

Autour de *Lorenzaccio*

I. Éléments biographiques

A. « L'enfant prodige du romantisme »

Issu d'une famille de petite noblesse d'épée et de robe originaire du Vendômois, fils et petit-fils de lettrés (son grand-père était poète et amateur des *Proverbes* de Carmontelle, son père édita les œuvres complètes de Rousseau, écrivit des romans, des récits de voyages et diverses études), Alfred de Musset montre très tôt ses dons pour la littérature : il remporte des prix au concours général et introduit par Paul Foucher, beau-frère de Hugo, il fréquente à 18 ans le Cénacle romantique, le salon de l'Arsenal de Nodier et se lie en particulier avec Sainte-Beuve et Vigny. Cependant son admiration pour ses aînés ne l'empêche pas de prendre ses distances par rapport à un mouvement dont il dénonce les outrances, notamment dans les *Contes d'Espagne et d'Italie* (1830). Il a l'impression de ne pas être vraiment reconnu au début de sa carrière littéraire.

En effet, quand il achève à 23 ans *Lorenzaccio*, il a déjà une certaine notoriété et un passé littéraire enviable aussi bien dans le domaine poétique, théâtral que journalistique avec entre autres, les articles de *La Revue fantastique* publiés dans *Le Temps*. Il a composé des ballades : *La Nuit* (1826), *Le Rêve* publié dans *Le Provincial* (1828) ; la même année il a traduit et adapté *L'Anglais mangeur d'opium* de Quincey. En 1830, la publication des



Contes d'Espagne et d'Italie le fait connaître et donne au public l'image d'un jeune poète talentueux, fantaisiste et railleur. La même année paraissent deux poèmes (*Les Secrètes Pensées de Rafaël, gentilhomme français* et *Les Vœux stériles*) ainsi que *La Nuit vénitienne*, pièce en un acte.

Mais cette première expérience théâtrale (au théâtre de l'Odéon, 1^{er}-2 décembre 1830) est un échec cuisant pour Musset qui décide d'écrire désormais des pièces à lire, non destinées à la représentation. Une première pièce, *La Quittance du Diable* avait pourtant été acceptée par le directeur du Théâtre des Nouveautés, mais n'avait pas pu être représentée, vraisemblablement à cause de la révolution de juillet 1830. Le public devra attendre dix-sept ans avant de pouvoir assister à la représentation d'une pièce de Musset (*Un caprice* joué à la Comédie-Française en 1847). *Lorenzaccio* fait partie du *Spectacle dans un fauteuil* dont la première partie parue en 1832 (datée de 1833) comprend *La Coupe et les Lèvres*, *À quoi rêvent les jeunes filles*, *Namouna* et dont la seconde livraison contient *La Nuit vénitienne*, *André del Sarto*, *Les Caprices de Marianne*, *Fantasio* et *On ne badine pas avec l'amour*.

B. 1834 : l'année terrible

Le début des années trente constitue une période à la fois féconde et tourmentée et Musset peut à juste titre considérer qu'il est arrivé « trop tard dans un monde trop vieux », car à la maturité littéraire et intellectuelle s'ajoute l'expérience de la souffrance affective et sentimentale. En effet, son père est mort, victime du choléra qui ravage la France en 1832. La littérature n'est plus un passe-temps, mais devient un véritable métier. Musset est encouragé et secondé par François Buloz, directeur de *La Revue des deux mondes* depuis 1831, qui pousse le jeune écrivain à travailler et à publier. Musset voyage beaucoup en 1834, entre Venise, Paris et Bade et publie en deux volumes *Un spectacle dans un fauteuil* (*On ne badine pas avec l'amour*, *Lorenzaccio*, *La Nuit vénitienne*, *André del Sarto*, *Les Caprices de Marianne*, *Fantasio*).

