

**PROFIL
LITTÉRATURE**

PROFIL D'UNE ŒUVRE

**LORENZACCIO
MUSSET**

- ◆ MASQUES ET RÉALITÉ
- ◆ PENSÉE ET ACTION
- ◆ LA DIFFICULTÉ D'ÊTRE

INDEX DES THÈMES, PAGES 78-79

ROBERT HORVILLE

27

HATIER



PROFIL D'UNE ŒUVRE

Collection dirigée par Georges Décote

LORENZACCIO

MUSSET

Analyse critique

*par Robert HORVILLE
Docteur ès Lettres
Professeur à l'Université de Lille III*

Nouvelle édition



HATIER

Sommaire

1. Tableau chronologique : vie et œuvre de Musset	4
2. Musset et le théâtre romantique	6
Les précurseurs	6
Les grands principes	7
Musset : le théâtre du mal de vivre	9
3. Histoire de l'œuvre	11
Les sources historiques	11
Une convergence d'inspirations	12
1833-1834 : une gestation douloureuse	13
4. Les moments de l'action : analyse de la pièce	15
Une distribution complexe	15
Acte I : Florence : les forces en présence	18
Acte II : la confusion des opinions et des sentiments	20
Acte III : la préparation du meurtre	23
Acte IV : l'exécution du meurtre	25
Acte V : l'échec	28

© HATIER PARIS SEPTEMBRE 1987

Toute représentation, traduction, adaptation ou reproduction, même partielle, par tous procédés, en tous pays, faite sans autorisation préalable, est illicite et exposerait le contrevenant à des poursuites judiciaires.

Réf. : loi du 11 mars 1957.

ISSN 0750-2516 ISBN 2-218-01825-1

5. L'organisation de la pièce : action, lieu, temps	30
La conduite de l'action	30
Un lieu éclaté	35
Une durée de dix jours	36
Tableau récapitulatif : lieu, temps, action	40
 6. La peinture des personnages	 46
Des êtres habités par Musset	46
Lorenzaccio, ou la difficulté de vivre	47
Florence, une « ville-personnage »	48
Des constructions lourdes de symboles	49
 7. Les grands thèmes	 51
La relativité des choix religieux et moraux	51
Le jeu des apparences et de la réalité	53
Le triomphe du masque	55
L'alliance du luxe et de la cruauté	57
Les ambiguïtés de l'amour et de la femme	57
Pensée et action : des rapports difficiles	60
Un idéal : l'art	61
 8. <i>Lorenzaccio</i> et le mal du siècle romantique	 65
Les tares de la politique et de la société	65
La faillite de l'homme	67
Le triomphe du mal	68
A la recherche de raisons de vivre	69
 9. L'écriture théâtrale de <i>Lorenzaccio</i>	 72
La variété des formes	72
Le mélange des registres	73
 10. Les interprétations de <i>Lorenzaccio</i>	 74
Bibliographie	76
Index des thèmes	78

Tableau chronologique : vie et œuvre de Musset

1810 Naissance d'Alfred de Musset, le 11 décembre, à Paris. Napoléon 1^{er} est empereur depuis six ans.

1819 Il commence de brillantes études au collège Henri IV.

1828-1830 Musset suit, avec peu d'assiduité, les cours de la Faculté de Médecine et de la Faculté de Droit, puis travaille quelque temps dans les bureaux d'une entreprise de chauffage. Il fréquente les milieux mondains et littéraires : il est bientôt adopté par les romantiques et fait la connaissance de Hugo et de Nodier. Il publie une ballade, *Un rêve*, et une traduction de *l'Anglais mangeur d'Opium* de Quincey (1828).

1830 Après la chute de l'Empire (1815), Louis XVIII a rétabli la royauté. Charles X lui a succédé en 1824. En 1830, éclate un mouvement révolutionnaire qui porte Louis-Philippe au pouvoir. Musset souhaite s'engager au côté des opposants, mais ressent cruellement la distance qui sépare la pensée de l'action. Il publie les *Contes d'Espagne et d'Italie*, œuvre marquée par une virtuosité un peu gratuite et connaît un échec avec sa pièce *la Nuit vénitienne*.

