

Alfred de Musset,
***Lorenzaccio*, acte III, scène 3**
(1834)

LORENZO

Suis-je un Satan ? Lumière du ciel ! je m'en souviens encore ; j'aurais pleuré avec la première fille que j'ai séduite, si elle ne s'était mise à rire. Quand j'ai commencé à jouer mon rôle de Brutus moderne, je marchais dans mes habits neufs de la grande confrérie du vice, comme un enfant de dix ans dans l'armure d'un géant de la fable. Je croyais que la corruption était un stigmaté, et que les monstres seuls le portaient au front. J'avais commencé à dire tout haut que mes vingt années de vertu étaient un masque étouffant — ô Philippe ! j'entrai alors dans la vie, et je vis qu'à mon approche tout le monde en faisait autant que moi ; tous les masques tombaient devant mon regard ; l'Humanité souleva sa robe, et me montra, comme à un adepte digne d'elle, sa monstrueuse nudité. J'ai vu les hommes tels qu'ils sont, et je me suis dit : Pour qui est-ce donc que je travaille ? Lorsque je parcourais les rues de Florence, avec mon fantôme à mes côtés, je regardais autour de moi, je cherchais les visages qui me donnaient du cœur, et je me demandais : Quand j'aurai fait mon coup, celui-là en profitera-il ? — J'ai vu les républicains dans leurs cabinets, je suis entré dans les boutiques, j'ai écouté et j'ai guetté. J'ai recueilli les discours des gens du peuple, j'ai vu l'effet que produisait sur eux la tyrannie ; j'ai bu, dans les banquets patriotiques, le vin qui engendre la métaphore et la prosopopée, j'ai avalé entre deux baisers les larmes les plus vertueuses ; j'attendais toujours que

l'humanité me laissât voir sur sa face quelque chose d'honnête. J'observais...
comme un amant observe sa fiancée, en attendant le jour des noces !...

Lorenzaccio, acte III, scène 3, *Théâtre complet*, Gallimard, La Pléiade, 1990,
p. 202

À l'étude : la rhétorique de la tirade

Lorenzo, compagnon de débauche du duc de Florence et moraliste de la corruption qui règne dans la cité, expose dans la scène 3 de l'acte III, devant le républicain Philippe Strozzi, son projet d'assassinat du duc, et ses motivations. L'extrait se situe donc au centre du drame et porte un éclairage sur l'ethos du héros romantique. Jadis pur, il s'est corrompu à trop fréquenter le duc et à voir la vérité sur ses compatriotes : « Je connais la vie, et c'est une vilaine cuisine ». Lorenzo, surnommé Lorenzaccio par le peuple, fait le récit de son évolution, et dresse de lui-même un autoportrait contrasté, soulignant la dualité de sa personnalité.

La tirade étudiée ici s'inscrit dans une longue discussion entre Lorenzo et Philippe Strozzi, qui se développe sur toute la scène 3, et lors de laquelle Strozzi voit s'ouvrir devant lui un « abîme » : il apprend d'abord que Lorenzo a l'intention de tuer le duc « demain ou après-demain », mais il découvre en même temps le désespoir profond de Lorenzo et l'impasse dans laquelle celui-ci se trouve. Plusieurs tirades s'enchaînent donc, dans lesquelles Lorenzo tente d'expliquer ses motivations et son état d'esprit. Celle-ci est consacrée à sa formation et à ses désillusions. Elle expose une vision du monde essentiellement duelle, et les procédés formels vont dans le sens de cette dualité. La dualité se retrouve d'ailleurs dans le personnage de Lorenzo, traversé par des tensions contradictoires et héros typique du drame romantique selon Musset.

La tirade, au théâtre, correspond à un moment rhétorique singulier, et qui s'organise selon des règles spécifiques. Avant de montrer comment l'antithèse* fonde le texte, nous aurons à observer la dynamique de la tirade. Musset avait pensé *Lorenzaccio* comme du « théâtre dans un fauteuil » ; pour autant, la tirade, moment particulier de l'énonciation* théâtrale, nécessite une organisation dynamique rigoureuse pour ne pas être un texte artificiel.

