu'en 1835) mais satisfait surtout, ainsi, la bourgeoisie d'affaire : opposition légitimiste, bonapartiste et surtout républicaine (1831 et 1832 :

. révolte des canuts lyonnais [ouvriers de la soie] contre salaire de misère = réprimée dans le sang ; juin 1832 = obsèques du républicain général Lamarque > soulèvement et barricade dans Paris ; massacre de la rue Transnonain en avril 1834 [cf. tableau Daumier]) ; attentat

de Fieschi contre le roi en 1835 (après d'autres) > lois de septembre limitant liberté de la presse.

- Publication en août 1834 > silence : rares articles hostiles, notamment pour cause d'immoralité ; seul échos favorable = Th. Gautier en 1839 ; pas même regain de faveur quand th. de Musset devient populaire à p. 1847 < public appréciait ses comédies légères.

. 1864 : censure du second Empire juge subversive une pièce où l'on discute du droit d'assassiner un souverain, cet acte par un de ses parents, et sa figure stupide et immorale.

. Succès de la pièce commence en 1896, lorsque l'actrice Sarah Bernhardt la fait porter sur scène et interprète le rôle principal (texte considérablement raccourci : Ve acte amputé > perte de sens politique) > mises en scène du 20^e s proposent différentes interprétations.

- 1945, mise en scène de Gaston Baty = très marqué encore par proximité de l'occupation > fort parti pris, contre totalitarisme (rôle encore tenue par une femme).
- 1952, Avignon : mise en scène et interprétation de Gérard Philippe = révolution < première interprétation masculine (même si joue sur une certaine androgynie) ; 1^e mise en sc. aussi ample et peu tronquée.
- 1969, Prague (un an après printemps de Prague, écrasé par les troupes soviétiques) : Otomar Krejca = Lz. est entouré de ses doubles ; jeu de miroirs du décor = montre artifices dont s'entoure la tyrannie (cf. tous les pers. de la bourgeoisie florentine, passive et spectatrice = joués par un seul acteur).
- 1986, Saint-Denis : D. Mesguich = axe sur relation homosexuelle entre le tyran et son assassin.
- 1989, Rond-Point : F. Huster = insiste plus sur mise en sc. de la ville (+ fait précéder la pièce du db. de *La Confession d'un enfant du siècle*).

+ c) Structures et enjeux

. I. Florence en 1537

- Tableau d'une cité :

. de son pouvoir débauché et cynique : Alex. [branche aînée des Médicis < Côme l'ancien] et Lz. [branche cadette < Laurent, frère de Côme l'ancien] : 1.1 ; le cardinal Cibo 1.3 ; Julien Salviati 1.5) mais fragile (cf. commissaire apostolique Valori 1.4 [< pape Paul III Alexandre Farnèse + Charles Quint ; ≠ pape précédent Clément VII Jules de Médicis, son père probable])

. d'un peuple avili qui assiste et participe au dévoiement des grands (les écoliers, le marchand 1.2, les dames 1.5)

. mais où gronde le mécontentement (l'orfèvre Mondella 1.2 ; 2^e bourgeois et prieur de Capoue Léon Strozzi 1.5) et où demeure malgré tout de la vertu (Louise Strozzi 1.2 ; Marie Soderini et Catherine Ginori, mère et tante de Lorenzo 1.6).

— Scènes capitales :

. Lz. s'avanouit à la vue d'une épée (brandie par Sire Maurice, chancelier des Huit [= conseil judiciaire / crimes de droit commun et politique] < insulte : 1.4)

. Julien Salviati tient des propos inconvenants sur Louise Strozzi en présence de son frère Léon (1.5)

. mère de Lz. rappelle sa jeunesse pure et idéaliste, son statut ambivalent auprès des républicains (1.6).

— Enjeux : dramaturgiques (max. / drame romantique) = représentation éclatée, polyphonique, de la réalité historique : multitude de lieux et personnages, rythme saccadé des scènes de foule (1.2 et 1.5).

. II. Les intrigues.

— Triple conspiration : mise en place de l'intrigue se précise.

. Colère des Strozzi [< offense à Louise] (2.1) > Pierre Strozzi tue Julien Salviati [hors de la scène] (2.5) [apparaît couvert de sang 2.7].

. Cardinal Cibo, pour régner sur Alexandre [de la part du Pape], veut conduire la marquise Ricciarda Cibo (femme de son frère) à céder aux avances du duc (2.3).

. Lorenzo laisse entrevoir et prépare ses projets : il laisse entendre à sa mère qu'il se rachètera bientôt à ses yeux (2.4) + profite d'une

séance de pose pour voler à Alex. la cotte de maille qu'il ne quitte jamais (2.6).

— Enjeux :

. dramaturgiques = pluralité des intrigue et représentation de la violence sur scène (2.5 = après / 2.7

. psychologique et moraux : pureté / compromission (marquise Cibo 2.3 ; artiste Tebaldeo Freccia 2.2), apparence / vérité in double personnalité de Lz. (2.4 et 2.6).

. III. Accélération des violences et préparation du meurtre.

— Le camp des républicains subit une répression féroce : arrestation de Pierre et Thomas Strozzi (3.3), empoisonnement de Louise (3.7).

— Dévoilement du projet et de la personnalité de Lorenzo : Lz. s'exerce au maniement de l'épée et prépare l'assassinat, avec le spadassin Scoronconcolo [moment de démente] (3.1) ; dévoile son âme et son projet à Philippe Strozzi (3.3).

— Enjeux :

. dramaturgiques = recentrage de l'action (Lz. comme seule possibilité d'action < arrestation 3.3 et renoncement 3.7 des Strozzi, échec de la marquise 3.6), scène de foule (3.7 : souper avec les quarante Strozzi) mais surtout représentation d'une âme sur scène, à travers grandes tirades dans les dialogues : Philippe Strozzi (3.2 et 3.3), grande scène centrale /Lorenzaccio (3.3), Marquise Cibo (3.6).

. politique : opposition du légalisme, de la foi et de la fidélité aux principes / désenchantement total motivant action terroriste violente (3.3) [deux modalités d'impuissance (dès 3.7 pour Philippe, après mort de sa fille), à l'arrivée].

. IV. Le meurtre.

— Lz. passe à l'action :

. préparatifs pratiques : attire le duc chez lui en lui faisant croire que sa tante Catherine Ginori va lui céder (4.1) ; donne derniers conseils au spadassin (4.3) > action (4.11).

. moments de méditation : sur le sens de son acte (4.3), sur la corruption généralisée du monde (4.5), idem + euphorie (4.10).

- Impuissance généralisée :
 - . sous la pression du Cardinal [chantage], marquise Cibo avoue tout à son mari Laurent de retour (4.4) [> se rebelle contre corruption mais renonce à agir].
 - . florentins font la sourde oreille lorsque Lz. les prévient de son acte (4.7).
 - . impuissance des républicains exilés, qui refuse d'intervenir sans Philippe Strozzi, lequel a renoncé sous le poids du chagrin (4.6 et 4.8).
- Enjeux id. : dramaturgiques = cohérence de l'action (+ représentation de la violence et de l'intériorité), et politique (voire philosophique) = modalité et sens de l'action.

. V. Un meurtre inutile

- À Florence, la tyrannie l'emporte malgré tout :
 - . Élection truquée de Côme de Médicis à la succession d'Alexandre, à l'instigation du Cardinal Cibo (appuyé sur les Médicis + empereur ; 5.1 > 5.7).
 - . Malgré amorce de soulèvement (peuple + Palla Ruccellaï [vote blanc] 5.1, étudiants + orfèvre 5.5), passivité général (politiques florentins 5.1, deux gentilshommes 5.3, marchand et précepteurs 5.5, peuple 5.7).
 - . La tête de Lorenzo est mise à prix au nom des Huit (5.2) : il est assassiné en sortant de chez Philippe Strozzi, et jeté dans la lagune à Venise (5.6).
- Enjeux id. avec tension dramaturgique max. entre clôture implacable, tragique du drame (histoire comme destin : données finales = initiales : Lz. comme bouc émissaire sacrifié aux dieux de l'histoire) et éclatement de la représentation (comme au début : scènes de foule, mais éclatement spatial encore plus net [Florence / Venise]).

+ d) Acte I, scène 1. Mauvais rêve d'une nuit d'hiver (cf. p. 62 = Laurent Cibo reviendra dans une semaine, quand verra les premiers brins d'herbe > fin d'hiver ; cf. aussi « froid » 2 + « manteaux » dans didascalies).

- . Exposition comme tour de force de la représentation théâtrale romantique.
 - Scène extérieur et nocturne = importance du décor et des effets de mise en scène (≠ neutralité de l'espace temps classique).
 - . Possible ambiance Shakespearienne : *Hamlet* ou *Songe d'une nuit d'été* (intrigues amoureuses semi onirique : cf. Maffio 52 « Suis-je éveillé ? »)
 - Attaque dramaturgiquement forte:
 - . < pose beaucoup de questions (pour le spectateurs) : qui sont les pers. en manteaux ? que font-ils en ces lieux ? qui est la femme que désigne le PNP « elle » 1 [expliquée par tirade de Lz. 10 sq.] ?
 - . pose une question essentiel / pers. de Lz. : son degré de corruption morale (< ce qu'il fait, mais aussi ce qu'il dit : tirade du corrupteur) [le masque n'a-t-il pas transformé l'acteur ?].
 - . première scène est un petit drame en soi, avec quiproquo et péripétie (retournement de situation) : Maffio, dont sœur corrompu = en appelle au duc pour faire respecter la loi > reconnaît le duc comme corrupteur (p. 48).
 - * ce quiproquo avec abus de pouvoir : cf. *Mariage de Figaro*, de Beaumarchais (1785 ; comédie pré-révolutionnaire) = comte Almaviva veut séduire Suzanne, camériste de la comtesse, et que doit épouser Figaro > Suzanne lui fixe RDV. dans un pavillon la nuit mais comtesse prend place de Suzanne dans le pavillon ; ici version noire (drame post-révolutionnaire) : le valet est corrupteur et le duc réussit.
 - Attaque dramatiquement riche et efficace < condense beaucoup de thématiques et caractéristiques de la pièce :
 - . de l'acte I car aborde l'essentiel au travers de circonstances annexes (rumeurs de Florence) ; mais : met en scène pers. principaux (Alex. et Lz.) en une scène à la fois proche et inverse de ce qui sera le nœud de l'action (Lz. sert à Alex ; d'entremetteur > l'aide / le tue ; Giomo le hongrois / Scoronconcolo ; épée contre Maffio / contre Alex.).

. de la pièce dans son ensemble : vilénie du pouvoir et impuissance, soumission ou corruption de la population (ici fille 4, et mère 4, 7) [les femmes comme souvent chez Mss.]

MUSSET : *LORENZACCIO* (1834)

S3. L'espace

— Intro. Enjeu majeur du drame romantique : à travers remise en cause des trois unités classiques

+ Unité de lieu = la plus simple à réaliser, et la moins facile à justifier théoriquement : pas chez Arist. (seult. : ≠ épopée < « partie de l'action jouée sur sc. par les acteurs » 1459b 24-6).

+ Met en jeu ce que la poétique d'Arist. écarte = la mise en sc. concrète : pluralité de lieux implique de les singulariser > de les mettre en scène : décor, mouvement des pers.

. Ds le même temps : met en jeu portée de l'action = implique plus de pers., une temporalité plus ample et plurielle (durée de déplacement + simultanéité possible en plusieurs lieux).

. > sens a des chances d'être lui-même complexe, ambigu, contradictoire...

— *Lorenzaccio* : invention libre d'un espace qui a d'abord été surtout mental < « spectacle dans un fauteuil ».

+ Liberté dans nombre (multiple), nature (plus ou moins vraisemblable et complexe : sc. d'extérieur...), et mode de présentation des lieux (simple suggestion, par répliques et didascalies).

+ Organisation spatiale = librement au service du sens (ambivalence du héros, corruption généralisée d'un monde factice où toute action politique est vaine), mais en tenant compte des contraintes proprement dramatique (lisibilité, force de la progression, en l'absence d'explication d'un narrateur : ≠ roman [montrer, même par des mots, plus que dire]).

— Plan :

+ 1. Une multiplicité structurée de l'espace

+ 2. Des complexités intérieures

+ 3. Une dramaturgie politique et fantasmatique de l'espace

* Question double : représentation de l'espace entre action et signification (éclatement de l'une au profit de l'autre ?)

—1. Une multiplicité structurée de l'espace : la tragédie fragmentée

+ a) Scènes et lieux : le bruissement du réel

. a1>. Très grands nombre de lieux différents représentés : sur 39 scènes, 17 ; typologie : scènes d'extérieur / d'intérieur

— ext. : une rue à Florence (6), bord de l'Arno (2), une place (2), la grande place (1), devant palais ducal (1), portail d'une église (1), parvis de San Miniato (1), un jardin (1), une auberge (1), une vallée (1), une plaine (1). [11 lieux ≠ ; 18 scènes]

— int. : palais duc (5), chez les Cibo (5), chez les Strozzi (4), chambre de Lorenz. (3), palais Soderini (2), cabinet Strozzi à Venise (2) [6 lieux ≠ ; 21 scènes]

. a2>. Permet saisie globale des lieux et de la société qui y circule (ambition balzacienne aussi) : à travers ville surtout = marchands et étudiants à ds rue, à la sortie du bal des Nasi (1.2), les grands dans leur intérieur et au palais ducal, bourgeois et militaires à la foire de Montoliviet (1.5).

. a3>. Soit : décomposition (analyse) de l'espace théâtral classique = entrée de palais, lieu de rencontre (entre privé et public) : ici = entre un espace intérieur (intimité des pers. : 50%+ des scènes, et plus grande cohérence), avec dispersion de l'espace public (50%- , et diversité 3x supérieure).

— Fait sens, politiquement : pers. tentent de se retrouver (eux-mêmes, en famille, recherche de cohérence : cf. Lorenzo / mère et tante ; Strozzi, Cibo) et se dispersent < sollicitation d'un espace public extérieur vertigineux. = dualité (contradiction : à l'int. de chacun des deux pôles aussi : meurtre = dans chambre de Lz.).

+ b) Mouvements et relations entre espaces : l'ordre tragique

. b1>. Dualité dès 1 : Florence, ville natale et lieu de la tyrannie / espace extérieur à Florence = d'où vient appui à la tyrannie (Pape à Rome et Empereur avec troupes allemandes : cf. commissaire apostolique Valori 1.3), et où sont chassés les exilés (notamment Venise, République : 1.6).

