

Jean-Paul FENNAUX

Lorenzaccio d'Alfred de Musset et l'action politique

Une étude littéraire et historique du célèbre drame romantique.

Sommaire

| | |
|---|---------|
| I - Théâtre et politique La fonction politique du théâtre - Shakespeare et sa postérité Corneille et sa postérité - Hugo et le drame historique romantique. | page 2 |
| II - Florence La mentalité florentine - Chronologie de Florence sous les Médicis - L'époque décadente d'Alexandre. | page 5 |
| III - Politique et action dans <i>Lorenzaccio</i> L'exposition de l'intrigue politique – La préparation d'un crime – Le dénouement. | page 9 |
| IV - Personnages et comportements politiques : Le butor - l'idéaliste – Un condottiere - Un machiavel - les femmes - les bourgeois - l'artiste. | page 11 |
| V - Lorenzo Un mauvais sujet - un terroriste ? - Double jeu - Martyr de la débauche - Brutus et Hamlet. | page 16 |
| VI - Bilan et leçons politiques de <i>Lorenzaccio</i> : L'échec de Lorenzo - <i>Lorenzaccio</i> et la révolution avortée de 1830 - De quelques opinions - Conclusion. | page 20 |
| Appendice : Repères bibliographiques. | page 22 |

© Edition Marketing Paris 1975.

I - THEATRE ET POLITIQUE.

Si les dramaturges n'ont que rarement utilisé les planches comme une tribune politique, leur art n'en apparaît pas moins (en concurrence, il est vrai, avec celui de la chaire) comme un remarquable moyen d'expression des idées et des intrigues qui président aux destinées des états : le mot intrigue appartient d'ailleurs si fondamentalement au vocabulaire du théâtre comme à celui de la politique qu'il suffit pour illustrer la parenté des deux domaines. Au surplus, le théâtre est art d'actualité, par opposition à la poésie dont la fonction est plutôt de transcrire les pulsions du coeur humain, indépendamment ou au delà des temps et des lieux. Il est arrivé souvent qu'une pièce médiocre remporte un succès remarquable, simplement parce que le public y découvrait des allusions adroites aux faits du jour, aux personnalités en vogue, ou singulièrement à l'événement politique. Quelques grands auteurs, comme Brecht, doivent leur renom à un « théâtre engagé », et la période que nous vivons semble bien être celle du théâtre politique à grand spectacle, qui fait la célébrité de plusieurs troupes de Paris et de province. Jadis, le grand Molière lui-même, qui ne se mêlait pas de politique, a laissé une œuvre dans laquelle les critiques modernes ont reconnu un grand nombre de thèmes (déclin de la noblesse, montée de la bourgeoisie, lutte ouverte contre les privilèges et l'incapacité des médecins et des hommes de loi) qui peuvent apparaître comme le ressort politique intime de ses comédies : une pareille constatation faite sur une œuvre essentiellement psychologique laisse à penser combien le théâtre et la politique sont indissociables. Les circonstances de l'évolution du théâtre permettent cependant de comprendre plus précisément l'engouement des contemporains de Musset (et peut-être des nôtres) pour les pièces à intrigue politique tirées ou inspirées des épisodes dramatiques de l'histoire. Ce goût a été entretenu essentiellement par Shakespeare, Corneille et Victor Hugo.