1832 Publication d'*Un spectacle dans un fauteuil*, composé de deux pièces de théâtre, *la Coupe et les Lèvres*, *A quoi rêvent les jeunes filles* et d'un poème, *Namouna*.

1833 Publication du drame *André del Sarto*, de la comédie *les Caprices de Marianne* et du poème *Rolla*. C'est alors que commence la liaison tumultueuse entre Musset et l'écrivain George Sand.

1834 Le séjour de Musset avec George Sand à Venise se passe très mal : la jeune femme tombe amoureuse du médecin qui soigne Musset — atteint d'une fièvre typhoïde —

et c'est la rupture, bientôt suivie d'une réconciliation provisoire. Publication de deux comédies, *Fantasio* et *On ne badine pas avec l'amour*, ainsi que du drame historique, *Lorenzaccio*.

1835 Publication d'une comédie, *le Chandelier* et de deux poèmes, *la Nuit de Mai* et *la Nuit de Décembre*.

1836 Publication d'un poème, *la Nuit d'Août*, d'une comédie, *Il ne faut jurer de rien* et d'un roman autobiographique, *la Confession d'un Enfant du Siècle*.

1837 Publication de la comédie, *un Caprice* et du poème, *la Nuit d'Octobre*.

1838 Musset est nommé bibliothécaire au Ministère de l'Intérieur.

1840 A 30 ans, Musset, usé physiquement et moralement, est de moins en moins productif. Publication du poème, *une Soirée perdue* et édition de l'ensemble des œuvres qu'il a écrites jusqu'ici.

1841 Publication du poème patriotique, *le Rhin allemand*.

1845 Publication du conte *Mimi Pinson* et de la comédie *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*.

1847 Succès de la représentation de la comédie *Un caprice*.

1848 Une révolution renverse Louis-Philippe. Louis-Napoléon Bonaparte devient président de la République. Musset perd son poste de bibliothécaire.

1851 Première représentation de la comédie *Bettine*.

1852 Louis-Napoléon Bonaparte est proclamé empereur sous le nom de Napoléon III. Élection de Musset à l'Académie française.

1854 Il devient bibliothécaire au Ministère de l'Instruction publique.

1857 Le 2 mai, Musset meurt à Paris, emporté par une maladie de cœur, dans sa quarante-septième année.

LES PRÉCURSEURS

Dès le XVIII^e siècle, des auteurs français, comme Diderot, avaient tenté d'assouplir le système dramatique classique légué par le XVII^e siècle.

Mais il faut attendre le début du XIX^e siècle pour voir s'affirmer cette tendance que vient favoriser tout un faisceau d'influences. Le rôle que jouent, dans ce domaine, les théoriciens allemands est considérable. En 1814, la publication en France du *Cours de Littérature dramatique* de Schlegel est déterminante : l'auteur y oppose le romantisme chrétien et moderne au classicisme antique et païen ; il préconise le mélange des genres, réclame l'indépendance à l'égard des unités, souligne l'intérêt des contrastes, insiste sur la prépondérance du sentiment sur l'intelligence et apparaît ainsi comme l'initiateur du théâtre romantique français. Les Italiens, forts d'une riche tradition, apportent, eux aussi, leur pierre à l'édifice : Manzoni, dans la *Lettre sur les Unités* (1823), qui constitue un véritable réquisitoire contre la tragédie classique, donne aux partisans du changement des arguments précieux.

Et puis, bien sûr, il y a les œuvres. Les auteurs allemands Schiller (1759-1805) et Goethe (1749-1832) fournissent des exemples, des modèles à suivre. Mais c'est surtout le grand Shakespeare (1564-1616) qui sert de référence. Dans son œuvre traduite de l'anglais par Letourneur de 1776 à 1782, ce sont surtout son sens du drame historique, son goût pour les scènes pathétiques et son attirance pour le sombre et le terrifiant qui retiennent alors l'attention. En 1818, puis en

1828, le célèbre acteur anglais Kean fera applaudir à Paris le théâtre shakespearien et marquera de son empreinte auteurs, acteurs et spectateurs.