* Les mots du lexique sont marqués d'un astérisque à leur première occurrence uniquement.

I. Dynamique de la tirade

La tirade peut être un moment délicat dans le dialogue théâtral : elle peut paraître, pour le lecteur ou pour le spectateur, artificielle, trop longue, trop statique. Musset évite ces écueils en construisant la tirade de Lorenzaccio comme un fragment rhétorique d'éloquence démonstrative*, puisqu'elle s'insère dans un dialogue plus vaste entre Lorenzo et Philippe, qui porte sur le bien et le mal.

A. L'organisation de la tirade

1. Le mouvement du texte

La tirade est formée d'un unique paragraphe et sa cohésion* lui assure une grande densité de propos. Elle progresse cependant et plusieurs moments importants peuvent être repérés.

a. La phrase d'accroche

Suis-je un Satan ?

Elle répond à une objection de Philippe Strozzi : *Que le tentateur ne méprise pas le faible ; pourquoi tenter lorsque l'on doute ?* Enchaînant sur l'image du tentateur, Lorenzo se demande s'il est Satan, le tentateur par excellence, mais aussi l'ange déchu, tombé de la vertu dans le vice. La question de Lorenzo, sous forme d'interrogation totale, reste ouverte : il n'y répond pas, si ce n'est par sa tirade, qui tend à lui retirer l'exclusivité du vice. Cette question porte sur l'identité même du héros et sur son ethos, rejoignant ainsi l'interrogation fondamentale des héros de Musset. Philippe, mais aussi le lecteur, sont appelés à juger, à délibérer sur le bien et le mal, à chercher des réponses aux impasses de Lorenzo.

Lumière du ciel !

Lorenzo poursuit avec une phrase exclamative ; l'enchaînement de l'interrogation et de l'exclamation attire de la sorte l'attention du lecteur. À cause de son sens religieux, elle est polémique dans la bouche de Lorenzo : est-ce une pure provocation, un blasphème, ou au contraire la réminiscence d'un sentiment religieux authentique, dans un passage où Lorenzo évoque son enfance et ses *vingt années de vertu* ?

b. Le récit

La proposition suivante : *Je m'en souviens encore* (l. 1) lance le récit*. En réalité, les souvenirs sont loin de remonter à une date ancienne, Lorenzo est très jeune ; mais la formulation donne plus de solennité à ce qui va suivre. Le récit du passé de Lorenzo distingue deux périodes :

- l'âge des illusions (l. 2 à 7) : encore marqué par son enfance vertueuse, Lorenzo croit à la différence entre le bien et le mal, et se voit comme un révolutionnaire, un *Brutus moderne* ;
- la perte des illusions (l. 7 à 21) : Lorenzo découvre l'Humanité telle qu'elle est, le mal et la duplicité des hommes lui sont révélés. La rupture entre ces deux étapes est marquée par l'apostrophe *ô Philippe*, et par la présence d'un tiret (l. 7). Après le second tiret (l. 15), un passage au passé composé fait le bilan de ces révélations.

2. Les connecteurs

Le texte se caractérise par sa tendance à l'asyndète* : les connecteurs* restent peu nombreux. On peut toutefois relever :

- un adverbe de temps : *j'entrai alors dans la vie* (l. 8) ;
- et plusieurs conjonctions de subordination qui relient entre elles les propositions tout en établissant un lien logique : *Quand j'ai commencé à jouer mon rôle de Brutus moderne* (l. 2-3) ; *Lorsque je parcourais les rues de Florence* (l. 12) ; *Quand j'aurai fait mon coup* (l. 14). Placées à l'initiale des phrases, elles peuvent être assimilées à des connecteurs.

Les rares connecteurs relèvent tous de la temporalité, et établissent un lien de simultanéité entre deux actions. S'inscrivant dans le temps, ils signalent la dimension historique et politique du discours*.

