

## Dans quelle mesure la pièce *Lorenzaccio* est-elle représentative de son époque ?

- LE CONTEXTE HISTORIQUE ET POLITIQUE

Bien des commentaires l'affirment, *Lorenzaccio* constituerait une « *pièce politique, pleine d'allusions aux événements contemporains* » (H. Lefebvre, cf. aussi O. Barbarand, p. 166), alors que les épisodes historiques qui précèdent la composition de l'œuvre (1833) sont souvent empreints d'une actualité insurrectionnelle (1830 : chute de Charles X et début du règne de Louis-Philippe, 1831 : révolte des Canuts de Lyon, 1832 : complots divers, attentat du Pont-Royal, enterrement du Général Lamarque suivi d'émeutes qui inspireront Hugo pour ses *Misérables* ...).



On a pu ainsi comparer certaines situations : révolte étudiante (V, 6), méfiance vis-à-vis d'ingérences de l'Eglise catholique (le cardinal Cibo dès I, 3), accession au trône de Côme (V, 7) qui serait comparable à celle du roi des Français Louis-Philippe après les Trois Glorieuses et expliquer par là certains anachronismes - tel le bonnet phrygien (« *bonnet de la Liberté* », I, 382, p. 23, en I, 3) - ou des modifications opérées par l'auteur – comme la francisation des noms de personnages : Philippe, Alexandre, Marie, Catherine - quant au contexte, lui aussi véridique, sur lequel s'est appuyé Musset.

Eugène DELACROIX (1798-1863),  
*La Liberté guidant le peuple*, (1830)  
Huile sur toile, 260x325, Musée du Louvre

En dehors des événements eux-mêmes, les réalités sociales du XIXe s. font également partie des préoccupations des personnages de la pièce comme de son auteur : ainsi, la réplique du marchand en I, 2 (ll. 131-137<sup>1</sup>) fait-elle certainement référence à la crise des industries de luxe, laquelle avait déjà fait l'objet d'un article de Musset dans *le Temps* en 1831.

Aussi est-ce souvent plus par un raisonnement hypothético-déductif<sup>2</sup> que l'on voudrait que Musset ne pût ignorer ces événements (« *Difficile, dans ce contexte, d'imaginer que Musset, [...] n'en ait transposé aucun élément, trois ans plus tard, dans sa pièce ...* » V. Bremond-Bortoli & D. Roger-Vasselin<sup>3</sup>) et qu'il faudrait nécessairement « *voir la France de 1830 sous le masque de la Florence de 1537* » (idem).

En fait, l'intrigue comme le texte montrent que le personnage entend faire de sa décision un acte individuel, voire solitaire<sup>4</sup> :

« *Il faut que je l'avoue : si la Providence m'a poussé à la résolution de tuer un tyran, quel qu'il fût, l'orgueil m'y a poussé aussi. Que te dirais-je de plus ? tous les Césars du monde me faisaient penser à Brutus [...] Je voulais agir seul, sans le secours d'aucun homme. Je travaillais pour l'humanité ; mais mon orgueil restait solitaire au milieu de tous mes rêves philanthropiques. Il fallait donc entamer par la ruse un combat singulier avec mon ennemi. Je ne voulais pas soulever les masses, ni conquérir la gloire bavarde d'un paralytique comme Cicéron.*» (pp. 87-88, ll. 421-445, passim).

<sup>1</sup> les numéros de pages et de lignes renvoient à l'édition Hatier, Classiques et Cie de 2003, laquelle avait omis les scènes ultérieurement supprimées par Musset : elle a été revue depuis pour l'épreuve de Littérature de TL

<sup>2</sup> procédant par amalgame et par l'absurde d'une double négation ; en fait, seule la mère de Musset mentionne à une occasion la participation de ses deux fils aux événements de Juillet ...

<sup>3</sup> Raymond Queneau, auteur de *Zazie dans le métro*, écrit en 1942 et publie en 1944 le roman fantaisiste *Loïen de Rueil ...* sans qu'il y soit question de la guerre, de l'Occupation, de la Résistance ...