— Cet espace extérieur, de l'exil, tente de devenir celui d'une résistance et non d'un renoncement : départ de Philippe Strozzi (3.7, 4.6)> vaine tentative de mobilisation de Pierre (4.8) : > devient celui de la persécution et de l'assassinat de

Lz. = espace tyrannique s'est étendu et refermé (et disparition des espaces intérieurs florentins).

. b2>. Fermeture : dernière scène unit espace du pouvoir et de la fête (encore assez disjoint in 1 : peuple regarde festivité et pouvoir se trame dans palais > 5.7 : naissance du pouvoir = spectacle populaire festif).

. b3> : Ironie tragique aussi dans manière dont évolue position de L. dans espace :

- 1. Avant tout couché : mollesse et débauche = cf. tombe évanoui à la vue de l'épée de Sire Maurice (1.4), couché sur un sofa au palis Strozzi (2.5)
- 2.5 > entre Pierre qui croit avoir tué Julien Salviati : L. se lève *Tu es beau Pierre, tu es grand comme la vengeance* (p. 122) — P. : *j'étouffe dans cette chambre de voir une pareille lèpre se traîner sur nos fauteuils.* (123) ; debout quand tue Alex. couché, qui attend Catherine(4.11).
- 5.6 *On le pousse dans la lagune* (Ph. p. 246) = couché et inerte car mort.

+ Importance des mots dans représentations spatiales >

— 2. Des complexités intérieures : rêveries et métamorphoses

+ a) Des lieux en paroles : la scène entre cauchemars et rêves

. Lieux où ne se situent aucune scène, mais que les pers. évoquent et qui ont sens déterminant pour l'action et les caractères : ils s'ouvrent depuis l'âme des pers. et par les mots qui l'expriment. Lieux réels valant comme cauchemars et rêves.

. a1>. Lieu clé de l'oppression, jamais vu et plusieurs fois évoqué, pesant sur la ville et sur ses habitants, en particulier pour l'orfèvre : la citadelle (orfèvre 1.2 p.55, id. = « tour de Babel » 1.5 p.76) ; idem 5.5 p. 240 = raconte que provéditeur Roberto Corsini a offert de la livrer au peuple : pas écouté.

. a2> Ailleurs idéalisé, nature et vie champêtre évocatrice de pureté : propriété des Cibo à Massa (1.3 p.62) = arbres, herbes et fleurs avant séparation > 3.6 p. 172 = terrasses et marronniers (après infidélité avec Alex.) ; contrepoint aux compromissions de la marquise, nature s'opposant aux artifices et vices de la politique.

. a3> Paysage idyllique n'apparaît que par une remontée dans le passé, pour Lz. : « solitudes de Cafaggiulio » 4.3 p. 187 = domaine champêtre près de Fl., où Lz. a passé son enfance. ; 4.9 p. 210 = « tranquillité », « horizon », Jeannette la fille du concierge, chèvre et gazon... ; s'affirme au plus près du meurtre : fond de pureté qui devrait motiver l'acte et n'en manifeste que plus cruellement la vanité.

+ b) Métamorphoses de l'espace scénique.

. Imagination dramatique transforme elle-même les lieux, labyrinthiques et mobiles.

. b1>. Un même lieux, se subdivise, d'une scène à l'autre, en différents espaces.

— bord de l'Arno : champêtre quand Marie et Catherine y médite (1.6) / urbain quand Lz. tente vainement de prévenir les florentins (4.7 quais + suites de palais).

— Palais ducal : plus intime quand duc se fait peindre à demi-nu 2.6 / espace public pour l'élection de Côme 5.1 (salle, foule de courtisans)

. b2> À l'intérieur d'une même scène, l'évolution de l'action subdivise l'espace ou en change la nature : division quantitative et qualitative. = le décor à volonté.

— 1.2. Une rue au point du jour, devant un palais illuminé : 1. Boutiques du marchand et de l'orfèvre, qui discutent (pp. 50, 52-56) = un lieu de dialogue, qui se défait (< orfèvre rentre + marchand se mêle au badaud) ; 2. Passent deux écoliers, qui s'arrêtent et parlent (50-52) puis se mettent contre la porte, puis commentent la sortie des masques (57-58) ; 3. Sortie des masques : duc et Julien à cheval, déguisé en religieuses, provéditeur reçoit bouteille lancée du palais par Lz., Julien prend le pied de Louise... = séries de petites scènes, activant dramatiquement différentes zones de l'espace scénique (aussi : espaces peuvent être +/- actifs simultanément).

— 2.4 Palais Soderini = espace intime (Marie + Catherine + Lz. 109-111) > ouverture (républicains Bindo et Venturi 111-113) > espace public (arrivée duc : 113-115).

. b3> Métamorphose de l'espace scénique peut défier la vraisemblance.

- 1.6 Scène intime au bord de l'Arno (Cath. et Marie 82-85) > un champ avec les exilés (85-86) > dilatation de l'espace : plateforme d'où l'on voit Fl. (86-87) : fin = « Malédiction sur la dernière goutte de ton sang corrompu ! »

+ Importance de la vision à distance + sens politique que permettent imagination et mise en scène de l'espace >

— 3. Une dramaturgie politique et fantasmagorique de l'espace

+ Langage et mise en scène travaillent une profondeur de champ qui suscite le désir mais où se perd finalement tout espoir politique.

+ a) Profondeurs troubles de la scène.

. a1> L'espace-temps dissimulé mais évoqué condense fantasme et problèmes de la pièce : 3.5 et 3.6 chez les Cibo.

- 3.5. 9h Marquise attend le duc dans une pièce où elle se pare devant un miroir ; Cardinal la surprend > refuse de laisser entrer dans boudoir dont porte entr'ouverte dans le fond.

- 3.6. Midi passé (p. 172) dans le boudoir, discussion marquise et duc < 3h entre les deux = scène d'amour à sens politique (tyrannie / compromission + lutte).

. a2> L'opposition de plans simultanés contribue au sens : 1.1.

- Centre de la scène (47) : honnête Maffio au 1^e plan / 2^e plan (pavillon) où espère que sa sœur dort tranquillement.
- Sœur de Maffio passe dans éloignement + Lz. et Alex. passent au 1^e plan et menacent Mff. : double plan peut suggérer opposition de la fausse tranquillité apparente, et du mal qu'elle dissimule.

. a3> Lieux à l'écart forment une zone privilégiée de Lz..

- 1.4 Il apparaît d'abord de loin, *au fond d'une galerie basse*, puis monte l'escalier jusqu'à la terrasse où le duc reçoit sir Maurice et Valori (pp. 67 > 71-72).
- 2.5 (123) Lz. entraîne Thomas Strozzi, qui vient (croit-il) de tuer Julien Salviati : *dans l'embrasement d'une fenêtre > tous deux*

s'entretiennent à voix basse. = sans doute question / technique d'agression.

— Ce pers. d'apparence laisse entrevoir ses ambivalence par son positionnement sur scène (lieux de dissimulation).

+ b) Se perdre dans la distance : les fenêtres

. Montrent tentation d'infini de la mise en scène et des personnages.

. b1> Ouvrent sur l'intérieur des lieux et laisse entrevoir l'intrigue.

— 2.4 (p. 115-116) Alex. aperçoit, à travers la fenêtre et derrière une autre fenêtre, cath ; arrangeant des fleurs (sans doute : de l'autre côté de la cour intérieure du palais) > désir (pour ce qui sera l'appât permettant de le tuer).

— 2.6 (pp. 127-128) Giomo voit Lz. penché sur puits ds cour du palais (a sans doute jeté cotte de mailles du duc) : adjuvant inutile du regard du tyran.

. b2> Moment de méditation des personnages, liées à des actions décisives.

— 2.3 (108) Marquise contemple Florence, avant de se décider à l'adultère politique : « Que tu es belle, Fl., mais que tu es triste ! » = tente de sortir de soi / poids du dilemme + contemple l'espace collectif pour lequel elle va pê se sacrifier.

— 4.11 (216) L respire en regardant par la fenêtre = exprime libération, mais joie tourne vite à l'illusion, moment de délire : « Comme les fleurs des prairies s'entrouvrent ! » [cf. retraite de son enfance], or ville et hiver (cf. « Le vent va glacer sur votre visage la sueur qui en découle »).

— Conclusion.

+ Espace fragmenté selon complexité du réel, mais tenu par opposition et clôture implacable d'une tragédie ; espace plastique, qui se déploie selon imaginaire des pers. et besoin d'une intrigue à plusieurs niveau ; espace inquiétant, qui ne se creuse et ne s'ouvre que pour renverser le rêve en contrainte.

. Montre au total que seule liberté = poétique, créatrice (du drame, et des rêves des pers.), mais sans prise sur la réalité politique : théâtre reste du théâtre. Dramaturgie se l'espace porte elle aussi des fantasmes et un scepticisme.

MUSSET : *LORENZACCIO* (1834)

S4. Le temps

— Introduction.

Enjeu majeur du drame romantique : à travers remise en cause des trois unités classiques mais surtout dans la relation des œuvres à l'histoire, entendue dans un double sens :

+ Histoire au sens historique :

. Perspective classique (Arist. > 17^e) : la pièce doit représenter le réel pour y découvrir le vrai — dans la relation des pers. entre eux (souverain / sujets, parents / enfants), et au dieux ou à Dieu.

— Temps à représenter = en dernière instance intemporel, tend à l'éternité : destin tragique détermine l'action en amont de son déroulement (gc.), culpabilité de l'homme renvoie à la chute originelle et à l'attente du jugement qui pour Dieu sont un même temps (Racine) > pas d'ancrage historique particulier.

— Rapport au public tu temps se fait sur un mode normatif : citoyen grec ou honnête homme classique = envisagés comme réalisant la nature humaine.

. Moment romantique : il s'agit de représenter l'histoire pour lui donner sens, voire agir sur elle — le devenir historique a pris la place du déterminisme tragique et du surplomb divin : question max. = celle de la possibilité du progrès.

— Le temps à représenter est un temps réel + scandé par des époques différentes (Antiquité, MA...), et en particulier césuré par la RF, entre AR et suites de la Rév.. > ambiance quotidienne + couleur local.

— En particulier : moment de Lz. = Monarchie de juillet, confiscation de la RF. par haute bourgeoisie et une partie de l'aristocratie > difficulté de la croyance au progrès / affirmation renforcée des idéaux

républicains et démocratiques. Comment l'idéal chemine-t-il ou non dans le réel ?

— Rapport critique au public du temps (\neq désir de plaire) : Msst. s'adresse à un public qu'il sait divisé (individualisme + classes antagonistes d'un moment historique), et par rapport auquel lui-même marque un certain retrait < victime, au théâtre, de la lutte entre classiques et romantiques, de ce qu'il juge comme sottise. Porte-à-faux.

+ Histoire au sens d'intrigue : déroulement du drame = intrigue déterminée par l'action des pers. (et non par des forces transcendantes ou des essences).

. Les personnages font leur temps (ordre social contemporain) > importance de la question du pouvoir : qui fait l'histoire ? qui est le souverain [cf. Rousseau] : peuple ? ses représentants ? aristocratie ? monarque ?

— représenter le temps = avant tout représenter l'accès à la souveraineté et son exercice.

. Le temps se détermine par l'action de chacun :

— > il est complexe, pluriel : s'organise au fil de plusieurs intrigues concurrentes, qui doivent se tresser en un fil conducteur (cf. espace).

— > son évolution peut emprunter diverses formes (linéaire, discontinu, répétitif...) et différents rythmes (rapide/lent, accéléré / ralenti).

— > R. du temps incertaine, ce que représentation peut suggérer : complexité, suspens, voire incohérence (réalisme soumis à vision subjective et efficacité dramatique pour la transmettre).

— **Question = rapport du temps dramatique / temps historique.**

+ 1. Un temps d'action : vitesse, simultanéité.

+ 2. Un temps d'ambiance : quotidien et naturel

+ 3. Le temps de l'histoire : tendu vers un sens qui paraît se détruire.

— **1. Un temps d'action**

+ a) Vitesse et suspens.

. a1> Les scènes nous plongent souvent dans une action en cours :

- 1.1 *Qu'elle se fasse attendre encore un quart d'heure...* = Alex. attend depuis un moment (au moins un quart d'heure...) : vivacité de la plongée *in medias res* accentué par l'anaphorique *elle* — qui suppose connue la personne désignée (sans son N : sœur de Maffio).
 - 2.4 (109) Scène au palais Soderini, Catherine *tenant un livre* s'apprête à lire pour sa belle-sœur = effraction dans un moment d'intimité déjà commencé.
 - Rapport immédiat aux actions en cours = impression de vitesse en début de scène, pour spectateur lecteur qui se trouve d'abord légèrement débordé, recevant plus de signe que d'info. (où ? qui ? depuis quand ? pourquoi ?) + suggère continuité sous-jacente à des actions très diverses (fragmentation donne effet d'amplitude).
- . a2> Scènes et actes peuvent aussi faire attendre leur avenir : interruptions et annonces.
- Interruption : fait jouer désir et imagination du lecteur : 3.5 > 3.6 = marquise s'apprête devant un miroir avec porte entrouverte du boudoir au fond > éconduit le cardinal > (166) *Entre un page qui lui parle à l'oreille* : « C'est bon, j'y vais. » > 3.6 avec Alex. : fin 3.5 nous laisse sur imminence de l'adultère.
 - Tout l'acte 4 progresse dans attente du meurtre d'Alex. par Lz. = annoncé clairement depuis 3.3 + préparé 4.1 avec RDV 4.3 (minuit) > attente jusqu'à 4.11 : effet de ralentissement < deux autres intrigues progressent (pression Cal / Marquise, conjuration des Strozzi) + monologues de Lz. (4.3, 4.5, 4.9).
- + b) Chevauchement des actions (scènes) : pression temporelle (en point de l'histoire) pas seulement par irruption, suspens et ralentissement, mais aussi par recherche de la simultanéité.
- . b1> Une scène a lieu en même temps que la précédente.
- 1.6 Soleil se couche au bord de l'Arno (82) puis est couché (85) pendant la scène des exilés.
 - Or : 2.1 = a lieu chez les Strozzi (apprennent offense à Louise) avant de passer à table pour le dîner (93), soit (usage linguistique du 19^e)

entre 17 et 19h > (hiver) pendant la fin de l'acte précédent (et ailleurs : simultanéité liée à pluralité des lieux) = densité dramatique.

. b2> Une scène est en retard sur la logique de l'action enclenchée par la précédente.

— 5.1 Les florentins élisent Côme à la succession d'Alexandre.

— 5.2. (pendant ou peu après) À Venise, Philippe en est encore à espérer que l'acte de Lz. va sauver la liberté (230) et illuminer le siècle (233) : ironie dramatique.

