

■ PRÉSENTATION

Alfred de Musset, né en 1810, mort en 1857, compose *Lorenzaccio* en 1833, fait publier la pièce en août 1834 dans le premier tome de la seconde édition d'*Un spectacle dans un fauteuil*, ayant choisi, après l'échec de sa première tentative théâtrale, *La Nuit vénitienne*, en 1830, de ne plus subir l'épreuve de la scène : « Adieu à la ménagerie, et pour longtemps » écrit-il à Prosper Chalas, rédacteur au *Temps*.

C'est à *La Revue des deux mondes* que, pendant plus de vingt ans, Musset va confier ses œuvres dramatiques : ainsi, entre 1833 et 1834, quatre œuvres magistrales y seront publiées : *André del Sarto*, *Les Caprices de Marianne*, *Fantasio*, *On ne badine pas avec l'amour*. Une publication de *Lorenzaccio* est envisagée, dès janvier 1834, lors du voyage à Florence et Venise en compagnie de George Sand.

Cependant, Musset choisit de publier *Lorenzaccio* dans la seconde livraison du *Spectacle dans un fauteuil-Prose*, lors de son retour à Paris en août 1834, accompagné d'un avant-propos, d'un fragment du livre XV des *Chroniques florentines* de Benedetto Varchi, texte source de la pièce, et de cinq autres pièces : *Les Caprices de Marianne*, *André del Sarto*, *Fantasio*, *On ne badine pas avec l'amour* et *La Nuit vénitienne*.

La toute première livraison, publiée en 1832, rassemblait des textes poétiques et déjà trois pièces : *La Coupe et les lèvres*, *À quoi rêvent les jeunes filles?* et *Namouna*.

Dans le même temps, dès juillet 1834, Musset se lance dans l'écriture de *La Confession d'un enfant du siècle*, œuvre ultime de cette période de fécondité littéraire où s'élabore une esthétique singulière et radicale dans sa cohérence et ses choix.

De 1835 à 1845, Musset poursuit ses expérimentations dramatiques sous forme de « comédies et proverbes », regroupées dans un ouvrage édité en 1840, incluant les six pièces précédemment publiées dans le volume du *Spectacle dans un fauteuil* de 1834.

C'est l'une de ces courtes comédies, *Un caprice*, qui marquera l'entrée sur scène du théâtre de Musset en novembre 1847 au théâtre de l'Odéon. Suivront *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, *Il ne faut jurer de rien* en 1848 à l'Odéon, *Le Chandelier*, la même année, au Théâtre-Historique et *André del Sarto* au Théâtre-Français, puis à l'Odéon en 1851.

Mais c'est la représentation des *Caprices de Marianne* en juin 1851 au Théâtre-Français qui donne au théâtre de Musset toute sa notoriété et lui ouvre les portes de l'institution théâtrale.

Consécration de celui qui écrivait dans une lettre du 15 juin adressée à son ami Alfred Tattet :

« Je ne vis que de théâtre, j'y passe mes journées et même mes soirées les trois quarts du temps; ce temple est mon pays, je n'en connais point d'autre. »

En 1853, Musset publie l'édition complète de son théâtre en deux volumes chez Charpentier sous le titre de *Comédies et proverbes*, « seule édition complète, revue et corrigée par l'auteur » soit quinze pièces en prose, et une en vers, *Louison*.

Pourtant, hormis *Les Caprices de Marianne*, aucune des pièces magistrales de Musset ne fut représentée de son temps. Ainsi ce n'est qu'en 1861, quatre ans après la mort de Musset, que l'on joua *On ne badine pas avec l'amour* à la Comédie-Française, et, qui plus est, sous une forme remaniée par Paul de Musset, son frère, pour se concilier les bonnes grâces du comité de censure, la pièce dérangeant par son irréligion. Encore convient-il de préciser que, même ainsi, la pièce n'emporta pas l'adhésion et qu'il fallut attendre le début du siècle suivant pour que la pièce, enfin jouée dans son intégralité, s'impose durablement dans le répertoire classique.

Pour ce qui est de *Lorenzaccio*, Paul de Musset vit toutes ses tentatives échouer, et ce, malgré le soutien de Théophile Gautier, convaincu de la force théâtrale de la pièce, puis de Zola, plus tard, et

malgré les adaptations proposées; la censure impériale fut inflexible et il fallut attendre 1895 pour qu'Armand d'Artois, sous la pression de Sarah Bernhardt, parvienne à faire représenter la pièce, certes adaptée et écourtée, au théâtre de la Renaissance, le 3 décembre 1896. Toutefois, le succès fut davantage celui de l'actrice dans le rôle-titre que celui de la pièce elle-même.