B. L'énonciation

1. L'énonciation théâtrale

Les marques de la double énonciation caractéristique du théâtre, en l'absence de didascalies, sont ici les marques d'une double réception. En effet, Lorenzo adresse son message à la fois à Philippe et aux spectateurs — ou aux lecteurs, s'agissant de « théâtre dans un fauteuil ».

L'interlocuteur est présent dans le discours de Lorenzo, grâce à l'apostrophe (*ô Philippe !* l. 7), même si les marques de deuxième personne font défaut : la tirade tient du soliloque, et Philippe n'est en réalité qu'un faire-valoir du héros. L'apostrophe a surtout une valeur phatique*, et marque la transition entre les deux parties du discours.

Il n'y a bien sûr aucune référence au public des spectateurs, mais ils restent les destinataires de toute la pièce, et c'est pour eux que Musset organise cette défense de Lorenzo. C'est également aux spectateurs que s'adressent la référence intertextuelle à Lucius Junius Brutus, et l'obligation d'identifier l'allusion* au révolutionnaire qui se fit passer pour fou afin de détrôner Tarquin le Superbe.

2. L'énonciation déléguée

À l'intérieur du dialogue théâtral est introduit un discours direct, à deux reprises :

- *je me suis dit* : *Pour qui est-ce donc que je travaille ?* (l. 11-12)
- *et je me demandais* : *Quand j'aurai fait mon coup, celui-là en profitera-t-il ?* (l. 14-15)

Lorenzo délègue la parole à celui qu'il était en découvrant le vrai visage des hommes ; l'utilisation du discours direct permet de conserver la modalité* interrogative (contrairement à un discours indirect) et de souligner ainsi la valeur d'interrogation rhétorique* de ces deux questions.

3. Les valeurs aspectuelles du passé simple et du passé composé

L'énonciation théâtrale, par les échanges entre les personnages, relève toujours du discours ; néanmoins, rien n'empêche l'insertion d'un récit dans un discours, et l'alternance du passé simple et du passé composé dans cette tirade est intéressante. Elle va de pair avec une alternance entre l'emploi du *je* comme embrayeur*, et celui du *je* du récit, qui n'est plus ancré dans le « maintenant ».

Les verbes de la première ligne (*suis, souviens*) sont au présent d'énonciation* et ressortissent du discours.

Le passage suivant est au passé composé (*ai séduite, ai commencé* l. 2-3) et relève donc du discours ; accompli* du présent, le passé composé conserve un lien avec celui-ci.

La deuxième partie de la tirade débute sur un passé simple, indice d'une énonciation de récit, qui établit la rupture avec ce qui précède : *j'entrai alors dans la vie, et je vis qu'à mon approche tout le monde en faisait autant que moi* (l. 7-9) ; *l'Humanité souleva sa robe, et me montra, comme à un adepte digne d'elle, sa monstrueuse nudité* (l. 9-11). Les passés simples ont le même aspect* global* que les passés composés et établissent la successivité des procès* ; mais contrairement aux passés composés, ils semblent évoquer un passé reculé et créent une rupture avec le présent. Ils donnent ainsi plus de force et plus de solennité à l'expérience irrévocable vécue alors par Lorenzo.

À partir de la ligne 10 et jusqu'à la fin du texte, le passé composé reparaît, indice du discours, accompagné d'embrayeurs comme *autour de moi* (l. 13) ou *celui-là* (à valeur déictique*, l. 15). Sa valeur aspectuelle est d'exprimer l'accompli (Lorenzo insistant sur sa grande expérience de la vie, malgré son jeune âge face à Philippe Strozzi plus âgé) et le global. Il fonctionne alors en opposition avec l'imparfait.

4. Les valeurs aspectuelles de l'imparfait

Grâce à son aspect sécant*, l'imparfait offre la possibilité d'exprimer la durée, mais également l'habitude*, c'est-à-dire la répétition d'actions à une fréquence non indiquée. En outre, son aspect non accompli* lui permet de montrer l'action en tension.

Ont une valeur durative les imparfaits : *je marchais* (l. 3), *je croyais* (l. 5) ; ils insistent sur la durée de l'aveuglement de Lorenzo avant sa révélation.

