

RAJMONDA FLATA

LE TEMPS ET LA LIBERTÉ DANS LA PAROLE DE LORENZO MÉDICIS

L'essence de la parole telle que Cyprian Norwid la comprend est son indépendance. La parole est un acte libre de l'homme; jamais l'homme ne s'exprime de la même voix ni du même geste. La parole ne se répète pas; elle est toujours en mouvement¹.

Au théâtre, J. Kleiner² voit le mot lié au geste et à la mimique de l'homme. H. Gouhier approfondit la fonction du verbe dit "actif" sur le plan du théâtre et de l'univers où "son principe est une parole, mais une parole qui dessine un geste, qui ne veut pas rester verbal"³.

La parole comprend une révélation: si ce n'est une relation avec un autre personnage, c'est par rapport à soi-même que le sujet parlant se définit.

Dans l'analyse de *Lorenzaccio*⁴ nous prenons en considération la fonction de la parole des personnages. Il en résulte trois plans de fonction: Lorenzo - Tebaldeo - Philippe Strozzi, enfin Lorenzo et la marquise Cibo. Le plan "Lorenzo et les autres" est d'une équivalence importante: pour que la pièce de *Lorenzaccio* puisse s'accomplir, elle a besoin du support de son univers théâtral intégral. La présence théâtrale des personnages est dense dans *Lorenzaccio*. Il se crée une dépendance entre les personnages, qui constituent un contexte de validité de la parole de Lorenzo, et Lorenzo fait vivre celle des autres.

Lorenzo cherche à travers Tebaldeo. En lui posant des questions sur la vie, sur la liberté, sur l'avenir, il cherche la

réponse à sa question. Il lui demande comment il peut vivre dans une ville "où, en l'honneur de tes idées de liberté, le premier valet peut t'assommer sans qu'on y trouve à redire?"⁶ À quoi Tebaldeo lui répond: "Je sais qu'un citoyen peut être assassiné en plein jour et en pleine rue, selon le caprice de ceux qui gouvernent, c'est pourquoi je porte ce stylet à ma ceinture"⁷.

En même temps, Tebaldeo prend la liberté de dire qu'il tuera lui-même le duc Alexandre de Médicis si celui-ci le frappe. Il manifeste la liberté de sa parole et de son corps: "Quand la pensée veut être libre, le corps doit l'être aussi"⁸. Ces paroles de Tebaldeo jouent envers Lorenzo la fonction de s'approuver lui-même, puis de définir son acte, de tendre vers la liberté de l'esprit et du corps. Le rôle théâtral de Tebaldeo est de guider le rôle de Lorenzo, d'être son reflet. Il lui apporte le témoignage d'une disponibilité d'agir.

Le rôle de Philippe Strozzi est celui d'un confident. C'est le seul être avec lequel Lorenzo est sincère. Son rôle théâtral est de recevoir le message dont Lorenzo est porteur.

La marquise Cibo, qui sur la scène n'est jamais en contact direct avec Lorenzo, soutient, par son expression, le côté historique et l'atmosphère politique de la pièce. Consciente du service que la parole peut rendre au système, elle dit au cardinal Cibo: "Ceux qui mettent les mots sur leur enclume, et qui les tordent avec un marteau et une lime, ne réfléchissent pas toujours que ces mots représentent des pensées, et ces pensées des actions"⁹. Elle conteste l'usage malhonnête qu'on peut faire des mots et réplique au cardinal Cibo la menaçant de révéler son secret: "Faites-en ce qu'il vous plaira; nous verrons l'usage qu'un confesseur fait de sa conscience"¹⁰. Ce petit passage sur l'abus de la parole est une initiation au système politique que la marquise communique au public théâtral. L'emploi malhonnête de la parole, Norwid l'attribuerait aux "gens serviles toujours, toujours nuls", puisque "si leur mot nie ou confirme - il est toujours uniformément rond"¹¹.

Les autres personnages ont le même rôle à remplir auprès des spectateurs. Ils transmettent au public les méthodes qui font fonctionner un système politique de despotisme et de tyrannie. Ils soutiennent l'aspect historique de la pièce, Florence au XVI^e siècle sous le règne d'Alexandre de Médicis, dépendant de l'empereur allemand Charles Quint et du pape Clément VII.

La parole des personnages évoque donc un temps et un espace définis dans un contexte historique. Tout un champ d'énonciations exprime le côté historique et politique de Florence. Les méthodes par lesquelles le système politique fonctionne sont relevées dans la parole de Philippe, de la Marquise, de l'Orfèvre et de beaucoup d'autres personnes.

La justice est corrompue et elle devient la "cuirasse des ruffians et des ivrognes". La débauche et la prostitution règnent partout. L'espionnage n'est pas méconnu. A la maison des Strozzi, républicains, il y a un domestique des Salviati qui travaille pour le Duc. Le mensonge et la cachotterie sont au service de la tyrannie. Par peur du peuple, pour qu'il n'y ait pas de révolte, on dissimule la mort du duc Alexandre, ce que Giomo fait savoir: "Si le peuple apprenait cette mort-là, elle pourrait bien en causer bien d'autres. Lorsqu'il en sera temps, on lui fera des obsèques politiques". Bien que le peuple soit comme "l'eau qui va bouillir", il manifeste une attitude veule. Les Florentins déclarent à l'unanimité le choix de Côme, successeur d'Alexandre; l'opposition des Rucelai est symbolique. La vie quotidienne suit son train: des gens braillent, boivent. Les savants n'ont pas de conviction ferme, digne de leur position sociale. Tantôt républicains, tantôt royalistes, ils sont esclaves de la médiocrité générale.

