

Études pédagogiques

Numéro 2

L'Explication de texte

**Actes de la journée d'étude
Paris, 8 février 2013**

Articles recueillis par Jean-Noël Laurenti

Publications de l'APLettres

Association
des Professeurs
de Lettres

Référence électronique

Luc FRAISSE, « Histoire littéraire et explication de texte »,
dans Jean-Noël LAURENTI (dir.), *L'explication de texte*,
[En ligne], mis en ligne le 28-08-2018,
URL : aplettres.org/editions/histoirelitteraireetexplicationdetexte.pdf

Études pédagogiques

publiées par l'Association des Professeurs de Lettres

Directeur de la publication

Romain Vignest

ISSN 2609-0805

Mentions légales

Copyright © 2018 – APlettres

Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.

Reproduction soumise à autorisation.

Contact : apl@aplettres.org

Histoire littéraire et explication de texte

Luc FRAISSE
Université de Strasbourg
Institut Universitaire de France

Histoire littéraire et explication de texte : voilà une orientation et une activité qui n'ont pas nécessairement fait bon ménage la première fois qu'elles se sont trouvées réunies. L'explication de texte se prépare déjà dans la philologie antique ; mais l'histoire littéraire édifie ses principes, et chemin faisant prend conscience d'elle-même, seulement à l'orée du XIX^e siècle¹. Pour ce faire elle doit pour ainsi dire s'extirper de l'enseignement de la rhétorique. Aux prédilections formelles de celle-ci, qu'elle accuse de myopie, elle oppose, avec bonheur estime-t-elle, les larges panoramas, les toiles de fond, les corrélations générales, l'examen du fond des œuvres. Au milieu de cet élan, conquérant et même polémique, un travail de sur-place sur quelques lignes d'écrivain lui semble suspect : n'y aura-t-il pas là artifice de rhétorique du côté du commentateur, et dans le passage commenté ne va-t-on pas recommencer à n'apercevoir à travers une loupe que des détails formels ?

Aussi les pionniers de l'histoire littéraire ne pratiquent-ils pour ainsi dire jamais l'explication littéraire : ils brossent à larges traits des tableaux. Même quand l'enseignement, dans les Facultés des Lettres au XIX^e siècle, se subdivise, deux fois dans la semaine, en cours et en conférences, parallèles sur le même sujet annuel, les conférences ne consistent pas à retrouver, dans le détails d'extraits choisis, les grandes orientations que dégage le cours ; non, on les utilise à fournir et explorer des documents curieux, venant à l'appui des thèses générales, ou à traverser l'œuvre d'auteurs secondaires, de la même époque que les grands écrivains qui ont les honneurs du cours principal.

Il est une exception notable, dans ce système d'enseignement où tout semble joué et l'explication de texte exclue : il s'agit, sous la plume de Rabelais, de la lettre de Gargantua à Pantagruel : « Maintenant toutes disciplines sont restituées, les langues instaurées », etc. La page remonte jusqu'au cours principal, où elle se verra commentée mot à mot, dès les introductions générales au XVI^e siècle, parce que la commenter ainsi de près, c'est donner à apercevoir l'apparition des œuvres dans le tableau général de la civilisation environnante. Qu'un écrivain lui-même indique avec un merveilleux détail ce fond de mentalités et de curiosités intellectuelles, sur lequel les auteurs du temps trouveront à s'individualiser, invite l'historien de la littérature à trouver une justification de son entreprise dans la littérature même, et ici jusque dans la texture d'une page d'écrivain.

¹. Voir notre ouvrage, *Les Fondements de l'histoire littéraire, de Saint-René Taillandier à Lanson*, Paris, Champion, « Romantisme et Modernités », 2002.

