

« Lorenzaccio » : Le carnaval et le cardinal.

Walter Moser

Citer ce document / Cite this document :

Moser Walter. « Lorenzaccio » : Le carnaval et le cardinal.. In: Romantisme, 1978, n°19. L'ombre de l'histoire. pp. 94-108;

doi : <https://doi.org/10.3406/roman.1978.5155>

https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1978_num_8_19_5155

Fichier pdf généré le 01/04/2018

Walter MOSER

Lorenzaccio : Le Carnaval et le Cardinal

pour Paul Zumthor.

« Il est vrai qu'une plume dans la main d'un écrivain excellent est en elle-même une arme bien plus puissante et terrible, une arme qui porte bien plus loin qu'aucun sceptre, qu'aucune épée entre les mains d'un prince. »

(Alfieri, *Du prince et des lettres*, II, 13).

« Vous parlez de tout cela en faisant des armes et en buvant un verre de vin d'Espagne, comme s'il s'agissait d'un cheval ou d'une mascarade ! Savez-vous ce que c'est qu'une république ? »

(Lorenzaccio, III, 3/384).

Dans le proverbe *Faire sans dire*, Musset relègue hors-scène l'acte — un meurtre — déterminant le déroulement et le dénouement dramatique qui, par ailleurs, se joue exclusivement dans le dire. Le tyrannicide dans *Lorenzaccio*, par contre, est montré sur scène, mais il s'avérera inutile et inefficace. Peut-on en conclure au renversement du proverbe pour *Lorenzaccio* : dire sans faire ? Cette hypothèse, quelque peu paradoxale, engage à reprendre et à déplacer la question formulée par Atle Kittang : quelle est la relation entre action et langage dans le drame de Musset¹ ?

Une reprise s'impose parce que la dichotomie parole/acte et sa dramatisation par Musset peuvent et doivent être critiquement élaborées au-delà de la conclusion d'Atle Kittang : « [...] l'action même est devenue un mystère, [...] le langage et la forme dramatique servent principalement à mettre en relief ce mystère. » (p. 48). Ceci en un premier moment de lecture, suivi d'une relance qui déplacera la question : dire et faire se trouveront pris dans un même jeu carnavalesque et opposés à un tiers terme, l'action politique, qui est efficace dans la mesure où, ayant son lieu hors-scène, elle contrôle la mascarade se déroulant sur scène.

1. DIRE ET FAIRE.

Commençant par ce qui est évident, ne l'est que trop, on constate et relève, comme une donnée majeure de *L.*, la discussion incessante sur le dire opposé au faire. Cette thématisation hypertrophiée (pour entrer en complicité avec l'emploi de la métaphore de l'organisme malade chez Musset) veut que tous les discours se réfèrent à leur propre discursivité, les personnages parlent de la parole, du mot, de la phrase, de la rhétorique, de la sentence, du bavardage, de la prosopopée. Les faiseurs de mots produisent des mots sur les mots, tandis que les hommes d'action réfléchissent sur les actes, sur la nécessité et sur la possibilité d'agir et sur l'inopportunité de parler. La dichotomie

tomie dire/faire s'articule comme étant la ligne de partage principale, d'autant plus qu'elle est renforcée par une série de ramifications thématiques et rhétoriques obéissant au même et seul principe de symétrie : faire est soutenu par agir, frapper, tuer, dire par parler, écrire, réfléchir ; la division passe par le corps humain : main et bras se trouvent être associés à l'acte et disposent d'un arsenal impressionnant (l'épée, le couteau, le poignard, le stylet, la pique, la dague), alors que la parole se situe du côté de la bouche, de la langue, des lèvres et ne s'arme que de la plume.

Que ce bref relevé thématique, bien qu'incomplet, suffise pour indiquer le poids de la question dont il s'agit maintenant de sonder, les unes après les autres, les implications théoriques et les incidences pratiques.

Le texte dramatique ne théorise la relation entre dire et faire que de façon implicite et intermittente. Néanmoins, le repérage des bribes textuelles pertinentes à ce sujet permet de déceler la théorie sous-jacente que le texte se donne comme présupposé de sa propre pratique dramatique. C'est la Marquise qui pose le principe décisif en postulant que « les mots représentent des pensées et ces pensées des actions » (I, 4/344)².

Cette formulation succincte implique une théorie du signe qui, à son tour et d'emblée, est prise dans la théorie de la représentation. Elle ne manque pas d'analogie avec cette définition du signe, proposée par E. Benveniste : « Le rôle du signe est de représenter, de prendre la place d'autre chose en l'évoquant à titre de substitut »³. Cette façon d'extrapoler le propos de la Marquise en position de théorie appelle une précision. Dans *L.*, le signe et sa mise en jeu discursive sont à généraliser au-delà du verbal. Seront à inclure toutes les variétés de signes contribuant au texte dramatique, y compris les indications scéniques. On notera au passage et à titre d'exemple que le postulat théorique de la part de la Marquise est provoqué par le « faux » emploi d'un signe vestimentaire : le déguisement du duc Alexandre de Médicis en religieuse. Paroles, habits, costumes, gestes fonctionnent tous au même titre comme des signes alimentant les discours⁴ dont l'interrelation fait le texte dramatique. Qu'il s'agisse de mots représentant des actions ou d'objets signifiants prenant la place d'une puissance, d'une identité, la même théorie du signe est mise en jeu. Elle est tout entière, mais en négatif, dans les questions rhétoriques de celui qui n'y croit pas, le Cardinal : « faut-il qu'on ait une chaîne d'or au cou et un mandat à la main pour que vous compreniez qui on est ? Attendez-vous qu'un valet crie à tue-tête en ouvrant une porte devant moi, pour savoir quelle est ma puissance ? » (IV, 4/412)

Cadre et contrainte de toute pratique signifiante et discursive aux XVII^e et XVIII^e siècles⁵, la théorie de la représentation, dans *L.*, n'est plus qu'une toile de fond, discrète mais fonctionnant comme un système de référence général. Elle procède essentiellement de ce qui est posé comme extérieur au langage, d'une présence dont la rupture et la perte sont préalables à l'entrée dans le langage. Représenter, c'est, d'un double geste, établir une absence et produire un substitut qui évoque la chose ou l'action absente. A la limite, c'est-à-dire dans son aspiration suprême et impossible, l'opération de représenter prétend

à une restitution totale de la présence perdue. C'est le peintre Tebaldeo qui projette ce cas utopique dans le passé glorieux de son art : « Réaliser des rêves, voilà la vie du peintre. Les plus grands ont représenté les leurs dans toute leur force, et sans y rien changer. » (II, 2/361)⁶

Cependant, en « réalité », la représentation, tout en aspirant à cette répétition identique de la présence originelle dans le représenté, se solde par une perte, soit quantitative (toute la force, énergie, présence de l'original ne passera pas à la copie) soit qualitative (le portrait diffère de son modèle). C'est le cas de Tebaldeo lui-même qui, peintre de son propre « rêve magnifique », n'accomplit qu'une « esquisse bien pauvre » (II, 2/361).