+ Découpage (suspensif) et chevauchement des scènes produit de l'intensité dramatique et suggère complexité d'une réalité à plusieurs dimension, plusieurs signification selon le point de vue. Actions se détachent sur toute une épaisseur temporelle (qualitative).

— 2. Un temps d'ambiance

+ a) L'air du temps : le quotidien des pers. dans leur histoire.

. a1> Les échos du quotidien : préoccupation des pers. et scansion de leurs journées, de leurs vie.

— Pers. n'ont pas tous de distance dans leur regard sur l'histoire : marchand content de la débauche des grands < lui permet de vendre des étoffes (1.2 p. 52), après meurtre d'Alex., bourgeois commentent cocuage de Laurent Cibo (5.3 p. 236).

— Préoccupation quotidienne, et en particulier celle qui scandent une temporalité, années et jours : dégât du carnaval (1.2 ; 53), marquise sert à dîner au marquis après la chasse (3.6 ; 173), les bannis ont faim et sont fatigués qd. il refusent de suivre Pierre Strozzi (4.8 ; 207).

— Parfois, un élément du quotidien prend un relief dramatique particulier : Alex. invite Sire Maurice et le Cal. à trinquer (4.10) = juste avant de se faire tuer.

. a2> La rumeur de l'histoire : elle-même peut apparaître à travers les menus propos des pers. et déborder le cadre stricte du drame (perspective, *fumato*).

— Certains détails des événements survenus lors de la passation de pouvoir = sont relatés par l'orfèvre : soulèvement des étudiants, et lui-même a reçu un coup de hallebarde au Marché-Neuf (5.5 ; 240).

- 1.3 Marquise évoque sang du cousin d'Alex., Hippolyte de Médicis : cf. Varchi, cet Hippolyte mort empoisonné en 1535 et Alex. soupçonné.
- 1.4 (70) Alex. évoque Pierre Farnèse, bâtard du Pape, maltraite évêque de Fano : Varchi = viol puis assassinat de cet évêque par cet homme, pédéraste notoire (1538 : manip. de chrono.).

+ b) Temps naturel

. b1> Saisons, entre chronologie et symbole : drame se déroule vers la fin de l'hiver, dans l'attente d'un printemps qui ne viendra pas.

- 1.3 Marquis Cibo part à Massa pour une semaine > reviendra dès les premières fleurs (62) : retour fin 4.4 (195), mais la nuit est encore glacée quand Lz. tue Alex. (4.11 ; 216).
- Belle saison surtout présent dans le délire de Lz. (id : *les fleurs des prairies s'entrouvrent*) , dans la rêverie de la marquise (3.6 ; 172), ds mélancolie de Philippe (4.6 ; 200 : imagine jeune Louise pieds nus sur le gazon).
- Valeur symbolique du temps naturel : cf. météo = orage éclate à la fin du dîner au cours duquel est empoisonnée Louise (3.7 ; 180).

. b2> Nuit et jour du drame.

- Marie et Catherine apparaissent au coucher du soleil (1.6) : leur pureté contraste avec obscurité globale du drame, où la nuit domine.
 - . Autre pers. pur semble bien lié à la lumière du jour : le peintre Thebaldeo Freccia = 2.2 scène devant une église sans doute le matin, à la sortie d'une messe solennelle (après dîner chez les Strozzi) + 2.6 < portait exige lumière du jour.
- Nuit = temps de la débauche et du crime : minuit = attente de la sœur de Maffio (1.1) > heure du crime (4.3) : id. apparition du jne Lz. à sa mère (2.4), serment de tuer un tyran (3.3)...
 - . Aussi : nuit de l'obscurité de l'histoire, où l'idéaliste Philippe ne peut qu'imaginer les horreurs en cours (2.5 ; 120) : *le sang coule quelque part, j'en suis sûr.*

+ Le drame s'empare du quotidien et de la nature, pour leur faire signifier profondeur et complexité du temps historique.

— 3. Le temps de l'histoire

+ a) Le mouvement du sens : la pièce organise son propre temps.

. a1> Un effort de concentration : historique et dramatique.

— Traitement de la chronique de Varchi (via Sand) = par sélection et resserrement : resserre en quelques jours de l'hiver [février] 1537 ce qui, historiquement, s'étale sur plusieurs années : bal des Nasi (1.2) en 1533, empoisonnement Louise (3.7) 1534, probable liaison marquise Cibo / Alex. 1535, assassinat de Lz. à Venise 1538...

— Certaines scènes de la pièce condensent de même les trois intrigues qui structurent la pièce (Lz., Cibo, Stzz.) : cf. 2.4 apparition du Lz. d'autrefois = annonce projet héroïque, républicains désolidarisés (Bindo et Venturi acceptent faveurs d'Alex.) > échec de la conspiration, intérêt final d'Alex. / Cath. > échec de la marquise = resserrement autour du meurtre à venir.

. a2> Le drame fait le temps : un cadre chronologique global qui aménage des incohérences > les pb. chronologiques créent des effets de sens.

— Globalement : 1= jeudi minuit > vendredi soir (ap. foire Montalivet) ; 2 = vendredi soirée > tard ; 3 samedi ; 4 dimanche ; 5 lundi et mardi à Florence (pb. : Venise).

— Incohérences font sens :

. 2.3 Cal. souhaite que la marquise (qui a reçu petit mot : 1.3) se donne à Alex. > 2.4 (115) La Cibo est à moi + elle m'ennuie déjà = exagère fatuité d'Alex. et anticipe passage à Cath. (= qui rend pressant le meurtre, pour Lz.).

. 5.1 Côme élu (lundi) et doit arriver le lendemain > couronnement 5.7 = mardi : > pb. des scènes vénitiennes, où l'on apprend successivement meurtre d'Alex. + condamnation de Lz. (5.2) puis élection de Côme [> meurtre de Lz.] (5.6 ; 245) : accentue porte à faux de Philippe + caractère implacable et ironique de la clôture (plutôt que de terminer sur meurtre de Lz.).

+ b) Le cercle du non sens

. b1> Effets de circularité : exacerbent, à travers toute la complexité des intrigues et le foisonnement des détails, identité db.-fin et donc vanité de l'action.

— Série d'échos entre actes 1 et 5 : intrigue Cibo 1.3 et pressions Pape + César 1.4 > id. 5.1 ; discussion marchand / orfèvre 1.2 > id. 5.5 ; Lz. s'évanouit / épée (1.4) > est suivi puis assassiné par hs. armés (5.6) ; règne d'un Médicis > id..

— Circularité ironique des actes 1 et 6 : Maffio défend sa sœur, à moitié payée (1.1 ; 45) > exilé avec demi-bourse de ducats (1.6 ; 86) ; élection de Côme par des florentins médusés (5.1) > acclamation populaire de Côme (5.7).

. b2> Politique de Musset ?

— Lecture possible de la pièce par rapprochement avec contexte historique immédiat : durcissement de la monarchie de juillet (répression) + affirmation de l'opposition républicaine (manif., soulèvements + attentats > Fieschi 1835).

— Mais : plutôt proche de Louis-Philippe (qu'il préférerait aux Bourbons), refuse engagement politique du poète et se rit des nouvelles utopies : ne croit pas au progrès humain, mais seulement à des aménagement de circonstances (Dupuis et Cottonnet 1833).

. Prend acte avec douleur de la RF. comme suppression de toute croyance > seule lien véritable entre les hommes (notamment par l'art) = individuel, grâce à l'émotion.

. > cf. caractère atomisée et circulaire du temps dans Lz. : individus impuissants face à une nature humaine éternellement viciée
— hypothèse : vice d'Alex. et de son règne = projection de l'incroyance post RF, à quoi ne s'oppose qu'une sensibilité blessée (fige en destin la Monarchie de Juillet...).

— Conclusion.

+ Efficacité dramatique propre, procédant aussi par fragmentation et chevauchement ; elle se ménage des perspectives qui donnent sa profondeur à l'action, sur fond de rumeur historique et d'une nature symbolique ; mais la

condensation temporelle qui fait le cœur de la pièce ne fait que mieux ressortir la circularité d'un destin.

+ Singularité de ce temps (moderne) :

. Caractère irrémédiable et ultime (pas de perspective religieuse) du temps historique.

. Isolement absolu des individus dont toute action est vaine si elle ne s'appuie pas sur les pouvoirs en place > l'histoire annule l'histoire.

MUSSET : *LORENZACCIO* (1834)

S5. Le personnage de Lorenzaccio

— Introduction.

+ Pb. du personnage théâtral : autre que le personnage de roman, qui se définit par analyse, description / th. = seulement dialogue (paroles prononcées : par lui et par les autres), actions accomplies sur scènes.

. Apparences beaucoup plus qu'intériorité : cf. sens étym. de persona (= masque de théâtre).

. Or : cette intériorité = un des enjeux max. du drame romantique, où action (drame) a sa ressource dans la subjectivité des personnages : celle-ci évolue, est contradictoire.

— cf. Phèdre = victime de Vénus > aime Hyppolite qui lui résiste > déroulement implacable de son destin ; id. Œdipe-roi = fait progresser enquête qui révélera implacablement sa culpabilité (meurtre de Laïos et inceste / Jocaste).

+ Complexité de Lz. = sa nature change au fil de la pièce : pers. d'apparence (1 et 2) > d'action (3 et 4) > victime expiatoire d'une soc. viciée (5).

. Pb. = mise en relation d'une subjectivité (tq. la montre aussi poésie de Musset : cf. Muse in « Nuit » de mai, génie est dans le cœur et *Les plus désespérés sont les chants les plus beaux* / *J'en connais quelques uns qui sont de purs sanglots*.) et des exigences théâtrales : spectacle et action.

. 1 Être et drame > 2. Âme et spectacle.

— 1. La construction d'un personnage : être et drame

+ a) Visages du mal : Lz. concentre sur lui-même tous les vices d'une société avilie par la tyrannie (exercice / soumission).

. a1 > La débauche

- Lzo. incarne la débauche plus que le duc < ce dernier ne fait qu'en profiter, alors que Lz. l'organise = il corrompt pour le duc et avec son argent : initiateur du mal. Lui et Cibo = corrupteurs / Alex. = jouisseur.
- Dans la pièce, concrètement : 1.1 A corrompu la sœur de Maffio + 2.6 fait mine de corrompre Catherine.
- Le plus fort pê : les mots de Lz. lui-même / usages de sa vie aux côtés d'Alex. : *il fallait baiser sur ses lèvres tous les restes de ses orgies* (3.3, 153), prostitution des filles par les mères 156 > corruption la plus grave = celle de soi-même : vice = vêtement > collé a sa peau (3.3, 158).

. a2> Lâcheté et cruauté

- Lâcheté la plus profonde = faiblesse, dit-il, de son âme corrompue ; mais il offre d'abord le spectacle de cette lâcheté, en action : au spectateur, avec Alex., s'en prend au faible, avec appui des armes (1.1) > aux pers. : évanouissement face à l'épée de Sir Maurice (1.4).
- Cruauté = apparaît d'entrée par perversion qu'il affiche dans son premier discours : jouissance dans le mal (transgression de la relation paternelle, dépravation de l'honnêteté : 1.1, 45-46 > cf. pers. de Sade ou Valmont chez Laclos).

. a3> Le bouc émissaire : Lz. ne fais pas qu'exercer le mal < le subit.

- Endure le mépris de tous : cf. image qu'en donne Philippe, le seul à la supporter : *les pierres criaient à ton passage, chacun de tes pas faisait jaillir des mares de sang humain / j'ai laisser l'ombre de ta mauvaise réputation passer sur mon honneur* (3.3, 146). [≠ Alex., en qui Maffio veut encore avoir confiance : 1.1, 48]
- Fin surtout : solitude dans l'action (revendique cette position sacrificielle : 3.3, 148 = que Philippe quitte Florence) + surdité des Florentins (4.7) > tué par le pouvoir qu'il a voulu sauver : lettre des Huit (5.2, 234) + jeté dans lagune (par peuple d'une République : hors de la surface de la terre 5.6).

+ b) Incohérence du bien

. b1> Lointain idéal

- Part de pureté chez Lorenzo = dans l'enfance: évoquée par Marie (1.6) > par Lorenzo lui-même, à Philippe (3.3) : ma jeunesse a été pure comme de l'or 151 = étudiant, mais aussi celui qui projette de tuer un tyran.
- Présence spectrale et nostalgique de cette pureté : apparition du double à Marie (2.4, 110) > rêverie de Lz. (4.3, 4.10) : un temps, un paysage, des pers. = un monde.
- Ce qui s'oppose à cette pureté = état du monde, nature humaine [plus que régime politique : cf. Alex. pas le pire : 4.3, 187], et ce qu'est devenu Lz. lui-même.

. b2> Vain projet salvateur

- Venu à Lz. une nuit au Colisée : tuer un tyran = Clément VII > Alex. : pb. = motivation *je ne sais pourquoi* (3.3, 151) > incohérence dans formation de soi-même, et dans constitution présente : *mon fantôme à mes côtés* (157) — pers. Arlequin.
- Visée idéaliste (politique) de ce meurtre = ruinée par dépravation du monde (155 ; 157 *monstrueuse nudité*) > but purement personnel : sauver qqch. de sa vertu (160) + démontrer malignité des hommes (161).

. b3> Impossible salut d'une pureté enfantine

- Culpabilité de Lz. : se croit capable de livrer même Cath. / veut la sauver (image maternelle : 4.5, 198-199).
- Un désir de pouvoir : Alex. lui barre la route du trône (3.3, 151 > *orgueil* 152) + venger spectre de son père (4.3, 187-188) = revanche de la lignée.
- Schéma œdipien : père absent (impossible de s'affirmer contre : *spectre* 187) > nécessité de le tuer (Clément VII, père d'Alex. > Alex. lui-même : 3.3, 152) + humanité comme mère indigne (156-157 + mer 154) et certain trouble d'identité sexuelle (cf. meurtre comme noce 3.1, 133 + bague au doigt 4.11, 216).

+ Pb. = mise en scène de l'intime et démonstration du mal.

— 2. Âme et spectacle : l'impossible dévoilement

+ a) Lorenzo mis en scène : spectacle dans un fauteuil ou sur scène doit être celui d'une âme pour les autres.

. a1> Une gestuelle

- Mise en scène spatiale : pers. apparaît comme mobile et marqué symboliquement : cf. apparition au fond et en bas, prédilection pour l'arrière de la scène : passage de l'horizontal à la verticale et réciproquement.
- Contrastes forts : évanouissement 1.4 > déchaînement combattant 3.1 + meurtre = le seul pers. que l'on voit vraiment se battre sur scène (en ce sens, emblème du drame romantique / bienséance classique).
- Mobilité dans une scène même : monologue animé 4.9 = entre > s'assoit > se lève et danse.

