

## ENTRETIEN

*Jean-Pierre Vincent – Bernard Chartreux*

*David Lescot*

### La scène est un visage

DL. *Lorenzaccio a toujours été présenté comme une pièce impossible à monter, une sorte de monstre qui résisterait à toutes les contraintes qu'impose le théâtre. N'est-elle pas au contraire étonnamment adaptée à la scène ? Ne met-elle pas en place un jeu éminemment théâtral ?*

JPV C'est ce qui se vérifie jour après jour dans les répétitions. L'expérience concrète du théâtre pour Musset avait été brève et malheureuse. Mais il avait d'une certaine façon le théâtre dans la peau et un instinct de la construction dramatique époustouflant. Si nous avons tenu le pari de monter la pièce dans son intégralité, nous aurions peut-être été un peu moins enthousiasmés par le génie et les qualités dramatiques de Musset. Mais nous en avons conservé, pour la version scénique, une partie considérable, davantage sans doute que ce que l'on en garde d'habitude. Il y a donc là tout de même le vrai corps du monstre, et ce monstre s'avère être d'une agilité et d'une exactitude, je dirais même d'une **concision**, assez extraordinaires.

BC. Bernard Dort disait qu'avant d'avoir vu la mise en scène d'Ottomar Krejca, il pensait *Lorenzaccio* immontable. Je crois que ce sentiment est lié au fait que la pièce comporte trois intrigues, qui ne semblent guère se rejoindre : l'histoire de Lorenzaccio et du Duc, celle de la marquise Cibo et du Cardinal, et celle des Strozzi. Et il nous a intéressé précisément d'entreprendre de les joindre en parvenant à raconter l'histoire d'une ville. Nous n'avons pas privilégié le drame d'une, de deux ou de trois belles âmes, mais celui de leur **ville**, d'où elles tirent leur existence, et qui est pour moi le sujet principal. C'est en l'abordant sous l'angle de la ville que l'on peut parvenir à régler les problèmes que pose cette pièce.

JPV Un autre noyau m'apparaît, après avoir abordé intensivement les scènes de la marquise au bout d'un mois de répétition, qui renvoie à l'histoire de Musset et de George Sand. D'une part, celle-ci avait écrit sur le même sujet, une pièce en cinq tableaux intitulée *Une Conspiration en 1537*, qu'elle a confiée à Musset. Par ailleurs on sait que l'achèvement de *Lorenzaccio* et de son édition ont eu lieu avant et après le fameux "drame de Venise". Or, très curieusement, les deux seuls personnages importants qui ne se rencontrent jamais dans la pièce sont la marquise et Lorenzaccio. Leurs deux aventures concurrentes, assez identiques, vont leur chemin absolument comme des parallèles. Comme si cette fusion proclamée par Sand et Musset pendant quelques mois, était démentie dans la pièce par des lignes qui ne se rejoignent jamais. Il y a ressemblance dans le projet et une sorte de désaccord total. Et aussi l'affirmation de deux singularités très affirmées, l'une pratiquant volontiers l'irresponsabilité et l'autre cherchant une emprise sur les hommes et assurant la promotion d'idées à la fois socialistes et élitistes.

DL. *Cette ville dont vous parliez, Musset l'a construite sur le principe d'une architecture du regard. Il est sans cesse question de voir, d'être ou de ne pas être vu. On peut être attentif aux séquences où les citoyens et les enfants contemplant les fastes du pouvoir, qu'il s'agisse des réjouissances festives ou des œuvres d'art. À l'inverse, pour Lorenzaccio fomentant son meurtre, il s'agira de ne pas être vu, même s'il est toujours dénoncé par un œil qui traîne. Ce dispositif des regards structure bien la ville comme un théâtre.*

JPV Il y a une réplique névralgique à la scène 2 de l'acte II, quand Lorenzo demande au peintre Tebaldeo si son tableau représente un paysage ou un portrait, s'il faut le regarder en long, ou en large... La pièce est à la fois un paysage et un portrait, mais elle n'est pas seulement le portrait de Lorenzaccio et le paysage d'une ville, elle est le paysage de Lorenzaccio et le portrait d'une ville qui porte le nom féminin de Florence. Et comme l'écrivait si bien Jean Loup Rivière : la scène elle-même est toujours un visage. Une scène a des traits, elle a des trous, des reliefs, elle a des volumes qui se modifient comme un visage. La pièce de Musset fonctionne de cette manière. On a l'impression que chaque scène est comme un rictus ou l'expression d'un

visage : celui d'un pays qui s'appelle **Lorenzaccio**.

