

## Étude de texte n° 4, *Lorenzaccio*, Acte II, scène 6 (la scène de « la cotte de mailles »), p. 101 à 106.

Nous sommes **au palais du duc** où Lorenzo a fait venir le jeune peintre Tebaldeo, rencontré à la scène II de cet acte, afin qu'il réalise **le portrait d'Alexandre** ; le duc pose donc « à demi nu », comme « les antiques » (l. 49), tandis que son fidèle Hongrois et garde du corps, Giomo, chantonne et que Lorenzo erre dans la pièce ; va disparaître, comme par hasard, **la fine cotte de mailles** que le duc porte toujours sur lui et qu'il a ôtée afin de « poser le cou découvert » (= torse nu, l. 49). On peut supposer que **c'est Lorenzo qui la dérobe** et sort la jeter dans un puits, mais **attention** : le texte ne le dit pas expressément, on le **devine** ; dans le cadre d'une représentation, en fonction des choix du metteur en scène, sans doute ce mouvement serait-il visible pour le public, mais point pour les autres personnages présents. Néanmoins, toutes sortes d'indices, à commencer par la question du duc (l. 68-69), puis les observations et doutes de Giomo (l. 95 à la fin de la scène) laissent à penser que c'est bien sûr Lorenzo qui est responsable de la perte de l'objet.

**Que signifie l'épisode du vol de la cotte de mailles d'Alexandre ? Comment cet objet acquiert une fonction dramatique et dramaturgique** (*cf.* les travaux de Jacques Scherer) **et surtout comment Lorenzo parvient-il à « faire croire » à son innocence alors que sa responsabilité est évidente ?** Là encore il y a un **décalage** entre la cécité des personnages sur la plateau et la perspicacité du public qui se voit placé de plus en plus en connivence avec Lorenzo. Même si la pièce figure dans un recueil intitulé « spectacle dans un fauteuil » (*cf.* notre cours de présentation), elle relève bien du genre théâtral et de ses effets « spectaculaires » sur un public imaginé par l'auteur. Sarah Bernhardt l'avait bien perçu.

**Trois axes** armeront notre commentaire : nous verrons d'abord en quoi il s'agit d'une scène où les **ambiguïtés** déjà évoquées s'accroissent, et qu'elle est ainsi imprégnée d'une **étrange atmosphère** avant d'en mesurer la **dynamique dramaturgique** qu'elle génère : ce que le duc commence à perdre, ce que Lorenzo commence à gagner, ce qui se confirme dans l'esprit du lecteur spectateur et ce qu'il attend désormais.

### **I – Encore où une scène d'ambiguïtés :**

Jusqu'à présent, **Alexandre** de Médicis était monolithique : cynique, débauché, arrogant, grossier et suffisant ... **Est-il néanmoins si assuré qu'il le faisait croire ?** En effet, de son propre aveu, il ne se promène jamais sans sa cotte de mailles qu'il ne quitte jamais et qui vise à le protéger de tout attentat (l. 29 à 34, p. 103). Ainsi, lui qui semblait si sûr de lui, se sent pourtant menacé. Serait-ce pour abriter justement le défaut de sa cuirasse de débauché ? Et ce « fil d'acier » est quand même fort peu commode pour aller au bal ou courir les filles, en plus d'« être bien chaud » (l. 28). On prend alors conscience que cette armature, aussi fine qu'elle soit, le protège et le rassure beaucoup plus que ce qu'il veut bien en dire.

Aussi **l'ironie de Lorenzo** est-elle de plus en plus perceptible pour le lecteur spectateur, surtout quand elle lui sert à révéler que le duc est moins en sûreté qu'il ne pourrait le croire : « C'est une prudente habitude » (l. 41), ce à quoi Alexandre répond par une fanfaronnade : ... « c'est une habitude – pure habitude de soldat. » (l. 43, ce dont on peut douter, car en tant que souverain de Florence, ce n'est pas un combattant).

**L'insinuation de Lorenzo est alors parfaitement perfide et provocatrice** : ... « vous avez eu tort de la quitter. » (l. 46-47) C'est comme si Lorenzo « jouait avec le feu », puisque justement il s'agit de dépouiller le duc de cette cotte afin de le rendre plus vulnérable – et le peintre Tebaldeo devient ainsi, malgré lui, le complice de Lorenzo, parce que c'est justement lui qui a demandé au duc « de la quitter » (l. 48). Et Lorenzo de changer brutalement de sujet pour chercher sa « guitare » (l. 50).

On se demande alors ce qu'il machine sans que le duc ou Giomo s'interrogent à cet instant sur l'intérêt de Lorenzo pour ce sous-vêtement du duc. En effet, la scène est bien étrange.