Reste que les historiens de la littérature, dans les premiers temps où ils informent les nouvelles structures des enseignements littéraires, ne produisent pas, ni ne préparent leur public à produire de bonnes explications de texte. Un tel exercice est d'ailleurs cantonné à l'enseignement secondaire, l'histoire littéraire – en tant qu'elle procure des vues d'ensemble – s'épanouissant dans l'enseignement supérieur¹. Où qu'on la situe et qu'elle se rencontre, le résultat n'est guère satisfaisant, si l'on en croit le témoignage de Gustave Lanson (1857-1934), renvoyant aux enseignements reçus autour de 1875 :

Du temps où je préparais ma licence, les professeurs des Facultés ou de l'École normale n'expliquaient pas les textes français : ils faisaient des leçons générales sur les ouvrages inscrits au programme et sur la biographie des auteurs. C'était à nous de nous débrouiller à l'examen ; il est vrai qu'on se contentait alors, en guise d'explication, d'une interrogation ou d'une causerie assez vagabondes, qui n'obligeaient pas à serrer les textes de près²,

quand il s'agirait au contraire, ajoute le codificateur de l'histoire littéraire,

de prendre en compte la complexité de textes littéraires, tout gonflés de substance et riches de nuances, où les intentions se croisent et se superposent, et dont les possibilités de signification ne sont en quelque sorte limitées que par la capacité des esprits qui s'y appliquent³.

L'historien, a-t-on répété à satiété, confond le texte et son contexte ; c'est toutefois ce précisément contre quoi mettait en garde le plus célèbre de tous, regrettant :

On débite tout ce que l'on sait de l'auteur et du livre. On cause à bride abattue sur le siècle ou sur le sujet. [...] L'explication ainsi pratiquée éloigne du texte, le cache, le fait oublier⁴.

Mais si le même Lanson avait connu la plus moderne lecture méthodique, qui insinue dans le texte plus une méthode de lecture que la compréhension même du texte, il aurait répété sur nouveaux frais ce qu'il postulait alors, que le devoir du critique est de « trouver dans une page ou une œuvre d'un écrivain *ce qui y est, tout ce qui y est, rien que ce qui y est*⁵ ».

La réforme de l'enseignement du français, en classes de Seconde et de Première, mise en place en 2001-2002⁶, met en valeur, dans l'approche des œuvres et des textes, la perspective d'histoire littéraire et culturelle. Il en est résulté une ample réflexion sur les façons de faire participer la connaissance historique à la compréhension des écrivains, ainsi que des refontes des manuels visant à lancer les élèves à la découverte des contextes, des écoles, des mouvements et courants qui ont environné leur création. La réflexion générale sur l'histoire littéraire trouve à s'en nourrir, et dans le même temps pourrait ici suggérer divers perfectionnements dans la présentation, au contact des textes, de cette perspective

1. Voir Antoine COMPAGNON, *La Troisième République des Lettres*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 89.

2. Gustave LANSON, *Méthodes de l'histoire littéraire*, Paris, Les Belles-Lettres, « Études françaises », 1^{er} cahier, 1^{er} janvier 1925, p. 54.

3. *Ibid.*, p. 39.

4. *Ibid.*, p. 45.

5. *Ibid.*, p. 40.

6. Voir *Français, classes de Seconde et de Première*, Paris, CNDP, septembre 2001 ; et *Littérature, classe Terminale de la série littéraire*, Paris, CNDP, août 2002.

historique¹. Notamment, si la mise en contexte des œuvres donne lieu à d'utiles tableaux synthétiques, les concepteurs de manuels n'ont pas encore fait descendre la perspective historique suffisamment dans le détail, dans le grain des textes. Les notes et questions qui les accompagnent rejoignent en fait plutôt les autres approches possibles, les autres perspectives proposées, mais ne font guère pour l'instant apparaître comment le réseau des circonstances historiques trouve à s'articuler à l'échelle de la phrase, ni le relief que prendrait chaque page mise plus précisément en rapport avec tel courant, avec tel contexte². Les instructions officielles de 1987 formulaient cette postulation, en de précieux termes qu'il ne s'agirait que d'appliquer à la lettre dans l'enseignement et les manuels de français : « c'est surtout dans le tissu du texte que l'on trouve les marques et les signes de l'histoire³. » Voilà où trouveraient à se rencontrer l'histoire et l'explication littéraires – dans *le tissu du texte*. Mais comment s'y prendre ? C'est ce qu'on peut à présent examiner à travers un exemple précis.