La dimension de pièce impossible est aussi posée par Musset lui-même au départ, puisqu'il s'agit de "Spectacle dans un fauteuil". Il ne s'adresse pas au théâtre tel qu'il est mais tel qu'il pourrait être, tel qu'on peut le rêver, sans même projeter de façon mégalomane que ce théâtre idéal connaîtra dans l'avenir son avènement.

*DL. Est-ce que la fatalité politique qui pèse là-dessus, qui fait que rien ne va finalement changer, n'est pas liée à la structure même de la ville ? Comme si une ville contenait en elle-même ses propres virtualités révolutionnaires. À Florence où tout s'entend, où tout se voit, aucun bouleversement politique ne serait possible.*

JPV Nous avons par exemple dans le spectacle une structure, un événement qui réunit toutes les familles : les sorties de messe. Il y en a trois, et des gens qui se haïssent ou qui, théoriquement, ne se fréquentent pas, se retrouvent tous à la messe. Il y a des moments où toute cette ville, par le jeu des familles et du catholicisme, est obligée de passer des compromis, et ces compromis sont mortels. Et, en outre, que les spectateurs n'y verront pas un trait trop forcé, ou une blague, mais il y a dans la famille républicaine des Strozzi un fonctionnement de famille maffieuse. On retrouve comme dans *Le Parrain* le patriarche, le fils qui veut gérer le consortium autrement que son père, la réunion des quarante autour de l'empoisonnement de la petite... J'ai l'impression que notre époque et sa culture, à travers le cinéma américain et la réalité russe d'aujourd'hui, peuvent se reconnaître dans cet aspect des choses. Alors qu'en 1950, des points tout autres trouvaient dans la pièce un écho, comme l'occupation allemande. Quand on entend l'enregistrement public du spectacle de Vilar avec Gérard Philipe, toutes les répliques sur les Allemands font mouche, sont applaudies, ou font rire. Nous sommes à présent peut-être plus attentifs à la corruption, à l'environnement maffieux du duc, aux pratiques des émissaires du pape ou à la loi des grandes familles.

BC. Même si effectivement, l'occupation semble loin aux Français d'aujourd'hui, j'ai été sensible au fait que le pouvoir dans cette ville vient d'ailleurs, qu'il est imposé de force par l'extérieur. On voit là des gens dépossédés de leur propre pouvoir, ou qui pensent le détenir alors qu'en réalité, ils sont manipulés. Nul besoin de souligner l'actualité de ce thème.

*DL. Pour en revenir à la structure de Lorenzaccio et aux difficultés qu'elle pose, il me semble que c'est au regard de normes classiques et françaises qu'on y voit un théâtre idéal ou impossible. Après tout la construction n'y est pas plus éclatée que celle d'une pièce historique de Shakespeare ou des Allemands Grabbe et Büchner. Quelles ont été les étapes de l'élaboration de votre décor ?*

JPV Paul de Musset, le frère d'Alfred, qui entreprit en vain de monter la pièce, soutenait à l'Administrateur de la Comédie Française en 1862 qu'on pouvait faire tenir le premier acte dans un seul décor. Plus que de décoration, les quarante-cinq lieux de *Lorenzaccio* posent une question de circulation et d'évocation. Il nous a tout de même fallu dix maquettes différentes pour parvenir au décor unique qui est le nôtre.