LES GRANDS PRINCIPES

Toutes ces influences ont donné naissance à une doctrine cohérente qui refuse dans le classicisme ce qui est rétrécissement et contrainte et dont les maîtres mots seraient donc ouverture et liberté. Ces grands principes, on les retrouve sous la plume de nombreux écrivains de l'époque, et notamment dans la préface de *Cromwell* de Victor Hugo, véritable manifeste du théâtre romantique français.

La modernité

Il s'agit d'abord de sacrifier à la « modernité » et d'élaborer une œuvre qui ne soit pas intemporelle, mais qui convienne à une époque, qui réponde aux besoins et aux aspirations du public contemporain (« Le Romantisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le Classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères », écrit Stendhal dans *Racine et Shakespeare* en 1823).

Décrire la complexité de la vie

Pour parvenir à ce but, il convient de décrire la vie dans la complexité de la réalité quotidienne (Le drame doit être « un tableau large de la vie, au lieu du tableau resserré de la catastrophe d'une intrigue », Vigny, *Lettre à Lord XXX*, 1830). La couleur locale, la vérité historique jouent donc un grand rôle et tendent à substituer le spectacle direct au récit : « (...) le drame doit être radicalement imprégné de cette couleur du temps (...). Le poète doit feuilleter les siècles, interroger les chroniques », Hugo, préface de *Cromwell*, 1827).

Décrire la vie telle qu'elle est, c'est bien. En rendre compte dans sa totalité, en évitant de privilégier certains éléments au détriment d'autres, c'est encore mieux ; tout au moins dans l'optique romantique. En effet, reposant sur une vision globale du monde, le théâtre romantique s'oppose radicalement à la conception classique qui s'attache à la description d'une crise. Il s'agit pour les classiques d'analyser un moment significatif se déroulant dans un milieu dont le caractère neutre exclut le pittoresque et permet au spectateur de fixer toute son attention, non pas sur l'accessoire, sur l'anecdotique, mais sur le permanent, sur le fondamental ; les romantiques s'efforcent, au contraire, en prônant le mélange des tons et des genres, de montrer la complexité de l'existence, de faire ressentir les contradictions qui sont au centre même de la vie. Pour éviter de privilégier une vision unique du monde, ils n'hésitent pas, en particulier, à faire se succéder le grotesque et le sublime (« Le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création », Hugo, préface de *Cromwell*). De même, l'auteur doit toucher le spectateur dans sa totalité ; il ne doit pas se contenter de faire appel à sa sensibilité, mais doit aussi susciter son intelligence, en faisant passer un « message » philosophique ou moral (« C'est le temps du Drame de la Pensée », Vigny, préface de *Chatterton*, 1835).

La liberté de l'art

Enfin, pour mener à bien cette tâche, la liberté de l'art est indispensable. La refuser, c'est aliéner le créateur et trahir la vie. Dans cette optique, il faut résolument rejeter la fameuse règle des trois unités classiques qui imposaient à une action concentrée de se dérouler en un seul lieu et dans les limites des vingt-quatre heures. C'est là, pour les romantiques, une solution créatrice d'invraisemblance et d'absurdité : « Quoi de plus invraisemblable et de plus absurde en effet que ce vestibule (...), lieu banal où nos tragédies ont la complaisance de venir se dérouler, où arrivent, on ne sait comment, les conspirateurs pour déclamer contre le tyran, le tyran pour déclamer

contre les conspirateurs (...). L'action, encadrée de force dans les vingt-quatre heures, est aussi ridicule qu'encadrée dans le vestibule (...). Verser la même dose de temps à tous les événements ! (...) On rirait d'un cordonnier qui voudrait mettre le même soulier à tous les pieds » (Hugo, préface de *Cromwell*).