<sup>4</sup> l'hésitation entre Brutus – les deux Brutus, Lucius Junius Brutus, consul en -509, et Marcus Junius Brutus Caepio, -85 à -42 (cf. étymologie qui ramène aussi à Hamlet – et Erostrate est éclairante, cf. note 3 p. 96

Et, dès avant sa propre mort, Lorenzo est certain que son acte sera resté gratuit, que l'insurrection (populaire ?) n'aura pas lieu<sup>5</sup> : si le « peuple » agit, c'est finalement pour jeter le corps de Lorenzo dans la lagune<sup>6</sup>, quant à l'opposition de Ruccellaï, elle sera aisément contournée<sup>7</sup>.

Au reste, les « républicains » florentins ne sont en fait que de grandes familles, comme celle des Strozzi, qui constituent plutôt une oligarchie, nostalgique du temps où elles se partageaient le pouvoir, sans ingérence étrangère du pape ou de l'empereur. Ces familles sont présentées dans la pièce comme divisées, parfois en leur propre sein comme pour les Strozzi, et incapables à provoquer un véritable changement, ne serait-ce que parce qu'elles-mêmes sont corrompues<sup>8</sup>.

Le peuple est condamné à n'être le plus souvent que spectateur comme dans la noce chez les Nasi (I, 2) qu'il observe de l'extérieur, amusé voire berné par les apparences de la fête, la « mascarade » (V, 1<sup>9</sup>).

L'auteur, par ailleurs, a affirmé à plusieurs reprises ne pas être intéressé par la politique<sup>10</sup>.

Il fera d'ailleurs disparaître, dans l'édition de 1853, soit après le coup d'état qui donnera à Napoléon III un pouvoir absolu, la scène (V, 6, absente p. 152, de l'édition Classiques et Cie) dans laquelle un étudiant se fait tuer alors que ses compagnons et lui voulaient empêcher la nomination d'un nouveau Duc. Reste la mention d'une révolte d'« *une centaine de jeunes étudiants, braves et déterminés, [qui se sont] fait massacrer en vain* » (Lorenzo, V, 6, ll. 449-452, p. 153)

L'œuvre, enfin, qui n'est pas faite pour être représentée (le « *Spectacle dans un fauteuil* » est publié dans *La Revue des Deux Mondes*), n'est destinée qu'à un lectorat limité et n'est pas soumise de la même façon à la censure qui pèse sur les théâtres. Musset, cependant, a compris à l'occasion des interdictions faites à Hugo à propos de *Marion de Lorme*, 1829, et *Le Roi s'amuse*, 1832, qu'il n'était pas possible de faire une allusion directe à la monarchie régnante, encore que ces pièces aient été interdites pour des raisons plus morales que politiques.

Si pour Florence Naugrette, la « *similitude des situations politiques et sociales* » entre les cités de l'Arno et de la Seine est « *perceptible, malgré leurs différences irréductibles* », l'auteur de *Le Théâtre romantique* (Seuil, 2011) conclut qu'« *il faut se garder de la tentation de traduire terme à terme les systèmes des personnages et les situations* ». Ce faisant, elle refuse cette réduction, déjà contestée par Paul Bénichou (*L'École du désenchantement*, Gallimard, 1992) de **Lorenzaccio** à une œuvre à clé, même si certains ont voulu y voir un temps une « *leçon politique* » (H.J. Hunt, 1934), ou encore « *une somme de pensée politique* » (Bernard Masson, 1978) :

« *On a souvent supposé que Lorenzaccio, en 1833, pouvait avoir été influencé par la crise récente de la France. L'opinion a été plusieurs fois émise que le scénario de ce drame évoquait ce qui s'était passé en France en juillet 1830 : là aussi, un pouvoir impopulaire avait été abattu, et les espérances qu'on avait fondées sur sa chute s'étaient trouvées déçues. Louis-Philippe d'Orléans ne répondait pas mieux aux espérances des insurgés de Juillet que Côme de*