La première proposition de Jean-Paul Chambas reposait sur un praticable de forme assez inusitée, une sorte de flèche surélevée occupant la moitié du plateau, dirigée vers le centre, d'un mètre vingt de haut, avec des escaliers devant, comme s'il s'agissait de l'angle d'une forteresse de Vauban, mais avec le volume et le rythme d'un parvis de cathédrale. Et ce praticable est resté dans sept maquettes sur dix environ. Mais cette trouvaille qui nous semblait très active, nous ne savions pas sur quoi l'asseoir et comment l'entourer. Poser sur le plateau une citadelle "abstractisée" ne suffisait pas. Nous avons alors cherché à évoquer la ville boueuse, détruite par des bombardements, encore en souffrance, cernée de barbelés. Mais cette version, l'avant-dernière disait tout immédiatement, et ne laissait pas la possibilité d'alterner par exemple des dimensions d'intérieur et d'extérieur.

Auparavant nous étions passés par des options plus réalistes, bien qu'uniques : un vieux théâtre à ciel ouvert, détruit par la guerre et jouxtant une chapelle, où un groupe de comédiens aurait été perché ou

réfugié, et se serait mis à revivre son histoire. À cette idée que je lui avais soumise, Chambas avait répliqué par celle d'un vieux cinéma d'Italie fasciste ou d'Europe centrale en guerre. Et puis il y eut la recherche de cinq ou six espaces contigus, aménagés de sorte que l'on puisse circuler de l'un à l'autre.

Finalement, il y a ce praticable en forme de forteresse, qui est aussi comme un souvenir volontaire et involontaire de Vilar. Il repose sur un grand dallage de marbre, qui raconte le mythe idéal de Florence. C'est le sol de ce fameux tableau qui s'intitule *La Cité idéale*. On peut considérer que cette ville vit sur un rêve de son passé : les Strozzi aspirent à réinstaurer la défunte République florentine. On peut donc partir d'un idéal de beauté pour y jouer la pourriture et la corruption. Je me suis souvenu alors d'un certain nombre de tableaux de Chambas, datant du début des années 80, où il peignait des ciels d'éruptions volcaniques, en fusion, des montagnes noires surmontées de nuages passant du rouge à l'orange et du jaune au noir. Nous avons d'autre part installé côté jardin, un environnement de murs aux formes géométriques, qui renvoient aux paravents de la rue du théâtre de la Renaissance. Ils forment à la fois des rues et des couloirs possibles, extérieurs ou intérieurs. Le fond est occupé par un mur du même acabit avec trois portes. Se marient donc une évocation de la Renaissance et une évocation de l'oppression, par l'effet du praticable. C'est du Chambas, mais on ne peut s'empêcher de penser à du Delacroix. C'est ainsi que se superposent le sentiment de la Renaissance, celui du romantisme, et pourtant c'est une œuvre moderne.

BC. Une des grandes vertus du décor tient à ce que les passages "extérieurs intérieurs" s'opèrent sans aucun problème : le même endroit peut aussi bien figurer l'appartement de la marquise que la sortie de l'église. Il faut aussi compléter la description qu'a faite Jean-Pierre par celle des costumes. Ceux-ci ne sont pas précisément référencés sur le plan historique. On va de vêtements appartenant à la Renaissance jusqu'à d'autres connotant l'Occupation de 1940, le centre se situant tout de même autour de 1830, mais pas de façon archéologiquement insistante.

*DL. La dynamique "extérieurs intérieurs" est centrale puisqu'elle recoupe la séparation "privé public" et invite à une réflexion sur les ressorts du pouvoir. Car se donner en spectacle, être vu, est un moyen de fascination et de domination. Et en alternance avec ces scènes publiques où il s'agit d'être vu, s'inscrivent les scènes d'appartements où souvent l'essentiel est de ne pas être entendu. On est dans la Florence des Médicis et il est déjà question de problèmes de voisinage, ce que mettent d'ailleurs à profit Scoronconcolo et Lorenzaccio (Acte III, scène 1), habituant les voisins au bruit, dans l'optique du meurtre.*