De représentation en représentation, une centaine entre 1952 et 1958 pour la mise en scène de Jean Vilar avec Gérard Philipe par exemple, toujours dans une version abrégée, la pièce de Musset ne cesse de susciter les désirs des metteurs en scène; ainsi depuis 1980, pas moins de vingt mises en scène ont été proposées. Pièce réputée injouable, elle n'a toujours pas failli à sa réputation puisque encore aujourd'hui elle n'a jamais été montée dans sa version intégrale à la Comédie-Française, trop longue (cinq heures environ) et trop dispendieuse (vingt-cinq décors différents).

Mais la véritable raison de cette aventure théâtrale « manquée » n'est-elle pas à chercher ailleurs? Peut-être doit-on interroger la théâtralité du texte de Musset, comme semble nous y inviter Jean-Pierre Vincent, dans un entretien sur *Lorenzaccio*, en août 2001¹ :

« Le texte ayant été écrit extrêmement librement, et sans perspective immédiate de représentation, Musset s'était permis des développements qui, sur le plan théâtral, étaient plus faibles ou moins pertinents. »

1. Cité dans « Alfred de Musset, Les nouveaux cahiers de la Comédie-Française », in *Quelques énigmes du destin scénique de Lorenzaccio*, Frédérique Plain (p. 94).

■ 40 QUESTIONS

1. Pourquoi Musset a-t-il choisi ce titre?
2. Pourquoi Lorenzo est-il appelé Lorenzaccio?
3. Quelles indications donne la première didascalie?
4. Comment se présente la pièce?
5. Quelle originalité présente la mention du décor dès l'acte I?
6. Combien de temps dure l'action dramatique?
7. Quel visage offre Lorenzo au lecteur dans la scène d'exposition?
8. Quel portrait du duc se dessine dans la scène d'exposition?
9. À quels modèles littéraires l'entrée en scène de Lorenzo et du duc fait-elle référence?
10. Quels aspects de Florence semble retenir Musset dans l'acte I?
11. Quelle importance doit-on accorder au motif du bal masqué évoqué dès la scène d'exposition?
12. Quel registre nouveau apparaît dans la scène 3 de l'acte I?
13. Quelles similitudes peut-on observer entre les trois figures féminines présentées dans les scènes 1, 2 et 3 de l'acte I?
14. Comment se traduit la singularité, voire l'opacité, de Lorenzo dans la scène 4 de l'acte I?
15. Quel effet produit la juxtaposition des scènes 4 et 5 de l'acte I?
16. Quels objets scéniques ont surgi depuis l'ouverture de la pièce?
17. Marie et Catherine : quelle lecture peut-on faire de ces prénoms?
18. En quoi la scène 6 de l'acte I permet-elle à Musset de franchir les limites du genre théâtral?

19. Comment peut-on interpréter le retour de Maffio dans la scène 6 de l'acte I?
20. Musset écrit-il un théâtre historique, voire politique au vu de l'acte I?
21. Qu'observe-t-on au plan des lieux et des temps dramatiques dans la composition de l'acte II?
22. Comment se présente le chef du clan Strozzi dans la scène 1 de l'acte II?
23. Comment peut-on qualifier les relations entre père et fils dans les scènes 1 et 5 de l'acte II?
24. Dans la scène 2 de l'acte II, Tebaldeo ne répond-il qu'aux exigences de la couleur locale et de la vraisemblance historique?
25. Comment la figure du cardinal Cibo, dans la scène 3 de l'acte II, éclaire-t-elle la portée critique de la pièce?
26. Quels motifs décisifs introduit la scène 4 de l'acte II?
27. Quelle fonction faut-il attribuer aux personnages secondaires et scènes intercalées dans l'acte II (et dans la pièce)?
28. En quoi les deux dernières scènes de l'acte II et les deux premières de l'acte III marquent-elles une accélération dramatique?
29. Comment s'organise la longue confrontation de Lorenzo et de Philippe dans la scène 3 de l'acte III?
30. Quel sens doit-on donner aux nombreuses métaphores de la scène 3 de l'acte III?
31. Peut-on affirmer que Lorenzo a déposé son masque au terme de la scène 3 de l'acte III?
32. Pourquoi la scène 3 de l'acte III est-elle systématiquement écourtée lors de la représentation?
33. Quels engrenages tragiques se mettent en place dans les quatre dernières scènes de l'acte III?
34. Comment la succession des scènes 5, 6 et 7 de l'acte III met-elle en relief l'amertume politique de Musset?
35. En quoi la pièce de Musset relève-t-elle du mélodrame?
36. Dans quel objectif Musset fait-il alterner accélérations et ralentissements dans l'acte IV?