---

<sup>5</sup> V, 2 en parfaite confirmation de IV, 7 et mettant fin à l'espoir éveillé par les confidences de III, 3 : « Lorenzo – Je les ai avertis ; j'ai frappés à toutes les portes républicaines [...], je pense qu'à l'heure qu'il est, ils se sont éveillés plus d'une fois, et rendormis à l'avenant [...] je j'aurais dit, je crois, à la lune, tant j'étais sûr de n'être pas écouté. [...] J'entends qu'ils ont haussé les épaules, et qu'ils sont retournés à leurs diners, à leurs cornets et à leurs femmes », pp. 143-144

<sup>6</sup> V, 6

<sup>7</sup> V, 1 : « Ruccellaï – Il ne faut plus à la république ni princes, ni ducs, ni seigneurs – voici mon vote. *Il montre son billet blanc*. Vettori – Votre voix n'est qu'une voix. Nous nous passerons de vous. », p. 141

<sup>8</sup> cf. en II, 4, le revirement de Bindo et Venturi dès qu'il est possible d'acheter leur attachement, pp. 60-61

<sup>9</sup> II. 26-34 et II. 54-69, pp. 138-139, où les didascalies – soit ce qui est montré sur scène ! – consacrent le triomphe de l'illusion, du mensonge ...

<sup>10</sup> « Un poète peut parler de lui, de ses amis, des vins qu'il boit, de la maîtresse qu'il a ou qu'il voudrait avoir, du temps qu'il fait, des morts et des vivants, des sages ou des fous ; mais il ne doit pas faire de politique. » *Revue fantastique*, 1<sup>er</sup> février 1831 et « Je ne fais pas grand cas des hommes politique ; / je ne suis pas l'amant de nos places publiques [...] / Et je ne suis pas né de sang républicain » dit un poème édité le 1<sup>er</sup> septembre 1835 dans *la Revue des deux mondes* et publié par P. Bénichou qui mentionne d'autres écrits dans lesquels Musset se montre soumis à la Monarchie, voire à l'Empire – il sera élu à l'Académie française en 1852 – et prend ses distances vis-à-vis de l'opposition, presse y compris ...

*Médicis aux vœux de Lorenzo. Mais la ressemblance s'arrête à ce schéma tout abstrait. L'essentiel du drame de Musset réside dans le dégoût de Lorenzo, et il faudrait être sûr que Musset, qui sympathisait à coup sûr avec ce dégoût qu'il prêtait à son héros, songeât à ce propos à 1830 et à Louis-Philippe. »*

- LE CONTEXTE ESTHETIQUE



Depuis plusieurs années, l'héritage du théâtre classique se trouve contesté. La découverte de l'œuvre de Shakespeare, d'abord par le biais d'adaptations plus ou moins fidèles, puis progressivement plus conformes à l'original (éd. Letourneur révisée par Guizot et Pichot, chez Ladvocat en 1821), par la représentation même de ces textes (*Othello*, 1822, dans un climat d'anglophobie réelle), a non seulement servi de « modèle de la tragédie à sujet national »<sup>11</sup>, mais a posé les jalons pour qu'à la division entre les genres traditionnels de la comédie et la tragédie se substitue le concept de « drame », mêlant<sup>12</sup> ce qui avait été jusque là tenu séparé.

J.J. GRANDVILLE (1803-1847),  
La première d'*Hernani* (1836)

La publication par Stendhal en 1823 de *Racine et Shakespeare*, celle par Hugo en 1827 de *Cromwell*, avec sa célèbre préface faisant figure de manifeste, celle par Vigny en 1829 de sa *Lettre à Lord \*\*\* de la soirée du 24 octobre 1829*<sup>13</sup> ont été suivies par la bataille d'*Hernani* au cours de laquelle partisans et adversaires du Romantisme s'affrontèrent au Théâtre-Français à partir du 25 février 1830.

Sur un plan personnel, Musset, depuis l'échec à l'Odéon de *la Nuit vénitienne*<sup>14</sup>, le 2 décembre 1830, a décidé de renoncer à voir son théâtre joué et s'affranchit donc des contingences de la représentation.

D'emblée, il fait le choix de la prose contre l'alexandrin, alors qu'il est lui-même un poète reconnu.