Par ailleurs, soit dit en passant, l'affaiblissement de présence qu'implique un dire représentant un faire a été exploité dans la dramaturgie classique. Pour des raisons qu'on a dites de bienséance il fallait que la violence, la cruauté de l'acte meurtrier ou vindicatif soit absente sur scène ou, du moins, n'y apparaisse que rapportée comme représenté narratif.

Un autre postulat théorique, corollaire de la représentation, est la véridiction. Il faut que dire soit dire vrai. Le Duc adresse au Cardinal la question rhétorique : « Voulez-vous que je vous dise la vérité ? » (I, 4/347) Philippe doute de la vérité du discours que lui tient Lorenzo et répète son : « si tu dis vrai » (III, 3/388 et 393). Lorenzo confirme lui-même la vérité d'une histoire ignominieuse (et, par ailleurs, mensongère) qui court à son sujet (II, 4/370). Quelle est cette vérité tant de fois invoquée et érigée à l'encontre d'un danger auquel la pratique discursive serait exposée ? Sa fonction est de garantir et de stabiliser un discours qui risque d'être envahi par les forces suborneuses de certaines mouvances et tactiques signifiantes et de perdre les amarres du contrat de véridiction. Son sort se joue dans la référentialité du langage : est véridique ce qui est ancré dans ce que le langage se donne comme extérieur : il faut « dire les choses comme elles sont » (II, 1/359) et « dire ce qu'on pense » (cf. III, 3/390).

Or, il n'y a que les naïfs à se conformer à cette véridiction, et ils seront vite détrompés. La Marquise se fait reprocher sa naïveté par son beau-frère, le Cardinal : « ce ne sont pas les titres qui font l'homme » (IV, 4/412). Mais c'est Maffio qui subira la démystification la plus ironique à ce sujet, et ce dans la première scène du premier acte — la cause de la véridiction est donc mise en déroute dès le début. Il croit menacer les deux ruffians (Lorenzo et Giomo) qui, aux ordres du duc, le malmènent pendant l'enlèvement de sa sœur en invoquant toutes les instances et autorités de la vérification qui doit régler la vie sociale et politique : « S'il y a des lois à Florence ; si quelque justice vit encore sur la terre, par ce qu'il y a de vrai et sacré au monde, je me jetterai aux pieds du duc, et il vous fera pendre tous les deux » (I, 1/336). Il ne tardera pas à reconnaître le malfaiteur en la personne même du Duc ; et à la fin du premier acte on le verra, parmi les bannis, quitter Florence, le lieu où la vérité n'a pas sa place, où le sacré, comme garant suprême de tous les discours, aura tourné en mensonge et en mascarade.

La scène de *L.* sera donc le lieu d'une pratique discursive dépourvue de toute stabilisation par la vérité référentielle. Vrai et faux se confon-

dent et deviennent interchangeables : « ce que vous dites là est parfaitement vrai et parfaitement faux » (II, 2/360). Il y a donc dérèglement, déviation de la vérité, mais, paradoxalement, les discours semblent continuer à obéir à la théorie qu'ils ne cessent de contredire. Et ceci en négatif : ils seront jugés, valorisés comme s'écartant d'un canon fantomatique de la parole vraie. Référence et représentation continuent à faire autorité comme ce qui aurait dû mais ne peut jamais s'accomplir.

Ce désancrage référentiel des discours se traduit sur scène par un déséquilibre entre faire et dire. Traditionnellement lieu d'une action, elle devient lieu d'une inaction, d'une impuissance d'agir qui se manifeste dans une verbosité excessive. Faire et dire sont discontinus, dissociés et, à l'extrême, représentés séparément par des personnages antagonistes situés dans des camps opposés : le Duc, détenteur du pouvoir politique à Florence, est un homme d'action⁷ (« il ne manque pas d'énergie », I, 4/345) et de peu de paroles (« le style du Duc est laconique », I, 4/345), tandis que Philippe Strozzi, chef des républicains, est un homme de la parole (« inexorable faiseur de sentences », IV, 6/419) qui n'agit jamais.

Cependant, cette symétrie dans la distribution des rôles suggère une fausse idée d'équilibre dire/faire. Le déséquilibre n'est que trop marqué, souvent accusé et définitivement dénoncé par Lorenzo dans cette tirade à l'allure hamletienne : « Ah les mots, les mots, les éternelles paroles ! [...] O bavardage humain ! ô grand tueur de corps morts ! ô grand défonceur de portes ouvertes ! ô hommes sans bras ! » (IV, 9/422)

L'hypertrophie des mots se fait donc au détriment de l'action et va de pair avec une atrophie des organes de l'acte. Le résultat en est un excès du côté des paroles, provoquant une inflation verbale. De plus en plus, le dire, au lieu de tenir du faire, tient lieu de faire et usurpe la place de l'action. Au lieu de rapporter, représenter des actes, les mots se plaisent ou procurent du plaisir (« le plaisir de faire une phrase », IV, 6/419) dans une performance autonome.