## II- L'atmosphère étrange de la scène :

Il s'agit d'une scène d'hommes où se mêlent érotisme (homosexuel), menaces et ruse (le vol de la cotte), mais c'est aussi une scène de **duperie** où les dupés eux-mêmes se montrent bien complaisants.

Tebaldeo est en train de peindre le portrait du duc « à demi nu » ; l'on se souviendra par exemple de la mise en scène de Zeffirelli à la Comédie-Française à la fin des années 70 où Alexandre était justement joué par un bel homme (Jean-Luc Boutté) au torse musclé, à la pose volontiers lascive, pouvant, malgré une virilité affirmée, se montrer très caressant vis-à-vis de Lorenzo (Francis Huster). Quoi qu'il en soit, nous assistons à une scène relativement **intime**, dans une chambre du palais qui sert d'atelier au peintre, sans présence de nombreux courtisans et la nudité de l'altesse est une nouveauté, voire une audace théâtrale (au moins pour l'époque de Musset) ; on a déjà vu Alexandre dans ses fredaines, mais toujours habillé ou costumé, voire travesti en religieuse à l'acte I. Symboliquement il y a donc ici **une mise à nu du duc** au-delà de ses sempiternels et impétueux désirs ; il se justifie au nom de l'esthétique antique, mais on peut être surpris qu'il ait accepté aussi aisément la proposition du peintre, au lieu de poser magistralement, en costume de cour et sur le trône florentin.

Cette nudité génère une atmosphère étrange, entre **familiarité**, **sensualité** mais aussi un certain **malaise** ; pour Tebaldeo et Giomo, voir ainsi le souverain nu, c'est aussi le voir dénué de ses fards et de son statut ducal, donc au naturel en tant qu'homme ; mais le malaise est instauré aussi dès le début de la scène avec l'échange entre le duc et Giomo qui se vantent de crimes gratuits, sans autre justification que leur caprice ... Ainsi, comment expliquer la « **loucherie** » de Tebaldeo (l. 21-22, bas de la p. 102) ? Trois hypothèses interprétatives :

- soit Tebaldeo est effrayé par le cynisme de Giomo et duc (assommer arbitrairement un homme) ;
- soit s'exerce sur lui l'effet de la tyrannie contemplée à nu (au propre comme au figuré) ;
- soit c'est le symptôme de l'effroi de ce jeune homme idéaliste qui accepte de prostituer son talent dans cette atmosphère de vice (cf. Acte II, scène 2, par exemple sa réplique aux lignes 85-86 ; à défaut de « peindre la Mazzafirra toute nue », c'est le portrait de ce « butor » d'Alexandre qu'il réalise !).

Bien qu'Alexandre et Lorenzo se comportent dans Florence comme des séducteurs qui se plaisent à subjuguier des jeunes femmes, il règne entre eux une certaine **ambivalence** : ils se donnent des surnoms affectueux (« Renzino »), s'appellent « mignon » avec toute l'ambiguïté que le terme peut connoter ; il y a de surcroît la référence anecdotique de la chasse (l. 38-41, p. 103) qui peut surprendre ; c'est le moins qu'on puisse dire, bien qu'il faille se garder d'une interprétation hâtive ou anachronique.

Enfin le lecteur spectateur s'interroge sur le brusque **intérêt de Lorenzo pour la cotte de mailles** qu'il tripote à loisir (dès la l. 27, p. 103) jusqu'à s'en emparer à la dérobée ; mais pour ce faire, il crée une **manœuvre de diversion** en faisant croire qu'il doit sortir pour aller chercher sa guitare. (l. 50-52, p. 104).

On comprend alors qu'il est quitté le lieu pour jeter la cotte dans un puits grâce à la réplique de Giomo, attentif et étonné (l. 54-56, p. 104), puis grâce à l'impertinence de Lorenzo, transparente pour le lecteur spectateur (l. 70-80, p. 105).

Mais si ce vol est central pour la scène, il est aussi fondamental pour le suite de la pièce.

### **III – Une scène dynamique dont le mouvement est donné et mené par le jeu incessant de Lorenzo qui manipule et la cotte et le duc !**

La cotte agit comme un masque, un objet apotropaïque vis-à-vis d'Alexandre qui ne veut jamais s'en dépouiller, d'où son **inquiétude**, voire son affolement qui se reflète dans ses interrogations et exclamations (*cf.* les lignes 57-58, 68-69, 81-82, 85 p. 104-105). Pourtant il dit simplement à la fin de la scène : « On la retrouvera. », s'assoit même avec confiance « à côté de Lorenzo » (l. 94-95, p. 106), comme s'il voulait se rassurer et qu'il ne voulait pas croire à la culpabilité de Lorenzo ! Serait-il ainsi **la dupe volontaire de son favori ? Le « faire croire » de Lorenzo est-il si efficace ?** N'y aurait-il une **complaisance étonnante** du duc à se laisser berné ?

