

Musset

Lorenzaccio

précédé de André del Sarto

Préface de Robert Abirached



folio classique

TABLE

Préface	7
ANDRÉ DEL SARTO	21
Acte I	23
Acte II	53
Acte III	80
LORENZACCIO	107
Acte I	111
Acte II	159
Acte III	209
Acte IV	264
Acte V	303
Appendice	335
<i>Dossier</i>	
Le théâtre de Musset : chronologie	343
André del Sarto : notice	347
André del Sarto : notes	350
Lorenzaccio : notice	361
Lorenzaccio : notes	365
Note bibliographique	374

Alfred de Musset

André del Sarto

Lorenzaccio

*Édition présentée,
établie et annotée
par Robert Abirached*
Professeur à l'Université de Paris X

Gallimard

© *Éditions Gallimard, 1978.*

**COLLECTION
FOLIO CLASSIQUE**

PRÉFACE

La soirée du 1^{er} décembre 1830 est à marquer d'une pierre blanche dans l'histoire du théâtre français au XIX^e siècle. En apparence, il n'y est pourtant advenu qu'un événement banal, des centaines de fois répété depuis qu'il existe à Paris un public de « connaisseurs » : une pièce, ce soir-là, a fait un four dont elle ne s'est pas relevée. Tout s'est passé conformément au rituel établi : la voix des comédiens couverte par les rires et les sifflets, l'auteur — un jeune homme de vingt ans, appelé Alfred de Musset — vilipendé par les spectateurs et les critiques (« voilà un nom qui ne sortira jamais de son obscurité », décida le plus obscur d'entre eux) et, pour faire bonne mesure, un incident grotesque, qui permit de voir l'actrice principale s'appuyer contre un treillis fraîchement peint et présenter à la salle une robe blanche zébrée de vert. Après une seconde tentative aussi malheureuse que la première, l'ouvrage, intitulé La Nuit vénitienne ou les Noces de Laurette, fut retiré de l'affiche, et son échec eût été passé par les profits et pertes d'une saison ordinaire si son auteur avait consenti à jouer

l'un des deux rôles qui lui étaient dévolus en pareil cas : revenir à la charge avec une autre pièce pour faire appel auprès des juges, ou rendre les armes et renoncer au théâtre. Musset, écœuré et humilié, s'effaça bien de la vie dramatique parisienne (« je dis adieu à la ménagerie, et pour toujours »), mais ce fut pour ériger dans l'imaginaire une autre scène, soustraite au brouhaha du public et aux quinquets de la rampe : il écrirait désormais pour les lecteurs qui sauraient, entre les quatre murs de leur chambre, prendre plaisir à un théâtre mental dont les mots produiraient un monde en images et dont les personnages, sans attendre le secours d'une trop précise incarnation, trouveraient un corps d'encre et de papier, inoubliable.

On se tromperait fort, cependant, si l'on déduisait du titre donné par Musset à l'ensemble de son théâtre que ce « spectacle dans un fauteuil » est par définition exclusivement littéraire, injouable et rebelle à toutes les procédures de la représentation. Le coup de génie de Musset est, au contraire, de n'avoir pas limité l'ambition de sa dramaturgie aux moyens que lui offrait la scène de son époque et aux goûts du public qui y était accoutumé : comme Stendhal à propos de ses romans, il aurait pu dire qu'il écrivait pour le siècle à venir, avec la certitude que ses pièces trouveraient des metteurs en scène et des spectateurs à leur mesure. Et, de fait, il nous apparaît clairement aujourd'hui que, si les œuvres les plus originales de Musset ont du mal à s'inscrire dans une architecture scénique à l'italienne, elles trouvent une exacte traduction dans un autre cadre et selon une autre technique de jeu : une

fois détrôné l'illusionnisme au théâtre et mis en déroute le goût bourgeois de la pièce « bien faite », de la claire analyse et de l'imitation rassurante de ce qu'on appelle « la vie », rien ne s'oppose à une représentation fidèle d'André del Sarto ou de Lorenzaccio, avec la diversité de leurs lieux, les soubresauts et les méandres de leur action, et ce partage complexe qu'on perçoit dans leurs rôles entre la vie et le songe, la fable et l'histoire, l'individu et la société.

Plus qu'aucun autre romantique français, Musset est constitutivement un nomme de théâtre. Lorsqu'il déclare à l'un de ses amis, en 1827, qu'il veut être « Shakespeare ou Schiller », ce n'est pas simple façon de parler, à une époque où le prestige de l'art dramatique demeure impérieux. Si Balzac, Chateaubriand ou Stendhal ont également commencé par rêver d'une gloire forgée sur les planches, il s'avère que la démarche de Musset la plus constante et la plus intime, dès ses débuts, le porte à se diviser en interlocuteurs rivaux, à percevoir à côté des choses leurs simulacres et des êtres leurs doubles, à discerner sur les visages les masques qu'ils portent en filigrane, à confronter la nature et ses travestis sociaux ou culturels : en un mot, à mettre en branle ensemble, toujours et partout, le même et son contraire. Il se voit lui-même accompagné par des fantômes jumeaux, dont l'un porte les cicatrices de ses blessures les plus secrètes, tandis que l'autre échappe, inaltérable, au travail du temps, et tous ces personnages rassemblés courent après une vie qui se dérobe à eux, sans cesse effeuillée par une mémoire impuissante ou dévaluée