« Que me font les discours latins et les quolibets de ma canaille ! » (I, 4/347), répondra le Duc à qui le met en garde contre le danger « Lorenzo ». Les mots ne font rien, mais on fait beaucoup de mots. Faute de choses et d'actes à quoi les référer, les mots se trouvent être « chosifiés », on agit et travaille sur et dans des mots-objets. La Marquise qui dénonce « ceux qui mettent les mots sur leur enclume, et qui les tordent avec un marteau et une lime » (I, 3/344), se verra, à son tour, reprocher sa rhétorique vide par un Duc érotomane qui, en tête à tête avec elle, s'attend à plus que des mots : « des mots, des mots et rien de plus » (III, 6/400). Ce double comportement à l'égard de la parole⁸ se retrouve dans le personnage de Lorenzo où il prend une allure bien plus subtile encore. Le protagoniste, qui a un pied dans chacun des camps opposés, réunit aussi dire et faire dans son rôle dramatique. Il réussit à crever la bulle rhétorique du patriotisme florentin tout en se cachant sous une performance verbale des plus ambiguës. Pressé par deux fervents patriotes (Bindo et Venturi) de répondre à l'appel des républicains, il commence par leur relancer la question et, devant leur refus de parler, enchaîne :

« Pas un mot ? Pas un beau petit mot bien sonore ? Vous ne connaissez pas la véritable éloquence. On tourne une grande période autour d'un beau petit mot, pas trop court ni trop long, et rond comme une toupie ; on rejette son bras gauche en arrière de manière à faire faire à son manteau des plis pleins d'une dignité tempérée par la grâce ; on lâche sa période qui se déroule comme une corde ronflante, et la petite toupie s'échappe avec un murmure délicieux. On pourrait presque la ramasser dans le creux de la main, comme les enfants des rues. » (II, 4/371)

L'ironie de cette tirade se produit en vertu de plusieurs renversements. Les organes de l'acte, le bras et la main, pervertis en organes de la parole, manient un discours éloquent qui, plutôt que de représenter des choses et actes, est transformé en chose, en objet et même en jouet. La toupie a la qualité de se soutenir et de se stabiliser par la force de son propre mouvement circulaire, aussi le discours patriotique, en tournant en rond, semble-t-il produire sa propre stabilisation. Du moins tant que dure le souffle grandiloquent de ses périodes, en l'absence de toute référence à une force sociale ou politique réelle.

Et le jouet produit un murmure délicieux ; cette insistance sur la sonorité de la parole (ici : « mot bien sonore », « corde ronflante », plus loin : « ces mots résonnent » (III, 3/390), « le vacarme des paroles » (V, 5/437), « chantons la liberté », V, 5/429) réduit les mots à la matérialité du corps sonore, le signifiant, en-deçà de toute force signifiante, et, plus encore, de toute référence. A tel point que la résonance des mots, surtout des grands mots patriotiques et humanitaires tels que « liberté », « humanité », « bonheur », « patrie » (cf. III, 3/390), commence à dénoter elle-même leur caractère creux et vide.

Lorenzo ne se contentera pas de sa tirade, il passe immédiatement à la démonstration dramatique de l'ironie qu'elle contient. Face au Duc, il manœuvre ses deux patriotes de manière à leur faire tomber des mains le jouet sonore pour leur faire accepter les honneurs et faveurs de leur ennemi déclaré, le prince tyran. En leur forçant la main de la sorte, toujours couvert de l'ambivalence de sa propre tactique verbale, il met à l'épreuve et accuse la pratique discursive de tous ceux qui parlent pour se dispenser d'agir (cf. III, 3/397). Sous sa double identité, Lorenzo développe un talent de « démasqueur », devient-il pour autant le champion de l'acte et de la vérité ?

Cette « véritable éloquence », grossie en un gigantesque « bavardage humain » (III, 3/397), finira par remplir Florence après le tyranicide : « c'est un vacarme de paroles dans la ville, comme je n'en ai jamais entendu, même par oui-dire. » (V, 5/437). L'action libératrice et révolutionnaire n'aura pas (de) lieu, puisque le tumulte usurpant sa place n'est que ce bavardage amplifié à des dimensions inouïes⁹.

Le verbiage patriotique et humanitaire, alibi dispensant ceux qui y ont recours à la fois d'énoncer un véritable discours politique et d'agir (« il n'y en a pas qui aient agi », V, 5/437) trouvera son double caricatural dans le discours esthétique¹⁰. Ses énonciateurs sont, d'une part, au deuxième acte, Tebaldeo, mystifié de bonne foi, et d'autre part, au cinquième acte, les deux faiseurs de sonnets, mystifiés de mauvaise foi. Ces derniers, précepteurs respectivement du petit Salviati et du petit Strozzi, chantent la liberté de Florence, pendant que, sur scène, leurs élèves se battent et que, derrière la scène, s'entérine l'esclavage de Florence. Cette scène, bilan négatif de l'acte de Lorenzo et par là

de tout le drame¹¹, porte la discontinuité entre faire et dire à son point de rupture sarcastique.

Le faire, représenté par la bagarre, est une action doublement impuissante, parce que non seulement, enfants, les deux garçons sont incapables d'assumer le conflit de leurs pères dont ils jouent la répétition, mais ils seront aussi corrigés et éconduits par leurs précepteurs. Et pourtant, à part Lorenzo, ils seront seuls à agir sur scène : ils parlent peu et se frappent, annonceraient-ils une véritable action politique ? Cette lecture optimiste cadre mal, cependant, avec le fait qu'ils subissent le pouvoir répressif de leurs précepteurs. Ceux-ci, érudits et poétéraux, réciteurs de leur propre beau parler, sont prêts à épouser n'importe quelle cause politique pourvu qu'elle leur permette de tirer une jouissance vaniteuse de la reproduction orale de clichés littéraires. Ils font résonner les grands mots (la liberté) en désaccord total avec le référent historique, ils font tourner leur toupie poétique, ramassée dans « cette main gigantesque, d'où sont sortis les chefs-d'œuvre de notre langue » (V, 5/438).

Ainsi se joue sur scène le conflit caricatural d'un faire et d'un dire dont la relation ne répond plus à celle prévue par la théorie et qui, antagonistes et discontinus l'un par rapport à l'autre, se trouvent complètement disloqués : vide, le dire pratiqué par des adultes qui en font un jeu d'enfants, et inefficace le faire abandonné à des enfants copiant le conflit des adultes.

2. DIRE EST FAIRE.

Toute la pratique discursive de *L.* ne se rabat pas sur le schéma d'une véridiction référentielle et des déviations par rapport à elle. Ce drame met en jeu d'autres relations entre le faire et le dire, des relations plus spécifiquement dramatiques. Leur description peut bénéficier des travaux de John L. Austin et de John R. Searle¹², ainsi que de la terminologie élaborée par eux.