Cette cotte est aussi quelque peu à l'**image de la tutelle germano-papale** – comme si le duc ne pouvait gouverner que sous cette protection ... Sa perte accentue une atmosphère de **danger**, préparée par la chanson mortuaire de Giomo en début de scène.

Il est vraiment surprenant que le duc ne veuille pas soupçonner Lorenzo. Il le traite de paresseux ; il bougonne, mais ne s'en prend pas à lui ; cette attitude ressortit à **une incroyable confiance qui confine à l'aveuglement** malgré les deux insolences de Lorenzo (*cf.* l'échange au bas de la p. 105, de la ligne 84 à 89) ; mais il est vrai que l'habileté de Lorenzo est aidée par la grossièreté des appétits sexuels d'Alexandre ; ainsi lui est-il facile de faire diversion en évoquant sa tante Catherine, nouvel objet de désir pour le duc (l. 89-91, p. 106).

**Désormais** le lecteur qui a compris et deviné ce qui s'était passé, et le spectateur qui a pu le voir et l'entendre (réplique de Giomo, l. 54-56, p. 104), sait la vérité et se fait en quelque sorte **complice** de Lorenzo. **L'action a progressé** : Lorenzo en dépouillant le duc de l'objet qui le protégeait au plus près, se rapproche de l'acte fatal qu'il compte accomplir. Mais il faudra la scène 3 de l'Acte III pour une confirmation éclatante, préparée aussi par l'entraînement furieux auprès de Scoroncolo à l'ouverture de l'acte suivant.

On observe néanmoins la résistance de Giomo : il est le seul à rester sceptique ; cependant, lui aussi se rassure à bon compte (l. 96-100, p. 106, fin de la scène). On voit bien ainsi que **personne ne veut imaginer ou croire que Lorenzo puisse être dangereux, ce qui le rend d'autant plus redoutable**. Il a parfaitement **réussi à « faire croire » qu'il était devenu cet haïssable et méchant pleutre de « Lorenzaccio »**, mais c'est aussi comme si Alexandre et Giomo, à l'inverse du dubitatif cardinal Cibo, **voulaient absolument croire** à la légende et au portrait qu'ils ont eux-mêmes contribué à élaborer du cousin Médicis.

#### **Conclusion :**

Tu fais d'autant plus croire que les autres veulent (y) croire ! Pardon pour cette familière expression, mais elle semble bien être la « moralité » de cette scène ...

Cette scène est ainsi très étonnante ; l'objet qu'est la cotte tient le premier plan et revêt autant d'importance qu'un personnage. Se renouvelle ainsi le thème des apparences et du double. En effet la cotte, c'est l'armure intime, le masque du duc, dont il se voit dépouillé et ainsi considérablement fragilisé ; **l'action politique et dramatique** de Lorenzo va pouvoir progresser, ce qu'attend le public avec encore plus de **tension**.

On a pu observer le **double jeu** de Lorenzo-Lorenzaccio : il est le « mignon » aimé, mais traître ; il est à la fois le favori et le conspirateur, méprisé et pourtant dangereux ; il est l'assassin qui

prémédite et commence à agir aux yeux de tous et sous couvert de son apparente désinvolture et de ses insolences, de sa guitare (en résonance avec celle de Giomo) et de ses « ronds » dans l'eau ...

Il y a bien ici l'anticipation de la scène du meurtre (IV, 11) avec ce déshabillage du duc ; Lorenzo se livrant presque à une répétition et mise en scène du futur attentat sans que personne n'y prenne vraiment garde ; le duc a-t-il compris et est-ce alors un défi indirect et tacite lancé à son confident et au destin **ou** est-ce de l'aveuglement ? Cela repose la question de l'efficacité du « **faire croire** » de Lorenzo et de **l'auto-persuasion de ses proches**.

Parallèlement l'homo-érotisme qui imprègne la scène jette un trouble dans l'esprit du lecteur spectateur, trouble redoublé quand on entend dire à Lorenzo dès le début de l'acte suivant : « **Ô jour de sang, jour de mes noces !** » (III, 1, p. 109, l. 18).

Mais il est temps d'en venir à la « vérité » de Lorenzo, telle qu'elle se révèle à Philippe Strozzi au cours de la scène 3 de l'acte III.