

DOSSIER

NOTICE

Le 1^{er} décembre 1830, un an après ses débuts fracassants de poète lyrique avec les *Contes d'Espagne et d'Italie* (où figurait nonobstant une comédie, *Les Marrons du feu*), et quelque six mois après la tentative avortée de représentation de *La Quit-tance du diable*, acceptée puis refusée par le Théâtre des Nouveautés, celui qui, dès 1827, voulait être « Shakespeare ou Schiller » faisait ses débuts sur la scène de l'Odéon avec *La Nuit vénitienne*. L'échec de la pièce, retirée après la deuxième représentation, fut décisif pour la carrière de Musset, qui n'abandonna pas pour autant l'écriture dramatique, mais renonça à sa destination scénique et aux contraintes que celle-ci impliquait pour concevoir, avec la formule d'un spectacle dans un fauteuil, un théâtre en liberté avant la lettre. C'est ainsi que parurent, en décembre 1832 (mais avec le millésime de 1833), un volume intitulé *Un spectacle dans un fauteuil, poésie*, qui contenait *La Coupe et les Lèvres*, *À quoi rêvent les jeunes filles* et *Namouna*, et, le 23 août 1834, *Un spectacle dans un fauteuil, prose* en deux volumes, le premier contenant *Lorenzaccio* et *Les Caprices de Marianne*, le deuxième *André del Sarto*, *Fantasio*, *On ne badine pas avec l'amour* et *La Nuit vénitienne*. À la date de parution de ces deux volumes de théâtre en prose, seul *Lorenzaccio* était inédit, toutes les autres pièces, à l'exception de *La Nuit vénitienne* publiée en décembre 1830, ayant paru entre avril 1833 et juillet 1834 dans *La Revue des Deux Mondes*.

À la fin du tome I de la seconde livraison d'*Un spectacle dans un fauteuil* qui contenait *Lorenzaccio*, Musset donnait en appen-

dice, sous un titre valant indication d'origine : « FRAGMENT DU LIVRE XV / DES / CHRONIQUES FLORENTINES », huit pages en italien évoquant l'assassinat du duc de Florence par Lorenzo de Médicis. Par cet appendice, Musset révélait ainsi la source supposée ou la caution historique de son drame, la *Storia fiorentina di Messer Benedetto Varchi*, soit l'histoire de Florence entre 1527 et 1538 rédigée par Benedetto Varchi (1503-1565) à la demande même de Côme de Médicis, successeur du duc assassiné, histoire dont l'édition originale fut publiée à Cologne en 1721, et qui connut deux autres éditions, à Leyde en 1723 et à Milan en 1803-1804.

Mais si Musset recourut bien à la chronique de Varchi (dans l'édition de Milan comme l'a montré jadis Léon Lafoscade), sa source essentielle, jamais nommée, est évidemment ailleurs, et la genèse de *Lorenzaccio* doit tout à la liaison nouée en juin 1833 avec George Sand. On sait qu'au début de cette liaison, George Sand fit cadeau à Musset d'une œuvre intitulée *Une conspiration en 1537* dont l'existence n'est connue que depuis 1899. Cette œuvre, qui relevait du genre nouvellement créé au milieu des années 1820 par Ludovic Vitet, le genre de la scène historique consistant à mettre en dialogues, sous forme de scènes ou de tableaux non destinés à la représentation, et sans souci d'unité dramatique, des épisodes de l'histoire, comportait six scènes tirées précisément par George Sand de la *Storia fiorentina* de Varchi (dans l'édition de Leyde), qu'elle avait probablement découverte par l'*Histoire littéraire d'Italie* (1811-1819) de Pierre-Louis Ginguené. C'est en 1831, alors qu'elle était encore sous la coupe de son amant et mentor Jules Sandeau, qu'elle avait composé cette scène historique dont elle écrivait à son ami Émile Regnault : « Je travaille à une sorte de brimborion littéraire et dramatique, noir comme cinquante diables, avec conspiration, bourreau, assassin, coups de poignard, agonie, râle, sang, jurons et malédictions. Il y a de tout ça : ce sera amusant comme tout¹. » Les six scènes alors rédigées, et restées à l'état de manuscrit, correspondent à peu près aux scènes suivantes de *Lorenzaccio* :

1 = I, 4

2 = II, 4

1. *Correspondance de George Sand*, éd. G. Lubin, Garnier, tome I, 1964, p. 893.

3 = III, 1

4 = IV, 10

5 et 6 = IV, 11

C'est à partir de ces six scènes, largement redécoupées et réécrites mais dont il a gardé des répliques parfois littérales, et en recourant à son tour à la *Storia fiorentina* de Varchi (dans l'édition plus récente de Milan), avec des emprunts aux *Mémoires* de Cellini et des réminiscences de *La Conjuration de Fiesque* de Schiller, que Musset a conçu progressivement son drame, comme en témoignent les trois premiers plans conservés¹ (qui ne comportent encore que 21 ou 22 scènes, alors que la version publiée en 1834 en comporte 39).