Il s'agit de la tirade, essentielle dans *Lorenzaccio* (1834), où à la faveur d'un intense dialogue entre Philippe Strozzi et « Lorenzaccio », Lorenzo révèle, à son interlocuteur et au public, la vérité sur lui-même et sur sa destinée :

LORENZO. — Tu me demandes pourquoi je tue Alexandre ? Veux-tu donc que je m'empoisonne, ou que je saute dans l'Arno ? veux-tu donc que je sois un spectre, et qu'en frappant sur ce squelette (*il frappe sa poitrine*), il n'en sorte aucun son ? Si je suis l'ombre de moi-même, veux-tu donc que je rompe le seul fil qui rattache aujourd'hui mon cœur à quelques fibres de mon cœur d'autrefois ? Songes-tu que ce meurtre, c'est tout ce qui me reste de ma vertu ? Songes-tu que je glisse depuis deux ans sur un rocher taillé à pic, et que ce meurtre est le seul brin d'herbe où j'aie pu cramponner mes ongles ? Crois-tu donc que je n'aie plus d'orgueil, parce que je n'ai plus de honte ? et veux-tu que je laisse mourir en silence l'énigme de ma vie ? Oui, cela est certain, si je pouvais revenir à la vertu, si mon apprentissage du vice pouvait s'évanouir, j'épargnerais peut-être ce conducteur de bœufs. Mais j'aime le vin, le jeu et les filles ; comprends-tu cela ? Si tu honores en moi quelque chose, toi qui me parles, c'est mon meurtre que tu honores, peut-être justement parce que tu ne le ferais pas. Voilà assez longtemps, vois-tu, que les républicains me couvrent de boue et d'infamie ; voilà assez longtemps que les oreilles me tintent, et que l'exécration des hommes empoisonne le pain que je mâche ; j'en ai assez de me voir conspué par les lâches sans nom, qui m'accablent d'injures pour se dispenser de m'assombrir, comme ils le devraient. J'en ai assez d'entendre brailler en plein vent le bavardage humain ; il faut que le monde sache un peu qui je suis, et qui il est. Dieu merci, c'est peut-être demain que je tue Alexandre ; dans deux jours j'aurai fini. Ceux qui tournent autour de moi avec des yeux louches, comme autour d'une curiosité monstrueuse apportée d'Amérique, pourront satisfaire leur gosier et vider leur sac à paroles. 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. Qu'ils m'appellent comme ils voudront, Brutus ou Érostrate, il ne me plaît pas qu'ils m'oublient. Ma vie entière est au bout de ma dague, et que la Providence retourne ou non la tête, en m'entendant frapper, je jette la nature humaine à pile ou face sur la tombe d'Alexandre ; dans deux jours les hommes comparaitront devant le tribunal de ma volonté.

1. Nous l'avons fait dans « La perspective de l'histoire littéraire dans l'enseignement secondaire » (*Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2005-1, pp. 161-187).

2. Voir notre étude « L'explication de texte : une abolition des frontières entre critique immanente et critique historique », dans *L'Histoire littéraire à l'aube du XXI^e siècle : controverses et consensus*, Actes du colloque de Strasbourg (12-17 mai 2003) réunis par Luc Fraisse, Paris, Presses universitaires de France, 2005, pp. 503-511.

3. *Bulletin officiel*, 5 février 1987, p. 8.

De longues pages seraient assurément nécessaires pour donner à apercevoir la richesse polyvalente d'une telle tirade, placée au cœur précis de la pièce. Notre projet est plus restreint : *Lorenzaccio* étant volontiers considéré, après la préface à *Cromwell* (1827), après la bataille d'*Hernani* (1830), peut-être comme le drame romantique le plus accompli, il s'agirait de voir comment la doctrine romantique investit les reliefs et les creux de ces lignes, qui dessinent bel et bien un tissu. Entendons bien, et faisons au besoin entendre, que Musset n'*applique* pas la doctrine romantique en composant ce morceau de bravoure, mais qu'au contraire c'est entre autres parce que ce morceau de bravoure a été écrit que les historiens de la littérature ont pu dégager les caractéristiques du mouvement romantique. Perçue donc dans le bon sens, dans la bonne direction, la mise en résonance de l'extrait et de son contexte littéraire et plus largement culturel peut permettre de proposer des questions, des enquêtes propres à cultiver en tous sens un jeune lecteur, à affiner son goût et sa faculté de perception, à découvrir enfin dans le champ clos de ces quelques lignes un intense réseau de rapports, cette cohérence que constitue, par la grâce de la création littéraire, un *texte* qui se cristallise en texte dès le moment qu'on l'a délimité pour le soumettre à l'examen attentif.