Souvent, dans *L.*, un mot, une parole change la constellation d'une intrigue et pose un geste décisif pour le déroulement de l'action dramatique. Souvent aussi, le geste posé, son importance s'enraye après coup, ce qui n'efface pas, cependant, la fonction activement déterminante qui échoit à la parole à des moments cruciaux du drame : « Voulez-vous que je parle ? » (I, 4/346), « allons, parle, si tu veux » (II, 1/359), « Parle, parle, le temps est venu » (II, 3/388), « tu n'as qu'un mot à dire » (III, 6/401). Le mot proposé ou exigé de la sorte ne sera pas substitut d'action, il sera acte lui-même. Dire est faire, quand le Duc accorde à Bindo le titre d'ambassadeur à Rome par un « voilà qui est dit » (II, 4/371)¹³.

Les exemples du dire performatif — avec plus ou moins de force performative — abondent dans *L.*¹⁴. L'acte qui déclenche l'action dramatique au sens étroit du terme est un acte de parole, l'insulte faite à Louise Strozzi : « et tout cela pour une parole d'un Salviati » (III, 3/389). Cette phrase, en maintes variantes, se fera refrain dans la bouche de Philippe qui se réfère au propos injurieux de Julien Salviati comme à un acte de grande envergure : « un propos... voilà les guerres de famille, voilà comme les couteaux se tirent ». « Ils savent bien où ils frappent » (II, 5/374) : si les adversaires de Philippe agis-

sent et le frappent verbalement — leur propos performatif a une forte marque perlocutoire puisqu'il se répercute dans l'espace extra-linguistique — lui-même se confine à verbaliser l'action. Il parlera de la volonté, de la nécessité, de l'opportunité, de l'imminence d'agir, il incitera les autres à l'action ou les en retiendra, mais il n'agira pas. Ironiquement, les deux fois où il est prêt à passer aux actes — chose qu'il accepte en chef de famille, jamais en chef politique — ses antagonistes le préviennent et tournent son élan contre lui. Il pratique massivement ce qui sera appelé ici la modalisation¹⁵ verbale de l'action : « agissons » (II, 5/376), « vous voulez agir » (III, 2/385), « vous allez agir » (III, 2/385), « agir ! agir ! agir ! » (III, 3/388), « agis ! » (III, 3/389), « et nous n'agirions pas ! » (III, 3/389), « mon intention est [...] d'agir » (III, 3/396), « il faut que j'agisse » (III, 3/398). Impératif, infinitif, optatif, exhortatif, etc. — tout l'arsenal illocutoire est lancé dans la bataille par un Philippe qui ne fait pourtant que modaliser le verbe de l'action. Et c'est là son seul faire, dépourvu totalement de force perlocutoire. Aucune prolongation du mot dans l'acte ne s'accomplit. Les discours de Philippe ne déclenchent rien ; après chaque élan il ne tarde pas à retomber dans son activité de faiseur de mots : « Emmène-moi, mon fils, je vois que vous allez agir. Je ne ferai pas de longs discours, je ne dirai que quelques mots ; [...] deux mots, et ce sera fait » (III, 2/385).

Une autre tentative de produire des actes à partir des mots se joue dans le discours persuasif¹⁶ dont se sert la Marquise en face du Duc pour l'amener à terminer l'esclavage de Florence. Cependant, le Duc est loin d'être convaincu, et tout ce que la Marquise aura voulu mettre de perlocutoire dans son discours échouera. C'est que, bavarde et belle paroleuse (cf. IV, 11/426), elle paye le Duc en paroles et en phrases et que, pour le persuader — le Cardinal lui en fera la leçon (IV, 4) — elle doit commencer par lui prouver « qu'[elle sait] n'en pas faire » (IV, 4/413).

La scène de la confession met en jeu encore une autre relation non-représentative entre dire et faire, c'est le faire-dire du Cardinal qui veut s'assurer de son emprise sur la Marquise en la contraignant à dire ce qu'il sait d'avance. Ce n'est qu'après la confession proprement dite¹⁷ que se produit ce dialogue :

C. — Vous avez refusé de me dire le nom que je vous ai demandé [...]

M. — [...] Qu'importe le nom à la chose ? [...]

C. — Est-ce que je ne sais pas que c'est du Duc que vous voulez parler ?

M. — Du Duc ! — Eh bien ! si vous le savez, pourquoi voulez-vous me le faire dire ?

C. — Pourquoi refusez-vous de le dire ? Cela m'étonne.

M. — Et qu'en voulez-vous faire, vous, mon confesseur ? » (II, 3/366-67)

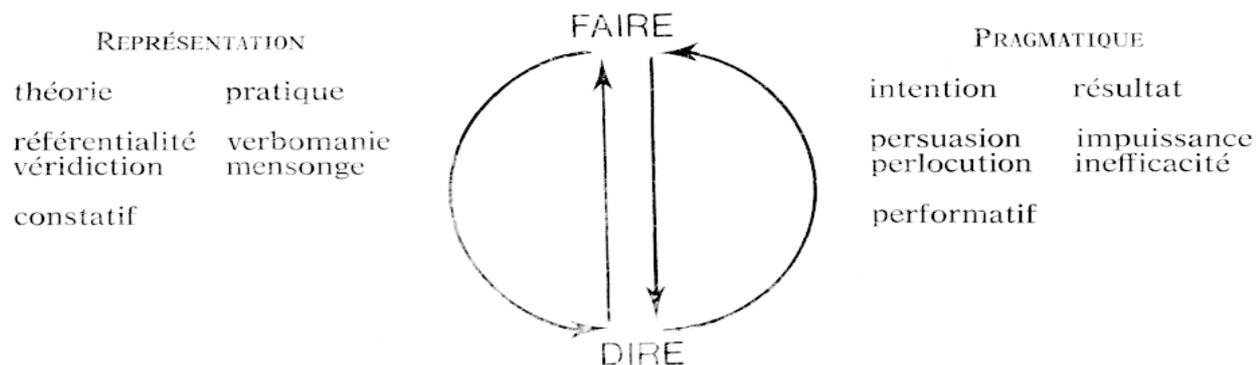
La situation est inégale d'emblée, puisque le rôle de confesseur investit le Cardinal d'un pouvoir institutionnel qu'il saura faire valoir. Quand la confession manque de produire l'aveu voulu, c'est-à-dire la vérité préétablie, elle tourne en interrogatoire. Il n'est plus question de confesser des péchés, mais de dire un nom. Et la scène de confes-

sion finit par se dérouler d'après le schéma de la torture telle qu'analysée par Michel Foucault¹⁸. Il s'agit de la production par extorsion d'une vérité que, par ailleurs, le questionneur détient déjà. Le lieu de cette extorsion, toutefois, n'est pas le corps, mais le langage. S'il ne peut être question d'une torture corporelle, il n'en est pas moins vrai que le questionneur vise le corps de la Marquise, il entend s'en faire un instrument pour contrôler et dominer le Duc (cf. II, 3/364). Mais, avant de lui donner les instructions pour la séduction érotique (IV, 4/412-13), devant remplacer la persuasion patriotique qui s'est soldée par un échec, il faut qu'il lui impose le pouvoir de son savoir. Et ceci verbalement.