On a longtemps cru, sur la foi de Paul de Musset, premier biographe de son frère, que *Lorenzaccio* devait quelque chose, pour la couleur locale florentine et pour la tonalité désenchantée de la fin vénitienne, au voyage en Italie des deux amants qui visitèrent Florence avant de connaître à Venise le drame que l'on sait. La publication en 1957 par Jean Pommier d'une lettre retrouvée de Musset à son éditeur Buloz discrédita définitivement cette légende. Dans cette lettre datée de Venise le 27 janvier 1834, Musset écrivait en effet : « Avez-vous commencé *Lorenzaccio*? Si vous tenez à le publier, et si vous croyez qu'un retard dans cette publication peut vous être préjudiciable, faites ce que vous voudrez. Je suppose que mon frère s'est chargé des épreuves² », ce qui prouvait que le manuscrit, qui ne présente pas de variantes significatives avec le texte imprimé, avait été remis au directeur de *La Revue des Deux Mondes* avant le départ en Italie et en était déjà aux épreuves.

Musset a largement amplifié et complexifié la matrice fournie par George Sand avec d'autant plus de liberté qu'il n'avait pas d'égard aux contraintes scéniques, en multipliant les personnages, récupérés chez Varchi ou même créés de toute pièce (une cinquantaine pour les personnages individualisés contre une quinzaine); en multipliant les lieux (plus d'une vingtaine, avec autant de scènes de rues que de scènes d'intérieur, et parmi celles-ci, autant d'intérieurs privés, voire intimes, que d'intérieurs publics); en défaisant l'unité de temps toute

1. Voir ces plans p. 270-276.

2. *Correspondance d'Alfred de Musset*, tome 1, 1826-1839, PUF, 1985, p. 79.

classique d'*Une conspiration en 1537* (8 heures) tout en resserrant symboliquement la chronologie historique (l'action s'étale sur une dizaine de jours alors que, selon les données trouvées chez Varchi, le bal chez Nasi évoqué à la scène 1 date de janvier 1534, et la mort de Lorenzo de 1548, douze ans après le meurtre¹) ; en compliquant l'intrigue sans pour autant renoncer, grâce au principe de convergence, à l'unité d'action : à l'action principale, à la fois politique et sotériologique, incarnée par Lorenzo, s'agrègent deux actions concurrentes et complémentaires, incarnées l'une par le couple paradoxal du cardinal et de la marquise (le machiavélique cardinal instrumentalisant son idéaliste belle-sœur), l'autre par les Strozzi père et fils, soit le rhéteur sans bras et l'homme de main sans tête. Dans tous les cas, le duc est la cible unique de ceux qui visent à travers lui la régénération de Florence (la marquise par les sentiments, les Strozzi par l'action), leur propre régénération (Lorenzo), ou la perpétuation de leur pouvoir occulte (le cardinal).

Mais l'auteur de *Lorenzaccio* a aussi tiré toutes les conséquences de la nature livresque de son drame ; outre la multiplication des lieux et des personnages, il a réduit les didascalies initiales au minimum : à la différence du théâtre scénique où le décor préexiste à l'action, Musset ne met en place au début de chaque scène qu'un décor minimal qui sera complété progressivement non par des didascalies intermédiaires mais par la parole même des personnages qui réalise ainsi un décor évolutif ou ce que Bernard Masson nomme un « décor à volonté ». Surtout, Musset a donné à son texte une densité plus poétique que scénique par une surabondance de métaphores (voir l'introduction).

Lorenzaccio, drame romantique ?

Bien loin de revendiquer l'appellation de drame romantique — *Lorenzaccio* est sous-titré sur le manuscrit « pièce de théâtre » —, Musset a toujours traité par l'ironie les querelles de genres, d'écoles, les théories, et refusé de prendre part à la

1. La dispute entre les Strozzi et Julien Salviati, suivie de la blessure de celui-ci et de l'emprisonnement de Pierre, eut lieu en mars 1534 ; la mort de Louise en décembre 1534, le vol de la cotte de maille en 1535, de même que l'intrigue avec la marquise Cibo.