Même si la peinture de la passion occupe une place secondaire dans *Lorenzaccio*, l'œuvre de Musset de cette époque reflète son amertume et son désenchantement amoureux, après ses deux liaisons malheureuses (avec Mme Beaulieu, « la dame de Saint-Ouen » et Mme de la Carte). Il rencontre

George Sand en juin 1833, lors d'un repas organisé par Buloz. Leur liaison mouvementée qui commence par une promenade à Fontainebleau (immortalisée par le poème *Souvenir*) puis un voyage en Italie jusqu'à Venise, est marquée par des péripéties, des orages (après la trahison de Sand avec le médecin Pagello qui soigne Musset malade à Venise, au début de l'année 1834) et de nombreuses ruptures (la dernière en 1835) et réconciliations (fin 1834 par exemple). La jeune femme joue auprès de lui le rôle de Muse (elle lui fournit la matière et l'ébauche de la pièce) et d'amante dont la légende survit grâce aux abondants détails fournis par les biographes, les contemporains et surtout à travers la transposition littéraire et idéalisée de *La Confession d'un enfant du siècle* (1836).

C. Musset après *Lorenzaccio*

Après *Lorenzaccio* Musset écrira moins d'œuvres majeures, sauf avec son roman autobiographique *La Confession d'un enfant du siècle* et la série poétique des *Nuits* (*Nuit de mai, d'août, d'octobre* en 1835, 1836, 1837). Il écrit des nouvelles (*Emmeline, Les Deux Maîtresses*), des contes (*Histoire d'un merle blanc*) moins connus que sa production théâtrale. C'est seulement à partir de 1847 que ses pièces sont jouées avec succès à la Comédie-Française (*Un Caprice, Il faut qu'une porte ouverte ou fermée, Il ne faut jurer de rien, André del Sarto, Les Caprices de Marianne*). Il travaillera comme bibliothécaire au ministère de l'Intérieur (1838) puis au ministère de l'Instruction publique (1853), aura de nombreuses liaisons plus ou moins heureuses (entre autres avec la comédienne Rachel et l'écrivaine Louise Colet). Il est enfin élu à l'Académie française en 1852 après deux échecs. Le déclin et les problèmes matériels commencent dès 1838 et il est progressivement miné par la maladie et l'alcool.

II. Le contexte historique

A. L'ère des révolutions en Europe

Lorenzaccio reflète de manière transposée et indirecte l'atmosphère mouvementée des années 1830 ainsi que les aspirations d'une génération qui a l'impression d'être flouée et sacrifiée. Après Chateaubriand, le « vague des passions », le « mal du siècle » marquent une jeunesse romantique qui vit dans la nostalgie d'une grande époque révolue, celle de la Révolution française et de l'épopée napoléonienne. Pour le lecteur contemporain de Musset, la pièce n'est pas une œuvre historique et datée mais **un miroir de l'actualité et des aspirations de son temps**. Selon Henri Lefebvre « *Lorenzaccio* est une pièce politique, pleine d'allusions aux événements contemporains¹ ». En effet, les paroles belliqueuses des patriotes de Florence contre l'occupant sont un écho lointain des révolutions qui secouent l'Europe (I, 3) :

LA MARQUISE. Cela vous est égal à vous, frère de mon Laurent, que notre soleil, à nous, promène sur la citadelle des ombres allemandes ?

Ces « révolutions sœurs » suscitent la sympathie et un élan de solidarité en France, terrain d'action du républicain anticlérical Mazzini, fondateur de la société secrète « Jeune Italie » à Marseille et de la princesse Belgiojoso que Musset rencontrera à Paris et dont il tombera amoureux.

En effet en 1830, les nationalismes se réveillent un peu partout en Europe et l'idée de l'autodétermination des peuples se développe et se répand en Belgique, en Pologne (à Varsovie, on croit que les Russes vont envoyer l'armée polonaise écraser les révolutions française et belge, et l'insurrection dure presque un an, de novembre 1830 à octobre 1831 jusqu'à la chute de Varsovie tombée aux mains de l'armée russe) et en Italie. À partir de février 1831, la révolution gagne Bologne, Modène, Parme et d'autres villes. Les régions révoltées proclament « les Provinces unies d'Italie » le 26 février 1831 mais le gouvernement français de Casimir Perier ne soutient plus les Italiens qui subissent l'intervention autrichienne. Des troubles éclatent à Bruxelles à partir du 25 août 1830 puis dans tout le pays, ce qui provoque une intervention de l'armée gouvernementale qui envahit la capitale en septembre.