MUSSET : LE THÉÂTRE DU MAL DE VIVRE

Avec le recul, c'est certainement le théâtre de Musset qui apparaît comme le plus vivant, le plus jeune et le plus riche du XIX^e siècle. C'est qu'il a su faire un large appel à l'imagination. C'est elle qui le guide dans ses évocations historiques, qui le conduit à donner comme toile de fond à *Lorenzaccio* une Italie de la Renaissance peinte des couleurs du rêve ou parfois du cauchemar. Chez lui, pas de souci faussement philosophique, mais simplement une vision du monde faite d'amertume et de nonchalance. Chez lui, pas d'exagération mélodramatique, mais une discrétion subtile, une résignation tout humaine. Il a réussi, par ailleurs, à marquer profondément de sa personnalité son œuvre théâtrale. Ses personnages ne sont pas des entités, mais des reflets de lui-même, des doubles qui lui ressemblent comme des frères et qui sont frémissants de sa sensibilité : Silvio de *A quoi rêvent les jeunes filles*, c'est le Musset enfant terrible, badin, sentimental, puéril ; Fantasio, c'est le Musset blessé, dissimulant sous l'excentricité sa tendresse humaine ; Lorenzaccio, c'est le Musset réprouvé, regrettant sa pureté évanouie...

Enfin, il a su, grâce à sa science du dialogue, donner à ses pièces une vie intense : connaissant à merveille la complexité des caractères humains, disposant avec habileté les plans, entourant les personnages principaux de figures stylisées (comme Dame Pluche, Blazius ou Bridaine de *On ne badine pas avec l'amour*), il aboutit à une grande efficacité de l'action et à une description vraie des êtres, saisis dans l'intimité de leur âme.

Théâtre éminemment humain que celui de Musset qui mérite bien sa place dans cet édifice du drame romantique tel que le rêvait Thibaudet : « Il en va donc du drame romantique

comme de la cathédrale idéale qui devait avoir, dit-on, les clochers de Chartres, la façade de Reims, la nef d'Amiens, et le chœur de Beauvais. Ici, le vers de Hugo, la facture de Dumas, l'humanité de Musset, et la philosophie de Vigny¹. »

1. Albert Thibaudet, *Histoire de la Littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1946.

LES SOURCES HISTORIQUES

Dans *Lorenzaccio*, Musset exploite des faits historiques précis, même si, on le constatera, il les modifie et les dénature quelque peu. L'action de la pièce se déroule à Florence en 1536-1537. Quelle est la situation politique de l'Italie au début de ce second tiers du XVI^e siècle ?

Elle est d'une très grande complexité. Le pays n'est pas unifié, mais divisé, émietté en une multiplicité de cités et d'États indépendants. Trois puissances y exercent une influence déterminante : le pape, qui ne joue pas seulement un rôle spirituel, mais qui dispose alors d'une force politique et militaire redoutable ; Charles Quint, empereur germanique, qui possède d'immenses territoires en Europe et en Amérique ; le roi de France, François I^{er}, adversaire résolu de Charles Quint, qu'il affrontera, notamment en Italie, durant plus de trente ans. La place de Florence dans ce dispositif est cruciale. D'abord républicaine, elle tombe progressivement sous la coupe de la puissante famille des Médicis. Chassés du pouvoir par les républicains en 1527, les Médicis font un retour triomphal en 1531. C'est qu'ils disposent de deux appuis efficaces : Charles Quint est leur allié et, depuis 1523, c'est un de leurs parents qui est pape sous le nom de Clément VII. Alexandre de Médicis devient duc de Florence et peut désormais exercer sans frein son autorité sur la ville, protégé par Charles Quint qui y installe une garnison. Dans ce contexte, François I^{er} soutient évidemment les républicains : il les a aidés au cours de leur révolte de 1527 ; il est toujours à leurs côtés après le retour des Médicis.