Nulle part mieux que dans les accidents de terrain d'un texte particulier (quand il est, comme ici, significatif, et pour cette raison justement célèbre) on n'apercevra ce qu'est, dans ses diverses nuances, un *héros romantique*. On y voit en acte la conception du *drame romantique*, par quoi la doctrine de Victor Hugo met en lumière et en perspective une multitude de détails jalonnant la tirade ; par quoi on voit dès lors se dessiner l'originalité de Musset, les spécificités de son personnage par rapport aux héros hugoliens. Le personnage de Musset est une *image du poète*. On a parfois dit que Musset *poète* s'était pleinement accompli au *théâtre*, et cette mise en scène de la figure du poète, comparaisant sur les planches devant un public, qui représente son public, suscite un chevauchement des genres non étranger à l'esthétique romantique. On le voit, il ne s'agit pas d'appliquer une doctrine à un texte, ni de confronter *en bloc* la synthèse d'un mouvement et la lecture d'une œuvre ; il s'agit d'apercevoir les plus larges perspectives qui se jouent dans un texte particulier, qui demeure irréductiblement lui-même tout en devant beaucoup à son environnement. Il serait même plus juste de dire qu'il *donne* beaucoup à son environnement.

Musset met ainsi le héros romantique en situation de s'expliquer lui-même devant son public. Il a pris le masque de la débauche parce qu'il aspirait à la pureté ; haï de tous, il œuvre pour tous ; profondément individuel, il n'en représente pas moins le reste du monde ; installé au cœur de la contradiction (que ne méconnaissent pas les classiques – songeons à Phèdre – mais qui bouscule la rationalité classique), il est partagé entre la nostalgie de la pureté et la hantise du vice (c'était déjà le sujet de *Rolla* en 1833) ; il isole la force d'une dualité irréductible ; il met au jour une richesse problématique. Il accomplira son acte héroïque, le meurtre du duc Alexandre de Médicis dans un guet-apens, sans y croire, et d'ailleurs sans succès (le régime sera perpétué par les Médicis) ; c'était la seule issue pour achever sa destinée, pour être soi-même. Où l'on aperçoit en quoi la mort de Tchen, dans *La Condition humaine* de Malraux, ressuscite l'idéal romantique : la génération de 1930, qui est celle de Giraudoux, a affirmé accomplir le véritable romantisme, mieux qu'en 1830 !

Provoquée par la question : « Si tu crois que c'est un meurtre inutile à ta patrie, pourquoi le commets-tu ? » la tirade, en cela encore romantique, nourrit le déploiement d'une complexité, fait apparaître le moi comme un gouffre plus ou moins insondable – « l'énigme de ma vie », et cette énigme l'isole dans le culte de la singularité. Le parcours proposé est dès lors de creuser au plus profond de soi pour se trouver. Pareille méditation au cœur de la tourmente et au bord d'un abîme se distingue de la scène de délibération dans la tragédie classique.

Le drame historique pourrait ici être mis en péril par le scepticisme du héros – deux aspects du romantisme même entrant en quelque sorte en conflit d'intérêt. Lorenzaccio serait-il un ancêtre de l'existentialisme ? L'action dramatique doit de fait consentir à une pause, au service d'une recherche des causes. Le héros, avant d'accomplir un suicide physique dans le meurtre final entraînant son propre assassinat programmé, dévoile le plus long suicide moral auquel il a d'abord consenti, et par là la valeur créatrice de la souffrance. Le goût romantique du macabre se fait jour dans son assimilation à un spectre (lequel réveille chez le spectateur un instant le souvenir d'*Hamlet*) et à un squelette. « Le spectre de la jeunesse », qui apparaît dans la « Nuit de décembre », montre comment le passé révèle la déchéance du présent ; mais en sens inverse « la vérité, squelette des apparences » invoquée dans la *Confession d'un enfant du siècle*, associe à la même image le courage d'affronter la connaissance de soi. L'évocation du *cœur d'autrefois*, cette pureté plus haut mise en œuvre dans la scène IV de l'acte II, suggère que la perception du passé ouvre dans le sujet un abîme intérieur. C'est un être de contrastes, chez qui la manifestation de la *vertu* passe par le *meurtre*, dans une exaltation romantique des passions violentes et criminelles, le meurtre libérant au fond l'essence du personnage. Du héros conducteur de peuples cher à Hugo se démarque légèrement chez Musset le héros en proie à un destin qui se cherche ; au rôle historique requis par la dramaturgie romantique s'ajoute avec relief une crise d'identité, vécue d'ailleurs par Musset lui-même.