JPV Je n'insisterai pas personnellement sur cette notion de visibilité. Au contraire même, dans Lorenzaccio, on nage dans le secret et la séparation. Seul Lorenzo semble voir avoir vu suffisamment. Même le Cardinal Cibo qui prétend tout voir, ne voit pas l'essentiel. Cette séparation généralisée des êtres rejoint deux autres enjeux. Premièrement les rapports entre l'action et le texte. Chaque scène raconte une histoire en action, mais il y a comme une autonomie du texte, en particulier due au fait de s'adresser, dans le geste de l'écriture, davantage à un lecteur qu'à un spectateur. Mais un des grands sujets de la pièce est la disjonction entre les paroles et les actes, l'effondrement du politique dans cet éclatement-là. Le deuxième point tient à la question du jeu d'acteurs. Les vingt-deux qui occupent le plateau sont répartis en six qui jouent un seul rôle et seize qui en interprètent quatre ou cinq. Ils passent parfois avec des modifications très minimes d'une figure à l'autre. Or, je demande à ceux-là de ne pas composer des personnages différents, mais de jouer eux-mêmes la situation. Et celle-ci est toujours si précise que jouant la situation, ils deviennent d'autres gens en étant très simplement une troupe qui interprète la pièce.

*DL. Qu'en est-il ici selon vous de la mise en scène du peuple ? Si l'on regarde ce qui s'écrit en Allemagne, on rencontre La Conjuration de Fiesque de Schiller ou La Mort de Danton de Büchner. Et l'on observe dans ses pièces des séquences en forme de revue politique, où l'on prend la température du peuple dans la rue, en faisant intervenir moins des personnages que des échantillons représentatifs de la population. Musset semble recourir lui aussi à cette sorte de bruissement populaire.*

JPV Il y a effectivement une polyphonie continue de toutes les tendances apercevables par Musset dans

cette ville fantasmée qu'il bâtit à partir de lectures sur Florence, et de la France de 1830. Mais il manque ce que l'on peut appeler précisément **le peuple**. Les gens les plus modestes qui s'expriment dans la pièce sont les petits commerçants, dont certains sont républicains, ou vivent avec le système et s'en accommodent. À la fin, dans une scène que nous avons gardée en la déplaçant, des étudiants sont tués lors de l'avènement du nouveau pouvoir. Restent les ouvriers, qui occupent les discussions des petits commerçants. Il faut surtout prêter attention au discours que Lorenzaccio tient sur le peuple, considéré comme un élément de la société, porteur d'un scandale, en ce qu'il est obligé de se prostituer. La prolétarianisation est vue par Musset à partir du peuple qu'il connaît, c'est-à-dire les putains, et dans sa vision, l'aliénation et l'exploitation passent par la prostitution. Mis à part cela, il y a effectivement cette polyphonie des discours partiels et partiels d'une société. La plupart de ces discours prétendent non à l'hégémonie, à contenir en eux les problèmes de cette société et les solutions à ces problèmes. La marquise produit un discours salvateur, Strozzi se fait la voix de la vision républicaine, Pierre Strozzi exprime le complot de la jeunesse dorée, l'orfèvre a lui aussi son système propre. Mais la parole du peuple est absente. La parole du peuple ce sont les sourires des femmes qui lèvent le voile de leurs filles pour les vendre.

Il y a donc scandale par l'oppression que ce peuple subit, et scandale dans son silence. On retrouve cette idée dans le moment rageur où Lorenzo aperçoit les ouvriers en train de fabriquer un crucifix, et où il souhaite que le Christ de pierre se détache et les étrangle. Il dit « ces hommes sont courageux avec les pierres », ce qui sous-entend : « mais pas avec les vivants ». Musset n'était pas, en politique, à une contradiction près. Cette absence de peuple, cette sorte de ressentiment qui agite Lorenzo à son propos, on la retrouvera dans l'horrible moment de juin 1848. Au soir du triomphe de son *Il ne faut jurer de rien* à la Comédie Française, Musset et son frère Paul, iront chercher leurs fusils de Gardes Nationaux à la maison, et partiront tirer sur les ouvriers durant deux jours et deux nuits... cela aussi, il faut le dire.

*DL. On ne distingue, encore une fois, aucune potentialité révolutionnaire dans cette configuration.*

JPV Non, parce qu'il y a derrière une double déception, qui interdit à Musset de faire de la révolution républicaine une vraie valeur. D'une part, le syndrome de 1793 est encore vivace au moment où la pièce est écrite, et d'autre part les événements de 1830 ont vu un peuple encore rassemblé vivre quelques belles journées parisiennes, ensoleillées, d'exaltation politique, et cela a donné naissance au règne de Louis-Philippe, c'est-à-dire à une poire, à un roi poire à l'avènement des banquiers et des libéraux.