37. Quelles formes et quels enjeux prend le monologue dans l'acte IV, et dans la dramaturgie de Musset?
38. Quels choix dramaturgiques a faits Musset dans la scène 11 de l'acte IV?
39. Quelle métaphore essentielle réapparaît dans la scène 11 de l'acte IV?
40. En quoi la scène 5 de l'acte V constitue-t-elle le vrai dénouement de la pièce?

■ 40 RÉPONSES

1 POURQUOI MUSSET A-T-IL CHOISI CE TITRE ?

Le titre de la pièce renvoie au personnage éponyme mais aussi à la scène romantique de 1830.

Le titre de la pièce se conforme aux canons de la dramaturgie classique et romantique en présentant le nom du protagoniste principal : sur le modèle des tragédies antiques ou classiques, mais aussi des drames romantiques, le personnage éponyme oriente résolument la réflexion du spectateur vers un être singulier tant par sa destinée que par son caractère ; à l'instar d'un Œdipe ou d'un Polyeucte, ou encore d'un Hernani, Lorenzaccio porte l'action théâtrale, et ce titre inscrit la pièce dans une tradition théâtrale autant que dans la modernité romantique. Pour autant, Lorenzaccio incarnera-t-il cette « force qui va », selon la formule de Victor Hugo pour désigner son héros Hernani en 1830 ?

Cette inscription préalable dans le genre théâtral n'est pas sans incidences sur une première approche de la pièce : à la fois classique et romantique, la pièce, de surcroît, n'affiche aucune appartenance générique : ni tragédie, ni comédie, ni drame, ni scène historique, ni mélodrame ; elle se veut d'emblée insituable, hors cadre, à la croisée d'écritures théâtrales hétérogènes rassemblées ici. On pourrait rappeler la définition de la « tragédie romantique » que donne Stendhal dans *Racine et Shakespeare* : « C'est la tragédie en prose qui dure plusieurs mois et se passe en des lieux divers », ajoutant un peu plus loin : « Je n'hésite pas à avancer que Racine a été romantique¹. »

1. Stendhal, *Racine et Shakespeare* (1^{re} édition, 1822 ; 2^e édition, 1825).

Définition en forme de boutade mais qui, d'une certaine manière, fait écho à la volonté manifeste de Musset de concilier la tradition et la modernité dans une forme théâtrale éloignée des chapelles de toutes sortes. Sur le manuscrit, on peut lire, en sous-titre, la simple mention « pièce de théâtre ».

Musset, d'ailleurs, s'est souvent exprimé sur ses conceptions théâtrales, allant jusqu'à revendiquer la doctrine classique de l'imitation des modèles. Ainsi dans l'Avant-propos du *Spectacle dans un fauteuil* de 1834, avant-propos qu'il ouvre sous les auspices de Goethe, écrit-il :

« On m'a reproché, par exemple, d'imiter et de m'inspirer de certains hommes et de certaines œuvres. Je réponds franchement qu'au lieu de me le reprocher on aurait dû m'en louer. [...] Mais s'inspirer d'un maître est une action non seulement permise, mais louable¹... »

La singularité de Musset au sein du Cénacle romantique n'exclut pas cependant quelques convergences autant formelles que thématiques et idéologiques. Le titre de la pièce en témoigne.

Les références historiques contenues dans le titre rapprochent bel et bien la pièce de Musset de la vogue romantique des « scènes historiques », « des faits historiques présentés sous forme dramatique, mais sans la prétention d'en composer un drame », selon les termes d'un de leurs plus prolixes auteurs, Ludovic Vitet². *Lorenzaccio* désigne en effet un personnage historique, Lorenzo de Médicis, assassin, en 1537, du duc Alexandre de Médicis, tyran de Florence dont l'histoire est relatée dans les *Chroniques Florentines* de Benedetto Varchi, et dont on trouve trace dans *l'Heptaméron* de Marguerite de Navarre³. De plus, on peut considérer la version ébauchée par George Sand, *Une conspiration en 1537*, comme très proche de ces « scènes historiques » par son écriture et la modestie de l'entreprise. De même,

1. *Prière d'insérer*, dans Musset, *Théâtre complet*, « Bibliothèque de la Pléiade » (p. 3-7).

2. Ludovic Vitet (1802-1873), préface aux *Barricades* (1826), cité dans *Le Théâtre romantique*, Catherine Naugrette.

3. Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron, Deuxième journée, Douzième nouvelle*, racontée par Dagoucin (1512).