Un reproche plus intime de Musset à soi-même se glisse en effet dans la proclamation clinquante : « j'aime le vin, le jeu et les filles », qui donne un sens particulier à la débauche, consistant à se regarder soi-même ; ressource propre à une individualité qui défie la morale, la débauche devient le moyen de remplacer les conventions par l'authenticité. Ici donc, le rêve d'amour sera remplacé par un rêve de libération, où le révolté trouve l'honneur d'un hors-la-loi. Le personnage se voit habité par la double dimension de Lorenzo-Lorenzaccio : *orgueil* vis-à-vis de soi-même, *honte* vis-à-vis des autres. L'originalité de la pièce est d'en avoir centré le sujet sur cette énigme, et d'abord sur ce paradoxal *apprentissage du vice* qui transfigure en héros romantique le souvenir d'une Mme de Merteuil. Le corps réclame la jouissance, tandis que l'âme est vouée aux larmes. Sentant « en moi quelque chose », le héros entr'aperçoit la multiplicité de ses composantes qui, bousculant le principe d'unité classique, fait sa richesse et sa complexité. Le héros romantique faudrait-il dire végété en attendant (« demain », « dans deux jours ») une occasion de vivre, c'est-à-dire de mourir, d'où résulte son sentiment permanent d'imminence ; il se concentre au moment où sa durée va changer, ce qui suscite une prise de conscience précipitée de soi.

La confrontation du héros romantique à l'humanité tisse un lien ici entre vie intérieure et vision de l'Histoire – lien paradoxal, puisque le héros rejoint l'Histoire pour s'en désolidariser avec mépris. Le romantique se définit essentiellement par la rupture (d'où résultent les alternatives : *ou non, si*), au moment où il s'agit de refuser la corruption, des

idéaux, des sentiments et même des corps : la débauche, qui s'oppose à la lâcheté et aux compromissions, prend une valeur créatrice. Rejetant ses ennemis dans un *eux, ils*, Lorenzaccio incarne par opposition la jeunesse en lutte contre les institutions ; il manifeste aussi l'impossibilité d'inscrire l'idéal dans l'Histoire, mais la beauté qu'il peut y avoir à donner sa vie à la poursuite d'un idéal inaccessible. Aussi aspire-t-il à « sortir du siècle » comme Alceste dans « Une soirée perdue ». En envisageant *qu'ils l'oublent*, le héros entend prolonger son être au-delà de l'instant. Dans une succession finale d'images fortes, le *moi* héroïque a remplacé le *je* lyrique, cependant que l'idéaliste exalté s'est substitué au débauché cynique. Ainsi le héros romantique repose-t-il sur une création perpétuelle de soi, mais qui aboutit à la mort. Celui qui a dit : « J'aime le jeu », joue sa vie à « pile ou face ». Instituait son tribunal, il inverse les rôles, devenant un dieu qui instaure son jugement dernier. Le *moi* s'exalte dans sa *volonté* : le héros de Musset rejoint cette fois celui de Victor Hugo – il est devenu « une force qui va » ; il entretient quant à lui un duel entre lui-même seul et le reste du monde, et se montre indifférent à la mort, lui que l'existence a désenchanté.