BC. Il y a aussi, chez Musset lui-même, comme le laisse entendre le magnifique chapitre II de *La Confession d'un enfant du siècle*, l'idée que la situation du monde, et de la France en particulier, est telle que les malheureux jeunes gens en sont réduits à boire de l'absinthe et à attraper la syphilis. C'est là un plaidoyer *pro domo* légèrement biaisé. L'histoire de la France à cette époque n'a pas été que ça. Il y a eu 1830, il y a eu de vrais combats, il y a eu des morts, il y a eu 1848, il y a eu de vraies actions politiques. Il n'est pas vrai que les jeunes gens ne pussent pas faire autrement. C'était peut-être le cas de Musset et de ses camarades. L'espèce de brio extraordinaire, l'espèce de génie précoce de ce garçon sont tels que l'on a l'impression qu'ils ont annihilé en lui toute force de volonté, qu'il ne pouvait que se laisser amollir, comme le raconte l'histoire de sa vie. On connaît la chanson : à n'être dupe de rien, on finit paralysé. On retrouve cela évidemment chez Lorenzo.

### LA CONFESSION D'UN ENFANT DU SIÈCLE

Alfred de Musset

L'apprentissage de la débauche ressemble à un vertige : on y ressent d'abord je ne sais quelle terreur mêlée de volupté, comme sur une tour élevée. Tandis que le libertinage honteux et secret avilit l'homme le plus noble, dans le désordre franc et hardi, dans ce qu'on peut nommer la débauche en plein air, il y a quelque grandeur, même pour le plus

dépravé. Celui qui, à la nuit tombée, s'en va, le manteau sur le nez, salir incognito sa vie et secouer clandestinement l'hypocrisie de la journée, ressemble à un Italien qui frappe son ennemi par derrière, n'osant le provoquer en duel. Il y a de l'assassinat dans le coin des bornes et dans l'attente de la nuit ; au lieu que, dans le coureur des orgies bruyantes, on croirait presque à un guerrier ; c'est quelque chose qui sent le combat, une apparence de lutte superbe. « Tout le monde le fait, et s'en cache ; fais-le, et ne t'en cache pas. » Ainsi parle l'orgueil, et, une fois cette cuirasse endossée, voilà le soleil qui y reluit.

Extrait, *Musset : œuvre complète - Intégrale*, Éditions le Seuil, 1963

JPV. ...Et l'on peut dire, hélas, qu'il a eu et qu'il a une prolifique descendance...

*DL. Mais il critique violemment les déviances de son temps, comme le mercantilisme.*

BC. Les traits que nous avons évoqués ne l'empêchent pas d'être d'une lucidité ravageuse. Il y a chez Musset des pointes qui annoncent Flaubert. Impitoyables mais peu, c'est le moins que l'on puisse dire, défricheuses d'avenir.

JPV L'aspect le plus évident est son anticléricalisme. Il se moque à vrai dire un peu des débats concernant l'existence de Dieu, et passe d'une position à l'autre. Il dit d'ailleurs dans un poème aimer *tous* les dieux : Parabavastu, Vishnou et les autres... Mais les curés ! le clergé ! l'Église ! Contre les menées temporelles de l'Église, il sort toutes ses dents.

*DL. Comment s'est construite la version scénique que vous avez élaborée ? Qu'avez-vous pu supprimer sans dommage ?*

JPV Nous avons coupé un certain nombre de développements vraiment prolixes, de par leur densité en adjectifs ou en images, et pas toujours les mieux venues, en particulier dans la grande scène Lorenzo-Philippe ou dans le personnage de la marquise. Nous avons réduit un monologue de Lorenzo à l'acte IV qui nous a semblé littérairement beaucoup plus faible que le reste.

Nous avons à notre disposition les versions (celle d'Avignon et celle de Chaillot) de Vilar. La chose la plus commune entre cette version et la nôtre est la condensation du cinquième acte. Nous avons vraiment eu le sentiment qu'à partir du moment où le duc était tué, il fallait accélérer le mouvement vers la résolution. Le cinquième acte comporte chez nous quatre scènes, alors qu'il en comptait huit ou neuf originellement.