De plus, là où le théâtre classique imposait la règle des trois unités (unités de lieu, de temps, d'action, mais aussi unité de ton), Musset propose ici un ensemble se déroulant au total dans 24 lieux différents (38 changements au cours des 39 scènes de la pièce) ; il abandonne le cadre de la seule journée pour étaler l'action sur une dizaine de jours (on notera par exemple le décalage de l'acte V par rapport à ce qui précède : si la scène 1 se déroule à peu près dans la continuité, les suivantes, incluant l'arrivée de Lorenzo à Venise, nécessitent un laps de temps que le texte lui-même souligne : « *Il y a plusieurs jours que tu es en route* », V, 2, ll. 200-201).

L'intrigue est elle-même complexe au regard des règles classiques puisque peuvent s'ajouter au projet de Lorenzo (assassiner le duc Alexandre), les intrigues concurrentes portées par Philippe Strozzi (venger les victimes et rétablir la « république ») et la marquise Cibo (conduire Alexandre à quitter la débauche et à redonner à Florence son indépendance et son éclat). Certains auteurs ont vu dans cette conjonction de trois intrigues, une « unité d'ensemble » plus qu'une unité d'action.

Les règles de bienséance ne sont pas davantage respectées, non seulement du fait de la mort sur scène de Louise Strozzi (III, 7) et d'Alexandre de Médicis (IV, 11), mais par le spectacle de la débauche qui s'étale dès la scène initiale : Lorenzo vient enlever une jeune fille de 15 ans pour les plaisirs du Duc, lequel jure, dans sa 3<sup>e</sup> réplique par les « *entrailles du pape* » (I, 1, l. 8) et se poursuit avec l'intention déclarée de Salviati de coucher avec Louise (I, 5), celle d'Alexandre de séduire la vertueuse Catherine Ginori, tante de Lorenzo (II, 4). Grand de l'Eglise romaine, le cardinal

<sup>11</sup> cf. F. Naugrette, *le Théâtre romantique*, pp. 62 et ss.

<sup>12</sup> Hugo dans sa *Préface à Marie Tudor*, 1833, préconise « le mélange sur la scène de tout ce qui est mêlé dans la vie ; ce serait une émeute là et une causerie d'amour ici, et dans la causerie d'amour une leçon pour le peuple, et dans l'émeute un cri pour le cœur ; ce serait le rire ; ce serait les larmes ; ce serait le bien, le mal, le haut, le bas, la fatalité, la providence, le génie, le hasard, la société, le monde, la nature, la vie ; et au-dessus de tout cela on sentirait planer quelque chose de grand ! »

<sup>13</sup> cf. Lorenzaccio, Hatier, pp. 179-181 et 210-211

<sup>14</sup> [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief\\_0571-5865\\_1987\\_num\\_39\\_1\\_2440](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1987_num_39_1_2440)

Cibo est présenté sous un jour des plus hideux (II, 3). Dans la pièce, position sociale et dignité de pensée et d'expression ne sont pas en adéquation.

Au reste, si les personnages nobles et populaires ne se mêlent pas, ils se succèdent néanmoins sur scène, se croisent et s'affrontent quelquefois (propos des marchands I, 2, notamment II. 187-211 et 236-242, commentaires des femmes sur les émeutes en I, 5, autres confrontations feutrées ou non en III, 3, V, 6).

Cette variété des conditions sociales va de pair avec la coexistence des tons et des registres, inédite dans le théâtre classique.

On notera par exemple le comique ridicule des répliques du Marchand (V, 5) cherchant à expliquer le meurtre du duc par la série du nombre 6 ou celui des Précepteurs dans la même scène (II. 375-383). De son côté, la marquise Cibo (III, 6) fait preuve d'un lyrisme échevelé en évoquant « *[sa] chère Florence* » (I. 785), tandis que Lorenzo se livre à l'exaltation tragique (III, 3, II. 645-696) ou s'abandonne à un véritable délire (monologue IV, 9).

Ces nombreuses variations de tons ou de registres illustrent bien la « *féconde union du type grotesque au type sublime [de laquelle] naît le génie moderne* » (Hugo, Préface de **Cromwell**, 1827).