Et Lorenzaccio ? Fils de Pierre-François de Médicis et cousin d'Alexandre de Médicis, duc de Florence, il pouvait lui aussi prétendre au pouvoir et apparaît donc comme une des victi-

mes de l'opération. Mais surtout, il est attiré par les idées républicaines. Dès lors, le rapport des forces est clair : d'un côté, Alexandre de Médicis soutenu par Charles Quint et, dans une moindre mesure, par le nouveau pape Paul III qui a succédé à Clément VII en 1534 ; de l'autre, les républicains appuyés par François I^{er} et jouant la carte de Lorenzaccio. Telle est la situation de départ dont découlent les événements : Lorenzaccio va s'efforcer de devenir le favori d'Alexandre de Médicis pour l'attirer dans un guet-apens et le tuer le 6 janvier 1537¹. Les républicains ne parviendront pas à profiter des circonstances. Côme de Médicis, cousin d'Alexandre, réussira à perpétuer le régime un instant ébranlé. Lorenzaccio, contraint à l'exil, sera assassiné le 26 février 1548.

UNE CONVERGENCE D'INSPIRATIONS

Malgré leur importance dans le développement de l'action, les sources historiques ne peuvent rendre compte de toute la richesse de la conception. *Lorenzaccio* apparaît comme une œuvre composite, lieu de convergence d'inspirations multiples : l'élaboration par Musset de trois plans successifs de la pièce témoigne éloquemment de la difficulté qu'il éprouva à ordonner tous les éléments qu'il voulait y introduire.

Sous l'histoire florentine transparaissent tout d'abord des allusions évidentes à la situation contemporaine de Musset. Indirectement, il dénonce la veulerie et la lâcheté de ses compatriotes uniquement préoccupés de leur bien-être matériel, privés de tout idéal. Plus précisément, il regrette les occasions manquées : les républicains florentins laissant Côme de Médicis succéder à Alexandre, ce sont un peu les républicains français incapables de profiter de leur victoire et de la chute de

1. Musset situe le meurtre en 1536, certainement pour introduire le développement des « six six » du marchand (Acte V, scène 5), qui place cet événement sous le signe du chiffre six. Alexandre, après un règne de six ans, est mort en 1536, le six janvier, à six heures du matin, à l'âge de vingt-six ans, de six blessures.

Charles X en 1830, impuissants à empêcher le roi bourgeois Louis-Philippe de s'emparer du pouvoir.

Les sources littéraires sont nombreuses : au rôle prépondérant joué par *la Storia fiorentina*, chronique de Varchi du XVI^e siècle qui ne fut publiée qu'au XVIII^e siècle, s'ajoute l'influence difficilement appréciable exercée par *une Conspiration en 1537*, sorte de canevas écrit par George Sand sur le même sujet que *Lorenzaccio*. Sous ces deux sources principales court tout un réseau souterrain. Shakespeare et le théâtre romantique allemand fournissent notamment à l'œuvre son atmosphère sombre et son sens des grands mouvements de foule. Et le personnage de Lorenzaccio doit beaucoup au personnage shakespearien, Hamlet : il lui a donné son aspiration à l'absolu, sa persévérance à traquer le mal, sa conviction désespérée selon laquelle il n'est pas possible d'agir sans se salir les mains, cette idée que la pureté perdue ne peut jamais se retrouver.

Enfin, bien sûr, *Lorenzaccio* est emplí de la sensibilité de Musset, de cette sensibilité à fleur de peau qui commence à le marquer dans ces années 1830.

1833-1834 : UNE GESTATION DOULOUREUSE

Lorsque, en 1833, Musset entreprend la rédaction de *Lorenzaccio*, qui passe, à juste titre, pour être son chef-d'œuvre théâtral, il a vingt-trois ans. Il est donc en pleine jeunesse, mais déjà à la moitié de sa brève existence qui s'achèvera vingt-quatre ans plus tard. Une époque de sa vie vient de se terminer, celle de l'enfance studieuse et de l'adolescence agitée et insouciante, la période de formation et de dandysme, le temps de la production brillante, mais un peu superficielle qui le fait considérer comme « l'enfant terrible » du romantisme.