1. H. Lefebvre, *Musset*, L'Arche, Paris, 1970, p. 14.

Enfin la Belgique parvient à se libérer de la tutelle hollandaise et déclare son indépendance en novembre 1830, alors que les Russes et les Autrichiens écrasent les insurgés polonais et italiens. Ces derniers voulaient se débarrasser de la puissance autrichienne et de l'autorité papale, ce qui transparaît dans les propos de la Marquise (I, 3) :

Et vous, son bras droit, cela vous est égal que le duc de Florence soit le préfet de Charles Quint, le commissaire civil du pape, comme Baccio est son commissaire religieux ?

B. Des années de crise et de désillusion

La France a servi de modèle aux révolutionnaires des autres pays, mais d'une certaine manière, comme dans la Florence de *Lorenzaccio*, **rien n'a vraiment changé** : fantoches et tyrans se succèdent et le peuple est toujours trompé. Théâtralité, grandiloquence et idéalisme caractérisent l'atmosphère politique qui inspire Musset. La révolution de 1830 frappe les esprits à cause de sa rapidité et de sa facilité, mais « Les Trois Glorieuses » (27-29 juillet) se concluent sur la confiscation de la révolution au détriment des vrais républicains. Louis-Philippe, proclamé « roi des Français » le 9 août 1830, a adopté le drapeau tricolore, semble un monarque débonnaire, qui libéralise le régime, ce qui n'empêchera pas les soubresauts révolutionnaires des années trente (émeutes parisiennes des 5, 6 et 7 juin 1832 lors des funérailles du général Lamarque, révolte des Canuts à Lyon du 9 au 15 avril 1834, attentats visant le roi) et aboutira à la révolution de février 1848 et à la fin de la monarchie de Juillet.

Lorenzaccio dénonce **une forme d'alliance du trône et de l'autel**, à travers la présence des troupes de Charles Quint et le poids du joug papal. La jeunesse révoltée et sacrifiée est symbolisée par le meurtre inutile de Lorenzaccio et la mort des étudiants dans la scène 6 de l'acte V (édition de 1834) supprimée par la suite. Les attaques contre la religion, la figure machiavélique du Cardinal rappellent l'atmosphère anticléricale de l'époque dont le point culminant est illustré par le pillage de l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois en 1831.

Philippe déclare fièrement (III, 3) : « Mon intention est d'en appeler au peuple et d'agir ouvertement. » Le peuple mis en scène par Musset avec

l'orfèvre, le marchand, les domestiques, les bourgeois, reflète la prise de conscience des « classes dangereuses », celles des villes et des barricades, touchées en 1832 par la crise économique et par l'épidémie de choléra. Les canuts de Lyon se sont soulevés en 1831 (25 octobre-5 décembre) et les funérailles du général Lamarque (5 juin 1832) ont été suivies de manifestations violentes réprimées dans le sang. La férocité du gouvernement est également illustrée par le massacre de la rue Transnonain lors des émeutes parisiennes d'avril 1834.

L'anticléricisme va de pair avec l'idée de régicide. Lorenzaccio rêve de « tuer un tyran » (III, 3) :

[...] d'ici à quelques jours, il n'y aura pas plus d'Alexandre Médicis à Florence, qu'il n'y a de soleil à minuit.

Nombreux sont ceux qui tentent d'assassiner le roi, comme le montrent le complot éventé « de la rue des Prouvaires » (2 février 1832) ou l'attentat manqué du Pont-Royal (19 novembre 1832). Cependant, contrairement à Lamartine et à Hugo, **Musset sépare nettement politique et littérature et rejette l'idée d'engagement**, estimant que le poète n'a pas de mission sociale à accomplir, ce qui expliquerait peut-être le ton désabusé et un peu cynique de certains propos. L'écrivain ne guide pas le peuple, il ne le suit pas non plus :

Un poète peut parler de lui, de ses amis, des vins qu'il boit, de la maîtresse qu'il a ou qu'il voudrait avoir, du temps qu'il fait, des morts ou des vivants, des sages ou des fous ; mais il ne doit pas faire de politique¹.

1. *Revue fantastique* (1^{er} février 1831).

III. Le climat littéraire et artistique

A. Dépaysement historique et géographique

La littérature romantique redécouvre un passé méconnu, en particulier le Moyen Âge considéré auparavant comme une période obscure et inintéressante, mais que Hugo choisit dans *Notre-Dame de Paris*. Le roman historique a eu une très grande influence sur l'inspiration romantique, le renouvellement des genres et de la matière littéraire, notamment avec Walter Scott (*Ivanhoé* par exemple) et Chateaubriand (*Les Martyrs*).