Même les petite écoliers ne sont pas indépendants. Devant la porte des Nasi ils veulent ressembler aux autres; ainsi ils ont le sentiment de devoir faire comme les gens du bal, ceux qui tiennent le pouvoir. La disponibilité des gens est aussi illustrée par le Bourgeois de Florence qui sait qu'on peut tout déformer en faisant "du jour la nuit et de la nuit le jour".

Ceux qui se manifestent rebelles refusent la médiocrité de servir, et suivent ainsi le sort éternel des gens opposés à la collaboration. Ils sont bannis, comme Maffio et Pierre Strozzi, ou tombent sous la balle pendant l'éméute, comme les gens tués sur le Vieux-Marché.

La plainte des gens contre l'injustice se tourne contre eux-mêmes; celle de Maffio est un exemple. La loi de la force est suprême. Une armée étrangère surveille les citoyens de Florence. Les gens, en cherchant la compensation de l'injustice, insultent la tyrannie. Ils s'expriment en écrivant: "Les gamins l'écrivent sur les murs"¹².

Le mot omniprésent exprime la relation entre les faits réels d'un épisode de l'histoire de Florence du XVI^e siècle et la transposition au XIX^e siècle où A. de Musset a écrit la pièce. Mais le temps historique, réel, fait aussi un saut dans le XIX^e siècle: l'épisode de Florence, sur tous les plans présentés, est d'une actualité flagrante. La parole a toujours la même vigueur à recréer l'histoire. L'histoire ne fait que se répéter, ce que le dictionnaire latin prononcé par le cardinal Cibo confirme: "Le premier rameau d'or arraché se remplace par un autre, et une même branche du même métal pousse aussitôt"¹³.

Sur le plan du temps historique et réel, qu'on pourrait aussi appeler objectif, s'inscrit le temps subjectif de Lorenzo qui est "le Temps tel que l'homme le sent passer, tel qu'il éprouve à travers l'action, l'ennui, la passion, le destin, le sentiment de la mort"¹⁴. Ce temps de Lorenzo est une évolution de sa parole dans la pièce. C'est une voie d'ascension. La montée se fait graduellement. Acte après acte, Lorenzo apparaît dans sa complexité humaine. Il se fraie la voie vers une plénitude significative d'un personnage romantique¹⁵. Sur le plan de la parole Lorenzo, nous retrouvons l'homme: l'intérêt anthropocentrique que la pièce représente.

L'homme n'y est pas uniquement présent dans son aspect d'être. Lorenzo dévoile son côté de devenir, de création, qui est un cheminement vers l'épuration et la liberté. Sa parole assume le

rôle de présenter son évolution, une évolution dont la complexité dessine un personnage controversé. Une structure de doubles plans est une permanente de créativité du personnage de Lorenzo.

Dès la première scène, Lorenzo montre qu'il n'hésite pas à entraîner à la prostitution la petite Gabrielle. Il sait qu'il sera coupable d'une victime de plus pour lui inculquer "toucher ce qui l'effraie; mépriser ce qui la protège". Mais en même temps, il s'élève au-dessus de la débauche et ne rejette pas la confrontation avec Gabrielle qui manque de sincérité: "Tant de pudeur! une jeune chatte qui veut bien des confitures, mais qui ne veut pas se salir la patte. Proprette comme une Flamande! La médiocrité bourgeoise en personne"¹⁶. Par cette parole de mépris, Lorenzo renie la voie de médiocrité; de cette façon, il définit son point de départ: il se produit une montée permanente vers la liberté. Le temps qui nécessite la montée de cette voie est un temps qu'il s'approprie pour atteindre à l'indépendance. Il s'oppose aux faux que Cyprian Norwid appellerait le "faux sérieux"¹⁷. Lorenzo, le débauché, rejette l'attitude de Gabrielle et contrecarre le faux de la parole que Norwid évoque: "De cette façon le mot souffre aujourd'hui de l'empreint du faux"¹⁸.