par une attente rêveuse du futur : comme s'ils étaient les prisonniers d'une parenthèse de l'histoire en elle-même suspendue, il ne leur reste alors que la ressource de se donner en spectacle, en jouant les actions qu'ils auraient voulu vivre ou en se protégeant de la réalité derrière les déguisements qu'ils ont revêtus par tactique. Il leur est interdit, sous peine de mort, de s'abandonner à la vérité de leur être, mais où est celle vérité et que veut-elle dire quand l'imaginaire ne cesse de transformer le monde en chienlit, où des cortèges de fantômes endimanchés ou recrues de fatigue essaient de se donner une contenance à coups de cabrioles et de métaphores?

Ce remue-ménage de masques, de miroirs et de discours, la plupart des poèmes de Musset n'en donnent qu'un écho affadi et La Confession d'un enfant du siècle en propose une sorte d'analyse : c'est dans les comédies et dans les proverbes seulement qu'il trouve à se déployer avec plus ou moins de liberté. André del Sarto et Les Caprices de Marianne donnent à voir ses premières figures : au milieu d'une société sclérosée qui ne croit plus à son destin, dans le premier cas, et qui est tombée, dans le second, sous la domination de fantoches imbéciles, nous voyons les passions tourner en rond sur elles-mêmes et, faute de pouvoir plier la réalité à leur exigence, dériver leur cours vers le néant, soit que les personnages s'empêtrent dans le costume qu'ils se sont donné, soit qu'ils perdent la maîtrise de leurs actes et flottent dans leur vrai corps comme dans un vêtement d'emprunt. Voici déjà chacun d'eux partagé entre sa parole et sa volonté, entre le

rôle qu'il incarne et le statut auquel il aspire, entre le monde qu'il fuit et le songe idéal où il cherche un abri. Voici une Florence et une Naples mythiques, dont la rumeur accompagne les hommes, commente leurs actions et s'inscrit en contrepoint dans leur parole : la Ville, comme une architecture de parade et comme un chœur innombrable, inconsciente et éparpillée. Et voici la mort, en qui se réunissent, pacifiés, l'ombre et la proie, le moi et son image, le théâtre et son double. Tout cela, cependant, encore parcellaire, précautionneux, parfois noyé dans un excès d'éloquence : c'est en écrivant *Lorenzaccio* que Musset va se libérer de toutes ses timidités et rompre les dernières amarres qui le retiennent à la scène de son temps. Il trouve dans le sujet de cette pièce l'occasion d'établir enfin une jonction irréfutable entre la tragédie collective d'une civilisation et les désastres privés subis par les individus qui vivent dans sa mouvance : le jeu des masques, à partir de là, peut exercer sa fascination la plus violente et le spectacle atteindre son plus haut degré d'exemplarité.

*

Florence, en 1537. La ville est occupée par les troupes de Charles Quint, qui a installé sur le trône ducal un butor jovial et cruel, Alexandre de Médicis. Les familles aristocratiques soupirent après le pouvoir qu'elles ont perdu. Le peuple, qui a changé de maître, courbe un peu plus la tête et attend des temps meilleurs. Des étudiants et quelques intellectuels parlent de liberté à perdre

haleine, tandis que Lorenzo, cousin et favori du duc, qui s'est illustré par des frasques retentissantes, remâche dans l'ombre sa haine pour Alexandre. A partir de ces données que lui fournit la chronique, Musset va recomposer l'histoire, en restant fidèle à sa couleur générale, mais en redistribuant les cartes entre les personnages qu'il a choisis : il ne cherchera pas plus à faire revivre le pittoresque du Cinquecento italien qu'à analyser les conditions spécifiques de la société florentine. Ce qui l'intéresse, c'est de montrer plutôt, à travers Florence, une situation archétypale et d'en faire le lieu géométrique de toutes les contradictions de la vie urbaine, à un moment où les rouages de l'histoire paraissent bloqués. Voilà pourquoi l'image qu'il en produit ne contient pas seulement les villes de l'Europe moderne, et en particulier le Paris de la monarchie de Juillet au sortir de sa révolution manquée : elle représente surtout, au-delà des allusions qu'elle autorise, la paralysie d'une société qui, à défaut de pouvoir se rajeunir et se transformer en profondeur, vacille entre le passé et l'avenir, s'évade dans une rêverie stérile et n'en finit pas de se mettre en scène elle-même, névrotiquement.