Ne reste plus que Lorenzo pour exécuter l'acte pur. Contrairement à d'autres actes dont on ne fait que parler, le tyrannicide s'accomplit. Sur scène, aux yeux des spectateurs, sans avoir besoin d'être rapporté verbalement, il est la preuve éclatante que le drame perce sa propre verbomanie et que la scène est encore, ou devient finalement, un lieu d'action. Cependant, au moment où Lorenzo frappe le Duc, son acte aura déjà eu lieu — sur scène aussi, mais verbalement. Une grande partie du monologue qui précède le meurtre est consacrée à son anticipation verbale. Dans son discours anticipateur de l'acte, Lorenzo arrête les moindres détails de l'assassinat, il va jusqu'à produire des bouts de dialogue fictifs entre lui et le Duc.

C'est ainsi que l'acte probant de Lorenzo ne se donnera qu'en répétition. Il accomplit ce qui se sera préalablement joué dans le discours. Le faire sera une copie de ce qui aura été dit. De toutes façons, et aussi par des procédés autres que l'anticipation verbale, le meurtre s'annule en tant qu'acte efficace et sensé avant son exécution même. Lorenzo est le premier à s'en rendre compte, et c'est lui-même qui, à la veille de son acte, achève la dépréciation anticipée de son faire en le réduisant à un dire et à une écriture¹⁹ : « Que les hommes me comprennent ou non, qu'ils agissent ou n'agissent pas, j'aurai dit tout ce que j'ai à dire ; je leur ferai tailler leurs plumes, si je ne leur fais pas nettoyer leurs piques, et l'humanité gardera sur sa joue le soufflet de mon épée marqué en traits de sang » (III, 3/397). Le tyrannicide devient ainsi l'écriture violente dont le héros se sert pour dire aux autres l'impuissance et l'inaction qui sont les leurs, ainsi que les siennes propres.

Pour faire le bilan de la relation dire-faire, il faut tenir compte de son double aspect : d'une part la théorie d'une véridiction référentielle, dérégulée dans la pratique discursive, d'autre part une intention perlocutoire trop souvent vouée à l'échec :



Un double déplacement produit une double circulation close entre dire et faire. Le discours, larguant les amarres de la référentialité, n'obéit plus au contrat de véridiction, le dire ne représente plus rien, devient résonance creuse, se substitue au faire et, à la limite, passe à être chose et acte. Le dire performatif, s'émoissant dans sa verbosité, dispense d'agir en produisant l'alibi de gestes impuissants et, à la limite, l'acte même s'avère secondaire au dire, devient un dire.

Mouvement en fuite, dérèglement, instabilisation, la pratique discursive s'inscrit en faux contre l'ancrage théorique qu'elle semble se donner. Résultat : aucun acte ni exploit n'est rapporté sur scène, où il ne se produit pas non plus d'actions effectives et efficaces. Du moins, voilà ce que, spectateurs et badauds²⁰, nous voyons et entendons. Mais ce n'est pas là tout *L*. Le spectacle sur scène postule un spectacle, un spectacle qui refuse de se montrer, un ailleurs où s'ourdit et s'accomplit une action efficace. Dans un deuxième temps de lecture, il faudra sortir du cercle étroit du faire-e(s)t-dire et l'opposer à cette action.

3. LA MASCARADE OU LA FÊTE RESTREINTE

La question du langage et de l'action étant ainsi déplacée et posée à nouveau, il y aura désormais une double ligne de lecture, c'est-à-dire un double jeu de théâtre à suivre. Sur scène, une espèce de fête carnavalesque, contrôlée, à l'arrière-scène, par le pouvoir politique effectif. Et entre deux le Cardinal comme joueur double.

D'abord la mascarade, qui est généralisée dans *L*. Masque et déguisement sont omniprésents, que ce soit sous forme de thèmes, métaphores, problèmes ou attributs. Ils se trouvent liés, très explicitement, aux questions du langage et des discours. Les propos de la Marquise (« ceux qui mettent les mots sur leur enclume », I, 4/371) et de Lorenzo (« la véritable éloquence », II, 4/371) dénonçant la « chosification » des mots, situés dans leur contexte, ne manquent pas d'affirmer ce lien. La Marquise entend ses commentaires sur le langage comme une désapprobation du Duc qui, lors d'un bal masqué, était « vêtu en religieuse » (I, 2/340) ; d'ailleurs elle se trouve en désaccord avec le Cardinal qui semble favoriser la mascarade : « cet habit coquet des nonnes lui allait à ravir » (I, 4/344). Lorenzo, de son côté, est moins explicite — et pour cause — mais, après sa tirade ironique sur l'éloquence, il change brusquement de registre sémiotique, tout en restant dans l'ironie : « Je suis des vôtres, mon oncle. Ne voyez-vous pas à ma coiffure que je suis républicain dans l'âme ? Regardez comme ma barbe est coupée. N'en doutez pas un seul instant ; l'amour de la patrie respire dans mes vêtements les plus cachés. » (II, 4/371)

Des vêtements aux mots et aux discours il y a une relation d'analogie : l'habit est à l'homme (à son identité, à ses fonctions) ce que la parole est à l'acte. Cette relation est mise en œuvre sous le signe du masque, elle est donc marquée par une rupture et par une déviation entre la signification et la référence. La signification se soustrait au contrôle de la référence qui se veut bonne et unique, et elle s'engage dans une pérégrination flottante de faux référents. Tout a lieu dans la distance entre la possibilité de dire vrai et le faux jeu, car le masque se constitue par la distance qui le sépare du visage, par la possibilité

de le rabattre ; le mensonge par la substitution intentionnelle d'un référent à un autre, et par la menace d'être découvert ; la fiction par la suspension de toute référence, sous-tendue par le piège de l'illusion référentielle. Masque, mensonge et fiction sont les trois principales manifestations du dérèglement discursif alimentant le texte dramatique de *L.* Toutes trois, elles mettent en jeu le principe de la référentialité, tout en maintenant la distinction entre signification et référence ²¹.