George Sand va se charger de lui faire connaître à satiété l'agitation, les désillusions, les retournements de la passion. C'est durant l'été 1833 qu'il fera sa connaissance ; c'est en décembre qu'ils partent tous deux en Italie où se nouera le drame. Après avoir parcouru le pays et s'être notamment arrêtés à Florence, ils arrivent à Venise. En janvier 1834, le poète

y tombe gravement malade et voit s'ajouter à la souffrance physique la torture morale d'assister à la liaison de George Sand avec son propre médecin, le docteur Pagello. Ce sont des scènes interminables et sans cesse renouvelées ; et finalement, le 29 mars, Musset , vaincu, quitte Venise et rentre à Paris. C'est dans ce contexte tour à tour passionné et douloureux que seront écrites trois de ses œuvres majeures : *Fantasio*, *On ne badine pas avec l'amour* et *Lorenzaccio*, à l'atmosphère sombre entrecoupée de quelques échappées de lumière...

Une lettre envoyée par Musset le 27 janvier 1834 à Buloz, le directeur de la *Revue des deux mondes*, prouve que *Lorenzaccio* est achevé avant le départ pour l'Italie et la rupture avec George Sand : aussi l'œuvre présente-t-elle, par endroits, une vision du monde qui n'est pas totalement obscurcie par le désespoir. La pièce sera publiée en août 1834 dans la nouvelle édition en deux volumes d'*Un spectacle dans un fauteuil*. Après l'échec de la création de *la Nuit vénitienne* en 1830, Musset s'était juré de ne plus faire représenter ses pièces. L'élaboration même de *Lorenzaccio*, conçu pour être lu et non pour être joué, aurait créé d'ailleurs des difficultés de mise en scène. Et les allusions politiques indirectes à la France de 1830 constituaient un obstacle supplémentaire. Aucune représentation n'eut donc lieu du vivant de Musset. La première ne fut donnée qu'en 1896, avec Sarah Bernhardt dans le rôle de Lorenzaccio (voir p.74).

Les moments de l'action : analyse de la pièce

4

Cinq actes, trente-huit scènes, quarante personnages précisément dénommés, des dizaines de figurants, vingt décors différents, oui, vraiment, *Lorenzaccio* est une lourde machine dont il est bien difficile de démonter les rouages, tant ils sont nombreux, tant leur agencement est complexe. Enlèvements, duels, empoisonnements et complots, fausse vertu et débauche feinte, désœuvrement efficace et vaine agitation, tourments intérieurs et mouvements de foule, complexité individuelle et symbolisme collectif, assurément, *Lorenzaccio* se présente comme un édifice somptueux dont la décoration extérieure masque les grands choix architecturaux. Une analyse minutieuse est donc indispensable, si l'on veut saisir les orientations essentielles de l'œuvre, si l'on veut comprendre les intentions profondes de son auteur.

UNE DISTRIBUTION COMPLEXE

Les personnages sont nombreux, les liens qui les unissent ou les oppositions qui les séparent ne sont pas toujours d'une grande clarté. Une rapide étude de la distribution aidera à mieux se rendre compte d'une situation marquée par la complexité.

La famille Médicis

Alexandre de Médicis,
duc de Florence,
fils de Laurent II de Médicis.
Côme de Médicis, son cousin, qui
sera proclamé duc à sa mort.

soutenus par
l'empereur
d'Allemagne

Lorenzo de Médicis,
cousin d'Alexandre.
Marie Soderini, sa mère.
Catherine Ginori, sa tante.

partisans des
républicains

Les républicains

Philippe Strozzi, maître à penser.
Pierre Strozzi.
Léon Strozzi, prieur de Capoue.
Thomas Strozzi.

ses fils

Louise Strozzi.

sa fille

Le petit Strozzi.

son petit-fils

Le provéditeur gouverneur
de la citadelle Roberto Corsini

Palla Ruccellaï, membre du Conseil
des Huit.

seigneurs
républicains

Alamanno Salviati.

François Pazzi.

Bindo Altoviti, oncle de Lorenzo.

Venturi, bourgeois.

La famille Cibo

La marquise Cibo, républicaine de cœur, maîtresse du duc.
Le marquis Cibo, son mari.

Ascanio, leur jeune fils.

Le cardinal Cibo, frère du marquis, à la puissance occulte
redoutable.