. a2> Le regard et les mots d'autrui

- D'autant plus défini par ce regard que s'y dérobe : joue un rôle / Alex. et monde + apparaît la nuit, dissimulé par un manteau (1.1).
- On parle d'autant plus de lui qu'il commence par apparaître peu : cf. 2/6 scènes de l'acte 1, avec nom variable = *Lorenzaccio* pour provéditeur (1.3 < bouteille lancée), *Renzo* + *Lorenzetta* pour duc (1.4), *Lorenzo* pour Marie (1.3) [Giomo : 1.1, 64] : amorce ambivalence, et même polyvalence du rôle.
- O. de langage, entre infamie et dédoublement : premier degré aveugle du duc (*lendemain d'orgie ambulante* 1.4) > analyse inquiète de Philippe (3.3 : *un homme qui s'appelle Lorenzo, et qui se cache derrière le Lorenzo que voilà* 145 > *Le rôle que tu joues est un rôle de boue et de lèpre*. 146)

+ b) Lorenzo dramaturge

. b1> L'organisateur d'un spectacle

- Pour sa propre apparition : rôle du débauché (tirade 1.1), fêtard en costume de nonne (1.2 bouteille) > évanouissement simulé (1.4).
- Pour la scène principale : indications de mise en scène à deux domestiques (fleurs, feu > charbons 4.5).

. b2> La construction d'une intrigue dans le temps.

- Étape dans le dévoilement de sa personnalité et de son projet :

. aux autres pers. = sa mère (2.4, 111) > annonce meurtre à Scoronc. (3.1) > confession et annonce à Philippe (3.3)

. au spect. : évanouissement > doute du Cardinal (1.4 : *Hum ! c'est bien fort.*), admiration de Pierre et questions à Philippe (2.5) > scène de la cotte de maille (2.6 : doute de Giomo).

- Structure le temps de l'acte 4 en créant l'attente du meurtre : 4.1 = attire le duc dans son piège en lui faisant croire à l'amour de Catherine + donne RDV à minuit (184) > même RDV à Scoronc. 4.3 > avertissement au florentins 4.7.

+ c) Impossible mise à jour de l'abîme : Lz. = pers. théâtral, qui existe parce qu'il parle et agit en présence des autres : ce spectacle et ces paroles nous montrent de fait l'impossibilité de révéler le fond d'une âme, l'unité d'une personne.

. c1> Paroles du délire.

- Manifestation du fond caché du personnage = par paroles échappant à son contrôle > moment de délire : cf. 3.1 / Scoronc. pp. 132-133 = exercice délirant de la violence : se rouler dans sang et entrailles, manger sa victime (prendre en soi le mal dont on veut débarrasser le monde : bouc émissaire), prendre la place du père (*dents d'Ugolin*, qui a mangé ses enfants = les siennes...).

- Délire aussi dans vision de pureté qui lui rend son enfance après le meurtre (4.11).

. c2> Destruction du discours : le fond de l'âme se dissipe en illusion.

- Grande part de la pièce : Lz. vitupère contre inanité des paroles humaines, tenant lieu d'actes : éloquence comme toupie (à Bindo et Venturi 2.4), vin > métaphore et prosopopée des républicains (3.3, 157), *Ô bavardage humain ! ô grand tueur de corps morts !...* (4.9, 209) : or = devient lui-même, de plus en plus, personnage de paroles : cf. tirades / Philippe 3.3 + monologues 4.3-5-9.

- Or : lui-même crée largement son personnage en paroles = dans confession à Philippe, passage inexplicable de l'étudiant tranquille au meurtrier > renversement de sa propre culpabilité (déchéance, prise au jeu du vice) en jugement dernier de l'hté (3.3, 161) : illusion > ne

retrouve pas la paix ap. meurtre : vieilli, machine en bout de course et inutile = je suis plus creux et plus vide qu'une statue de fer-blanc (5.6, pp. 244-5).

. L'acte n'a pas rempli les mots (combler lacune existentielle par un acte) : les a vidés.

— Pers. se caractérise par grande densité dramatique et fragilité de caractère, qui montre en fait crise de l'intériorité (valeur romantique : adéquation sentimentale de soi à soi).

+ Concentre sur soi charge sociale contre une société qui se débarrasse de lui pour perdurer.

+ Existe scéniquement en montrant son caractère théâtral, qui propose une vision amère de ce qu'est une personne : désir et rêve d'enfance qu'aucun réel ne peut venir satisfaire.

MUSSET : *LORENZACCIO* (1834)

S6. Les femmes

— Introduction.

+ Les femmes ≠ la femme : non pas définition d'un type ni recherche d'un idéal, mais pluriel > pb. = gpe homogène (réalisation collective d'un type) / catégorie hétérogène, complexe, traversée de contradictions et d'évolutions.

. Types trad. : Eve la tentatrice (propension au péché) / Marie la Vierge, pure et médiatrice du divin.

. Courtoisie (> néoplatonisme) : amante idéalisée qui inspire hauts faits (civilise vertu guerrière), vertu (cf. Béatrice / Dante).

. Lumière : prise en main de sa destinée, revendication d'intelligence (< Préciosité) voire d'égalité (écouter la voix du sentiment / autorité des pères).

— en particulier : Marivaux = recherche de soi dans le jeu des apparences (avec plus de conscience que les hommes).

+ À comprendre en fonction de l'imaginaire de Musset — en poésie, aussi — : femme traîtresse / consolatrice mineure / figure du rachat par une médiatrice idéale + dans la pièce = identité + fonction dramatique, voire symbolique.

. Victimes > Actrices ambiguës > Puissances secrètes

—1. Victimes et figures rédemptrices

+ a) Victimes de la tyrannie

. Femmes et filles débauchées pour le duc : sœur de Maffio 1.1

. Femmes vertueuses souffrant des écarts de Lz. : Marie et Cath. 1.6

— Marie risque de mourir après le meurtre : 4.9

. Marquise Cibo laissée par son mari entre les mains de Cibo

+ b) Victimes inspiratrices de l'action.

. Vengeance : Louise insultée par Julien Salviati (1.2 > 1.5).

— Colère de Léon (1.5 > 2.1) > vengeance de Pierre (2.5) > empoisonnement de Louise (3.7) : premier mort sur scène = symétrie / assassinat du duc (même silence relatif [cf. 177] mais lâcheté < invisibilité de l'agresseur) [seconde symétrie = mort de Lz.].

- . Protection : Catherine désirée par le duc (2.4) > accélère intrigue Lz..
 - > 4.1 Lz. attire Alex. dans guet-apens dont Cath. est l'appât > méditation sur culpabilité et pureté 4.5 > meurtre 4.11.
- . Idéal : la chevrière = fille du concierge (peuple des serviteurs), avec Louise, dans songerie idyllique de Lz. / Caffagiuolo
 - + Part active possible ? > ambiguïtés.

—2. La tentation ou les ambiguïtés féminines

+ a) Les appâts du désir

- . Spectacle des femmes désirables :
 - Sœur de Maffio décrite par Lz. (fantasmée) > « passe dans l'éloignement » 1.1.
 - Marquise se prépare pour le duc : 3.6
- . Deux dames florentines futiles et luxurieuses : 1.5, 79.

+ b) La stratégie Cibo

- . Jouer de son charme pour influencer Alex. (cf. lettre énergique duc 1.3) > échec car plaque discours vertueux sur moment qui ne l'est pas (3.6).
- . Échec < trop de paroles et pas assez d'actes (impatience, naïveté) [esquisse seulement de l'intrigue Lz. (manque de maturation du mal : cf. reproche de Cibo 4.4)] + erreur de vouloir améliorer une personne (passage du charme à la conversion, au prêche) : > retour à la figure de pureté et de transparence 4.4 (aveu rousseauiste...) [≠ Lz.].

+ c) Le trouble intérieur

- . Fond de pureté de la marquise : momentanément ébranlée (2.3 = *un charme inexplicable qui m'attire* +3.6 = trouve Alex. beau et pas si coupable) : pas d'innocence.
 - Mais : femme qui porte un N. d'homme (Ricciarda Cibo), et manipulée par un homme (Cal).
- . Intrigue concurrente / Lz., avec même dualité : apparence de vice / fond de vertu + acceptation du sacrifice.
 - Or : Lz. = presque un homme qui porte un N. de femme (Lorenzetta 1.4), + rêve de ses noces avec Alex..

— Lz. mélange ce qui se distingue chez les femmes : pureté mais n'y croit plus + vice mais n'en jouit pas (du dégoût, pas de vrai trouble : cf. 4.6, 246 = pas envie).

+ ≠ Lz. : féminité semble conserver privilège de la puissance, fût-ce par inertie.

—3. Des puissances secrètes

+ a) Bipolarité des mères : Marie + Catherine / Florence + l'humanité

. À l'exception de Marie et Catherine (2.4, p. 110) s'oppose vice de Florence et de l'humanité = aussi figurée comme femmes.

— Fl. = débauche (1.6) > mère stérile sans lait pour ses enfants [≠ Cath.] + sang corrompu (id. p. 87) ; mère catin de l'artiste (2.2, 98-99) ; épouse d'Alex. (3.6).

— Mère dévoile sa fille (comme 1.1) > hté se dévoile elle-même (3.3).

— Généralisation de l'opposition entre mère pure de Lz. (sans père) / Alex. à la mère anonyme et débauchée (avec père puissant).

+ b) La foule et les souverains

. Parole vide du souverain fantoche se perd « dans l'éloignement » (5.7) de l'aliénation populaire comme acte de Lz. n'a rencontré qu'indifférence et incrédulité = peuple se laisse pervertir et permet domination du tyran, comme les femmes.

— cf. humanité représentée comme « mer » où plonger (3.3) > Lz. jeté dans la lagune 5.6 (= femme des doges comme Fl. devrait l'être d'Alex. 3.6 — « marié » à Lz. par le meurtre 4.11).

. Fin = reste pouvoir passif, féminin, du peuple / pouvoir actif des manipulateurs séducteurs [cf. distribution au peuple 5.1, 222 + fête finale] (Cibo < Charles Quint + Pape)

— sur scène, représentants masculins du pouvoir et de l'action figurent l'illusion et rencontre l'échec (Côme / Lz...).

— Lien de l'érotique fantasmagorique / politique.

MUSSET : *LORENZACCIO* (1834)

S6. Les femmes

— 1. Victimes et figures rédemptrices

+ a) Victimes de la tyrannie

- . Femmes et filles débauchées pour le duc : sœur de Maffio 1.1
- . Femmes vertueuses souffrant des écarts de Lz. : Marie et Cath. 1.6
 - Marie risque de mourir après le meurtre : 4.9
- . Marquise Cibo laissée par son mari entre les mains de Cibo

+ b) Victimes inspiratrices de l'action.

- . Vengeance : Louise insultée par Julien Salviati (1.2 > 1.5).
 - Colère de Léon (1.5 > 2.1) > vengeance de Pierre (2.5) > empoisonnement de Louise (3.7) : premier mort sur scène
- . Protection : Catherine désirée par le duc (2.4) > accélère intrigue Lz..
 - > 4.1 Lz. attire Alex. dans guet-apens dont Cath. est l'appât > méditation sur culpabilité et pureté 4.5 > meurtre 4.11.
- . Idéal : la chevrete = fille du concierge (peuple des serviteurs), avec Louise, dans songerie idyllique de Lz. 4.9

+ Part active possible ? > ambiguïtés.

— 2. La tentation ou les ambiguïtés féminines

+ a) Les appâts du désir

- . Spectacle des femmes désirables :
 - Sœur de Maffio décrite par Lz. (fantasmée) > « passe dans l'éloignement » 1.1.
 - Marquise se prépare pour le duc : 3.6
- . Deux dames florentines futiles et luxurieuses : 1.5, 79.

+ b) La stratégie Cibo

- . Jouer de son charme pour influencer Alex. (cf. lettre énergique duc 1.3) > échec car plaque discours vertueux sur moment qui ne l'est pas (3.6).
- . Échec < trop de paroles et pas assez d'actes + erreur de vouloir améliorer une personne (passage du charme à la conversion, au prêche) : > retour à la figure de pureté et de transparence 4.4 (aveu rousseauiste...) [≠ Lz.].

+ c) Le trouble intérieur

- . Fond de pureté de la marquise : momentanément ébranlée (2.3 = *un charme inexplicable qui m'attire* + 3.6 = trouve Alex. beau et pas si coupable) : pas d'innocence.
 - Mais : femme qui porte un N. d'homme (Ricciarda Cibo), et manipulée par un homme (Cal).
 - . Intrigue concurrente / Lz., avec même dualité : apparence de vice / fond de vertu + acceptation du sacrifice.
 - Or : Lz. = presque un homme qui porte un N. de femme (Lorenzetta 1.4), + rêve de noces avec Alex..
 - Lz. mélange ce qui se distingue chez les femmes : pureté mais n'y croit plus + vice mais n'en jouit pas (du dégoût, pas de vrai trouble : cf. 4.6, 246 = pas envie).
- + ≠ Lz. : féminité semble conserver privilège de la puissance, fût-ce par inertie.

— 3. Des puissances secrètes

+ a) Bipolarité des mères : Marie + Catherine / Florence + l'humanité

- . À l'exception de Marie et Catherine (2.4, p. 110) s'oppose vice de Florence et de l'humanité = femmes.
 - Fl. = débauche (1.6) > mère stérile sans lait pour ses enfants [≠ Cath.] + sang corrompu (id. p. 87) ; mère catin de l'artiste (2.2, 98-99) ; épouse d'Alex. (3.6).
 - Mère dévoile sa fille (comme 1.1) > hte se dévoile elle-même (3.3).
 - Généralisation de l'opposition entre mère pure de Lz. (sans père) / Alex. à la mère anonyme et débauchée (avec père puissant).

+ b) La foule et les souverains

- . Parole vide du souverain fantôme se perd « dans l'éloignement » (5.7) de l'aliénation pop. comme acte de Lz. n'a rencontré qu'indifférence et incrédulité = peuple se laisse pervertir et permet domination du tyran, comme femmes.
 - cf. humanité représentée comme « mer » où plonger (3.3) > Lz. jeté dans la lagune 5.6 (= femme des doges comme Fl. devrait l'être d'Alex. 3.6 — « marié » à Lz. par le meurtre 4.11).
- . Fin = reste pouvoir passif, féminin, du peuple / pouvoir actif des manipulateurs séducteurs [cf. distribution au peuple 5.1, 222 + fête finale] (Cibo < Charles Quint + Pape)
 - sur scène, représentants masculins du pouvoir et de l'action figurent l'illusion et rencontre l'échec (Côme / Lz...).

MUSSET : *LORENZACCIO* (1834)

S7. Le peuple

— Introduction.