BC. La structure du quatrième acte, juste après la mort de Louise Strozzi, a été quelque peu changée. Les choses alors se précipitent. Le meurtre du duc est en route. Nous avons donc envie que Lorenzo traverse l'acte en entier (alors qu'il avait été relativement absent du premier). Pour rendre cela sensible, nous avons un peu modifié le montage des scènes. Et Lorenzo circule de bout en bout dans ce quatrième acte, passant dans les coins, dans les interstices, quand il ne parle pas, témoin, d'une façon ou d'une autre, plus ou moins inquiétée, plus ou moins inquiétant de ce qui se passe.

*DL. Vous avez donc plutôt limité ce qui était de l'ordre du flux verbal ou poétique plutôt que de supprimer par exemple les scènes de rue, qui créent une alternance avec les intrigues dramatiques proprement dites.*

JPV Oui, car il s'agit là du poumon de la pièce. Un poumon se remplit et se vide d'air, et c'est dans l'alternance entre les scènes d'extérieur et d'intérieur, entre les scènes à deux et les scènes de foules, que se trouve la poétique de la pièce. Mais le poumon de la pièce, c'est aussi le verbe. Nous avons réintroduit des envolées verbales coupées dans un premier temps. Ces personnages, finalement, agissent peu. Ils

parlent, ils délirent, ils s'illusionnent parce que l'action est un problème.

BC. La pièce s'ouvre sur "l'enlèvement" d'une jeune fille : chez nous cela démarre par une scène muette de ville où l'on voit des Florentins marcher sur la place de Milan à six heures du soir.

DL. *L'une des thématiques de la pièce, qui résonne particulièrement, parce qu'elle se situe au centre de toute réflexion politique, a fortiori aujourd'hui où les puissants soutiennent le siège de la suspicion généralisée, est la mise en tension des actes et des discours.*

JPV À mon sens le domaine d'observation de Musset, c'est cette France où naît un système bourgeois, et parlementaire en même temps que le chemin de fer, les machines à tisser et l'épanouissement bancaire. Les actes politiques commencent à se disjoindre nettement des paroles. Par comparaison, même si l'éloquence de Robespierre et de Saint-Just était considérable, elle était absolument en prise sur l'ébullition du moment. Tandis que dans la France libérale de 1830, la parole s'organise déjà comme mensonge, comme une illusion par rapport aux actions réelles. Et comme le dit si bien le critique Pierre-André Rieben, le délire de Lorenzaccio, qui lui-même n'est pas exempt d'un glissement continu entre paroles et action, met en cause, en crise, et critique tous les discours partiels qui s'échinent et s'illusionnent à énoncer des solutions pour cette société en déroute.

BC. De nouveau au chapitre II de *La Confession d'un enfant du siècle*, Musset affirme qu'après les événements de 1793, après Napoléon, et l'ère des géants de l'action politique, on est entré malgré tout dans celle des épiciers. Notre génération aussi a connu cela, elle qui se faisait, à la fin des années soixante, une si haute idée de l'homme politique, en qui elle voyait la figure omnipotente du philosophe-poète. Et puis la question s'est posée : et si le véritable (et souhaitable ?) modèle de l'homme politique, c'était plutôt le syndic de copropriété. Cette chute dans le prosaïsme politique – le refus de cette chute – est-ce que cela n'est pas déjà, l'expérience insupportable que vit le personnage de Lorenzaccio.

DL. On peut aussi songer que Machiavel est passé par là, et que l'on ne peut plus se satisfaire d'une politique qui soit l'évaluation ou la production du meilleur discours possible sur la cité. Désormais, et c'est le signe d'une modernité politique, les discours demandent à être soumis à l'épreuve des actes.

JPV. C'est exactement le sujet de la magnifique scène Lorenzo-Philippe. Lorenzo renvoie à Philippe la réalité de la vie telle qu'elle est avec ses horreurs, ses turpitudes. Son crime à lui, dans son inutilité, n'a pas besoin de motivation ni d'explication. Mais surtout, Lorenzo-Musset démonte le discours de Philippe et le renvoie à sa dimension de croyance : « je crois à la vertu, à la pudeur, etc. » Et ce qui est terrible, c'est qu'à la fin de cette scène, aucun n'a changé, aucun n'a influencé l'autre. La vie aveugle continue.