Le mot faux joue joue aussi dans la politique. En signe de désapprobation, Lorenzo lance un défi à son oncle Bindo et au bourgeois Venturi (acte II, scène IV). Bientôt les mots devront trouver la confirmation dans l'action "ce que Bindo approuve en disant à Lorenzo: « Le temps de plaisanter est passé [...]. Toutes les grandes familles voient bien que le despotisme des Médicis n'est ni juste ni tolérable [...]. il est temps d'en finir et de rassembler les patriotes. Répondez-vous à cet appel?»"¹⁹ Lorenzo dissimule la réponse et provoque le bourgeois Venturi à répondre: "Qu'en dites-vous, seigneur Venturi? Parlez! Parlez! Voilà mon oncle qui reprend haleine. Saisissez cette occasion si vous aimez votre pays"²⁰. Une fois de plus Lorenzo démontre l'hypocrisie des Florentins, leur patriotisme apparent. Cela rapproche l'attitude de Lorenzo de celle de Norwid. Son horreur du faux, de l'éclat, des apparences lui fait désapprouver l'usage des mots de Venturi: Pas "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 délicieux²¹. "Lâcher sa période qui se déroule comme une corde" signifie le temps de la parole qui s'échappe; le mot manque, il devient un vide dans le temps qui coule. Il se produit une inefficacité de la parole qui s'use dans le temps. C'est le mot faux. C'est du temps perdu, du vide où le mot faux est accompagné de gestes et de jeux factices de vêtements. Lorenzo, lui-même, abolira le vide par l'acte. Il ne s'abaisse pas à "lâcher son temps". L'expression de ses vêtements est aussi authentique que son attitude. Il met au plan de signification des attributs théâtraux: la coiffure, qui doit exprimer qu'il est "républicain dans l'âme", la coupe de sa barbe et de ses vêtements. Il dit: "l'amour de la patrie respire dans mes vêtements les plus cachés"²².

Lorenzo apparaît au public sous deux visages. Il y a un Lorenzo qui laisse échapper des mots ironiques et même cyniques. Lorenzo "parle de physionomie" comme sa mère l'avoue à Catherine. Le sourire, "le doux épanouissement qui rend la jeunesse semblable aux fleurs", s'est enfui de son visage qui est couleur de soufre, une ironie ignoble et un mépris de tout font l'expression de son visage. Le Provéditeur présente Lorenzo comme quelqu'un qui n'a pas souri trois fois dans sa vie. Le Duc parle aussi d'un petit corps maigre, aux yeux plombés, aux mains fluettes et malades, au visage mou de quelqu'un "qui n'a pas la force de rire".

Les personnages confrontés à l'expression ironique et cynique de Lorenzo, sont pris au piège, puisque Lorenzo défie le faux de leur parole. La parole lui sert à mener un double jeu. Bindo et Venturi, tout en se sentant victimes du gouvernement d'Alexandre de Médicis et de l'ironie de Lorenzo, acceptent de Lorenzo les titres qu'il leur accorde auprès du Duc.

Lorenzo joue aussi double face au Duc quand il dénigre Philippe Strozzi en l'appelant "le veuf misérable" et lui renouvelle l'assurance de sa cordiale amitié. Même le Duc n'arrive pas à comprendre comment les Strozzi peuvent recevoir quelqu'un d'aussi

trompeur, ce que Lorenzo interprète: "Si vous saviez comment cela est aisé de mentir impudemment au nez d'un butor!"²³.

Par le jeu, Lorenzo arrive à préparer l'acte. Il joue l'inconscient en ayant fait disparaître la cotte de mailles au Duc. Il oriente l'entretien vers la guitare retrouvée. Dans le sens du jeu théâtral, la guitare remplace la cotte. Les accessoires théâtraux jouent sur le plan de la langue et de l'action. L'absence de cette cotte facilitera le coup à Lorenzo, effaçant sa réputation de mauvais bretteur. D'autre part, la guitare facilite l'expression de Lorenzo au moment où il doit dissimuler la disparition de la cotte. Il parle avec un ton de légèreté nuancée de moquerie. La répétition le facilite: il l'a remise où elle était, "sur le fauteuil, sur le lit" devient "quelque part". Le chant et la guitare le projettent dans le futur de sa victoire. Et la liberté de sa parole est une raillerie, puisqu'il dit, après avoir fait disparaître la cotte dans un puits: "Cracher dans un puits pour faire des ronds est mon plus grand bonheur"²⁴.

C'est l'aparté de Giomo qui révèle au public l'importance de cette cotte: "Je voudrais retrouver cette cotte de mailles pour m'ôter de la tête une vieille idée qui se rouille de temps à autre. Bah! un Lorenzaccio! La cotte est sous quelque fauteuil"²⁵. Dans la bouche de Giomo, le prénom de Lorenzo exprime le mépris, et une mise en garde. La marquise Cibo joint à Lorenzo des actes opprobres en disant "c'est bon pour un Lorenzaccio". Le prénom de Lorenzo offre une possibilité d'interprétations libres.

Lorenzo parle une langue où l'ironie et le cynisme cachent son véritable intérieur. Il trouverait encore une fois l'appui de Norwid qui dit que le cynisme a été sérieusement évalué à l'école antique d'Athènes, dont il était l'Hercule. L'ironie de Lorenzo serait considérée d'après les catégories de Norwid puisqu'à son origine il n'y a jamais de méchanceté dans un coeur humain. Norwid trouve que le plus grand tort de l'homme est l'hypocrisie ("le faux sérieux"), et que tout en la reconnaissant, les gens continuent à rendre hommage au mensonge.²⁶

La convention romantique de *Lorenzaccio* fait dépasser l'espace et le temps réels pour jouer sur tous les plans d'un théâtre poétique. La parole de Lorenzo fonctionne de différentes manières. Nous lui attribuons un fonctionnement de double sens qui renferme tantôt des oppositions, tantôt des compléments. Il se réalise de cette façon la liberté d'expression.