Tous les personnages participent de la mascarade discursive. Le Cardinal ne « parle qu'en termes couverts » (IV, 4/413), il cache ses actions sous ses mots, ainsi que sa puissance politique sous la pourpre ecclésiastique. On peut observer un si grand nombre de dislocations dans les registres discursifs qu'on doute qu'aucun personnage parle en son lieu propre. Ni le Duc, ni Philippe, qui détiennent les principales positions politiques sur scène, ne produisent le discours adéquat à leur position ; leurs discours sont déplacés, l'un érotique, l'autre philosophique. L'artiste Tebaldeo, porté à expliquer son art, c'est-à-dire à produire un discours esthétique, s'égaré dans les termes religieux d'un mysticisme flamboyant. Là où un discours religieux (le sermon de Montolivet, I, 6) est commenté, on en relève surtout l'aspect esthétique.

Lorenzo est le personnage au masque le plus soigneusement élaboré. On apprend que ce masque a été délibérément choisi comme étant une tactique de la triade vérité-liberté-vertu, que son porteur croit donc le contrôler, c'est-à-dire pouvoir le poser quand bon lui semblera. Par rapport à la mascarade générale des autres (« les hommes », « l'humanité », III, 3/395), cependant, ce masque fonctionne à contresens ; Lorenzo n'a « voulu prendre qu'un masque pareil à leurs visages » (IV, 5/417). Ce qui pour lui est visage (pureté, vertu), pour eux n'est que masque, tandis que son masque du vice et de la débauche est leur vrai visage.

« L'humanité souleva sa robe et me montra [...] sa monstrueuse nudité » (III, 3/395) : cette découverte décisive a eu lieu dans les antécédents du drame, elle ne se produit pas sur scène, mais, progressivement, dans une temporalité narrativement rapportée sur scène ²². Et elle aboutit à une perte de contrôle sur le port du masque. Du coup, Lorenzo « ne peut plus répondre de [sa] langue » (IV, 5/416), son masque discursif s'automatise, se détache de cette vérité certaine, bien que dissimulée, en vertu de laquelle il a été constitué. Lorenzo perd la liberté de son jeu qui s'inscrivait dans l'écart entre masque et visage, entre vêtement et peau. Ce dont il découvre la perte, ce n'est ni le visage ni le masque, mais leur distance et opposition. « Le vice a été pour moi un vêtement, maintenant il est collé à ma peau » (III, 3/396), il s'est fait « robe de Déjanire » (IV, 5/416). Cette découverte déplace la justification de son futur acte ; de collective et politique elle devient individuelle et désespérée. Il ne sauve que la lucidité : il sait que, ne disposant plus du jeu entre la signification et la référence, il n'a plus de rôle à tenir, plus de raison d'être dans la mascarade.

Aussi doit-il se rendre à l'évidence que vouloir récupérer son autre, vouloir toucher à la vérité dans ce qui la fonde en-dehors du langage, c'est en découvrant le caractère fantomatique ²³. Dès le début du drame, l'autre Lorenzo, celui qui aurait dû rétablir la véridiction et authen-

tifier — après coup — le détour par la fausseté du masque, cet autre n'a toujours été qu'un fantôme, une fiction alimentant, dans un ailleurs temporel, le mythe de la pureté, de la beauté et de la vertu récupérables. La référentialité véridique, postulat théorique suspendu dans la pratique, peut néanmoins, de par son autorité imaginaire, soutenir et contrôler la pratique discursive qui définit et fait fonctionner le corps social qu'est la Florence de *L.* — tant que personne ne s'avise d'abattre les masques avec violence.

Cependant, la violence retombe sur le « démasqueur » et la mascarade reste intacte. C'est Lorenzo qui doit quitter la scène, à l'instar des bannis, mais sans espoir de retourner. Pourtant la scène ne le quitte pas tout de suite, elle le (pour)suit jusqu'à Venise, comme pour s'assurer de sa destruction. Sa mort, déjà, se jouera hors-scène et n'y sera représentée que verbalement. Elle ne devra pas non plus coïncider avec la fin du drame. La scène, débarrassée d'un trouble-fête, revient à Florence, son lieu propre où la mascarade triomphe et continue.

C'est dans une atmosphère de fête populaire et par l'exercice cérémoniel d'une mascarade discursive se donnant en spectacle que s'achève *L.* La fête, polymorphe, s'installe sur scène à plusieurs reprises. La première fois, c'est le bal masqué donné par les Nasi à l'occasion d'un mariage ; on n'assiste, avec les badauds du peuple florentin, qu'à la sortie des seigneurs masqués. Deuxième fête : la foire populaire de Montolivet superposant foire (économique) et pèlerinage (religieux). Troisième fête : le banquet des conjurés, fête manquée se terminant en catastrophe (mort de Louise) et se soldant par le départ de Philippe. Quatrième fête : distribution de vin et de comestibles au peuple, « dans le fond » (V, 1/429), pendant que, au premier plan, se déroule l'élection du nouveau Duc de Florence. Cinquième fête : mascarade fictive, inventée de toutes pièces par le Cardinal pour dissimuler la mort du Duc. Sixième fête : cérémonie d'intronisation du nouveau prince, spectacle-mascarade monté à l'intention du peuple pour le maintenir dans le jeu de masques généralisé.

Il y a encore cette autre fête qui persiste dans le texte à travers quatre actes : la noce, fête différente, secrète, rendez-vous intime et mortel entre l'assassin et sa victime. Mais, avant d'éclater en acte, elle aura hanté le discours de Lorenzo. A la fois métaphore, entrelaçant les champs sémantiques de la sexualité et de la violence (terme connecteur : le couteau), et masque verbal du tyrannicide, elle permet à Lorenzo d'investir son acte sur une double scène : celle, sexuelle, de la consécration de sa virilité et celle, politique, de l'élimination du tyran.

Plus que moment épisodique ou trait textuel parmi d'autres, la fête est ce qui détermine l'allure et la qualité du spectacle de la façon la plus générale. Dans un certain sens, tous les personnages « font la noce », reste à déterminer ce sens. En premier lieu, la fête est cette levée temporaire de la véridiction, cette instabilisation de la pratique discursive — appelée mascarade ici — qui procure à ses participants le plaisir²⁴ de dire faux, de se dire autre que ce qu'ils se croient être. Elle est aussi rupture, interruption, changement de rythme et de temporalité se découpant sur ce qui n'est pas fête. Elle

est finalement dépense, faste, et elle doit être gratuite dans les deux sens du terme : « dont on jouit sans payer » (« le plaisir ne coûte rien », I, 2/337) et « qui n'a pas de raison valable » (« Si tu crois que c'est un meurtre inutile à ta patrie, pourquoi le commets-tu ? » III, 3/397).