Mais ici le héros romantique déclame sur une scène, devant un public. Ainsi la dramaturgie romantique déroule-t-elle à travers lui sa cérémonie. Pour saisir le moment crucial qui se joue dans ces déclarations, il faut les situer dans toute l'épaisseur du contexte historique, celle de Florence au XVI^e siècle. Le XVI^e siècle, c'est-à-dire entre autres pas le XVII^e ; c'est dans le même esprit que le jeune Sainte-Beuve a composé en 1828 un *Tableau de la poésie française au XVI^e siècle*. Le particularisme historique s'oppose à l'universalité classique – jusqu'à un certain point seulement. Le drame historique, quelque peu shakespearien même (*Roméo et Juliette* se passe parallèlement à Vérone ; comprenons ici, le Shakespeare que Stendhal et sensiblement plus tard Hugo opposent à la dramaturgie classique¹), n'est pas la principale corde à l'arc de Musset : il tranche sur les sanglots de la poésie lyrique, comme sur les salons des comédies proverbes. Les républicains, représentés ici par le chef de famille Strozzi, nourrissent l'intrigue historique et politique ; l'idéal révolutionnaire se teinte, selon un composé romantique, d'imagerie religieuse ; ces républicains soutenus par François I^{er} ne sont bien sûr pas les républicains issus de la Révolution ; reste que le clivage entre partisans des Médicis et opposition républicaine dessine l'évolution des romantiques ; on sait que le paradoxe de départ, souligné par Balzac dans *Illusions perdues*, selon lequel jusqu'à 1830 les romantiques sont monarchistes et les classiques libéraux², ne tiendra pas longtemps, comme l'illustrera le parcours représentatif de Victor Hugo. Le dramaturge cependant exploite cette Italie éclatée en une multitude de principautés (Stendhal en tire un autre parti dans *La Chartreuse de Parme*) ; il tire quant à lui parti de la rivalité de François I^{er} et de Charles Quint pour opposer la famille régnante des Médicis et la résistance républicaine soutenue par le roi de France. Son Lorenzo est aussi un Médicis et pouvait prétendre au titre de duc, si bien que les républicains misent sur

1. STENDHAL, *Racine et Shakespeare* (1823) ; Victor HUGO, *William Shakespeare* (1864).

2. C'est Étienne Lousteau qui en fait la remarque à Lucien de Rubempré : « Les Royalistes sont romantiques, et les Libéraux sont classiques » (*La Comédie humaine*, t. V, édition établie sous la direction de Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Roland Chollet et Rose Fortassier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 337).

sa rancœur. Il sert leur cause, mais en devenant le favori d'Alexandre et en prenant le masque de la débauche. Ce masque qui colle à la peau renvoie à l'essence même du théâtre. Lorenzaccio incarne aussi le personnage de théâtre.

En un sens, les divers aspects de la scénographie hugolienne défilent devant nos yeux. La scène a commencé dans la rue, pour qu'il n'y ait pas d'unité de lieu (mais le cas pourrait se rencontrer dans certaines pièces de Corneille). Un coin de la Renaissance donc incarnera un monde à la fois conformiste et corrompu – deux contre-valeurs du héros romantique, qui posent la politique et l'Histoire comme deux valeurs par conséquent *relatives*. Le contexte de la Renaissance est restitué pour montrer la construction d'un destin dans la tourmente de l'Histoire. L'Arno est un trait de couleur locale, comme l'Amérique, censément découverte depuis peu ; le sujet italien de la pièce française, en contrepoint du Nouveau monde, fait apparaître la dimension multinationale, et en tout cas européenne, du mouvement romantique. Le sublime et le grotesque voisinent dans la débauche sacrificielle, nourrissant une esthétique du contraste, de la profusion et de l'hyperbolisation. Après l'arrestation des fils de Strozzi, sommé de s'expliquer, le héros déroule cependant sa tirade – dont toutes les précédentes données peuvent être reconsidérées dans leur dimension dramaturgique. Au plan théâtral, le « Tu me demandes pourquoi » montre comment la présence d'un *autre* impose un *recul*. L'action de la pièce est en somme résumée : « je tue Alexandre » ; elle se formule au présent, parce que sur scène, un *acte* est considéré pour son *enjeu*. L'image du poison, qui réveille le dénouement d'*Hernani*, introduit plus précisément sur la scène la tragédie et son univers.