DL. *Philippe Strozzi reste pour sa part assez "antique", au sens où dans son système, la meilleure politique c'est le meilleur discours.*

JPV. Ce discours est paralysé par le sentimentalisme et l'idéologie familiale. Le leitmotiv principal de Philippe Strozzi, c'est bien « pourquoi suis-je père ? ». Mais attention : si l'on disqualifie **d'avance** le rêve républicain de Philippe, et les sentiments emportés qui agitent ses enfants, on peut tuer la pièce. Eux, ils y croient. Nous devons y croire avec eux. On juge après ! Sans quoi, il n'y a plus de drame, plus rien à apprendre.

DL. *Il y a certes dans Lorenzaccio une stratégie de disqualification des discours : le discours républicain de Strozzi, le nationalisme de la marquise, la rhétorique cléricale. Mais il y a peut-être aussi une identification à certains des discours. Prenons l'exemple du peintre Tebaldeo. Sous des dehors angéliques, il retrouve des accents de la pensée ultra, à travers des figures reconnaissables comme celle de la fleur qui pousse sur le fumier. Il y a aussi beaucoup de Musset dans ce type d'image.*

JPV Dans son règlement de comptes avec le monde, Musset ne s'exclut pas lui-même, et ne s'interdit pas de piquer au vif ses propres contradictions. Il est lui-même une de ces statues à abattre.

BC. Je ne pense pas, cela dit, qu'il critique le discours de Tebaldeo : cette esthétique doloriste, c'est aussi la sienne. Mais comme on sait, Musset est double. Ce qu'il affirme ici, ailleurs il le dénie. Il n'y a qu'à lire dans *Les Lettres de Dupuis et Cotonnet* comment il canarde avec une joyeuseté admirable le romantisme, comment il se tire dessus avec une allégresse tout à fait délicate. « Ce que vous dites là est parfaitement vrai et parfaitement faux, comme tout au monde » dit à un moment Lorenzo à son interlocuteur : croix de l'intellectuel qui refuse de s'en laisser compter.

*DL. C'est une pièce qui est aussi un mélange de formes et d'esthétiques. L'imagerie Renaissance passe par de nombreuses allusions références à la sculpture ou à la création picturale. Sur le plan de la structure dramatique, on identifie des parentés avec Shakespeare ou Schiller. Est-ce que ces différentes orientations historico-esthétiques ont conditionné votre travail ?*

JPV Elles ne sont pas notre préoccupation quotidienne en répétition et concernent sans doute davantage le stade final de notre réalisation.

À certains moments de la pièce, le crime de Lorenzo est assimilé à un acte purement artistique. C'est une pièce sur l'art et ses rapports avec le réel. Au début, le Duc traite Lorenzaccio de mauvais poète. Mais son geste a toute la justification, et pas plus de justification, qu'un tableau, qu'un acte artistique unique : « machine à meurtre, mais à un meurtre seulement ». Musset est proprement obsédé par le fait que « les arts sont devenus des métiers ». Il raconte à plusieurs reprises, l'histoire d'un artiste qui ne réalise qu'une seule œuvre et qui la fait disparaître. Il voulait être une comète, ne pas vieillir ; il n'a pas eu cette chance...

BC. La relation de Musset à l'art et à la peinture, nous nous en sommes aperçus déjà en montant *André Del Sarto*, n'est pas des plus productives. Je ne crois pas qu'il soit un grand critique de peinture. Ce qui l'intéresse beaucoup, et c'est visiblement pourquoi il s'est polarisé sur la Renaissance, c'est la haute figure de l'artiste qui, tel Michel-Ange ou Raphaël, s'est donné absolument et tout entier à son art. Il éprouve une volonté de nostalgie, un violent désespoir de n'être pas de ceux-là. André Del Sarto, c'est justement l'artiste qui, comme Musset, par faiblesse, a laissé glisser de ses mains cette haute exigence.