+ Présence dramatique comme ombre du titre : extrême inverse = collectivité anonyme / héros éponyme : vrai pour le drame romantique en général, qui valorise un personnage central, ses actes et son évolution (cf. Hugo = s'affirme avec *Cromwell* 1827, *Hernani* 1830, *Ruy Blas* 1838...).

. Cette ombre = une originalité du drame romantique < centrage sur personnage unique est dans tradition (en particulier tragique : tragédie racinienne explore intériorité — *Andromaque*, *Phèdre*... — / comédie de Molière travaille des types : *Le Bourgeois gentilhomme*, *Le Malade imaginaire*...) : moyen d'unité (cf. pour catharsis chez Arist. : terreur et pitié ; Rac. : pers. ni tout fait coupable, ni tout à fait innocent), force centripète.

. Rapport privilégié du héros avec le peuple (entendu au sens populaire : en particulier les pauvres < figure religieuse), chez Hugo : rapport à la légitimité du pouvoir pour *Cromwell*, retard dans révélation de sa véritable identité par *Hernani* (banni > Jean d'Aragon, grand d'Espagne), pers. principal comme valet = *Ruy Blas*.

— de plus en plus, peuple (et avenir) devient ressource de la valeur (et de l'utopie politique), après position plus pragmatique sous la MJ. > « Je suis une force qui va » in *Hernani* = comme émergence de forces obscures animant le monde = deviendront aussi celles du progrès qui doit conduire à l'assomption du peuple (cf. Jean Valjean et Gavroches in *Misérables* 1862).

— doit être aussi le public des pièces.

. Rien de tel chez Musset (divorce / public, et donc peuple = apparaît dans refus de la scène) : peuple n'apparaît pas comme tel dans son th., sauf dans *Lz.* = pers. principal aristocrate / masse aliénée sur laquelle s'exerce tyrannie, montrant

inanité de l'histoire < vilenie de la nature humaine (forgée par l'époque post-révolutionnaire).

+ Enjeu historique et politique, mais aussi dramatique (typiquement romantique) : montrer le peuple sur scène = représenter l'infini (l'histoire en marche, ou pas, à travers les anonymes).

. Solution dramaturgique alors même que théâtre dans un fauteuil : suggérer le peuple, dans sa diversité et sa masse, à travers des types représentatifs (sorte de démocratie biaisée de la scène).

— moins limité tout de même par contraintes pratiques (nbre de pers. sur scène).

. Valeur (profondeur) théâtrale particulière du peuple chez Musset : est avant tout spectateur > complique identification du spectateur post-révolutionnaire.

+ Question = moyens et sens de la représentation du peuple (partie non régnante de la population + classes populaires)

. 1. Entre masse et fragmentation

. 2. Dialectique du spectacle (regarder / exhiber)

— 1. Entre masse et fragmentation

+ a) Types et marges

. a1> Multiplicité : population de Florence représentée sous ses aspects divers.

— classes dirigeantes, civiles et religieuses : Alexandre, Lorenzo, sire Maurice chancelier des huit, Roberto Corsini provéditeur de la forteresse + Cal Cibo, Cal Valori commissaire apostolique (envoyé du pape).

— grandes familles et bourgeoisie anonyme : Strozzi, Nasi (bal), Pazzi (pas présents sur scène : Pierre s'y rend après insulte faite à Louise [2.5]), Catherine Ginori + Marie Soderini (autres familles ; tante et mère de Lorenzo de Médicis : pb. père), Julien Salviati > 1^e et 2^e bourgeois + 1^{ère} et 2^e dames 1.5 (Montolivet), deux gentilshommes 5.3.

- milieux intellectuels : (Philippe), étudiants 1.2, Teb. Freccia 2.2, précepteurs 2.5.
- commerçants et artisans : marchand et orfèvre 1.2 > 5.5 = pas de représentants du « prolétariats » (qui en possède rien : employés, domestiques, paysans...): frange irreprésentable [pb. langage] (évanouissement du dégradé de présence qui part des souverains : ≠ Hugo, mais aussi Marivaux, Beaumarchais, Goldoni [comédie]).

. a2> Regroupements : chaque pers. (surtout s'il est anonyme) tend à représenter un type, qui doit suggérer sur scène la présence (vérité) de toute une classe.

- Protagonistes = appartiennent à de grandes familles (Médicis, Strozzi, Soderini, Salviati...): chacun représente un groupe (avec nuances : cf. Strozzi) et une généalogie (profondeur temporelle).
- Pers. secondaires — anonymes et autres — tendent à être regroupés (multipliés) en fonction de ce qu'il représente : bourgeois Maffio 1.1 > parmi les exilés 1.6 (Philippe le nomme avec « le vieux Galazzeo » 2.1), types par deux (bourgeois, dames ; couple antagoniste marchand / orfèvre), Strozzi anonymes (40 Str. 3.7), courtisans qui n'apparaissent qu'une fois (Niccolini, Vettori, Capponi 5.1 — figure d'opposant momentané = Palla Rucellaï pp. 224-226).

+ b) Les protagonistes et la masse

. b1> Adjuvants et représentants

- Les membres des grandes familles représentent les vertus dégradées, réduites à l'impuissance, de Florence en général (sont les ressources viciées du peuple face au pouvoir) : lamentation de Catherine et Marie, voire de Philippe et de la marquise > cf.2.3 Florence belle mais triste = comme la marquise.
- Ressources dans les couches plus populaires : discours de colère et de principe de l'orfèvre, qui rapporte aussi soulèvement de quelques étudiants (5.5).
- Mais : galt. peuple =adjuvant des protagonistes : Scoronconcolo (voire Tebaldeo Freccia) / Lz. et Giomo le hongrois / Alex...

anonymes / nouveau pouvoir de Florence (« un homme » guette puis tue Lz. + « on le pousse dans la lagune » : 5.6).

. b2> Matière des héros : dans l'intrigue, comme entité collective et anonyme, le peuple est — à travers leur propos — une matière (force) à laquelle les protagonistes se heurtent ou qu'ils façonnent.

— Alex. : son sceptre sent la hache (1.2) + est sûr que les florentins l'aiment (3.6) = travail de dressage : mater(répression) et séduire (par la corruption, l'intérêt et les fêtes).

— Lz. : peuple est une matière (se préoccupent des « larmes du peuple » 2.2, 99 ; cf. corps sans âme 3.3.159, chien léchant la charogne 158 > cf. image de Philippe : « obscénités que la populace écrit sur les murs » 2.5, 119 / « éducation des basses classes » 2.1, 90 ; surtout : Lz. a plongé dans « la mer de la vie », « l'océan des hommes » 3.3.154) qu'il désespère d'animer (peuple bougera pas 3.3.159).

— Alex. séduit peuple par spectacle de ses fêtes + Lz. scrute le fond de cette mer >

— 2. Dialectique du spectacle

+ a) Le peuple spectateur de son destin

. a1> Vaines paroles

— Pas ou peu d'actions autonomes du peuple, même si apparaît comme une force qui peut se soulever à travers certains propos : orfèvre (peuple supportera pas la citadelle 1.5, 76) ; courtisan (peuple comme « eau qui va bouillir » 5.1, 224).

— Réactions dérisoires à l'assassinat du duc, chez les anonymes : commérages de gentilshommes (5.3), galimatias cabalistique du marchand + éloquence creuse des précepteurs [/ gestes violents des petits Strozzi et salviati] (5.5).

. a2> L'aliénation par le spectacle

— 1.2. Joie du peuple au spectacle des festivités données par les classes dirigeantes : marchand / lumière du palais = « ce sont mes étoffes qui dansent » (52), étudiants content de reconnaître les hauts personnages

(id.), dames discutent prédication comme étoffes (1.5) > peuple découvre nouveau souverain comme personnage à la fenêtre (id. 78).

— 5.1 et 7 : on calme le peuple avec du vin (222, 225) = « badaud » (225) > peuple acclame Côme qui apparaît sur une estrade (5.7).

+ b) Le pouvoir comme fascination de l'invisible : peuple, dont RF. a aboli soumission unanime et croyances (cf. *Confession*) demeure une énigme fascinante scrutée en vain par Lz. comme par le spectateur.

. a1> Un fantôme de Lorenzo

— Mer de l'humanité = aussi vieille qui montre « sa monstrueuse nudité » (3.3, 157), évidence qui aveugle, insondable > voile levé toujours plus haut, jusqu'à la mort (158) : paralyse le héros (comme gorgone), résigné à l'échec = ce qu'il voit ne peut être décrit ni montré (obscénité mystérieuse) + ne lui permet pas d'agir.

. a2> La masse manquante

— Peuple comme cette masse obscène = pas représentée sur scène (cf. même mère de la sœur de Maffio = apparaît pas) ; seule scène de foule = finale, où peuple = miroir des spectateurs, assistant au couronnement : peuple est l'espace où des paroles vaines se perdent « dans l'éloignement » (5.7, 247).

— Mystère de l'autorité (peuple comme ce qui accepte l'autorité) et du lien social demeure entier (comme amour) : irreprésentable.

MUSSET : *LORENZACCIO* (1834)

Dissertation

« Le schéma du drame romantique raconte l'histoire du héros qui affronte le monde, tente de le dominer et se brise contre ses lois [...] **tandis que** dans la tragédie grecque, c'est la cité qui l'emporte, ici c'est le héros qui est valorisé dans son échec même [...] en face d'un monde à qui est progressivement déniée toute valeur. »

Anne Übersfeld, *Le Drame romantique* (Belin, 1994)

En quoi cette analyse vous semble-t-elle éclairer *Lorenzaccio* de Musset ?

— Analyse du sujet, à partir de sa structure et de ses termes important :

+ Double opposition :

. ds drame romantique : héros / monde

. drame romantique (héros échoue / monde mais porte les vrais valeurs) /
tragédie grecque (héros échoue / cité [+ dieux] qui porte les vrais valeurs)

+ Schéma : organisation générale (typique) + dessin, forme

. Schéma = ici histoire : intéressant de le dégager car souvent assez complexe, voire embrouillée dans le drame romantique (cf. Hugo : difficulté à résumer *Ruy Blas* = don Salluste se venge de Dona Maria > que son laquet, Ruy Blas, la séduise [puis la compromet] en se faisant passer pour don César).

. Schéma = forme typique > voir en quoi Lz. s'en écarte : alliance entre ambition historique (≠ Chatterton de Vigny, Antony de Dumas) et simplicité de l'intrigue (≠ Hugo) ; surtout sans doute : ambivalence morale complexe du héros : max. enfin : théâtre dans un fauteuil (= forme de divorce avec la société : monde, cité).

. Schéma = forme > apparence : succession et brouillage des schémas ds. Lz. : débauché / héros vertueux, femme fidèle et vertueuse / intrigante politique, homme d'église / comploter...

. Schéma = histoire (comme organisation des faits, et en particulier des actions : Arist.) ; or, pour romantisme, histoire = subjective et historique > imprévisible : impossible de la soumettre à un schéma générale ; certaine ironie à en proposer un : façon de suggérer que liberté, dans ce théâtre, est soumise à des règles esthétiques et conditionnements historiques (lois) = pbmatique de l'unité + contexte de la monarchie de juillet (révolution avortée, confisquée, par soc. cynique et mercantile).

+ Drame romantique / tragédie grecque :

. L'un est beaucoup moins formalisé que l'autre : malgré textes de St. et Hugo, genre éphémère (1830-1843 : échec des *Burgraves*), et qui se définit surtout par revendication de liberté ≠ règles, « lois » (« schéma »...).

— surtout : sujet ≠ sur le drame romantique en général

. Opposition max. liées à ces deux genres = sujet + histoire (qui s'affirment) / cité + destin (qui doivent l'emporter sur le héros).

+ Cœur du sujet = bipolarité « héros » [valeur hors la loi] / « monde » (« cité ») [lois sans valeur], dont les rapports sont sous le signe de l'affrontement > domination ou « échec » du héros, mais qui de toute façon l'emporte sur le plan des valeurs.

. Pb. = sur quel plan placer victoire ou échec : dans l'histoire ? / pour l'adhésion des spectateurs ?

— dans l'histoire :

. au plan politique et social : victoire de Lz. au sens où il accomplit son meurtre, mais défaite au sens où n'entraîne pas de changement politique (notamment > inertie du peuple, masse comme élite), et est assassiné.

— forme de suicide = fréquent chez les héros de drames romantiques, constatant leurs impuissance à outrepasser l'ordre politique et social : proscrit Hernani s'empoisonne avec dona Sol qu'il ne peut épouser (< promesse faite à Ruy Gomez, à qui elle était promise et qui a caché H. / mise à prix de Don Carlos), Ruy Blas s'empoisonne et meurt dans les bras de dona Maria, reine d'Espagne (ne peut l'épouser : domestique + a tenté de la compromettre pour don Salluste, qu'il tue finalement).

. au plan personnel : échec, au sens où le héros ne croit plus en ses idéaux de jeunesse (croit en leur valeur, mais en la possibilité de leur réalisation), et où le meurtre ne lui permet pas plus de réconciliation avec lui-même que sa reconnaissance par les autres (hormis Philippe) ; victoire paradoxale : fidélité à une partie presque morte de lui-même, et surtout démonstration réussie de la vilénie du monde (joue à qui perd gagne...).

— Dramatiquement, pour le spectateur (représentant de la cité, qui assiste au spectacle — le lit, dans son fauteuil bourgeois) :

. victoire et statut héroïque : présence massive sur scène (et par la parole : en ce sens, porte parole [au sens propre] du poète...) + seule à mener véritablement à bien son action, au nom de principe (seul à esquisser réconciliation de l'action et des principes).

. porte le mal en lui, mais c'est un mal venu du monde (corruption par contact : masque devient visage) : péché sympathique (c'est pour la bonne cause, et pas de véritable adhésion à ce mal) ; plus ambigu que les héros de VH (brigands passionnés), mais véritable ambivalence n'est pas exactement à l'intérieur du personnage < plutôt dans ses rapports au monde : persiste à tenter de sauver un monde qu'il méprise et déteste (et à qui ne cesse de le dire : en particulier aux personnages les plus vertueux = Tebaldeo, Philippe...)

— demande impossible reconnaissance (à sa mère Florence comme à sa mère Marie : cf. 2.4 ne sera bientôt plus déçue).

. spectateur de 1830 : peut y lire désaveux d'un certain durcissement de la monarchie de juillet + scepticisme quant à la vertu populaire et à la possibilité de l'action dans l'histoire après la RF..