Le geste par excellence romantique – faire résonner son cœur, se frapper la poitrine – se colore de théâtralité, relayé par le ton déclamatoire des questions rhétoriques en rafale. Le roc taillé à pic (car dans ce contexte, la nature ne peut être qu'abrupte) offre une image du destin tragique et de sa fin ; il se résout en brin d'herbe, donnant, comme déjà chez Chateaubriand, à méditer sur les deux pôles d'une destinée humaine. L'*énigme* que pose au héros sa propre vie renvoie à l'origine du tragique, à travers celle qui s'est posée à Œdipe. Dans le cercle reliant la vertu au vice, le masque s'est retourné contre le personnage masqué. Il permet, en un autre sens, la dénonciation romantique des masques sociaux, l'authenticité qui se dresse face aux hypocrisies. Le désenchantement du sujet (un désenchantement qui n'exclut pas l'exaltation, et crée ainsi une tension entre une volonté et un monde désenchanté : là est le romantisme) en fait un spectateur, tel Fantasio, de la comédie humaine ; on sait que l'authenticité, dans le théâtre de Musset, se définit volontiers par opposition avec des fantoches. Le masque distingue aussi l'être du paraître.

La parole se trouve, dans cette situation, dévaluée : il s'agit de *brailler le bavardage* (reformulation de la morale classique en langage romantique), de *gosier*, de *sac à paroles*. Par opposition, la parole théâtrale sera donc posée comme *essentielle* ; par opposition aussi, dans le meurtre la parole se sera faite acte : « j'aurai dit tout ce que j'avais à dire » ; c'est le sens profond du mot *drame*. Car Lorenzo incarne le drame même, dans un *faire* qui révèle l'*être*, suivant une esthétique, proprement théâtrale, de la *manifestation*. Plus complètement, le héros dramatique est pris dans les contradictions du masque et du dévoilement. Le héros dramatique se met lui-même en scène : il est une autre forme du poète lyrique.

En proie au désenchantement et à la haine de soi, Lorenzo pourrait dire comme Rolla : « Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux. » Prince de la jeunesse et enfant de son siècle, il incarne les rapports complexes de Musset avec son temps ; il offre une image du poète. La même tirade peut donc être encore relue comme une mise en scène du poète et des enjeux de l'art. Car la dague du héros, c'est aussi la plume du poème ; son acte politique symbolise l'acte d'écrire. C'est un poète qui s'adresse au public à travers son interlocuteur de théâtre : le *tribunal* est sa tribune. Par une succession d'images fortes, la prose se fait poétique, parce que la poésie se conçoit ici comme un instinct avant de reposer sur une versification.

Le poète romantique s'adresse, ces mots sont ici présents, aux *fibres* du *cœur*. S'y ajoute la raillerie, d'où découlent le ton déclamatoire, l'emphase, la rhétorique à répétition des phrases, les questions oratoires qui n'attendent aucune réponse (au fait Lorenzo sur scène parle-t-il ou se parle-t-il ?). Question à la racine du romantisme même : est-il possible de faire résonner son cœur ? Le meurtre auquel se prépare le héros, par opposition aux divertissements d'une société corrompue, révèle la dimension de l'art. Dans cette rhétorique du bilan (« voilà assez longtemps », puis « j'en ai assez ») se dessine l'image de l'artiste incompris de la foule, où le pessimisme se teinte de cynisme. Mais c'est à un génie incompris qu'incombe la responsabilité de transformer la société : Lorenzo aspire à l'action – en un acte unique –, par opposition au peintre Tebaldeo, vivant dans le retrait et l'idéalisation : l'intrigue politique et historique nourrit ainsi une interrogation corollaire sur les rapports entre l'artiste et l'action au sein de la cité. Le meurtre, comme la création poétique, mobilise une énergie qui marginalise le sujet, lequel doit accepter de se compromettre pour son idéal. Le meurtrier poète se voit ainsi contraint de se forger une identité dans un monde qui lui semble étranger. Le soulèvement contre les tyrannies a pour corollaire, dans le sujet, la révolte contre sa destinée, et chez le poète le refus des limites – le refus d'un monde sans ambitions. Les fortes alternatives opposant le héros à l'humanité suggèrent l'impuissance de l'artiste, qui a son équivalent dans le héros, à transformer le monde par son action propre. En réponse au rêve romantique d'un artiste prométhéen, l'idée sous-jacente ici est que l'artiste prostituerait l'art dans l'engagement politique : où Musset, dans sa réflexion sur l'artiste moderne, se dissocie de Victor Hugo. La Renaissance italienne fournit à point le mythe d'un âge d'or de l'art, qui serait à opposer à la déchéance de l'artiste moderne ; *a contrario* elle met en scène le processus de décadence sur lequel méditent les romantiques, et singulièrement le Musset de la *Confession d'un enfant du siècle*, après la Révolution. Considérons les personnages antiques invoqués : Brutus, meurtrier de César ; Érostrate, incendiaire du temple d'Artémis. Mises en images, mais aussi à distance, du modèle antique, qui nourrissent une interrogation polyvalente : le héros historique constitue-t-il un crime contre l'art ?