Cependant, dérèglement, rupture, dépense et gratuité ne constituent la fête qu'à condition qu'elle soit limitée (quant au lieu, au temps, à l'intensité) et que son déroulement dans l'espace clos de la scène Florence soit monté et dirigé par une instance qui n'en perde jamais le contrôle. A condition aussi que la dépense puisse être recouvrée (voix du peuple : « Hélas ! tout cela coûte très cher, et nous sommes bien pauvres », I, 2/340). Ce sont là les conditions qui déterminent le type de fête qu'est *L*.

La fête est-elle fautive pour autant ? Au contraire, sa récupérabilité par un système dont elle est une des institutions, son côté « docile machine »²⁵ en font partie au même titre que sa force de rupture, son côté dérèglement. Il est important qu'elle ne déborde pas, qu'elle ne s'attaque pas à ses propres limites et que ceux qui la troublent en soient éliminés. Pour être bonne et récupérable, il faut que la fête soit restreinte ; c'est le cas de *L*.

4. LE CARNAVAL ET LE CARDINAL

« [...] et les badauds [...] sont heureux d'apprendre et de répéter : « Le pape est à Bologne avec César ». Que s'ensuit-il ? Une réjouissance publique, ils n'en voient pas davantage : et puis un beau matin ils se réveillent tout endormis des fumées du vin impérial, et ils voient une figure sinistre à la grande fenêtre du palais des Pazzi. Ils demandent quel est ce personnage, et on leur répond que c'est leur roi. » (I, 5/351)

Il y a une instance invisible qui, non seulement monte et contrôle la réjouissance publique, mais qui sait aussi la mettre à profit pour son propre compte, c'est le pouvoir politique « réel » qu'il ne faut pas confondre avec l'inaction politique du Duc. Ce contrôle s'exerce d'autant plus efficacement qu'il se tient ailleurs, hors-scène.

Or, la dimension de ce qui transcende le lieu dramatique est invoquée par Lorenzo sous le nom de Dieu : « Suis-je le bras de Dieu ? [...] j'ai peur de [...] tomber en cendres sur ma proie » (IV, 3/411). Sa propre prédiction s'accomplira, mais il aura été le bras du pape puisque le lieutenant de celui-ci, le Cardinal, réussit à récupérer l'acte tyrannicide pour la stratégie du pouvoir. De toutes manières le Cardinal en sait plus long que Dieu : « ... je vous dirais des choses que Dieu lui-même ne saura jamais » (IV, 4/414). Dieu, ainsi que la religion, la pourpre cardinalice, tout vêtement religieux sont autant de déguisements et de masques dont le pouvoir s'affuble pour rester invisible sur scène.

Ce pouvoir politique n'est cependant pas inconnu ni anonyme. Ses détenteurs, le pape et l'empereur, sont souvent nommés sur scène ; son siège, Rome, y est souvent mentionné. Ils n'en sont pas moins absents, situés dans un ailleurs d'où part leur action efficace. Un réajustement terminologique s'impose dès maintenant : « action » et « agir » seront désormais réservés aux entreprises politiques de ce pouvoir absent, tandis que « dire/faire », « mot/acte » continuent à

s'appliquer à ce qui se passe sur scène, à Florence où « il n'y en a pas qui aient agi » (V, 5/437). L'action est concertée et efficace parce que, ayant son lieu propre dans le politique, elle finit par réaffirmer et par perpétuer le pouvoir établi. Du côté des républicains aussi il y a des tentatives d'agir, mais ce sont des actions avortées, mises en échec et réduites en des actes dispersés et dépourvus de toute force politique : Pierre frappe Salviati (« un coup si juste, et l'avoir manqué ! », III, 3/383), Lorenzo tue le Duc (« les hommes n'en profiteront pas », III, 3/395) et, à trois reprises, on apprend qu'il y a eu des émeutes (« ils ont failli faire une petit révolution dans leur quartier », IV, 1/408, cf. aussi I, 5/350 et V, 6/440). Finalement ces actes impuissants se résument en une bagarre d'enfants (V, 5). Pour le reste, à Florence, on ne fait que dire.

Une nouvelle dichotomie, englobant l'opposition faire/dire, rend plus amplement compte de ce qui est en jeu dans *L.* :

dire/faire	vs	agir
mot/acte		action
sur scène (Florence)		hors-scène (Rome)
le dramatique (la mascarade)		le politique ²⁶

Le fonctionnement dynamique de ce schéma est assuré par la position d'agent double du Cardinal qui a le privilège d'agir sur scène. Seul à être à la fois du côté du pouvoir et du côté de la mascarade, il est différent de tous les autres personnages : il « peut tout diriger » (II, 3/367), il « agit sans parler » (II, 3/364), il a du pouvoir sans aucun titre (II, 3/364), ayant à ce sujet un double qui lui sert de masque sur scène, le commissaire apostolique Valori qui a tous les titres sans aucun pouvoir.

Sans aucun doute, il se situe du côté de l'action, mais agit-il vraiment sur scène ? C'est après l'assassinat du Duc que son rôle se concrétise et c'est là qu'il met en scène et alimente une double mascarade : la farce d'une élection et la distribution de vin et de comestibles au peuple. Les deux activités se déroulant sur scène servent à dissimuler l'action décisive qu'il mène simultanément, ailleurs. Il fait donc et des électeurs et du peuple sinon des dupes, du moins ses fantoches. Et, pendant que la ville entière est en proie à un chaos carnavalesque (« on a braillé, bu du vin sucré, et cassé des carreaux », V, 5/438) et remplie du « vacarme de paroles » (V, 5/437), il exécute, silencieux et invisible, son action bien concertée.

Il ne reviendra sur scène que pour présenter et imposer les résultats de son action. Monté sur une estrade, en maître de cérémonie dirigeant l'intronisation du nouveau Duc de Florence, il donne le spectacle de son propre rôle et pouvoir de tireur de ficelles. Il permet au pouvoir absent de se donner en spectacle en déployant ses instruments et symboles sur scène : les soldats, la couronne, l'écriture et le discours. Le peuple n'a qu'à acclamer. Il joue et subit docilement la fête-machine du pouvoir qui se démontre — établissant *sa* vérité sur scène — et qui réaffirme ainsi son appropriation du lieu de la scène.