+ Rapport à la tragédie grecque (≠ classique française > S ≠ question des bienséances et des trois unités) :

. La cité l'emporte :

— sur le plan des principes, chez les grecques : à la fin d'Antigone de Sophocle, le chœur clame qu'elle a tort de vouloir faire prévaloir les lois du sang sur la raison politique : *hybris* (Créon, roi de Thèbes,

refusant d'accorder sépulture à Polynice, qui a porté les armes contre la patrie > A. condamnée meurt)

. ≠ Musset : pas de chœur (sinon les acclamations d'une foule aliénées), mais évident qu'une tyrannie mauvaise triomphe ; mais Lz. a-t-il raison de tuer Alex., puisque cela ne sert à rien, et ne prouve pas vraiment sa vertu, puisqu'il ne croit plus agir dans un but politique ? N'est-ce pas plutôt Tebaldeo qui a raison (qui l'emporte), malgré sa naïveté tout en principes, de ne pas se mêler de politique (tente pas de dominer le monde), tout en acceptant les commandes du tyran ?

. cf. pers. de *Chatterton* de Vigny (1835) : pers. de poète, pas d'ambition politique (sinon de guider la nation par ses œuvres), mais monde cynique et utilitariste le pousse au suicide.

— sur le plan des lois objectives [immanentes ≠ institutionnelles] (en particulier lois de l'histoire = cf. romantisme dans la suite de la pensée de Hegel, qui passe filtrée en France par l'intermédiaire d'A. Conte) : corruption universelle et individualisme rendent vaine toute action dans l'histoire >

. celle-ci apparaît comme un destin, prévisible d'avance (par Lorenzo lui-même ≠ Œdipe, qui avance aveuglément vers sa propre condamnation, déjà posée à sa naissance par l'oracle annonçant son destin à des parents, Laïos et Jocaste).

. Place des contradictions (affrontement de deux légitimités) : pièce de Musset pas vraiment tragique < un certain manichéisme, au fond, dans l'opposition du héros (mauvais en apparence, mais bon au fond : un pur déçu) et de la cité (monde mauvais en apparence et au fond, source de tous les maux).

— êtres plus mélangés, et pas absence totale de valeur dans les représentants du pouvoir chez Hugo : Cromwell = héros de la révolution mais avec tentation de la royauté (cf. dernière réplique = *Quand donc serai-je roi ?*), clémence de Don Carlos devenu Charles Quint in *Hernani* (grâce H. qui s'apprêtait à le tuer).

— Formulation de la problématique : Dans l'affrontement qui oppose le héros du drame romantique et le monde, qui l'emporte vraiment, et quelles valeurs sortent victorieuses de cette bataille?

Dans *Œdipe roi*, se découvrant parricide et incestueux sans le vouloir, le héros se crève les yeux et s'exile de Thèbes, cité qu'il voulait purifier et dont l'ordre, finalement, s'impose. Dans *Lorenzaccio*, meurtrier du tyran Alexandre, Lorenzo de Médicis est finalement tué par une foule aux ordres des grands. Le monde qui l'emporte est ici, au contraire, fondamentalement vicié. Anne Übersfeld peut ainsi poser, dans son étude sur *Le Drame romantique*, que « (l)e schéma d(e) [ce dernier] raconte l'histoire du héros qui affronte le monde, tente de le dominer et se brise contre ses lois [...] tandis que dans la tragédie grecque, c'est la cité qui l'emporte, ici c'est le héros qui est valorisé dans son échec même [...] en face d'un monde à qui est progressivement déniée toute valeur. » Lorenzo, pourtant, offre d'abord tous les dehors du mal : hypocrisie, débauche, lâcheté... Le trouble historique issu de la révolution française, et qui marque pour une large part les dramaturges romantiques dans leur recherche d'un nouveau genre, aurait-il à ce point renversé les rapports du protagoniste et de sa cité ? Dans l'affrontement qui oppose le héros du drame romantique au monde, qui l'emporte vraiment, et quelles valeurs sortent victorieuses de cette bataille ? Il faut examiner quel pouvoir a véritablement l'action de Lorenzo. Quelles lois lui oppose un monde si noir ? Et comment comprendre un tel renversement des valeurs ?

— 1. Action et pouvoir

+ a> Le projet politique et existentiel de Lorenzo.

. Centralité dramatique : présence sur scène, maîtrise du verbe, une intrigue majeure (unifiant l'histoire, lui imposant son schéma).

. Étape d'un dévoilement (cf. Hernani et Ruy Blas) ; une action solitaire contre tous (≠ Hernani, qui dépend de Ruy Gomès, ou Ruy Blas, de don Salluste ; mais solitude radicale de ces héros en ce monde apparaît à leur suicide : les mêmes + Chatterton) : l'affrontement dépasse largement sa visée politique initiale (de la cité corrompue au monde mauvais).

+ b> L'action et ses vertiges

. Un acte gratuit ? De l'idéalisme au cynisme désabusé.

. Des moments de délire : le héros brisé par sa propre énergie (folie, rêverie) ; le fantôme (artiste ?) d'un jugement dernier du monde : d'une valeur et d'un pouvoir démesurés.

— 2. La pesanteur du monde et de ses lois

+ a> Une transgression nécessaire

. Purifier un monde abjecte (quoique représenté dans sa diversité), où légalités civile et morale ne correspondent pas (cf. Alexandre, Salviati, le marchand, le peuple : pas vraiment de cité, mais une masse d'individu soumis à un tyran lui-même manipulé...) ; cf. les proscrits et brigands de Hugo ; ≠ tragédie grecque, même si la pièce met en crise les lois de la cité (cf. remords trop tardif de Créon dans *Antigone*).

. L'immoralité comme moyen de la vertu : le projet de Lz. ; cf. aussi la marquise — tous deux opposés au purisme inefficace de Philippe (nécessité du masque pour l'action : cf. Hugo).

+ b> L'histoire comme destin

. Inéluctable progression de l'intrigue (≠ coups de théâtre affectionnés par Hugo : pèlerin mystérieux frappe lors des noces de dona Sol et Ruy Gomès > c'est Hernani), et lucidité de Lz. quant au dénouement (≠ aveuglement du héros in *Œdipe roi*). Son intelligence l'emporte.

. Renversement et circularité : Lz. tué par ceux qu'il avait rêvé de sauver (cf. Œdipe chassé par la cité qu'il voulait purifier), un tyran fantoche succède à un autre. La « cité » l'emporte sur un plan purement factuel (≠ chœur antique, qui réfléchit sur l'action).

— 3. Ambivalentes valeurs

+ a> Héros tragique ou esthète sentimental de l'action ?

. Lz. porte en lui le bien et le mal : il juge le mal sans accomplir véritablement le bien (par refus de construire une action, de trouver des alliances, au profit d'un acte solitaire), et n'adhère véritablement à rien, hormis l'amertume ; pas de contradiction radicale, et plus désespéré à ce titre que les héros des autres drames romantiques, portés jusqu'au bout par l'amour (dona Sol, dona Maria).

. Plus immoral aussi — dans le rôle qu'il joue aux yeux des florentins, plus que dans l'intrigue, où l'on ne le voit pas faire le mal : ≠ Hernani tue dona Sol, et

surtout *Antony* tue Adèle, lors du retour du colonel Harvey (A. Dumas, 1831) ; veut accomplir un acte spectaculaire, qui vaut surtout comme recherche désespérée d'une reconnaissance par un monde qu'il déteste.

+ b> Divorce de l'art et du pouvoir : vers un idéalisme sceptique

. Le vrai vainqueur politique de la pièce est Cibo, le manipulateur qui sait jouer des lois occultes du monde : héros du pouvoir réel, c'est-à-dire du mal (à comparer aux contradictions plus humaines de Cromwell).

. L'artiste est un personnage secondaire, vertueux, épris de pureté et qui accepte les commandes du tyran sans l'estimer (transige davantage et vit mieux, à ce titre, que Chatterton, poète humilié). Esquisse d'un héros du bien et du beau : pour vivre, il n'affronte pas le monde et se plie à ses lois iniques.

MUSSET : *LORENZACCIO* (1834) Dissertation

Dans *Œdipe roi*, se découvrant parricide et incestueux sans le vouloir, le héros se crève les yeux et s'exile de Thèbes, cité qu'il voulait purifier et dont l'ordre, finalement, s'impose. Dans *Lorenzaccio*, meurtrier du tyran Alexandre, Lorenzo de Médicis est finalement tué par une foule aux ordres des grands. Le monde qui l'emporte est ici, au contraire, fondamentalement vicié. Anne Übersfeld peut ainsi poser, dans son étude sur *Le Drame romantique*, que « (l)le schéma d(e) [ce dernier] raconte l'histoire du héros qui affronte le monde, tente de le dominer et se brise contre ses lois [...] **tandis que** dans la tragédie grecque, c'est la cité qui l'emporte, ici c'est le héros qui est valorisé dans son échec même [...] en face d'un monde à qui est progressivement déniée toute valeur. » Lorenzo, pourtant, offre d'abord tous les dehors du mal : hypocrisie, débauche, lâcheté... Le trouble historique issu de la révolution française, et qui marque pour une large part les dramaturges romantiques dans leur recherche d'un nouveau genre, aurait-il à ce point renversé les rapports du protagoniste et de sa cité ? Dans l'affrontement qui oppose le héros du drame romantique au monde, qui l'emporte vraiment, et quelles valeurs sortent victorieuses de cette bataille ? Il faut examiner quel pouvoir a véritablement l'action de Lorenzo. Quelles lois lui oppose un monde si noir ? Et comment comprendre un tel renversement des valeurs ?

— 1. Action et pouvoir

+ a> Le projet politique et existentiel de Lorenzo.

. Centralité dramatique : présence sur scène, maîtrise du verbe, une intrigue majeure (unifiant l'histoire, lui imposant son schéma).

. Étape d'un dévoilement (cf. Hernani et Ruy Blas) ; une action solitaire contre tous (≠ Hernani, qui dépend de Ruy Gomès, ou Ruy Blas, de don Salluste ; mais solitude radicale de ces héros en ce monde apparaît à leur suicide : les mêmes + Chatterton) : l'affrontement dépasse largement sa visée politique initiale (de la cité corrompue au monde mauvais).

+ b> L'action et ses vertiges

. Un acte gratuit ? De l'idéalisme au cynisme désabusé.

. Des moments de délire : le héros brisé par sa propre énergie (folie, rêverie) ; le fantôme (artiste ?) d'un jugement dernier du monde : d'une valeur et d'un pouvoir démesurés.

— 2. La pesanteur du monde et de ses lois

+ a> Une transgression nécessaire

. Purifier un monde abjecte (quoique représenté dans sa diversité), où légalités civile et morale ne correspondent pas (cf. Alexandre, Salviati, le marchand, le peuple : pas vraiment de cité, mais une masse d'individu soumis à un tyran lui-même manipulé...) ; cf. les proscrits et brigands de Hugo ; ≠ tragédie grecque, même si la pièce met en crise les lois de la cité (cf. remords trop tardif de Créon dans *Antigone*).

. L'immoralité comme moyen de la vertu : le projet de Lz. ; cf. aussi la marquise — tous deux opposés au purisme inefficace de Philippe (nécessité du masque pour l'action : cf. Hugo).

+ b> L'histoire comme destin

. Inéluctable progression de l'intrigue (≠ coups de théâtre affectionnés par Hugo : pèlerin mystérieux frappe lors des noces de dona Sol et Ruy Gomès > c'est Hernani), et lucidité de Lz. quant au dénouement (≠ aveuglement du héros in *Œdipe roi*). Son intelligence l'emporte.

. Renversement et circularité : Lz. tué par ceux qu'il avait rêvé de sauver (cf. Œdipe chassé par la cité qu'il voulait purifier), un tyran fantôme succède à un autre. La « cité » l'emporte sur un plan purement factuel (≠ chœur antique, qui réfléchit sur l'action).

— 3. Ambivalentes valeurs

+ a> Héros tragique ou esthète sentimental de l'action ?

. Lz. porte en lui le bien et le mal : il juge le mal sans accomplir véritablement le bien (par refus de construire une action, de trouver des alliances, au profit d'un acte solitaire), et n'adhère véritablement à rien, hormis l'amertume ; pas de contradiction radicale, et plus désespéré à ce titre que les héros des autres drames romantiques, portés jusqu'au bout par l'amour (dona Sol, dona Maria).

. Plus immoral aussi — dans le rôle qu'il joue aux yeux des florentins, plus que dans l'intrigue, où l'on ne le voit pas faire le mal : ≠ Hernani tue dona Sol, et surtout *Antony* tue Adèle,

lors du retour du colonel Harvey (A. Dumas, 1831) ; veut accomplir un acte spectaculaire, qui vaut surtout comme recherche désespérée d'une reconnaissance par un monde qu'il déteste.

+ b> Divorce de l'art et du pouvoir : vers un idéalisme sceptique

. Le vrai vainqueur politique de la pièce est Cibo, le manipulateur qui sait jouer des lois occultes du monde : héros du pouvoir réel, c'est-à-dire du mal (à comparer aux contradictions plus humaines de Cromwell).

. L'artiste est un personnage secondaire, vertueux, épris de pureté et qui accepte les commandes du tyran sans l'estimer (transige davantage et vit mieux, à ce titre, que Chatterton, poète humilié). Esquisse d'un héros du bien et du beau : pour vivre, il n'affronte pas le monde et se plie à ses lois iniques.

MUSSET : *LORENZACCIO* (1834)

S8. Le pouvoir

+ Réflexion : tradition > libertés romantiques (+ contexte hist.) > mot « pouvoir » (puissance / acte : dans : de l'œuvre).

— Introduction.

+ Genre élevé au théâtre = traditionnellement mise en scène, voire mise en cause, du pouvoir politique (avec liens religieux éventuels) :

. cf. *Antigone* et *Œdipe* de Sophocle, voire *Médée* d'Euripide (/Jason) > *Cinna* de Corneille (Auguste affirme sa grandeur en pardonnant à Cinna malgré sa conjuration), *Bérénice* de Racine (séparation entre Titus et Bérénice assumée > raison d'état ; ≠ jalousie mortelle de Néron / *Britannicus* [ils aiment Junie] et Roxane / *Bajazet* [qui aime Atalide]).

. Tension public / privé > tourne à l'absence de l'un et à la vacuité de l'autre chez Beckett : absence de tout pouvoir politique et même de toute communauté, entre des S. sans véritable intériorité (instincts et forces, mots) ; présence très parodique chez Genet [mais : trad. de théâtre engagé en Allemagne : Brecht > H. Müller / Anouilh, Sartre].

+ Lz. = reprend tension tragique entre les affaires de l'État et les passions — avec la particularité remarquable d'une absence d'amour.

. Proche en ce sens de VH, dans interrogation sur la légitimité du pouvoir (*Cromwell*, *Le Roi s'amuse*) ≠ théâtre strictement privé : *Chatterton* de Vigny ou *Antony* d'A. Dumas.