Musset se penche sur la Renaissance italienne dont il loue l'harmonie classique et le public éclairé. Il regrette dans *Les Vœux stériles* (1830) l'Antiquité grecque et le temps où les artistes étaient « Triomphants, honorés, dieux parmi les mortels ». Il évoque dans son drame en prose *André del Sarto* (1833) un peintre italien du XVI^e siècle dont le tableau *La Charité* a frappé son imagination. Il cite dans ses articles de *La Revue fantastique* des peintres de cette époque, par exemple Raphaël et Michel-Ange évoqués par le peintre Tebaldeo (II, 2) :

Il me semble que je ne puis admirer ailleurs Raphaël et notre divin Buonarrotti.

La Renaissance constitue également le cadre historique de nombreuses pièces contemporaines : *Henri III et sa cour* (1829) de Dumas, *Le Roi s'amuse* (1832) et *Lucrèce Borgia* (1833) de Hugo.

Comme Stendhal qui a publié une *Histoire de la peinture en Italie et Rome, Naples et Florence* (1817) et *Promenades dans Rome* (1829), Musset semble fasciné par l'Italie, mais la part des souvenirs personnels (le voyage avec George Sand en 1833) est moins importante que les clichés littéraires. D'ailleurs, les outrances des *Contes d'Espagne et d'Italie* (1830) montrent les prises de distances ironiques de Musset par rapport à l'exotisme facile et à l'idée de couleur locale. Il est vrai que l'Italie est un sujet théâtral à la mode comme le montre le succès des *Vêpres siciliennes* (1819) et de *Marino Faliero* (1829) de Casimir Delavigne.

B. Modèles étrangers

Dans une lettre de jeunesse adressée à son ami Paul Foucher (23 septembre 1817), Musset déclare : « Je ne voudrais pas écrire ou je voudrais être Schiller ou Shakespeare ». Tels sont en effet les deux modèles européens qui influencent le théâtre romantique. Grâce à Mme de Staël (*De l'Allemagne*) et à Benjamin Constant (préface de *Wallenstein*, trilogie de Schiller adaptée en 1809 et *Réflexions sur la tragédie*) le public français découvre la littérature allemande. Nerval traduit le *Faust* de Goethe en 1827. Une grande partie des drames de Schiller sont traduits et appréciés, comme *Don Carlos* et *Marie Stuart*. Musset a certainement à l'esprit *Don Carlos* et *La Conjuración de Fiesque* de Schiller, ainsi que *Götz von Berlichingen* de Goethe lorsqu'il écrit *Lorenzaccio*.

Le théâtre de Shakespeare n'est pas tout de suite accepté par le public français qui conspu la troupe anglaise de Pentley venue en 1822 au théâtre de la Porte Saint-Martin. Mais six ans plus tard, les comédiens anglais sont chaleureusement accueillis. Dans son *Racine et Shakespeare* (1823-1825), Stendhal déclare qu'il préfère Shakespeare et dénonce la contrainte des unités de lieu et de temps ainsi que l'alexandrin qualifié de « cache-sottise ». Hugo loue Shakespeare dans sa Préface de *Cromwell* (1827) et Vigny traduit et adapte *Othello* en 1829. Le personnage de Lorenzaccio avec ses doutes, ses remords, sa vocation de tyrannicide prend une dimension shakespearienne et il y a en lui un mélange d'Hamlet, de Macbeth et de Brutus.

C. Drame et mélodrame

Le théâtre est considéré comme le genre littéraire le plus noble, le moyen de toucher un vaste public et de faire fortune. Ainsi, *Lucrece Borgia* (1833) rapporte à Hugo la coquette somme de 10 800 francs. Les directeurs de théâtre acceptent parfois de prendre des risques, comme Harel, directeur de l'Odéon qui, encouragé par le succès à la Comédie-Française de *Henri III et sa cour* de Dumas (1829), du *More de Venise* de Vigny (1829) et de *Hernani* de Hugo (1830) soutient Musset en 1830. Mais *La Nuit vénitienne* est un désastre.

Lorenzaccio s'inscrit dans un contexte d'innovation poétique grâce à Lamartine (*Méditations* (1820), *Nouvelles Méditations* (1823), *Harmonies*