Ont une valeur d'habitude les imparfaits : *je parcourais* (l. 12), *je regardais* (l. 13), *je cherchais* (l. 13), *je me demandais* (l. 14). L'accumulation* des procès verbaux dans ce paragraphe laisse entendre, bien qu'aucune indication temporelle ne le dise clairement, que Lorenzo a sillonné la cité à de nombreuses reprises — d'où l'utilisation de l'imparfait et non du passé composé qui serait alors singulatif.

Enfin, les imparfaits de la fin du texte (*j'attendais* [l. 19], *j'observais* [l. 20]), insistent à nouveau sur la valeur durative des procès tout en les présentant en tension.

C. Rythme des phrases et périodes

La notion de période* trouve son origine dans l'art oratoire, et convient mieux ici que celle de phrase au style de Lorenzo. En effet, la logique de la pensée, l'absence de connecteurs entre les phrases, la ponctuation et les parallélismes* incitent à penser le texte en vastes unités périodiques.

1. La prédilection pour les rythmes binaires et les parallélismes

La tirade est marquée par le rythme binaire, qui organise les phrases et engendre les périodes :

- dans un système hypothétique : *j'aurais pleuré avec la première fille que j'ai séduite, si elle ne s'était mise à rire.* (l. 1-2) ;
- dans des propositions coordonnées, de même rang : *J'ai vu les hommes tels qu'ils sont, et je me suis dit* (l. 11) ;
- dans trois propositions de même rang, de même temporalité et de sujet identique, ce qui crée un rythme cette fois ternaire : *je regardais autour de moi, je cherchais les visages qui me donnaient du cœur, et je me demandais* (l. 13-14).

2. La constitution de périodes

Cependant, le rythme binaire peut être amplifié et donner naissance à une période beaucoup plus vaste :

- dans un système subordonnant : *Quand j'ai commencé à jouer mon rôle de Brutus moderne, je marchais dans mes habits neufs...* (l. 2-4) Toutefois, malgré la présence de points délimitant plusieurs phrases, le système subordonnant se poursuit logiquement :

Quand j'ai commencé à jouer mon rôle... / *Je marchais* (l. 3)

/Je croyais (l. 5)

/J'avais commencé à dire (l. 6)

Ainsi, les trois phrases appartiennent-elles à la même période ; l'asyndète entre les phrases et la juxtaposition à l'intérieur d'un même mouvement facilitent la perception des périodes. Les jeux rythmiques se superposent les uns aux autres,

puisque le second membre de la période offre lui-même un rythme binaire : *Je croyais que la corruption était un stigmat, et que les monstres seuls le portaient au front.* (l. 5-6).

La période suivante possède un rythme binaire assez complexe ; son unité lui est conférée par la prédominance du passé simple et par sa cohésion thématique autour de l'idée de la révélation :

J'entrai alors dans la vie, et je vis qu'à mon approche tout le monde en faisait autant que moi ; / tous les masques tombaient devant mon regard (l. 8-9).

Le premier membre coordonne deux propositions ; le membre ajouté après le point-virgule est parallèle à *tout le monde en faisait autant que moi* (parallèle marqué par la similitude des deux sujets syntaxiques et la présence du même tiroir* verbal) et pourrait être le second complément d'objet de *je vis*. Le développement thématique se poursuit sur un membre supplémentaire, binaire à nouveau : *L'Humanité souleva sa robe, et me montra, comme à un adepte digne d'elle, sa monstrueuse nudité.* (l. 9-11)

La suite du texte (l. 15-19) constitue une longue période, dont l'unité se fait, pour la syntaxe, autour de propositions juxtaposées, dont le sujet est « je » et dont le verbe est au passé composé, et pour le sens, autour des investigations de Lorenzo recherchant l'honnêteté. Les propositions sont regroupées par quatre :

J'ai vu/je suis entré/j'ai écouté/et j'ai guetté.

J'ai recueilli/j'ai vu/j'ai bu/j'ai avalé.