— proche aussi par représentation élargi du ph. du pouvoir : souverains, et peuple.

— Mais VH. commence th. politique par interro. sur le fondement d'un pouvoir ≠ M., beaucoup plus noir : impossible refondation, que montre le drame.

. Difficulté, après RF et MJ, à comprendre l'histoire et à fonder un régime > th. politique montre les limites de ce que peut la littérature (de son pouvoir).

+ > Comment s'articulent spectacle et sens du pouvoir ?

. Représentation > Drame (action) > Langage (que peut la poésie / pouvoir).

— 1. Pouvoir et représentation

+ a) Présence du pouvoir

. Dans tradition de la tragédie, antique et classique, pièce se joue dans les cercles du pouvoir : duc de Florence et grandes familles florentines, pouvoir judiciaire (Sire Maurice, chancelier des Huit 1.4 > autres membres 5.1) ; Cal. Cibo + Valori envoyé du Pape.

— Déploie ses fastes et sa puissance : pers. de serviteurs (Giomo, Scoronc. ; domestiques au repas des Strozzi 3.7, 177) ; bal des Nasi ; couronnement de Côme.

— N'entreprend pas d'action politique à proprement parler (pour la cité, *polis* :cf. propos d'Alex. 3.6).

. Lz. = pers. de l'exercice occulte et de la remise en question du pouvoir : entremetteur et espion d'Alex., conspirateur solitaire, dans le secret des Strozzi.

+ b) Ombres du pouvoir

. Intrusion du pouvoir dans la sphère privée, et hors de toute loi (1.1).

. Réalité multiple, ramifiée du pouvoir : dépendance d'Alex. / Pape (Paul III Farnese / Clément VII Médicis, père d'Alex.) et Charles Quint (Capitulation de Florence en 1530 ; engagement de CQ. à CVII de remettre les Médicis sur le trône) ; recherche d'alliances de Pierre Strozzi (4.8 : les bannis + François 1^{er}).

. Présence sourde du peuple, anesthésié et contenu par la corruption, le spectacle des fêtes et le vin (1.2, 5.1...).

+ Le héros intervient dans cette trame complexe, qu'il cherche à défaire.

— 2. Un drame du pouvoir

+ a) Rêve et amer destin de Lorenzo.

. Position trouble, entre sa lignée qui le destinait au pouvoir (mais père spectral 4.3 / famille prestigieuse de sa mère, Marie Soderini 1.6), et une éducation dans l'étude et le retrait (plutôt proche de Philippe, en ce sens).

. Après la mystérieuse révélation du colisée (lieu de spectacle où mouraient les gladiateurs et les martyrs...), amputation des statues de rois barbares et désir de tuer un tyran (Clément VII, père d'Alex., qui l'exile > Alex.).

. Pouvoir agir = dissimuler cette pureté, sous un masque de débauche qui peu à peu la corrompt, au spectacle d'une humanité viciée, pour laquelle on ne peut rien : reste le fantasme d'une revanche qui aurait le pouvoir de juger et d'humilier l'univers.

+ b) Intrigues et secrets

. Lz. montre son pouvoir de tuer le tyran, pour des raisons devenues très personnelles / d'autres montrent leur impuissance, étayée sur des principes : inaction des Strozzi, entre verbalisme puriste de Philippe (réduit à la passivité par la mort de Louise 3.7 [4.6] < Salviati + Alex. 2.7) et fougue aveugle, orgueilleuse et vaine de Pierre (2.1 désir immédiat de vengeance, début 3.3 arrestation, orgueil 5.4).

. Cibo est le médiateur d'un pouvoir auquel il fait mine de se soumettre mais qu'il cherche au fond à dominer (Charles Quint / Paul III : 2.3, 4.4 ; pb. de Dieu : 4.4) : en agissant sur Alex. par le charme de Ricciarda Cibo, en intriguant au plus vite lors de la mort d'Alex. (5.1, 224-225) > Côme lui prête serment (5.7).

+ Le personnage (secondaire) qui semble avoir le plus de pouvoir est celui qui ne dit jamais la raison dernière de ses actes : maîtrise de la parole.

— 3. Pouvoir et poésie

+ a) Pouvoir et langage

. La question du pouvoir ne se sépare pas de celle du langage : entre inanité des tirades républicaines (Philippe, marquise Cibo), du bavardage populaire (marchand, précepteur), et une certaine virtuosité de Lorenzo (qui peu à peu prend sur scène le pouvoir par une parole à laquelle personne ne répond : des acrobaties verbales de 1.1 ou 2.4, 2.6, aux tirades lancées à Philippe, aux monologues de IV).

. Les personnages agissant savent tromper et faire douter les autres, par le jeu des silences, des questions et des ordres : Lz. (secret de l'acte + 3.3), Cibo (2.3, 4.4) [ils ne se parlent jamais ; soupçons de Cibo / Lz. : 1.4 fin, 4.10].

+ b) Ce qui résiste aux mots comme à la scène.

. Les ressorts du vrai pouvoir demeurent invisibles et silencieux : absence de toute relation directe à Charles Quint [\neq envoyé du Pape, Valori] ; 5.1 après le meurtre, Cibo enfermé dans cabinet du duc et « c'est à lui seul que les nouvelles arrivent » 221 > décision d'écrire à Côme = sans motivation 225.

. À l'action sans parole s'oppose l'acte longuement commenté de Lz., qui échoue : le pouvoir suprême (conforme à « la volonté de Dieu » 4.10, 214 ?) demeure celui de l'humanité aliénée. À ce mal, la poésie (création) de Musset ne peut proposer d'explication (cf. désorientation de l'histoire in *Confession*), et elle ne la montre que par des mots, pour un spectateur imaginaire qui reste chez lui, *dans un fauteuil.*

MUSSET : LORENZACCIO (1834)

S8. Le pouvoir

— 1. Pouvoir et représentation

+ a) Présence du pouvoir

. Dans tradition de la tragédie, pièce se joue dans les cercles du pouvoir : duc de Florence et grandes familles florentines, pouvoir judiciaire (Sire Maurice, chancelier des Huit 1.4 > autres membres 5.1) ; Cal. Cibo + Valori envoyé du Pape.

. Déploie ses fastes et sa puissance : pers. de serviteurs (Giomo, Scoronc. ; domestiques au repas des Strozzi 3.7, 177) ; bal des Nasi ; couronnement de Côme.

. N'entrepris pas d'action politique à proprement parler (pour la cité, *polis* : Alex. 3.6).

. Lz. = pers. de l'exercice occulte et de la remise en question du pouvoir : entremetteur et espion d'Alex., conspirateur solitaire, dans le secret des Strozzi.

+ b) Ombres du pouvoir

. Intrusion du pouvoir dans la sphère privée, et hors de toute loi (1.1).

. Réalité multiple, ramifiée du pouvoir : dépendance d'Alex. / Pape (Paul III Farnese / Clément VII Médicis, père d'Alex.) et Charles Quint (Capitulation de Florence en 1530 ; engagement de CQ. à CVII de remettre les Médicis sur le trône) ; recherche d'alliances de Pierre Strozzi (4.8 : bannis, François 1er).

. Présence sourde du peuple, anesthésié et contenu par corruption, fêtes et vin (1.2, 5.1...).

+ Le héros intervient dans cette trame complexe, qu'il cherche à défaire.

— 2. Un drame du pouvoir

+ a) Rêve et amer destin de Lorenzo.

. Position trouble, entre sa lignée qui le destinait au pouvoir (mais père spectral 4.3 / famille prestigieuse de sa mère, Marie Soderini 1.6), et une éducation dans l'étude et le retrait (plutôt proche de Philippe, en ce sens).

. Après la mystérieuse révélation du colisée (lieu de spectacle où mouraient les gladiateurs et les martyrs...), amputation des statues de rois barbares et désir de tuer un tyran (Clément VII, père d'Alex., qui l'exile > Alex.).

. Pouvoir agir = dissimuler cette pureté, sous un masque de débauche qui peu à peu la corrompt, au spectacle d'une humanité viciée, pour laquelle on ne peut rien : reste le fantasme d'une revanche qui aurait le pouvoir de juger et d'humilier l'univers.

+ b) Intrigues et secrets

. Lz. montre son pouvoir de tuer le tyran, pour des raisons devenues très personnelles / d'autres montrent leur impuissance, étayée sur des principes : inaction des Strozzi, entre verbalisme puriste de Philippe (réduit à la passivité par la mort de Louise 3.7 [4.6] < Salviati + Alex. 2.7) et fougue aveugle, orgueilleuse et vaine de Pierre (2.1 désir immédiat de vengeance, début 3.3 arrestation, orgueil 5.4).

. Cibo est le médiateur d'un pouvoir auquel il fait mine de se soumettre mais qu'il cherche au fond à dominer (Charles Quint / Paul III : 2.3, 4.4 ; pb. de Dieu : 4.4) : en agissant sur Alex. par le charme de Ricciarda Cibo, en intriguant lors de la mort d'Alex. (5.1, 224-225) > Côme lui prête serment (5.7).

+ Le personnage (secondaire) qui semble avoir le plus de pouvoir est celui qui ne dit jamais la raison dernière de ses actes : maîtrise de la parole.

— 3. Pouvoir et poésie

+ a) Pouvoir et langage

. La question du pouvoir ne se sépare pas de celle du langage : entre inanité des tirades républicaines (Philippe, marquise Cibo), du bavardage populaire (marchand, précepteur), et une certaine virtuosité de Lorenzo (qui peu à peu prend sur scène le pouvoir par une parole à laquelle personne ne répond : acrobaties verbales de 1.1 ou 2.4, 2.6, > tirades lancées à Philippe, monologues IV).

. Les personnages agissant savent tromper et faire douter les autres, par le jeu des silences, des questions et des ordres : Lz. (secret de l'acte + 3.3), Cibo (2.3, 4.4) [ils ne se parlent jamais ; soupçons de Cibo / Lz. : 1.4 fin, 4.10].

+ b) Ce qui résiste aux mots comme à la scène.

. Les ressorts du vrai pouvoir demeurent invisibles et silencieux : absence de toute relation directe à Charles Quint [≠ envoyé du Pape, Valori] ; 5.1 après le meurtre, Cibo enfermé dans cabinet du duc et « c'est à lui seul que les nouvelles arrivent » 221 > décision d'écrire à Côme = sans motivation 225.

. À l'action sans parole s'oppose l'acte longuement commenté de Lz., qui échoue : le pouvoir suprême (conforme à « la volonté de Dieu » 4.10, 214 ?) demeure celui de l'humanité aliénée. À ce mal, la poésie (création) de Musset ne peut proposer d'explication (cf. désorientation de l'histoire in *Confession*), et elle ne la montre que par des mots, pour un spectateur imaginaire qui reste chez lui, dans un fauteuil.

MUSSET : LORENZACCIO (1834)

S9. L'art

— Concept :

+ Art < ars, artis (traduit gc. technê= « art, métier ») = 10° s « science, savoir »
> « moyen, méthode » (cf. avoir l'art et la manière, agir avec art...); même famille qu' « artisanat ».

+ Deux grandes conceptions : classique / romantique.

. Art comme *mimêsis* = imitation de la « nature » (nature des choses : plutôt leur idée...) > art est méthode pour parvenir à cette fin, en utilisant différent moyen.

— langage en est un : cf. « Art poétique » de Boileau (recettes, conseils).

— utilise règle de l'intelligence (non contradiction) et leçons de l'expérience (modèles classiques, canons...).

. Art comme expression et création < la R. elle-même est changeante (histoire, plutôt que nature) : > pas de méthode a priori : chacun doit découvrir sa vérité, et la vérité de son temps (cf. « Préface » de *Cromwell*).

— règle (générales) de l'intelligence peuvent être dépassées par intuition, sensibilité.

— intelligence doit se confronter à l'expérience (nouvelle, du présent ≠ s'appuyer sur celle du passé).

. > pbmatique ici = art romantique de Musset (drame) dans son rapport aux règles classiques, à la conception classique du théâtre.

— Contexte :

+ Œuvre de Musset :

. Dès 1830, en pleine germano- et anglophilie romantique, marque fidélité aux classiques = antiquité + Renaissance italienne.

— « Vœux stériles » = idéalisme moral et sentimental, opposé à la brutalité de l'action et au pragmatisme ambiant : « *Temps heureux, temps aimés ! [...] / Mais aujourd'hui pour qui ? dans quel but ? sous quel maître ? / L'artiste est un marchand et l'art est un métier. [...] / Tout est mort en Europe, — oui, tout, — jusqu'à l'amour.* »

. Représente cette Renaiss. artistique avec *Andrea del Sarto* 1833 = axé surtout sur vie sentimentale imaginaire (Renaiss. déclinante, où les passions l'emportent sur l'idéal ; André aime Lucrezia, qui l'abandonne > meurt à l'art ; dilapide argent que lui accorde François premier).

+ Lorenzaccio : représentation de l'artiste = Tebaldeo Freccia (2.2, 2.6).

. Apparaît juste avant que Lz. commence à dévoiler son projet (2.4) ; disparaît juste après que Lz. est sorti, avec cotte de mailles d'Alex..

— aide à la mise en évidence de l'idéal de Lz. (sc. de confrontation), et peut apparaître (à ce titre, et par la mise en sc. : en 2.6 = 2 répliques, juste av. entrée et ap. sortie de Lz.) comme lié à lui (hypothèse d'A. Ubersfeld / 2.6, p. 126 : Alex. « est-ce que la main te tremble ? Tu louches terriblement. »

. Caractéristiques du peintre :

— foi artistique et religieuse (« enthousiasme sacré », « feu divin » 95 = se dit aussi pour inspiration poétique ; « gloire » monte à Dieu 96 ; « L'immortalité, c'est la foi. » 97).

— Relation harmonieuse à sa mère Florence et à sa maîtresse (98, 101)
— idéalisme du point de vue : cf. rive orientale de l'Arno > I. 6 / coucher de soleil par Cath. et Marie.

— . Jeunesse vécue dans une retraite religieuse (2.2 p. 96) : cf. Lz..

— Indépendance morale : « Je n'appartiens à personne » 100 + « stylet » à la ceinture (cf. épée de Lz. + petit couteau de la mariée 4.10 p. 211 + scalpel pour voir la pensée de Lz. 3.3 p. 152 + « style »...).

— Lucidité sur l'âpreté de la situation politique (100 : on peut le tuer par caprice) + un certain pragmatisme dans acceptation des commandes (Valori 96 ; Lz. 101).

— Réserve politique (cf. répond pas / Rép. 101), et théorie (romantique) de transmutation de la douleur par l'art (> fécondité des temps

obscur : «L'enthousiasme est frère de la souffrance » 99, « les peuples malheureux [...] font les grands artistes » 100).