*DL. À quoi tient la difficulté à travailler le personnage de Lorenzo lui-même ? Vous apparaît-il comme une figure si énigmatique, si éclatée, si insaisissable qu'on le dit ?*

JPV Moment après moment, et scène après scène, nous nous efforçons de révéler tous ses visages. On trouve des tonalités extrêmement différentes d'une scène à l'autre, et souvent à l'intérieur d'une même scène. Considérons le moment où il revient chez sa mère (Acte II, scène 4) : Lorenzo est une loque ironique qui rentre chez maman. Elle lui raconte qu'elle a vu son spectre (à lui) cette nuit et Lorenzo est alors prêt à s'évanouir de saisissement. Interviennent l'oncle Bindo et son camarade Venturi, hommes d'affaires républicains venus jouer les pères sévères : Lorenzo se joue alors d'eux avec la distinction du Musset le plus raffiné. Puis l'arrivée du Duc retransforme Lorenzo en gigolo soumis. Davantage que de masques, je parlerais à son sujet de caméléon, de comédien. Il adapte ses attitudes au rôle qu'il est en train de jouer dans la construction de son histoire de meurtre. Lui sait qu'il joue une comédie. Les autres, non.

Dans la conduite de la pièce, au premier acte, ce personnage doit apparaître aux spectateurs, qui ont de lui une idée assez vague, romantique et douceuse de jeune petit être que toutes les mamans voudraient prendre dans leurs bras, comme une créature repoussante. Et cette image doit perdurer puisqu'il affirme avec force à Strozzi qu'il ne changera jamais. La débauche lui est devenue consubstantielle, telle une seconde peau.

*DL. La tradition et le souvenir de Gérard Philipe, en ont fait davantage un félin. Quoi qu'il en soit, même gagné par la déchéance, il est important qu'il puisse revenir à l'état antérieur à son pourrissement.*

JPV La bonne éducation ne se perd jamais. Il est toujours capable de redevenir en surface l'enfant modèle que sa mère a aimé. Quand Philippe lui affirme qu'il peut revenir à son état antérieur, c'est cela, justement, qui déclenche son ironie cinglante et sa colère. Lorenzo n'a rien d'un humaniste.

*DL. Ce projet marque de votre part un retour à Musset, après une éclipse.*

JPV. La genèse de ce projet renoue évidemment avec notre itinéraire : *On ne badine pas avec l'amour*, puis les quatre "comédies et proverbes" du début des années 90, avec le sentiment qu'il reste un vrai travail sur Musset à accomplir. Car Musset est un des auteurs les moins bien considérés, non pas tant par la critique universitaire qui s'est petit à petit penchée sur lui, mais davantage par l'opinion commune et le public. Musset n'a pas connu le tremblement de terre occasionné par la rencontre Marivaux-Planchon, la controverse entre Planchon et les mandarins de la Sorbonne des années 60, et la façon dont la part la plus talentueuse du théâtre français, s'est engouffrée dans cette brèche et a véritablement élaboré une nouvelle vision de Marivaux en trente ans. Musset n'a pas fait l'objet de cette révolution-là, que j'appelle de mes vœux et à laquelle nous essayons de participer, tout en nous heurtant à une solide série de préjugés.

Musset est comme une statuette de nacre sur la cheminée de notre grand-mère, qu'on n'époussette jamais, une sorte de misère rose et douce laissée en marge des secousses de l'histoire littéraire. Alors que la singularité de Musset, au sein de l'époque romantique, parmi les mages du romantisme que sont Vigny ou Hugo, est considérable, et ouvre sans doute vers les expériences d'un Nerval ou d'une chaîne qui conduirait de Baudelaire à Rimbaud, malgré les phrases acerbes de ces derniers à son encontre. Ils se sont peut-être reconnus en lui, et lui ont reproché de ne pas être allé jusqu'au bout. Il y a là quelque chose à scruter, non pas pour exalter purement et simplement Musset, mais pour changer une partie de la vision que nous avons de notre propre histoire. Et nous serions bien indulgents avec nous-mêmes si nous abandonnions Musset dans la catégorie des charmants garçons.

juin 2000

© Nanterre-Amandiers