On le voit, une telle page, figurant dans un manuel scolaire, pourrait nourrir, dans son détail comme dans son ensemble, diverses questions et enquêtes. Le romantisme ne doit pas être seulement le fait de synthèses en cours de séquences, qui ne sont, à bien les observer, qu'une transmission de connaissances qui n'ose pas dire son nom. Il doit surgir des phrases, puisque aussi bien c'est ainsi qu'il est né et a pris son essor. Les traits du héros romantique s'esquissent aussi bien dans les motifs que dans la forme même de la tirade ; et les

postulations de la dramaturgie et de la poésie romantiques se révèlent dans le grain du texte. Les questions qui lui sont opposées devraient donc chercher à mettre en valeur, en lumière ces accointances, toujours plus riches que tous les systèmes.

La profusion de romantisme que nous avons extraite de la tirade de Lorenzo, dans sa triple dimension héroïque, dramatique et poétique – trois facettes qui n'en font qu'une – réclamerait pour finir cependant plusieurs restrictions. La première est que si la mise en perspective historique d'une page d'écrivain nous ouvre comme ici à tout un monde, elle n'est pas pour autant la seule approche souhaitable : il faudra la croiser avec d'autres perspectives. S'il est préjudiciable d'oublier toute histoire littéraire dans l'approche des œuvres, il n'est pas pour autant indispensable d'en faire le tout.

La deuxième restriction serait la nécessité, en raison de l'extrême richesse des résonances historiques, qui sont à entendre et à faire entendre dans les textes littéraires, d'accompagner les manuels aujourd'hui proposés de livres du maître : car libéré d'une partie d'un trop lourd travail de documentation, et certain du moins de ne rien oublier d'essentiel, le professeur de français pourrait dès lors consacrer plus particulièrement ses efforts à la mise en œuvre de ces connaissances à transmettre, car les connaissances historiques sont fines et nuancées, mais parfaitement accessibles : encore faut-il, non pas les administrer, mais avoir étudié la façon de les présenter. Si l'on ajoutait aux textes proposés quelques questions permettant de les traverser dans une perspective historique, et plus encore pour élaborer les réponses dans le livre du maître, il serait bon de recourir à des historiens de la littérature : ils sont spécialisés par siècle littéraire (la Société d'Histoire littéraire de la France pourrait en signaler parmi les meilleurs), et chacun dans son domaine pourrait avec grand profit formuler des questions et de l'autre côté concevoir les réponses.

La troisième restriction cependant serait de revenir, dans l'enseignement du français au lycée, à l'explication *linéaire*, considérant que de toutes les manières, l'ordre d'écriture élaboré par l'écrivain vaudra toujours mieux que nos grilles d'interprétation. Les trois lectures successives de la tirade de Lorenzo, que nous avons proposées, gagneraient beaucoup à être refondues, car on apercevrait, à les mener ensemble, comment elles naissent et se combinent. Nos synthèses en effet font disparaître les creux et reliefs des textes, qui sont leur vraie réalité. Y dessiner des axes conduit à les survoler ; c'est en outre se condamner à l'énumération et à la technique (ranger en divers tas divers « procédés »). À l'inverse, suivre le texte de formule en formule permet seul d'apercevoir et de donner à apercevoir qu'une phrase d'écrivain est essentiellement *polyvalente* : au moment où il parle, Lorenzaccio est *simultanément* un héros romantique, le protagoniste d'une pièce et une figure du poète. Et nous n'envisageons pour le dégager que les résonances historiques du texte, que ne cessent de croiser d'autres dimensions. Pour saisir la diversité de ces aspects et de ces enjeux, qui fait l'épaisseur littéraire des œuvres, encore faut-il soumettre les axes de lecture au texte même, c'est-à-dire à ses accidents de terrain.