"La liberté, la patrie, le bonheur" sont traités par Lorenzo comme des mots, des mots à craindre, des mots qui ne recouvrent aucune réalité. Lorenzo leur attribue une fonction romantique, celle de démon. Il en prévient Philippe: "Prends-y garde, c'est un démon plus beau que Gabriel. La liberté, la patrie, le bonheur des hommes, tous ces mots résonnent à son approche comme les cordes d'une lyre; c'est le bruit des écailles d'argent de ses ailes flamboyantes. Les larmes de ses yeux fécondent la terre, et il tient à la main la palme des martyrs. Ses paroles épurent l'air autour de ses lèvres; [...]"²⁷. Lorenzo exprime toute sa volonté de s'élever au-dessus de sa vie de débauche à travers l'ange qu'il identifie au démon. Les paroles de cet être à double interprétation ont la force incantatoire "d'épurer l'air". Il justifie la voie de Lorenzo. La deuxième fonction des paroles de ce fantôme est de relier les temps: le présent et le futur au passé. L'ange relie la période actuelle à sa vie studieuse de l'enfance où, courbé sur les livres, "le toucher de sa main a fait frémir ses cheveux comme une plume légère".

Comme la notion d'ange, celle de spectre apparaît aussi dans le langage romantique. Attachée à Lorenzo, cette notion relie aussi trois plans temporels, le passé au présent et au futur.

Le spectre a deux sens. Pour la mère, Marie Soderini, c'est un Lorenzo d'autrefois qui apparaît, un jeune homme calme, studieux et sage. Pour Lorenzo, c'est le spectre d'Oreste, qu'il a conçu malgré lui-même, et qui l'emporte sur lui. Pour la mère, le spectre de Lorenzo est une lutte entre le présent et le passé, une non-acceptation de la réalité, un élan vers le passé. Pour Lorenzo, son spectre du passé s'ouvre sur le futur, dans l'attente de l'épuration prochaine, ce que Lorenzo confie à sa mère: "Ma mère, asseyez-vous ce soir à la place où vous étiez cette nuit, et si mon

spectre revient, dites-lui qu'il verra bientôt quelque chose qui l'étonnera²⁸.

La parole découvre la source du tragique personnage de Lorenzo. Les paroles du génie, qui sont "la liberté, la patrie, le bonheur des hommes", ainsi que le spectre d'Oreste, décident du futur de Lorenzo. Il en a résulté le double du personnage de Lorenzo, celui d'un débauché, d'un homme malhonnête, et celui qui se dépasse pour atteindre à l'idéal. Celui-ci dépasse même Philippe Strozzi auquel Lorenzo reproche de ne penser qu'à délivrer ses fils. L'idée lance Lorenzo dans le futur, ce que sa parole exprime dans "il n'y aura pas plus d'Alexandre Médicis à Florence, qu'il n'y a de soleil à minuit²⁹". Ainsi Lorenzo passe par l'authenticité de la parole qui devient l'acte de sa propre liberté.

L'importance que la marquise Cibo attribue à la parole recouvre l'idée de H. Gouhier et nous sert à définir l'action. Pour la Marquise, "les mots représentent des pensées et ces pensées des actions". Pour H. Gouhier "là où il y a pensée, il y a langage, la parole ne serait-elle qu'intérieure³⁰".

La parole de Lorenzo est en attente permanente d'un acte qualifié d'une chose grandiose. La préparation du meurtre est un appel à l'aventure qui, comme il dit, "s'est posée sur ma route et m'a appelé à lui³¹". La pensée devient langue et volonté, volonté d'agir. La langue crée l'action.

Il y a des possibilités illimitées de la langue qui réalise l'action de la pièce dans le temps. C'est le temps de Lorenzo qui définit l'action de la pièce. Le temps oscille dans la langue de Lorenzo autour de la préparation du meurtre. C'est le temps réel de deux jours, comme B. Masson³² définit l'action réelle de la pièce.

La parole de Lorenzo est un ressort de la structure de la pièce. Elle apparaît surtout dans la confrontation de Lorenzo avec Philippe sur l'action, l'action comprise comme une activité politique, engagement psychique et physique. Puis celle-ci est dépassée par l'action dramatique qui définit le sens de l'activité de Lorenzo. A ce niveau-là, il se produit une confrontation avec le temps. C'est le temps où Lorenzo recouvre sa liberté et

LE TEMPS ET LA LIBERTÉ DANS LA PAROLE DE LORENZO MÉDICIS

Philippe, dans la structure totale du drame, soutient et rapproche le moment de liberté de Lorenzo: "Agir! Comment, je n'en sais rien. [...] quels hommes aller trouver, je ne puis le savoir encore, mais agir, agir, agir! O Lorenzo, le temps est venu"²². Nous retrouvons Lorenzo dans les mots de Philippe: Ne m'as-tu pas parlé d'un homme qui s'appelle aussi Lorenzo, et qui se cache derrière le Lorenzo que voilà? Cet homme n'aime-t-il pas sa patrie, n'est-il pas dévoué à ses amis? Tu le disais et je l'ai cru. Parle, parle, le temps est venu"²⁴. Dans cette relation le temps de liberté de Lorenzo est proche. La parole de Philippe approche de son but.