Shakespeare : on sait assez que la liste de ses œuvres ressemble à la table des matières de l'histoire universelle. Son principal mérite dans l'évolution dont il s'agit est d'avoir porté à la scène la réalité politique, d'abord en nous montrant le peuple, la diversité des couches sociales, et particulièrement les âmes simples dont le franc-parler révèle si bien l'importance de ce qui se trame dans les palais; ensuite en introduisant volontiers la méditation sur le pouvoir, malsaine parfois comme chez le roi Lear ou dans *Jules César*, ridicule à l'occasion comme chez un Falstaff. Mais surtout, Shakespeare était le grand maître de l'intrigue de palais, dont il a fait le thème de ses chefs-d'œuvre, *Hamlet* et *Othello*. C'est dans cette dernière pièce qu'apparaît le plus machiavélique de ses personnages, le fourbe Iago, qui trahit son maître par ambition et par cruauté; ce personnage peut symboliser l'inauguration d'une longue lignée de monstres politiques qui émaillent le théâtre moderne, et dont le Cardinal Cibo fait partie. Shakespeare est aussi pour quelque chose dans la triste renommée de Brutus, idole de Lorenzaccio. Le drame de Musset est-il « shakespearien » ? On est sûr, en tout cas, que les romantiques l'ont pris pour modèle, comme l'atteste Hugo dans la préface de *Cromwell* : « Shakespeare, c'est le Drame; et le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère propre de la littérature actuelle ». Bien que Musset ait usé moins que d'autres romantiques du mélange des tons et des genres, on ne peut nier qu'il y ait du grotesque dans le butor Alexandre, flanqué de l'ignoble Giomo. Lorenzo lui-même joue à plusieurs reprises un rôle de bouffon : il suffit d'évoquer la scène de l'épée (Acte Ier, scène 4), ou le vol de la cotte de mailles (Acte II, scène 6). Quant au mauvais tour joué à l'oncle républicain, nommé ambassadeur du tyran sans avoir dit un mot (Acte Ier, scène 4), il ne manque pas de saveur, quel qu'en soit le cynisme. Enfin, la scène de folie simulée avec Scoronconcolo n'est pas sans évoquer le « comic relief » (intermède bouffon) des drames shakespeariens. Quant au sublime, il réside essentiellement dans les scènes de méditation, comme le célèbre monologue d'Hamlet. S'il n'y renonce pas (Acte IV, scène 9), Musset semble leur préférer un procédé plus classique, celui de la conversation confidentielle avec Philippe Strozzi, dans la longue scène centrale (Acte III, scène 3) plus capable de satisfaire le goût romantique de la confession. Mais c'est surtout la peinture de la rue qui appelle la comparaison entre Shakespeare et Musset : Comme l'auteur de *Roméo et Juliette*, le poète a compris que la vérité politique et sociale d'une cité

italienne n'est point dans l'atmosphère luxueuse et feutrée des palais, mais chez ces marchands avec leurs préoccupations bourgeoises, leur famille et leurs ducats, dans ces gamins aussi qui se réjouissent du bal des autres, écarquillent les yeux au spectacle des toilettes des dames (Acte I, scène 2), dans cet homme qui parcourt les rues, l'épée à la main, pour défendre la vertu d'une jeune sœur poursuivie par le tyran (Acte I, scène 1), dans ces bannis qui, rasant les murs, clament leur détresse et leur haine (Acte I, scène 6). Et le fin mot de toute l'histoire n'est-il pas prononcé par le bon sens populaire du père Mondella ? (Acte V, scène 5).

Corneille : ses tragédies, inspirées des annales de l'antiquité et prisonnières des conventions classiques, n'ont pas la truculence ni la couleur des drames shakespeariens. Mais le théâtre politique lui doit beaucoup. A partir de *Cinna*, Corneille s'est orienté vers la peinture des conflits d'ambition, et ce thème l'a poussé à diversifier ses personnages, jusqu'alors classés de manière très manichéenne, selon l'opposition bien connue des généreux et des médiocres. Il faut s'attarder quelque peu sur cette évolution :

– le héros vertueux (type Horace) perd un peu de son panache. A force d'ignorer la ruse et la dissimulation, et de compter sur sa puissance de caractère, il devient vulnérable aux agissements d'ennemis plus adroits et plus réalistes que lui et ne doit son salut qu'à sa bonne étoile – en l'occurrence la dénonciation inattendue de Cinna par Maxime, circonstance qui permet à Auguste la clémence que l'on sait. Mais dans une pièce ultérieure, Pompée n'aura pas la même chance : il tombe tête baissée dans le traquenard égyptien où il perd sa généreuse vie (*La mort de Pompée*).

– Le rôle méprisable est désormais dévolu à l'imbécile, plutôt qu'au méchant : le roi Prusias dans *Nicomède* est même drôle tant il est stupide et couard; le roi Ptolémée dans *La mort de Pompée* incarne une belle figure de butor dégénéré, manœuvré par un conseiller audacieux et criminel.

– Le monstre politique cruel et rusé : cette composition résulte d'une interprétation péjorative des leçons de Machiavel, un peu dans le genre de Iago (voir Shakespeare). Le Protin de *La Mort de Pompée*, le Flaminius de *Nicomède*, cherchent moins l'intérêt de l'Etat et sa défense par les moyens appropriés que la satisfaction d'appétits diaboliques comme la volonté de puissance, l'instinct sanguinaire, l'usurpation et le vol. Le sommet est atteint avec la reine Cléopâtre (dans *Rodogune*) : assoiffée de pouvoir jusqu'au délire, cette erreur de la nature assassine mari et fils, ayant de s'empoisonner lorsque ses forfaits sont découverts, en souhaitant à ses deux victimes manquées des enfants qui lui ressemblent !