bataille des romantiques contre le classicisme, le romantisme n'étant à ses yeux qu'un classicisme déguisé et historicisé : l'imitation des Allemands et des Anglais plutôt que celle des Grecs et des Latins. Pour celui qui garde la nostalgie de l'art des époques organiques (Antiquité, Renaissance italienne) inséparable d'une cité et d'une foi, cet art-là est mort ou dégénéré en métier dans un siècle d'anarchie intellectuelle, sans foi ni idéal. L'opposition n'est donc pas tant entre classicisme et romantisme, qu'entre un art organique et intemporel, désormais mort, et un art moderne, qui reste à créer. Cet art moderne, qui transcende les spécialités et les sujets, parce qu'il se fonde sur l'homme et vise non le beau idéal mais la vie, doit être l'interprète de l'âme moderne, de l'esprit du siècle. C'est en ce sens que *Lorenzaccio*, plus qu'un drame historique, plus qu'un drame romantique, relève de cet art moderne qui cherche à penser la place de l'individu dans la société et peut revendiquer, au-delà des genres, une vérité profonde de l'homme et de la société comparable à celle que revendique la même année¹, « en ces temps de douloureuse littérature », le Balzac du *Père Goriot* : « Ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. *All is true* ».

Lorenzaccio, drame politique ?

L'histoire d'une conspiration manquée ne pouvait pas ne pas rappeler aux contemporains la révolution escamotée de 1830. Dans *La Revue des Deux Mondes* du 1^{er} septembre 1834, quelques jours après la publication de *Lorenzaccio*, Hippolyte Fortoul écrivait : « Ces marchands se laissent escamoter la République, à peu près aussi imprudemment qu'on l'a fait ces temps derniers². » De même, la question du tyrannicide n'était pas sans actualité au début de la monarchie de Juillet (de la tentative d'assassinat de Louis-Philippe le 19 novembre 1832, trois jours avant la première du *Roi s'amuse* de Victor Hugo mettant en scène un régicide manqué, à l'attentat de Fieschi, le 28 juillet 1835). Mais au-delà de ces interférences majeures entre 1530 et 1830 et de quelques anachronismes, volontaires

1. *Le père Goriot* commença à paraître dans la *Revue de Paris* en décembre 1834.

2. Cité par Claude Duchet, « Musset et la politique », *Revue des sciences humaines*, oct.-déc. 1962.

ou non, *Lorenzaccio* est un drame politique parce qu'il pose un problème essentiel : celui du rapport entre le discours et l'action. Il y a deux sortes de personnages dans la pièce : les rhéteurs, qui croient à la vertu des mots, et les acteurs, qui n'y croient pas.

Ceux qui y croient, c'est d'abord la marquise, pour qui les « mots représentent des pensées, et ces pensées, des actions », et qui entreprend de convertir le duc par une rhétorique idéaliste mâtinée de grands sentiments ; c'est surtout Philippe Strozzi, pour qui les mots tiennent lieu de tout, à commencer par la république : « la république, il nous faut ce mot-là. Et quand ce ne serait qu'un mot, c'est quelque chose, puisque les peuples se lèvent quand il traverse l'air. » Cet intellectuel idéaliste inapte à l'action se voue donc à n'être, comme le lui reproche son fils, qu'un « inexorable faiseur de sentences ».

Ceux qui n'y croient pas, ce sont les personnages de pouvoir, le duc volontiers laconique et direct en amour, ou le cardinal, mais surtout Lorenzo, pour qui les mots sont toujours réversibles : « ce que vous dites là est parfaitement vrai, et parfaitement faux, comme tout au monde », et qui se moque de l'éloquence politique comme du bavardage humain.

Or cette croyance au pouvoir des mots, Musset la présente comme une illusion d'intellectuels née d'une fausse connaissance, la connaissance par les livres, à commencer par les livres d'histoire. C'est dans les livres d'histoire que le jeune Lorenzo, plein d'« admiration pour les grands hommes de son Plutarque », a conçu jadis son rêve de Brutus moderne, mais la réalité lui a fait découvrir que ce rêve n'était qu'illusion, alors que Philippe Strozzi (« Tu es notre Brutus ») et les convives éméchés (« Que ta Louise soit notre Lucreèce ») sont dupes de l'histoire et croient toujours qu'elle se répétera. À cette connaissance superficielle et idéalisée, celle de l'intellectuel aux mains propres mais qui n'a pas de main, Lorenzo oppose une connaissance profonde de la vie, une connaissance par les gouffres, celle qui passe, comme chez Balzac, par une plongée dans les bas-fonds de la société comme dans ceux du cœur, et dont on ne sort jamais indemne.