Pauvre peuple de Florence : on lui vole le pouvoir en lui donnant un spectacle. Et nous autres, lecteurs-spectateurs de *L.*, qu'est-ce qu'on nous vole en nous donnant ce livre-spectacle ? Que ce soit dans

un cours de littérature ou dans une salle de spectacles, si nous applaudissons à sa beauté, nous acceptons de participer à la fête qui se joue de nous. Nous devenons les badauds qui finissent par payer les plaisirs qui ne coûtent rien. Musset, en écrivant ces belles phrases, accepte de jouer son rôle sur la scène de la littérature et y représente sa propre impuissance, de même que sa récupération par le pouvoir politique. Mais en même temps il dénonce la part ambiguë que le politique fait au littéraire dans sa stratégie du pouvoir. En écrivant, il a assumé son double jeu, tout en optant contre la solution de Lorenzo. « Démasqueur », il garde le masque, parce que, à moins d'être pape ou empereur, on ne trouve hors-scène que la mort ou l'exil.

(Université de Montréal)

NOTES

1. « Action et langage dans *Lorenzaccio* d'Alfred Musset », *Revue romane*, X, 1, 1975, p. 33-50.

2. Les trois positions de mes renvois se réfèrent, dans l'ordre donné, à l'acte, à la scène et à la pagination de *Théâtre d'Alfred de Musset*, I, éd. établie par Maurice Rat, Garnier-Flammarion, 1964. Le titre de la pièce de Musset sera remplacé par le sigle *L.*

3. Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, II, Gallimard, 1974, p. 51.

4. De façon provisoire je distingue, dans *L.*, les discours suivants : esthétique, philosophique, religieux, politique, érotique. Pour mon emploi de « discours » et « pratique discursive » je renvoie à Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, 1969.

5. Ces deux siècles, *grosso modo*, constituent l'âge de l'épistémè classique selon Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Gallimard, 1966.

6. Cf. par contre ce que dit un autre peintre, dans une autre pièce de théâtre, au sujet de la représentation picturale : « Ah ! si nous pouvions peindre directement avec nos yeux ! Sur le long détour de l'œil au pinceau en passant par le bras, que de choses se perdent ». (Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, Aubier-Montaigne, 1971, éd. bilingue, p. 59.)

7. Il importe peu, en ce moment, que son action, déplacée du politique à l'érotique, manque d'efficacité en son lieu propre qui est le politique.

8. Atle Kittang qui distingue les trois intrigues des Strozzi, de Lorenzo et de Cibo relève, dans cette dernière, bien à raison, le double comportement de la Marquise à l'égard de la parole (*art. cit.*, p. 42).

9. La situation ne manque pas d'analogie avec *l'Education sentimentale* où la révolution tant attendue et verbalement préparée n'aura pas lieu ou, plutôt, deviendra sa propre caricature.

10. « Esthétique » dans le double sens (indiqué par le *Petit Robert*) : « relatif au sentiment du beau » et « qui a un certain caractère de beauté ».

11. Contrairement à une des adaptations du XIX^e siècle, qui déplaçait cette scène apparemment insignifiante au 2^e acte, elle doit avoir sa place au 5^e acte (cf. Alfred de Musset, *Théâtre complet*, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 1255).

12. J.L. Austin, *How to do things with words*, Galaxy Book, Oxford University Press, New York, 1973 (c 1962). J.R. Searle, *Speech acts, an essay in the philosophy of language*, Cambridge University Press 1969.

13. Même emploi de dire dans : « Si nous pouvons [...] surprendre les postes de la citadelle, tout est dit » (IV, 6/418).

14. Il sera par exemple question du verdict du Tribunal des Huit : « Un mot sans appel. Un mot, un mot. » (III, 3/389) Plusieurs fois sera rapporté ou prêté un serment : III, 3/388, III, 7/407, IV, 2/410 le serment interrompu, V, 7 le faux serment de Côme de Médicis.

15. Prenant « modalisation » dans un sens plus large que dans ses emplois strictement linguistiques.

16. Il s'agit bien ici d'une rhétorique de la persuasion, donc à objectif perlocutoire, et non pas de ce que Seymour Chatman appelle « rhetoric of suasion » dans sa contribution au premier congrès de l'Association internationale de sémiotique, Milan, 1974.

17. Par ailleurs, tous les péchés dont s'accuse la Marquise dans sa confession (« je m'accuse de ce que j'ai fait ») sont exclusivement des faits se situant dans le langage : « j'ai dit que [...] j'ai écouté des discours [...] j'ai lu une lettre [...] » (II, 3/365).

18. *Surveiller et punir*, Gallimard, 1975, p. 39-46.

19. Cf. Friedrich von Schiller, *Les Brigands* (Aubier-Flammarion, 1968, éd. bilingue, p. 129) où l'épée devient aussi la plume dont le héros se sert pour écrire son message violent sur le visage d'autrui : « un gaillard comme toi, qui en as plus griffonné de l'épée sur le visage des autres que trois greffiers dans le livre des édits en une année bissextile ».

20. Cf. les badauds sur scène : I, 2/337 et V, 1/431.

21. La folie, dérèglement bien plus radical, qui ferait éclater ce schéma théorique présumé, n'entre jamais sérieusement en jeu dans *L*.

22. Cette précision s'impose quand il est question de la « profondeur temporelle » dans *Lorenzaccio*. Cf. Eric L. Gans, *Musset et le « Drame tragique »*, Corti 1974, p. 154 et suiv.

23. Cf. la vaste thématique du fantôme, des spectres, de l'ombre dans *Lorenzaccio*.

24. Quant à l'opposition plaisir/jouissance établie par Roland Barthes (*Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973), on se retrouve du côté du plaisir dans *L* : c'est plutôt l'hédonisme partagé par une collectivité (les hommes, l'humanité de l'univers « Florence ») qu'une perte abrupte de la socialité. Excepté Lorenzo, pour qui l'acte est jouissance.

25. Mona Ozouf, « La fête sous la Révolution française », dans *Faire de l'histoire*, éd. par Jacques Le Goff et Pierre Nora, Gallimard, 1974, vol. III, p. 266.

26. Au sens de « relatif à l'organisation et à l'exercice du pouvoir » (*Petit Robert*).