La première série contient des verbes d'observation, dans un rythme qui s'amplifie (passant de 2 à 4 syllabes) ; la seconde souligne une assimilation, une ingestion inquiétante du vice, qui a conduit Lorenzo à se perdre ; l'enchaînement d'un verbe à l'autre peut avoir des motivations phoniques (*j'ai vu/j'ai bu*) ou sémantiques (*j'ai bu/j'ai avalé*).

Enfin, la dernière période (l. 19-21), unifiée par la présence de l'imparfait, met en parallèle deux verbes qui insistent sur la position de témoin de Lorenzo (on y reviendra) : *j'attendais toujours/j'observais.*

Chaque tirade, et elles sont nombreuses dans cette scène, constitue un fragment du morceau d'éloquence de Lorenzo, qui explique plus qu'il ne justifie son acte à venir devant Philippe Strozzi. Les temps et les aspects participent à l'organisation du texte ; la structuration du texte en périodes, notamment grâce aux parallélismes, révèle ainsi tout l'art oratoire de Lorenzo.

II. La figure du héros

La tirade est aussi le moment privilégié d'expression du héros, qui peut se dévoiler et exposer ses états d'âme, face à un personnage secondaire servant essentiellement de faire-valoir.

A. La singularité du héros

Le héros romantique est seul face à sa destinée ; plusieurs moyens syntaxiques sont utilisés pour exprimer cette solitude absolue.

1. La progression à thème constant

Le texte progresse selon un mode plutôt statique : la progression* à thème constant*. En d'autres termes, sur le plan logique, chaque phrase de la tirade possède le même thème* : *je*, et c'est le propos* seulement qui varie. Sur le plan syntaxique, cela revient ici à dire que chaque phrase a pour sujet le pronom personnel *je*.

Ainsi, le propos est centré autour du héros, thème constant ; il s'agit pour celui-ci d'un autoportrait, qui passe par le récit de son initiation, thème traditionnel du romantisme, d'*On ne badine pas avec l'amour* à la *Confession d'un enfant du siècle*.

2. L'actualisation : singuliers vs pluriels

La position singulière du héros est marquée dès l'initiale de la tirade par la formulation de la question : *Suis-je un Satan ?* En effet, le nom propre est utilisé comme une antonomase* (il signifie alors « une personne diabolique »), et c'est la présence d'un actualisateur*, l'article indéfini singulier, qui engendre la figure. Cet article au singulier est ici mis en valeur grâce à l'antonomase ; de même que le pronom *je*, par l'insistance de l'anaphore* tout au long de la tirade, souligne la solitude du sujet.

Or l'adversaire de Lorenzo, ce n'est pas, paradoxalement, le seul duc, un homme isolé comme lui, mais l'humanité tout entière. Lorenzo doit se battre contre la collectivité, et plusieurs moyens syntaxiques peuvent exprimer cette collectivité :

- les déterminants indéfinis quantifiants à valeur globalisante : *tout le monde* (l. 8 ; le déterminant entre ici dans la composition d'un pronom indéfini qui exprime la totalité) ; *tous les masques* (l. 9) ;
- le pluriel syntaxique, puisque les interlocuteurs de Lorenzo sont toujours au pluriel, excepté *la première fille que j'ai séduite* (l. 2) — mais l'adjectif numéral ordinal présuppose qu'il y en a eu bien d'autres — : *les monstres* (l. 6), *les hommes* (l. 11), *les visages* (l. 13), *les républicains* (l. 15), *les discours des gens du peuple* (l. 16-17) ;
- enfin, la pluralité peut s'exprimer sémantiquement au travers d'un nom collectif, *l'humanité*, dont on trouve deux occurrences dans le texte (l. 9 et 20).

La singularité de Lorenzo et sa grande solitude sont de cette façon mises en relief par l'antithèse avec la masse indistincte de ceux qui ne comprendront pas son geste et qui ne valent pas mieux que le duc.

B. La position de témoin

Le héros romantique n'est pas qu'un homme d'action : c'est aussi un observateur aiguisé, en retrait par rapport à ses contemporains, ce qui l'autorise à se