De ce point de vue, Musset se montre plus machiavélien (ou plus réaliste) que Machiavel lui-même, si l'on en croit ce passage d'*Histoire littéraire d'Italie* de Ginguené, exhumé par Ber-

nard Masson, qui constitue sans doute une des sources essentielles de *Lorenzaccio* : « Brutus contrefaisant l'insensé pour tromper la tyrannie, et se résignant à servir de jouet aux fils de Tarquin, le [Machiavel] conduit [...] à conseiller aux ennemis secrets d'un prince, qui ne sont pas assez forts pour l'attaquer ouvertement, de s'insinuer adroitement dans son amitié, d'épier ses goûts, de prendre part à ses plaisirs, moyen doublement avantageux, dit-il, puisqu'il vous fait partager sans aucun risque la vie agréable du prince, et qu'ensuite il vous procure l'occasion favorable pour vous venger de lui. Ce moyen fut celui que Lorenzaccio employa quelques années après pour assassiner son cousin le duc Alexandre de Médicis¹ ». Musset démontre au contraire tout ce qu'on risque à jouer les fous, ou les débauchés, mais c'est à travers ce rôle de débauché qui finit par lui coller à la peau que Lorenzo découvre la vérité profonde de son être et de l'humanité tout entière.

Discréditer les grands mots qui font l'ordinaire de la rhétorique politique (république, honneur, patrie...), c'est dissiper un faux-semblant, celui de la politique comme fiction rhétorique, qui voue à une égale impuissance les intellectuels bavards et le peuple badaud ou braillard, et qui permet toutes les palinodies : « moi, qui ai commencé par chanter la monarchie en quelque sorte, je semble cette fois chanter la république ». Ce faux-semblant du discours politique n'est — leçon toute machiavélique, et qui vaut, *mutatis mutandis*, tant pour 1530 que pour 1830 — que le masque d'une autre réalité : le pouvoir occulte (le pape et l'empereur derrière le duc), mais plus que ce pouvoir en fait très peu occulte, la réalité cachée de la politique dans la république aristocratique de Florence, c'est l'éternelle vendetta des grandes familles qui recommence à la fin avec la dispute du petit Strozzi et du petit Salviati. Or cette vendetta révèle, à l'envers des discours vains, le vrai pouvoir des mots : c'est un mot qui déclenche tout, l'insulte d'un Salviati envers une Strozzi (« tout cela pour une parole d'un Salviati »), et la vertu réelle n'est rien en face de la puissance d'un mot : « La vertu d'une Strozzi ne peut-elle oublier un mot d'un Salviati ? » s'interroge Philippe. À cette question qui se veut pourtant rhétorique dans la bouche du

1. Cité par Bernard Masson, *Musset et son double*, Minard, 1989, p. 45.

sage, la réponse est non. La politique, sous le paravent de laquelle s'exerce le vrai pouvoir, n'est aussi que le masque civilisé d'une violence clanique.

Lorenzaccio, drame existentiel ?

Si, du point de vue de l'action politique, l'assassinat du duc par Lorenzo constitue un échec, puisqu'il ne change rien, du point de vue de Lorenzo lui-même, il s'agit au contraire d'un succès : succès personnel pour ce héros de la volonté qui a machiné son plan et l'a exécuté à la perfection, et qui a même fait de ces noces sanglantes une démonstration politique, celle de l'incapacité des républicains à agir. Il reste que ce succès a un prix, qui n'est pas seulement la fin tragique du héros ; ce prix, qui a quelque chose à voir avec le théâtre, c'est qu'on ne joue jamais impunément un rôle.

Mais Musset a introduit aussi, dans ce drame politique autant qu'existential, un thème tout personnel, tout à fait absent tant chez Varchi que chez George Sand, celui de l'art, qui ne se réduit ni au personnage d'abord envisagé, puis presque totalement effacé, de Benvenuto Cellini (voir les trois plans p. 271, 273 et la scène supprimée p. 276), ni au personnage inventé de Tebaldeo Freccia, puisque l'un et l'autre ne valent que comme doubles allégoriques de Lorenzo, artiste suprême, et, par-delà Lorenzo, de Musset lui-même. Enfin, l'auteur de *Rolla* a donné une tout autre dimension à une forme de couleur locale exacerbée du discours des personnages d'*Une conspiration en 1537* : les jurons et propos sacrilèges mêlant les choses de la religion aux basses œuvres. Là où ce parfum de sacrilège relève avant tout, dans la logique même de la scène historique, du pittoresque de la matière (de la Renaissance) italienne, propre à flatter l'anticléricisme du temps, Musset en fait l'inscription littérale d'une contre-eucharistie fondatrice d'une religion toute personnelle dont le poète est à la fois le prêtre et la victime.

<i>Introduction de Bertrand Marchal</i>	7
<i>Note sur le texte</i>	29

LORENZACCIO

Acte premier	35
Acte II	81
Acte III	128
Acte IV	180
Acte V	217

DOSSIER

<i>Chronologie</i>	251
<i>Notice</i>	257
<i>Scénographie</i>	265
<i>Annexes</i>	
1. Plans manuscrits de <i>Lorenzaccio</i>	270
2. Scènes abandonnées	276
3. Fin de scène coupée : acte IV, scène 4	283
<i>Bibliographie</i>	285
<i>Notes</i>	289
<i>Résumé</i>	313