Le point de repère de Lorenzo est toujours la parole d'un héros romantique. "Agir" signifie pour lui agir seul au nom de l'humanité: "l'Humanité gardera sur sa joue le soufflet de mon épée marqué en traits de sang"²⁵. L'humanité, dans le rapport avec Lorenzo, met en relief sa solitude et l'importance de son acte.

Le romantisme de Lorenzo est exprimé dans une action définie par rapport au temps: depuis deux ans il mûrit l'idée de l'acte, dans deux jours il l'aura accompli. Et l'expression de Lorenzo implique des comparaisons de haute volée comme: "glisser depuis deux ans sur un rocher taillé à pic et ne pas vouloir laisser mourir en silence l'énigme de sa vie".

L'accessoire théâtral, son épée, instrument d'agir, et source de sa honte, va l'épurer, puisqu'il dit: "Ma vie entière est au bout de ma dague"²⁶. L'importance de son acte est aussi prononcée puisque "les hommes comparaitront devant le tribunal de sa volonté".

Le mot "agir" est accompagné de mouvements de bras, ce qui approfondit l'aspect théâtral de la pièce.

Il y a l'image des bras tendus de Lorenzo, quand, assis dans les ruines du Colisée antique, il conçoit l'idée de tuer un tyran. Philippe se destine aussi à l'action en faisant remuer ses bras. Les bras, synonyme d'action, deviennent aussi celui de solitude, car Lorenzo prévient Philippe: "tu ne seras pas longtemps à t'apercevoir qu'il n'y a que toi qui en aies"²⁷. L'image du bras mort est en opposition avec l'acte dont le sort de Lorenzo dépend. Par

rapport à la dague, le bras mort signifie ne pas savoir manier les armes, ce qui le pousse à se dépasser en très peu de temps.

L'appel au passé est une condition romantique. Il se réalise par une façon d'être des grands personnages antiques: tantôt historique d'un Brutus, tantôt mythologique d'un Oreste ou d'un Erostrate. Ce motif des noms relie l'histoire antique au XVI^e siècle et à l'époque contemporaine de l'auteur, puis la dépasse pour atteindre aux temps modernes. Telle est la force évocatrice de la langue romantique.

C'est le rapport de Lorenzo avec Philippe qui révèle dans l'univers théâtral un Lorenzo-Brutus. Ce nom rapproche la fonction de Lorenzo de celle d'un Brutus qui tue le tyran, César, qu'il rapporte au XVI^e siècle, à Charles V en disant que tous les Césars du monde le faisaient penser à Brutus. Dans "Prutus" il y a une évocation romantique: Lorenzo a juré qu'un des tyrans de sa patrie mourrait de sa main. De cette manière deux passés se superposent: le temps subjectif de Lorenzo, vécu par lui-même et celui de Brutus historique. Les deux sont orientés vers l'avenir. Lorenzo deviendra le Brutus de la liberté du XVI^e siècle, ce que dit Philippe après la mort d'Alexandre: "O notre nouveau Brutus! [...] La liberté est donc sauvée!"³⁹. Lorenzo est un Brutus de l'espoir, de l'avenir, dans la bouche de Philippe: "Laisse-moi t'appeler Brutus! Si je suis un rêveur, laisse moi ce rêve-là"⁴⁰. Avec ce rêve il veut éterniser l'idée de la république en éternisant l'exploit de Lorenzo: "Mon Brutus! Mon grand Lorenzo! La liberté est dans le ciel"⁴⁰. La ligne verticale s'élève vers le ciel et brise l'espace du cabinet de Philippe. Il se fait une ascension de l'acte de Lorenzo.

Lorenzo se destine à jouer un rôle important, égal à Brutus. Mais, contraint par le temps, l'orgueil cède à la solitude éprouvée la nuit. La scène du monologue (acte IV, scène IX) de la pièce fonctionne selon le rythme temporel. Il sonne l'heure. L'horloge sonne onze heures et demie, il reste à Lorenzo une demie-heure avant de commettre le meurtre. Le temps objectif, que l'horloge

indique, entraîne un ressentiment subjectif du temps qui a une expression dramatique. C'est une heure de grande souffrance et de solitude pour Lorenzo. Dans la structure de la pièce il se dessine une durée; la demi-heure devient une attente qui ne finit pas. C'est le temps dramatique de l'action. Ce temps lance Lorenzo en avant. Pressé par sa passion, Lorenzo dit: "Je me trompe d'heure; ce n'est que la demi"⁴¹. La demi-heure éternise sa voie vers la liberté, la prolonge dans la durée, bien que Lorenzo presse le temps. C'est le paradoxe du temps dramatique. Et le Duc lui-même précipite le temps de sa dernière heure en disant à Lorenzo: "Eh bien, mignon, est-il déjà temps? Lorenzo. Il est minuit tout à l'heure"⁴². Cette nuit est aussi froide et noire que la première nuit de la pièce. La première scène du théâtre et la XI^{ème} scène du IV^{ème} acte se recouvrent et le temps écoulé désigne la voie vers la liberté. Mais Lorenzo paie cher la délivrance, ce qu'il exprime par la notion temporelle de sa parole: "Je suis rongé d'une tristesse auprès de laquelle la nuit la plus sombre est une lumière éblouissante"⁴³. Cette image de souffrance dispense Lorenzo.

