

■ 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).

Lorenzaccio évoque le Cromwell d'Hugo ou le Henri III d'Alexandre Dumas, et, au-delà, les tragédies historiques de Shakespeare.

Mais c'est aussi au théâtre de Musset que renvoie le titre : dès ses débuts poétiques, l'Italie apparaît un lieu d'élection pour lui comme l'indique le titre de son premier recueil poétique paru en 1829, *Contes d'Espagne et d'Italie*, et de sa première pièce en 1830, *La Nuit vénitienne*. Suivront dans les livraisons de *La Revue des deux mondes*, *André del Sarto*, qui met en scène l'histoire du peintre André del Sarto dans la Florence de la Renaissance, *Les Caprices de Marianne*, qui présente une galerie de personnages aux noms italianisants, certains pris chez Boccace (Coelio, Claudio, Ciuta), *Fantasio*, même si l'intrigue se déroule dans une cour allemande de fantaisie inspirée d'Hoffmann, Fantasio étant bien proche de Lorenzo par son travestissement en bouffon et sa profonde désespérance.

Enfin, c'est le mélodrame que convoque aussi le titre de la pièce : c'est bien un crime que va relater la pièce, or le Boulevard du Crime, surnom du boulevard du Temple, attire les foules friandes d'émotions fortes et de rebondissements spectaculaires, de personnages stéréotypés et de conventions morales et esthétiques. Pixérécourt, le « Corneille des Boulevards », auteur d'une soixantaine de mélodrames, en est le plus célèbre représentant. Il s'agit d'un théâtre populaire, destiné à distraire et moraliser le peuple, à le rassurer par un dénouement heureux, et des « idées religieuses et providentielles et des sentiments moraux¹ ». Le drame romantique saura puiser dans son répertoire les ingrédients du spectacle « pour tous », mais il saura également s'en affranchir pour un propos plus subversif et révolutionnaire.

1. René-Charles-Guilbert de Pixérécourt (1773-1844).

2 POURQUOI LORENZO EST-IL APPELÉ LORENZACCIO ?

Lorenzaccio est le masque sous lequel se dissimule Lorenzo de Médicis pour assassiner le duc Alexandre.

La didascalie initiale présente le personnage principal sous une double désignation : *Lorenzo de Médicis (Lorenzaccio)*. Elle rétablit ainsi son identité historique, ce que précise la mention « ses cousins », le qualifiant, lui et Côme, en référence à Alexandre de Médicis, premier personnage de la liste. En effet, Lorenzo et Côme sont les descendants légitimes de la branche cadette des Médicis, alors que, certes, Alexandre appartient à la branche aînée des Médicis, mais sa naissance obscure (il serait le fils illégitime de Laurent II ou du pape Clément VII) fait de lui un usurpateur (comme le laisse entendre Marie, la mère de Lorenzo, à propos de son fils : « Sa naissance ne l'appelaient-elle pas au trône ? » acte I, scène 6), et un « bâtard » (terme utilisé par l'orfèvre dès la scène 2 de l'acte I : « un bâtard, une moitié de Médicis, un butor que le ciel avait fait pour être garçon boucher ou valet de charrue »). Lorenzaccio met ainsi en jeu des rivalités familiales et politiques autour d'un pouvoir illégitime, celui du duc, comme un écho de Britannicus et Néron chez Racine, mais aussi de Hamlet et Claudius chez Shakespeare (Racine et Shakespeare).

À cette première désignation s'ajoute un surnom, rappelant et justifiant le titre : le suffixe *-accio*, à valeur affective et le plus souvent péjorative, dessine un autre visage de Lorenzo, celui du débauché, craint et méprisé de tous. Notons que Thomas Strozzi sera affublé du même suffixe dévalorisant dans la scène 2 de l'acte I par l'écolier¹. Cette onomastique introduit ainsi l'ambivalence constitutive du personnage, les figures du double, du spectre et du fantôme qui se croiseront dans la pièce. Par ailleurs, *Lorenzaccio* s'inscrit dans la dualité fondamentale de l'esthétique romantique. Lorenzo est à la fois sublime par sa naissance aristocratique et son histoire héroïque, et grotesque par la dévaluation morale que suggère son appellation.

1. Acte I, scène 2 : « Ce petit-là, à côté de lui, c'est Thomas Strozzi, Masaccio, comme on dit. »

Hugo fait d'une telle dualité le socle de son esthétique dans la Préface de *Cromwell* dès 1827 : « Le caractère du drame est le réel : 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. »

Mais, bien vite, cette dualité va éclater en un kaléidoscope d'identités : si le motif du double poursuit Lorenzo tout au long de la pièce, il est loin de pouvoir fixer les traits du personnage et cette pluralité se lit dans les désignations successives que connaît Lorenzo.

Dans la scène 2 de l'acte I, Lorenzo est nommé pour la première fois lors du bal masqué, dans deux répliques successives : « Un masque : c'est Lorenzo, avec sa robe de nonne », « Le Provéditeur : Lorenzaccio, le diable soit de toi ! Tu as blessé mon cheval. [...] Peste soit de l'ivrogne et de ses farces silencieuses ! Un gremlin qui n'a pas souri trois fois dans sa vie, et qui passe son temps à faire des espiègleries d'écolier en vacances ! » Outre la dualité habilement confirmée ici par cet échange succinct, il importe de souligner quelques aspects essentiels du personnage : le travestissement tout d'abord (celui de Lorenzo, renforcé par les circonstances de la dénomination : un masque nous le dépeint ainsi, cela n'est-il pas l'indice d'une mystification du discours ? Cette chaîne de masques n'est-elle pas de nature à mystifier le spectateur sur le véritable visage de Lorenzo ?), la puérilité et la fantaisie ensuite, une certaine forme de désinvolture et légèreté (Lorenzo joue sa vie, comme ce funambule d'Octave des *Caprices de Marianne* ou le bien nommé *Fantasio*), la perversité et le sacrilège enfin (Lorenzo se choisit un vêtement féminin et défie ouvertement la religion, le jeu sur l'appartenance sexuelle ne fait qu'apporter une provocation supplémentaire envers les règles morales édictées par l'Église), sans oublier le motif de l'ivresse qui fait de Lorenzo un débauché : l'ensemble de ces connotations esquisse un portrait oxymorique, un clown triste, amateur de bonnes farces et grimaçant sous le masque, amusant par sa bouffonnerie, mais effrayant par sa violence.

Dans la scène 4 de l'acte I, Sire Maurice rappelle au duc que « le peuple appelle Lorenzo Lorenzaccio » car, ajoute-t-il : « On sait qu'il