Florence : des places, des rues, des marchés, des églises, des palais, les berges de l'Arno, tout un paysage si souvent décrit ou visité, qu'il en est devenu fabuleux. Au milieu d'un va-et-vient de marchands, de reîtres, de peintres, d'ecclésiastiques, d'aristocrates, passent des figures sorties du dictionnaire ou des statues animées qui exhibent les insignes du pouvoir (l'Église, la Justice, la Police, l'Armée). On saisit, au détour des conversations, les

bouffées d'un passé véridique, mais si allusivement rapporté qu'il se vide de son pittoresque pour désigner les marques de la violence et de l'injustice, les chamarrures du faste, les traces de la liberté, que porte une civilisation. Étourdie, déguisée pour un interminable carnaval, caquetante, Florence ne sait plus sur qui compter, à qui s'en prendre et comment secouer cet engourdissement qui la rend si docile : intérêts, calculs, velléités, espoirs, coups de force du désir et de l'ambition y tournoient sur place, s'annulent les uns les autres et font descendre une chape de gel sur la vie des citoyens. A mi-chemin de la réalité historique et de l'empire du songe, la ville de Lorenzaccio trouve ainsi à la fois sa vraisemblance et son aura légendaire. Elle joue dans la pièce infiniment plus que le rôle d'un chœur : elle est le foyer du drame tout entier.

En traitant l'histoire de cette manière, au mépris de la mode régnante, Musset s'est donné la faculté de placer sur le devant de la scène des personnages de pied en cap reconstruits : je n'entrerai pas ici dans le détail des retouches qu'il a apportées aux biographies et aux événements (les plus importantes sont signalées en note), mais je retiendrai qu'elles visent toutes à constituer les individus en types et à donner à leurs comportements un caractère d'exemplarité. Leurs propos et leurs actes viennent faire contrepoint à la rumeur anonyme de la cité, pour résumer les différentes réponses possibles à la question ici posée : comment en finir avec l'atonie générale et reprendre en main la maîtrise du destin de cette collectivité? La rhétorique impuissante des intellectuels, la brutalité stérile du terrorisme, l'im-

possibilité de donner un sens aux paroles et aux actes quand ils ne procèdent pas de la même inspiration, la vanité des tentatives qui visent à amadouer la tyrannie ou à composer avec elle, l'égale inefficacité du sarcasme et du lyrisme, la comédie jouée par tous avec la complicité de tous, voilà d'une part. Et, en face, le mufle inébranlable du pouvoir, qui ne fait mine de changer que pour amuser le tapis et reprendre son souffle, la stagnation insolente et molle du désordre établi, la cruauté et l'arbitraire omniprésents. Les trois intrigues qui s'entrecroisent dans *Lorenzaccio* pour en composer l'action tournent, en effet, autour d'une obsession unique : Lorenzo, la marquise Cibo, le groupe des Strozzi veulent abattre la tyrannie. Et, chacun à sa manière, les personnages cherchent à savoir ce qu'il faut faire, quand le pouvoir s'est à ce point perverti, pour rendre la parole aux forces vives de la nation; quand le simulacre s'est insinué partout, pour réunifier à visage découvert la volonté et le comportement; quand l'histoire s'est arrêtée, pour faire sauter les verrous qui la retiennent prisonnière. D'affrontement en affrontement, c'est la politique même que Musset constitue en tragédie dans *Lorenzaccio*, grâce au statut emblématique qu'il a donné à Florence et au XVI^e siècle italien. Pour qui lit cette pièce aujourd'hui, il est décidément impossible de la réduire à un exercice d'introspection narcissique, qui mettrait en lumière les velléités, les foucades et l'impuissance désespérée d'un Hamlet romantique. Lorenzo de Médicis, loin d'être le moteur et le centre de la pièce qui porte son nom, nous apparaît

étroitement tributaire d'une situation qui le dépasse et dont il ne peut à aucun moment être isolé.

*

Le personnage de Lorenzaccio se présente aux spectateurs par son surnom : c'est assez dire qu'il est saisi d'emblée d'après l'image que les autres se font de lui. Ce diminutif méprisant, c'est l'appellation que lui mérite son masque, tel qu'il est perçu par la société : il le théâtralise doublement dès l'abord, du fait qu'il le constitue en acteur au regard des autres acteurs du drame. Son effigie importe à tous infiniment plus que sa nature, et la représentation qu'il donne efface au fur et à mesure son identité réelle. Qu'on se souvienne de ses apparitions au premier acte : enveloppé dans un manteau la première fois, puis déguisé en nonne, et donnant pour finir la comédie de la lâcheté, lorsqu'il s'évanouit à la vue d'une épée. A peine croit-on le saisir qu'il se réfracte en de nouvelles images, qui se superposent de plus en plus malaisément les unes aux autres au fur et à mesure que l'action procède : Lorenzaccio, Renzo, Lorenzetta, Renzino, qui est-il? Ce personnage ne cesse de s'esquisser et de se défaire sous nos yeux, au gré des rapports qu'il entretient avec les autres : son masque, toujours inachevé, se compose successivement au fil des dialogues, des gestes et des événements, sans qu'on puisse jamais dire qu'il sert de visage à celui qui le porte.

En chacun de ses interlocuteurs, Lorenzaccio trouve la réplique d'un destin qu'il aurait pu