Le temps presse Lorenzo à l'acte, il fait avancer l'action marquée par l'horloge sonnant l'heure: "une heure est une heure, et l'horloge vient de sonner"⁴⁴. Dans cette catégorie du temps historique il y a l'appel que le temps lui fait. Sa condition, sa liberté, sont de se soumettre au temps et le dépasser pour se prouver homme libre. L'aspect dramatique du temps, par la présence des notions temporelles, lance Lorenzo dans l'avenir. L'intimité entre Lorenzo et son temps est une dépendance de l'homme tourné vers le futur.

Le soleil indique la clarté du lendemain et le sort de Lorenzo passe du noir de la nuit à la clarté du jour. C'est pourquoi l'intention de Lorenzo est de précipiter le temps: "Dépêche-toi, soleil, si tu es curieux des nouvelles que cette nuit te dira demain"⁴⁵. La nostalgie d'un meilleur jour pousse Lorenzo à se débarrasser de cette nuit, à s'élancer dans le futur marqué même par le temps grammatical de l'expression.

Le "je n'ai plus de temps à perdre et cependant tout ressemble ici à du temps perdu"⁴⁶ est encore une opposition entre le possible

de Lorenzo et l'impossible de l'histoire. C'est le grand jeu de Lorenzo: l'acte vain puisque les citoyens de Florence n'en profiteront pas. L'appel de Lorenzo, lancé aux grandes familles de tâcher d'agir le lendemain, reste sans réponse. Son heure, minuit, approche cependant. Le dramatique de cette heure est la solitude. Il a frappé à toutes les portes républicaines, à "tout le monde - je l'aurai dit, je crois, à la lune, tant j'étais sûr de n'être pas écouté"⁴⁷. Les proportions qu'il donne à sa solitude d'aller chercher jusqu'à la lune, au soleil, font craquer les murs de la scène pour s'approprier de l'espace théâtral qui est l'univers.

Lorenzo joue du temps et des moments uniques pour que la parole élevée au plan poétique annoblisse le meurtre: "O jour de sang, jour de mes noces!"⁴⁸. Dans l'opposition de l'expression, il y a un parallélisme d'après lequel meurtre devient noces, le crime s'élève à la joie. Le rouge du meurtre atteint le blanc des noces. L'assouvissement s'exprime au plan du soleil. La nuit du meurtre s'ouvre sur le jour. Le plan horizontal de Florence, vue du bord de la fenêtre de la chambre, atteint le plan vertical, le ciel; la nuit atteint le jour. L'assouvissement, allant jusqu'au soleil, ouvre sur le futur, comme la nuit ouvre sur le jour, et s'exprime comme l'action de boire, complément de la soif: "O soleil! soleil il y a longtemps que tu es sec comme le plomb; tu te meurs de soif, soleil! son sang t'enivrera"⁴⁹.

L'aspiration de Lorenzo passe d'un voeu à une réalité. A l'image de la sécheresse du soleil s'ajoute celle de l'eau pour en faire une expression poétique sur l'effet de la tyrannie, le bannissement. Lorenzo renchérit: "des adieux, des adieux sans fin - les rives de l'Arno pleines d'adieux"⁵⁰. L'aspect temporel des adieux se met sur le plan de l'infinité et est projeté dans le futur. L'élargissement du temps se réalise dans l'espace des rives du fleuve. Sous-jacente, l'eau de l'Arno devient symbole de purification. Le soleil a besoin de boire, d'un assouvissement.

La purification se fait aussi par l'intermédiaire de Scoroncolo qui relève l'acte de son maître au sens métaphysique en disant: "Son âme se dilate singulièrement"⁵¹. Et Lorenzo-même joint des at-

tributs de beauté, de pureté et de joie au froid et à l'humidité de la nuit. Ce temps de printemps, chanté comme "une nature magnifique" par Lorenzo, atteint son temps subjectif de l'harmonie du corps et de l'esprit.

Le temps s'intègre à l'expression de la marquise Cibo (acte I, scène III) et de Catherine. Celle-ci joue la fonction d'équilibrer l'action, le temps et l'avenir de Lorenzo en disant: "que le ciel est beau! que tout cela est vaste et tranquille! comme Dieu est partout!"²² Le théâtre dépasse la scène et les dernières scènes rejoignent les premières.

La parole de Tebaldeo, fil conducteur de Lorezo, s'avère juste vers la fin du drame: "les terres corrompues engendrent le blé céleste"²³. Voilà la parole dans laquelle Lorenzo puise pour s'élever à se dégager de la carapace qui lui pèse. Lorenzo abolit le temps du présent pour s'orienter vers l'infini que Tebaldeo lui propose. Il choisit une direction verticale pour arriver attributs célestes de la liberté.