. Présence de l'art dans la ville : alliance de la séduction sensible et de la religion selon Valori (Contre-Réforme, 95).

— Musset minore finalement personnage de Cellini (≠ Sand : nommé 1.5 Montolivet) < fière indépendance (≠ ce que Muss. veut montrer).

— Art s'oppose (< idéal + disparaît : portrait > « tapis » ds lequel on emporte le duc 5.1 p. 223 > sonnet ridicule du précepteur 241 = comme parodie de ce que disait Tebaldeo 2.2)

/ au spectacle, goûté par le peuple (mascarade, fête finale).

+ Pbmatic : à travers Lz., quel est le rôle de l'art dans représentation de la réalité historique (Renaiss. > 1830) et expression subjective (pers. > poète)?

— 1. Art et société

+ a> Réalité sociale et personnelle dans la pièce.

. Personnage d'artiste : Teb. 2.2, Cellini 1.5, écoliers 1.2.

. Sensibilité poétique de Catherine, virtuosité verbale de Lz., maniement de la rhétorique par les Républicains.

+ b> Art et pouvoir

. Dépendance éco. de Tebaldeo = pourvoyeur des bons plaisirs des grands, un peu comme Lz. (entremetteur), voire comme les filles vendues de la ville.

. Existe aussi un art (technique) du pouvoir : Cardinal Cibo (≠ Alex., Marquise, Philippe) : dissimulation et médiation (≠ franchise et isolement de Teb.).

+ Art au cœur de l'histoire et des pers. : mais pas le même cœur (faits / âme).

— 2. Art et drame

+ a> Un artiste au centre de l'action ?

. Lz. dissimule comme Cibo (artiste dans son imitation du vice, et artisan d'une intrigue efficacement menée, préparée), et a une âme sensible (porte en lui des idéaux, des rêves) comme Teb..

. Structure dramatique et suggestions de mise en scène suggère rapprochement, et même possibilité de complicité entre Lz. et Teb. (Ubersfeld).

+ b> L'art du drame

. L'affranchissement des règles classiques se fait, dans ce drame qui invente son genre (pièce à lire), avec art, et non sans mémoire du classicisme (cf. position de Musset dès 1830 in « Vœux stérile »).

. Affichage du romantisme : scènes historiques, costumes et décor, éclatement de l'espace et du temps, langage poétique, violence et passions...

. Mais : circularité tragique du drame, centrage spatiale, resserrement progressif de la pluralité d'intrigues (avec alternance et tressage).

+ Action menée avec art, par un personnage artiste qui ainsi se dévoile, et par une dramaturgie qui sonde les âmes et l'histoire.

— **3. Lucidité de l'art ?**

+ a> Une plongée dans l'âme.

. Les propos de Lz. (à travers art du langage de Musset : expression) laissent apparaître son « rêve du plongeur » (J.-L. Diaz) : mouvement homosexuel vers un père qui fait défaut et vengeance / mère indigne + pulsion de connaissance de sa propre origine.

. Fantasma qui structure la pièce (« noces » de sang avec Alex.) et sa mise en scène : cf. omniprésence du dramaturge dans l'espace et le temps du drame (organisation de l'espace et du temps).

+ b> Sur les rives de l'histoire.

. La pièce déploie ainsi l'intérieur d'une âme (cf. introspection croissante de Lz), mais pose impossibilité (malgré désir — enfantin ?) de montrer les ressorts de l'histoire.

. Le désir de connaissance reste une torture (style-scalpel), séparant l'effusion subjective (idéalisée : cf. Teb. — mais aussi Lz.) et la possibilité d'agir.

MUSSET : *LORENZACCIO* (1834)

S9. L'art

— 1. Art et société

+ a> Réalité sociale et personnelle dans la pièce.

. Personnage d'artiste : Teb. 2.2, Cellini 1.5, écoliers 1.2.

. Sensibilité poétique de Catherine, virtuosité verbale de Lz., maniement de la rhétorique par les Républicains.

+ b> Art et pouvoir

. Dépendance éco. de Tebaldeo = pourvoyeur des bons plaisirs des grands, un peu comme Lz. (entremetteur), voire comme les filles vendues de la ville.

. Existe aussi un art (technique) du pouvoir : Cardinal Cibo (≠ Alex., Marquise, Philippe) : dissimulation et médiation (≠ franchise et isolement de Teb.).

+ Art au cœur de l'histoire et des pers. : mais pas le même cœur (faits / âme).

— 2. Art et drame

+ a> Un artiste au centre de l'action ?

. Lz. dissimule comme Cibo (artiste dans son imitation du vice, et artisan d'une intrigue efficacement menée, préparée), et a une âme sensible (porte en lui des idéaux, des rêves) comme Teb..

. Structure dramatique et suggestions de mise en scène suggère rapprochement, et même possibilité de complicité entre Lz. et Teb. (Ubersfeld).

+ b> L'art du drame

. L'affranchissement des règles classiques se fait, dans ce drame qui invente son genre (pièce à lire), avec art, et non sans mémoire du classicisme (cf. position de Musset dès 1830 in « Vœux stérile »).

. Affichage du romantisme : scènes historiques, costumes et décor, éclatement de l'espace et du temps, langage poétique, violence et passions...

. Mais : circularité tragique du drame, centrage spatiale, resserrement progressif de la pluralité d'intrigues (avec alternance et tressage).

+ Action menée avec art, par un personnage artiste qui ainsi se dévoile, et par une dramaturgie qui sonde les âmes et l'histoire.

— 3. Lucidité de l'art ?

+ a> Une plongée dans l'âme.

. Les propos de Lz. (à travers art du langage de Musset : expression) laissent apparaître son « rêve du plongeur » (J.-L. Diaz) : mouvement homosexuel vers un père qui fait défaut et vengeance / mère indigne + pulsion de connaissance de sa propre origine.

. Fantasme qui structure la pièce (« noces » de sang avec Alex.) et sa mise en scène : cf. omniprésence du dramaturge dans l'espace et le temps du drame (organisation de l'espace et du temps).

+ b> Sur les rives de l'histoire.

. La pièce déploie ainsi l'intérieur d'une âme (cf. introspection croissante de Lz), mais pose impossibilité (malgré désir — enfantin ?) de montrer les ressorts de l'histoire.

. Le désir de connaissance reste une torture (style-scalpel), séparant l'effusion subjective (idéalisée : cf. Teb. — mais aussi Lz.) et la possibilité d'agir.

MUSSET : *LORENZACCIO* (1834)

S10. La parole

— Introduction :

+ La parole : matériau de la représentation théâtrale = à envisager comme tel (moyens parmi d'autres / temps et espace, décors, accessoires, costumes...), et non comme vérité nécessairement privilégiée de la pièce.

. < à comprendre sur fond d'un art poétique romantique et non plus classique : réalisation concrète et particularités doivent compter autant voire plus qu'une vérité générale, de langage (cf. *logos* grec = « langage » et « raison »...).

— cf. parole ≠ langue (Saussure), = « discours » (réalisation subjective, singulière).

— Cf. aussi parole comme engagement : « donner sa parole », « n'avoir qu'une parole »...

. Ambiguïté cependant < statut de « spectacle dans un fauteuil » : logique de théâtre mental, où davantage de possibilités de prouesses verbales pêt (poétiques, notamment : nuances...) que sur une scène.

+ Envisager donc la parole comme moyen dramaturgique et poétique : définissant les pers., leurs relations, organisant l'espace et le temps scénique.

— 1. Des paroles comme des actes ? Les mises en scène de la parole

+ a> La montée des tirades et des monologues.

. Solitude du lecteur trouve de plus en plus son image dans celle des pers., et en particulier de Lz., qui s'adresse à nous seul à seul : communication de deux âmes.

. Tendence à ce que les paroles soient des pensées à voix haute : Maffio (1.1), Philippe (2.1), Cardinal (2.3db.), Marquise (2.3fin, 3.6) > Lz. (4.3-5-9) ; tirades de 3.3 sont aussi, largement, des explications de pensées.

+ b> Des mots qui créent leur temps.

. Pourtant, ce dévoilement de pensée influe sur le déroulement de la pièce même (poids dramatique) : le projet de Lz. se révèle avec une clarté croissante (2.4, 2.5, 2.6 > 3.3) > fixe une échéance (3.1, 3.3 > 4.3) qui crée tension dans l'attente du meurtre (4.11).

. Même travail du temps : mises en garde de Cibo (1.4, 4.10), galanterie appuyée puis forfanterie de Julien (1.2, 1.5 > attaque + arrestation des frères Strozzi et mort de Louise), demande d'Alex. à Lz. concernant Catherine (2.4, 3.4, 4.2 > accélère intrigue).

+ c> La fragmentation des discours.

. À l'intérieur des scènes, cpdt., juxtaposition pbmatique des paroles : fonctionnement par tableaux > enchaînement de dialogues autonomes (1.2, 1.5, 1.6 ; 5.5) ; abondance des apartés (1.4 Cibo ; 2.5 Pierre / Lz. et Th. ; 2.6 Giomo ; 5.1db), des mots adressés à personne (délire Lz. 3.1, 4.11).

. Musset met en scène aussi difficulté à se parler.

— 2. Paroles vides et paroles pleines. Un désespoir poétique

+ a> Des mots pour croire

. Certains personnages prononcent des paroles porteuses de croyance : Maffio (confiance au duc 1.1), Catherine et Marie (affection pour Lz. 1.6), Marquise (amour de son mari + valeurs républicaines), Philippe.

. Lz. lui-même aspire à une parole pleine, expressives et porteuse de valeurs : monologues, moment de confiance avec Philippe, + critique des paroles vaines (qui en ce sens trahissent les valeurs).

+ b> Des mots pour agir

. Les hommes de l'action immédiate parlent moins (cf. parole minimale au moment du meurtre, et « parler » 12^e verbe, « agir » 25^e [Claude Duchet]) : véhémence de l'impulsion (colère, injures et orgueil de Pierre — pas plus efficace en soi que Giomo ou Scoronc. : a besoin de Philippe).

. Les hommes d'intrigue parlent mais savent se taire : cf. explications, pressions et injonctions du Cardinal / Marquise (détournement d'une position

sacrée + prétention à l'omniscience), mais paroles rares dans les scènes à plusieurs (1.4, 4.10) et énigme finale dans l'efficacité (5.1 : vers latins). Pour finir, reçoit et dicte les mots du souverain (1.7).

+ c> Poésie et bouffonnerie

. Alternative à la parole naïve ou machiavélique = la parole poétique, en particulier par images : souvent chez Lz., alors même qu'il a perdu ses illusions — reste d'un pari sur le sens (il existe des analogies entre les choses, des liens possibles entre les êtres), mais sur une margé étroite entre la rhétorique vaine (Philippe 2.1, 5.2 ; Marquise 3.6) et le délire (Lz. 3.1, 4.11).

. Ironie dramatique dans décollage des mots vers la bouffonnerie : paroles sans conséquences (ni sens) du marchand et des précepteurs (5.5), de Côme (« dans l'éloignement » 5.7).

MUSSET : *LORENZACCIO* (1834)

S10. La parole

— 1. Des paroles comme des actes ? Les mises en scène de la parole

+ a> La montée des tirades et des monologues.

. Solitude du lecteur trouve de plus en plus son image dans celle des pers., et en particulier de Lz., qui s'adresse à nous seul à seul : communication de deux âmes.

. Tendances à ce que les paroles soient des pensées à voix haute : Maffio (1.1), Philippe (2.1), Cardinal (2.3db.), Marquise (2.3fin, 3.6) > Lz. (4.3-5-9) ; tirades de 3.3 sont aussi, largement, des explications de pensées.

+ b> Des mots qui créent leur temps.

. Pourtant, ce dévoilement de pensée influe sur le déroulement de la pièce même (poids dramatique) : le projet de Lz. se révèle avec une clarté croissante (2.4, 2.5, 2.6 > 3.3) > fixe une échéance (3.1, 3.3 > 4.3) qui crée tension dans l'attente du meurtre (4.11).

. Même travail du temps : mises en garde de Cibo (1.4, 4.10), galanterie appuyée puis forfanterie de Julien (1.2, 1.5 > attaque + arrestation des frères Strozzi et mort de Louise), demande d'Alex. à Lz. concernant Catherine (2.4, 3.4, 4.2 > accélère intrigue).

+ c> La fragmentation des discours.

. À l'intérieur des scènes, cpdt., juxtaposition pbmatique des paroles : fonctionnement par tableaux > enchaînement de dialogues autonomes (1.2, 1.5, 1.6 ; 5.5) ; apartés (1.4 Cibo ; 2.5 Pierre / Lz. et Th. ; 2.6 Giomo ; 5.1db), mots adressés à personne (délire Lz. 3.1, 4.11).

. Musset met en scène aussi difficulté à se parler.

— 2. Paroles vides et paroles pleines. Un désespoir poétique

+ a> Des mots pour croire

. Certains personnages prononcent des paroles porteuses de croyance : Maffio (confiance au duc 1.1), Catherine et Marie (affection pour Lz. 1.6), Marquise (amour de son mari + valeurs républicaines), Philippe.

. Lz. lui-même aspire à une parole pleine, expressives et porteuse de valeurs : monologues, moment de confiance avec Philippe, critique des paroles vaines (qui trahissent dc. les valeurs).

+ b> Des mots pour agir

. Les hommes de l'action immédiate parlent moins (cf. parole minimale pendant le meurtre, et « parler » 12^e verbe, « agir » 25^e [Claude Duchet]) : véhémence de l'impulsion (colère, injures, orgueil de Pierre — seul pas plus efficace que Giomo ou Scoronc. : a besoin de Philippe).

. Les hommes d'intrigue parlent mais savent se taire : cf. explications, pressions et injonctions du Cardinal / Marquise (détournement d'une position sacrée + prétention à l'omniscience), mais paroles rares dans les scènes à plusieurs (1.4, 4.10) et énigme finale dans l'efficacité (5.1 : vers latins). Pour finir, reçoit et dicte les mots du souverain (1.7).

+ c> Poésie et bouffonnerie

. Alternative à la parole naïve ou machiavélique = la parole poétique, en particulier par images : souvent chez Lz., alors même qu'il a perdu ses illusions — reste d'un pari sur le sens (il existe des analogies entre les choses, des liens possibles entre les êtres), mais sur une margé étroite entre la rhétorique vaine (Philippe 2.1, 5.2 ; Marquise 3.6) et le délire (Lz. 3.1, 4.11).

. Ironie dramatique dans décollage des mots vers la bouffonnerie : paroles sans conséquences (ni sens) du marchand et des précepteurs (5.5), de Côme (« dans l'éloignement » 5.7).