On ne s'étonnera cependant pas que, pour toutes ces raisons scénographiques comme pour des motifs d'ordre moral<sup>15</sup>, la pièce, destinée au « spectacle dans un fauteuil », ne soit pas jouée avant 1896<sup>16</sup>, au prix d'adaptations importantes, soit près de quarante ans après la mort de l'auteur et un an après l'invention des frères Lumière, comme si le dynamisme et la complexité de la pièce n'allaient finalement trouver une voie de résolution que dans l'avènement d'une nouvelle esthétique.

- LE CONTEXTE PSYCHOLOGIQUE ET GENERATIONNEL

Mais si la pièce se plaît à mêler des registres aussi divers ou opposés, illustrant ainsi l'esthétique romantique, c'est qu'il faut y voir quelque composante essentielle non seulement du style de Musset mais aussi de sa psychologie.

**Lorenzaccio** est composé à une époque où l'auteur vient de perdre son père<sup>17</sup>, victime du choléra (1832), et de rencontrer George Sand (juin 1833). La liaison durera une vingtaine de mois, soit de l'été 1833 à la fin de l'hiver 1834-1835. C'est d'ailleurs l'auteure d'**Indiana** qui lui fait don d'**d'Une Conspiration en 1537**, court ouvrage que le poète va développer, s'appuyant également sur **Les Chroniques florentines** de Benedetto Varchi (1502-1565).

Le cadre historique sert en fait de prétexte à Musset : il le respecte, l'adapte mais investit totalement le caractère du personnage (1514-1548), lui donnant des traits romantiques. En donnant pour titre **Lorenzaccio** à sa pièce, non seulement Musset subordonne l'action au personnage, au lieu de faire dépendre le second de la première, mais il attache indéfectiblement, par l'emploi d'un suffixe dépréciatif, une nuance de mépris au nom du héros. On mesure là à quel point des aspects contraires vont être appelés à coexister dans cette pièce comme d'ailleurs dans d'autres œuvres de Musset.

C'est peut-être sous l'angle de la nuit que l'on peut aborder l'ambivalence de l'auteur<sup>18</sup> comme de ses personnages. La nuit, présente dès I, 1, a une signification différente pour chacun : elle cache la débauche d'Alexandre, le crime de Lorenzo, favorise l'apparition à Marie du spectre de son fils (comme antérieurement l'illumination de Lorenzo dans le Colisée cf. III, 3), révèle à Catherine (I, 6) comme à la Marquise Cibo la beauté de Florence, à Tébaldeo la beauté de sa maîtresse ... Dès I, 2, le Bourgeois confiera : « *Faire du jour la nuit et de la nuit le jour, c'est un moyen commode de ne pas voir les honnêtes gens.* » Propice à chacun, la nuit offre elle-même plusieurs visages, celui du calme et de la rêverie (IV, 9 et 11), comme de l'orage (III, 7) : à Lorenzo, Philippe confie

---

<sup>15</sup> cf. texte du Comité de censure, 1864, in *Lorenzaccio*, pp. 207

<sup>16</sup> cf. le vœu émis par Zola en 1877 de voir la pièce être enfin représentée, pp. 175-176

<sup>17</sup> on est souvent tenté de croire que Lorenzo se cherche un père dans la personne de Philippe Strozzi

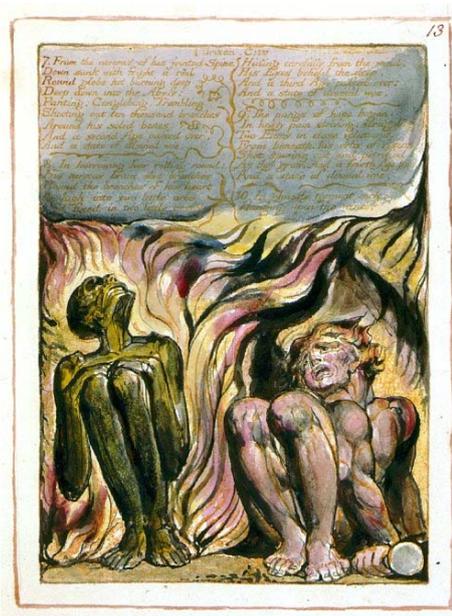
<sup>18</sup> de 1835 à 1837, Musset propose ses célèbres *Nuits* (mai, août, octobre, décembre) placées sous le signe du double et de la désillusion (cf. *Nuit de décembre*, notamment)

paradoxalement que [sa] « *gaieté est triste comme la nuit* » (V, 6, l. 436), ce qui souligne à la fois le caractère nocturne et contradictoire du personnage.