Dans la signification dramatique, la parole de Lorenzo permet de noter deux aspects de dépassement: dépasser l'homme, être spirituel et matériel, et dépasser l'histoire. Dans les deux sens, la parole atteint une indépendance que Norwid appelle "la hauteur de la sphère-parole"²⁴ où "le sacré de la parole"²⁵. Nous l'acceptons comme le temps de liberté que Lorenzo acquiert dans son expression théâtrale totale: sa parole, son extérieur physique, sa physionomie, ses gestes et les attitudes de son corps. Son temps de liberté s'inscrit dans la durée de sa voie à travers "les débris des naufrages, les ossements et les Léviathans" opposés à "l'océan magnifique et le dais splendide des cieux" de Philippe Strozzi. Lorenzo s'élève sur la verticale du temps par la ligne horizontale de sa vie houleuse. Sa parole allant à travers le temps et l'espace assume le sens d'un infini. Son temps de liberté s'inscrit dans la durée; sa parole prend un sens métaphysique. Nous dépassons le théâtre psychologique. Lorenzo se définit par la parole qui veut être indépendante. Sa présence théâtrale nécessite celle des autres personnages.

La parole des Florentins renforce celle de Lorenzo Médicis. Celle de l'Orfèvre exprime un rapport de significations que la pièce comporte: un rapport des temps, du temps et de l'espace, y compris l'histoire. La parole de Lorenzo est dans la même sphère de dépendance, quoique lui-même n'apparaisse pas en scène en compagnie de ces personnages.

Le rapport des temps est celui du passé de Florence et celui du présent. Le passé était une époque de splendeur. La personnalité de Lorenzo s'exprime aussi dans un rapport du passé au présent. Par le passage dans le présent, il se produit simultanément un rapport entre le temps et l'espace par "la forteresse qui a surgi en une nuit". La maison de Florence branle, l'espace et le temps sont concernés. Le passé cède au présent, à la tyrannie. L'action continue son rythme: Lorenzo ouvre le présent sur le futur. Il se charge de joindre le passé de l'histoire au présent et au futur.

La Florence du XVI^e siècle devient le théâtre de l'histoire universelle de la tyrannie. Côme de Médicis en assure la suite dans son serment. Il assure le petit rond de l'histoire que la parole de Lorenzo évoque avec les Césars et les Brutus et l'avenir en connaît une évolution jusqu'aux temps modernes. Le serment de Côme soutient le défi à l'histoire et aux événements contenus dans la parole de Lorenzo.

L'évaluation des mots par Lorenzo serait proche de celle de Norwid en distinguant deux catégories: des mots vides, sans valeur, et des mots sacrés, basés sur la vérité. L'ironie de Lorenzo passe dans l'histoire en soutenant la validité de la parole de Norwid, reprise par I. Ślawińska et Cz. Miłosz^{es}.

Le mot joue largement dans le théâtre du monde. C'est là où s'établit sa véritable liberté. La persistance à travers les temps est une persévérance de la parole du théâtre dans la durée de l'histoire.

NOTES

¹ C. Norwid, *Rzecz o wolności słowa*, dans: *Pisma wybrane*, wybrał i oprac. J. W. Gomulicki, t. I-IV, Warszawa, PIW 1968, pp. 247-280.

² J. Trznadłowski, *Poglądy Juliusza Kleinera na rodzaje literackie*, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 1958, t. 1, pp. 117-129.

³ H. Gouhier, *L'essence du théâtre*, Paris: Montaigne 1966, p. 73.

⁴ L'objet de l'analyse est le texte de *Lorenzaccio* dans:
A. de Musset, *Théâtre Complet*, Paris: N.R.F. 1934, pp. 43-151.

⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, pp. 71-72.

⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁹ *Ibid.*, p. 121.

¹⁰ Norwid, op. cit., p. 265; en polonais:
Służebni zawsze - zawsze żędni - czy ich słowo
Praczy? lub twierdzi? - równie kręga jednakowo,

¹¹ de Musset, op. cit., p. 137.

¹² *Ibid.*, p. 90.

¹³ *Ibid.* p. 787, référence 69. Dans le texte de *Lorenzaccio*
p. 136, le diction est prononcé en latin:
- Primo evulso, non deficit alter
Aureus, et simili frondescit virga metallo.

¹⁴ J. C. Berton, *Shakespeare et Claudel. Le temps et l'espace au théâtre*, Paris: La Palatine 1958, p. 41.

¹⁵ qui évoque les attitudes et les thèmes chers aux écrivains romantiques.

¹⁶ de Musset, op. cit., p. 44.

¹⁷ Norwid, op. cit., p. 265. L'auteur emploie en polonais le terme de "serio-falszyw".

¹⁸ *Ibid.*, p. 263. Dans le texte polonais nous trouvons:
"Tak dzisiaj słowo cierpi ujarzalone klames"! qu'on pourrait aussi interpréter:
"De cette façon le mot souffre aujourd'hui sous le joug du mensonge".

¹⁹ de Musset, op. cit., p. 79.

²⁰ *Ibid.*, p. 79.