La lune joue elle-même le rôle de témoin, voire de confidente auprès du héros solitaire (I, 1 IV, 9 V, 2) et le partage lumière/ténèbres semble ne pas devoir s'arrêter aux limites du jour et de la nuit : l'acte de Lorenzo est placé sous ce double patronage : « *Dépêche-toi, soleil, si tu es curieux des nouvelles que cette nuit te dira demain.* » (IV, 2) comme l'est l'assassin lui-même : « *Je suis rongé d'une tristesse auprès de laquelle la nuit la plus sombre est une lumière éblouissante* » (III, 3) ; aussi peut-il livrer à la nuit, son crime une fois commis, toujours de façon paradoxale, antithétique, son « *cœur navré de joie* » (IV, 11). Lorenzo a bien raison de faire le rapprochement, sous une apparence absurde, avec Saturne, divinité du temps et de la mélancolie (V, 6, l. 444) et de se compter lui-même comme un spectre, une ombre, à mi-chemin entre les ténèbres et la clarté : « *Tu me demandes pourquoi je tue Alexandre? [...] 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?* » (III, 3).

Victime du temps, qui a marqué la perte de sa pureté initiale, Lorenzo essaie de retrouver celle-ci, à l'instar de son créateur qui cherchera dans de nouvelles amours son innocence disparue, pour ne trouver le plus souvent que désillusion et débauche. Lorenzo, comme Musset, est à la recherche de lui-même, de son double et tente de réconcilier le rêve et la réalité, l'idéal et la banalité. P. Bénichou évoque ce « *drame intime [qui] retrouve les notions du Réel dévoilé et de l'Idéal illusoire.* » (p. 147)

De même que Musset – selon Benichou (p. 179) « *esprit instable, qui veut rire après avoir pleuré, qui oscille sur tout sujet entre la frénésie du désespoir et l'attendrissement du bonheur* » - est à la fois attiré par les plaisirs et à la recherche d'un absolu qu'il ne trouve nulle part, son personnage reconnaîtra : « *c'est assez, il est vrai, pour faire de moi un débauché, mais ce n'est pas assez pour me donner envie de l'être.* » (V, 7)



De là, l'ambiguïté du personnage, tout à la fois compagnon de débauche du Duc (un autre Médicis), son autre moi, peut-être son amant (cf. l'emploi du diminutif féminin *Lorenzetta* par le Duc, I, 4), en tout cas finalement son juge et son bourreau. Le rôle fut d'ailleurs d'abord et pour longtemps interprété par une femme, à la suite de Sarah Bernhardt (1896), avant d'être confié en 1952 à Gérard Philippe. Dans les mises en scène qui ont suivi, comme celle de D. Mesguich (1986), le caractère androgyne, équivoque du personnage est rendu encore plus explicite.

**William BLAKE (1757-1827), *Los with skeleton in chains*,  
*The First Book of Urizen*, (1794)**

De là, le recours au masque<sup>19</sup>, tandis que la mascarade semble courir depuis la noce chez les Nasi jusqu'au lendemain du crime, masque sur lequel Lorenzo livre cet aveu : « *Je puis délibérer et choisir, mais non revenir sur mes pas quand j'ai choisi. O Dieu! les jeunes gens à la mode ne se font-ils pas une gloire d'être vicieux, et les enfants qui sortent du collège ont-ils quelque chose de plus pressé que de se pervertir ? Quel borbier doit donc être l'espèce humaine, qui se rue ainsi dans les tavernes avec des lèvres affamées de débauche, quand moi, qui n'ai voulu prendre qu'un masque pareil à leurs visages, et qui ai été aux mauvais lieux avec une résolution inébranlable de rester pur sous mes vêtements souillés, je ne puis ni me retrouver moi-même, ni laver mes mains, même avec du sang!* » (IV, 5)

<sup>19</sup> les nombreuses variations sur le nom de Lorenzo sont également autant de masques sous lesquels il est possible de cacher/trouver une identité

Le mal-être du personnage, celui du poète, n'est autre que le « mal du siècle », le spleen, qu'éprouvent artistes et écrivains de ce XIXe siècle écartelé entre un passé révolu et un futur qui peine à advenir.

La *Confession d'un enfant du siècle* (1836), roman unique et largement autobiographique de l'auteur de *Lorenzaccio*, est bien à prendre dans toute l'acception de son titre : Musset est le produit de son époque comme de sa propre histoire et il explore avec une lucidité parfois désespérée ses propres infortunes, en situant l'origine dans la découverte des auteurs comme Byron et Goethe : « *Quand les idées anglaises et allemandes passèrent ainsi sur nos têtes, ce fut comme un dégoût morne et silencieux, suivi d'une convulsion terrible [...] Ce fut comme une dénégation de toutes choses du ciel et de la terre, qu'on peut nommer désenchantement, ou, si l'on veut, désespérance ; comme si l'humanité en léthargie avait été crue morte par ceux qui lui tâtaient le pouls.* » et ailleurs dans le même chapitre : « *Trois éléments partageaient [...] la vie qui s'offrait alors aux jeunes gens : derrière eux un passé à jamais détruit, s'agitant encore sur ses ruines, avec tous les fossiles des siècles de l'absolutisme ; devant eux, l'aurore d'un immense horizon, les premières clartés de l'avenir ; et entre ces deux mondes ... quelque chose de semblable à l'Océan qui sépare le vieux continent de la jeune Amérique, je ne sais quoi de vague et de flottant, une mer houleuse et pleine de naufrages. [...] Tout ce qui était n'est plus ; tout ce qui sera n'est pas encore. Ne cherchez pas ailleurs le secret de nos maux.* » (Confession 1<sup>ère</sup> partie, chap. 2)

Lorenzo emploie la même métaphore marine, voire abyssale, dans sa longue confidence à Philippe Strozzi, en III, 3 : « *Pareil à un fanal éclatant, vous êtes resté immobile au bord de l'océan des hommes et vous avez regardé dans les eaux la réflexion de votre propre lumière. Du fond de votre solitude, vous trouviez l'océan magnifique sous le dais splendide des cieux. Vous ne comptiez pas chaque flot, vous ne jetiez pas la sonde ; vous étiez plein de confiance dans l'ouvrage de Dieu. Mais moi, pendant ce temps-là, j'ai plongé ; je me suis enfoncé dans cette mer houleuse de la vie ; j'en ai parcouru toutes les profondeurs, couvert de ma cloche de verre ; tandis que vous admiriez la surface, j'ai vu les débris des naufrages, les ossements et les Léviathans.* »

C'est cette impossibilité à s'affranchir des pesanteurs de la vie, et de l'histoire que Musset déplore encore de façon définitive, dans son *Fantasio* (I, 2), en 1834 : « *L'éternité est une grande aire, d'où tous les siècles, comme de jeunes aiglons, se sont envolés tour à tour pour traverser le ciel et disparaître ; le nôtre est arrivé à son tour au bord du nid ; mais on lui a coupé les ailes, et il attend la mort en regardant l'espace dans lequel il ne peut s'élancer.* »

Ce contexte, dépassant le politique et l'esthétique, mêlant le biographique en associant les crises personnelles à celles de la civilisation, inscrivant la révolte dans une conjoncture plus existentielle, voire métaphysique, est certainement plus prégnant, plus pesant que les seules Journées de juillet 1830, et l'on peut conclure avec Paul Benichou que « *[I]es sarcasmes de Lorenzo atteignent peut-être la société française des années 1830, mais ils vont singulièrement au-delà, ils dépassent toute société et tout régime politique particulier. La cible de Musset est l'espèce humaine ; son désespoir est définitif, et l'on peut se demander s'il réprovoe davantage l'état de choses régnant ou l'espoir de l'améliorer ?* » (p. 149). Peut-être est-ce par là que les paroles de Lorenzo trouvent un perpétuel écho dans la jeunesse.