- ²¹ Ibid., pp. 79-80.
- ²² Ibid., p. 80.
- ²³ Ibid., p. 82.
- ²⁴ Ibid., p. 86.
- ²⁵ Ibid., p. 89.
- ²⁶ Norwid, op. cit.
- ²⁷ de Musset, op. cit., p. 99.
- ²⁸ Ibid., p. 78.
- ²⁹ Ibid., p. 100.
- ³⁰ H. Gouhier, op. cit., p. 74.
- ³¹ de Musset, op. cit., p. 121.
- ³² B. Masson, *Musset et le Théâtre Intérieur. Nouvelles recherches sur Lorenzaccio*, Paris: A. Colin 1974.
- ³³ de Musset, op. cit., p. 97.
- ³⁴ Ibid., p. 97.
- ³⁵ Ibid., p. 107.
- ³⁶ Ibid.
- ³⁷ Ibid., p. 103.
- ³⁸ Ibid., p. 111.
- ³⁹ Ibid., p. 142.
- ⁴⁰ Ibid., p. 143.
- ⁴¹ Ibid., p. 133.
- ⁴² Ibid., p. 134.
- ⁴³ Ibid., p. 98.
- ⁴⁴ Ibid., p. 131.
- ⁴⁵ Ibid., p. 118.
- ⁴⁶ Ibid., p. 129.
- ⁴⁷ Ibid., p. 141.

⁴⁰ Ibid., p. 90.

⁴¹ Ibid., p. 90.

⁴² Ibid., p. 90.

⁴³ Ibid., p. 136.

⁴⁴ Ibid., p. 63.

⁴⁵ Ibid., p. 71.

⁴⁶ Norwid, op. cit., p. 269; en polonais: "Wysokość sfery - słowa".

⁴⁷ Ibid., p. 266, en polonais: "Świętość - słowa".

⁴⁸ I. Sławińska, *Wszecprzymioma nieobecność Norwida*, "Tygodnik Powszechny", 1983, № 22.

Czesław Miłosz mentionné dans l'article ci-dessus.

BIBLIOGRAPHIE

BERTON, J. C.: *Shakespeare et Claudel. Le temps et l'espace au théâtre*, Paris: la Palatine 1958.

EL. NOUTY, H.: *L'esthétique de «Lorenzaccio»*. "Revue des Sciences Humaines" 1962, p. 106.

GINESTIER, P.: *Le théâtre contemporain dans le monde. Essai de critique esthétique*. Paris: P U F 1961.

GOUHIER, H.: *L'essence du théâtre*, Paris: Mouton 1968.

INGARDEN, R.: *Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*, "Zagadnienia Rodzajów Literackich", 1956, t. 1, pp. 65-91.

KLEINER, J.: *The role of time in literary genres*, "Zagadnienia Rodzajów Literackich", 1959, t. 2, z. 1, pp. 5-12.

LAINÉY, Y.: *Musset ou la difficulté d'aimer*, Paris: S.E.D.E.S. 1978.

MASSON, B.: *Musset et le Théâtre Intérieur. Nouvelles Recherches sur «Lorenzaccio»*, Paris: A. Colin 1974.

NORWID, C. K.: *Rzecz o wolności słowa*, dans: *Pisma wybrane*, Warszawa: PIW 1968, pp. 247-280.

- OSIŃSKI, Z.: *Le «Symbolisme du centre» au Théâtre de William Chorzycza*, "Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1969, t. 12, z. 1, pp. 61-88.
- POULET, G.: *Etudes sur le temps humain II*, Paris: Plon 1952.
- ŚLAWIŃSKA, I.: *Sceniczny gest poety. Zbiór szkiców o dramacie*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1960.
- ŚLAWIŃSKA, I.: *Wszechprzymna nieobecność Norwida*, "Tygodnik Powszechny" 1983, № 22.
- SMET, R. de: *Le théâtre romantique*, Paris 1929.
- SOURIAU, E.: *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris: Centre de Documentation Universitaire 1960.
- TIEGHEM, Ph. Van: *Musset*, Paris: Hatier 1969.

L'ŒUVRE ANALYSÉE

- MUSSET, Alfred de: *Lorenzaccio*, dans: *Théâtre complet*, Paris: N R F, Pléiade 1934, pp. 43-151.

CZAS I WOLNOŚĆ W SŁOWIE WAURZYŃCA MEDYCEUSZA

STRESZCZENIE

Temat rozwinięty z norwidowskiego ujęcia "słowa" bierze również pod uwagę jego aspekt teatralny, w tym zależność od czasu, miejsca i osób. Myślą przewodnią jest słowo samego Lorenza Médicis. Określenie czasu wolności słowa wynika z funkcji czasu, które ono zawiera. Metoda badań przeciwieństw, poprzez pewne cechy bohatera romantycznego - Lorenza, jak cierpienie, duma, samotność, ironia, wygląd zewnętrzny, ujawnia dwie funkcje słowa: służebność, czyli słowo na usługach tyranii oraz "serio falszywe".

Lorenzo udawadnia swoje autentyczne działanie w czasie. Czas wolności słowa jest jego drogą podchodzenia do oczyszczania się - poprzez zabójstwo tyrana. Okres ten wyznacza kierunek pionowego wzbijania się subiektywnego czasu Lorenza na tle horyzontalnej ewolucji przestrzeni i rozwoju historii, która się powtarza. Słowo Lorenza jest również funkcją określania romantycznego teatru poetyckiego, który wychodzi poza czas i przestrzeń epoki.