– Le héros lucide et adroit : c'est au fond un généreux qui aurait pris les leçons de Machiavel, dans la mesure où elles ne heurtent ni son honneur ni sa vertu. Corneille n'a pas su donner à ces personnages le prestige d'un Horace, et c'est sans doute ce qui provoque la désaffection pour les tragédies postérieures à *Cinna*. La jeune Rodogune et, par instants, Nicomède, représentent ce dernier modèle de caractère plus orientalisant ou renaissant qu'antique.

Musset adopte souvent un procédé systématique de Corneille, qui consiste à exploiter l'effet dramatique des oppositions entre ces types très tranchés. Ainsi on note le contraste entre le « butor » Alexandre et Lorenzo, adroit et sinieux, entre Philippe Strozzi, le vieux républicain honnête, et son fils Pierre, jeune violent écervelé, entre le Cardinal Cibo, dangereux intrigant, et son honnête et impulsive belle-sœur. Plus encore, on trouve chez Philippe Strozzi quelques accents de Don Diègue, chez Cibo du Protin, ou du Flaminius, chez la Marquise la tonalité des héroïnes de Corneille. Ces rapprochements révèlent l'influence profonde de celui-ci sur l'évolution du théâtre politique jusque dans l'esprit des dramaturges romantiques.

Une dernière remarque peut avoir son importance : on se souvient que Corneille avait fait de Rome, entité historique et politique, un personnage à part entière de plusieurs de ses tragédies. Il semble bien que Musset s'en soit souvenu, en personnifiant lui aussi la cité de Florence à plusieurs reprises au cours de ce drame :

PHILIPPE- *Eh bien, Florence, apprends-la donc à tes pavés, la couleur de mon noble sang !...*" (Acte II, scène 5),
ou encore :

TOUS LES BANNIS - *Adieu, Florence ! maudites soient les mamelles de tes femmes ! maudits soient tes sanglots !
maudits les prières de tes églises, le pain de tes blés, l'air de tes rues. Malédiction sur la dernière goutte de ton sang
corrompu* (Acte IV, scène 6).

Comment ne pas reconnaître dans ces lignes l'écho du « *Rome, l'unique objet de mon ressentiment ...* » (Horace, Acte IV, scène 5) ? Le fait est d'autant plus remarquable que l'histoire de Lorenzaccio, comme d'ailleurs celle des Médicis, se confond avec celle de Florence de la même manière que le combat des Curiaces et des Horaces avait Rome pour enjeu. Cette personnification de la ville traduit donc chez Musset comme chez Corneille l'analyse d'une action politique autant que la recherche d'effets dramatiques ou stylistiques.

Hugo : Après la tradition qui consacrait les sujets politiques, il assigne au théâtre, dans la préface de *Lucrece Borgia*, une véritable vocation politique : « L'auteur de ce drame sait combien c'est une grande et sérieuse chose que le théâtre. Il sait que le drame, sans sortir des limites impartiales de l'art, a une mission nationale, une mission sociale, une mission humaine... ». Cette proclamation s'appliquait à des œuvres dont la facture devait s'affranchir des carcans classiques, ce qui permettait, surtout pour l'action politique, de nouvelles perspectives : « Nous ne voyons en quelque sorte sur le théâtre que les coudes de l'action; ses mains sont ailleurs. Au lieu de scènes, nous avons des récits, au lieu de tableaux, des descriptions. De graves personnages placés, comme le chœur antique, entre le drame et nous, viennent nous raconter ce qui se fait dans le temple, dans le palais, dans la place publique, de façon que souventes fois nous sommes tentés de leur crier : « Vraiment ! mais conduisez-nous donc là-bas ! on doit bien s'y amuser, cela doit être beau à voir ! », et plus loin : « Les personnages parlants et agissants ne sont pas les seuls qui gravent dans l'esprit du spectateur la fidèle empreinte des faits. Le lieu où telle catastrophe s'est passée en devient un témoin terrible et inséparable; et l'absence de cette sorte de personnage muet décomplèterait dans le drame les plus grandes scènes de l'histoire ». (*Préface de Cromwell*). « Les mains de l'action » : dans un drame politique comme *Lorenzaccio*, cela signifie qu'il faut montrer tous les projets ourdis par les différentes brigues qui concourent à l'assassinat d'Alexandre (et il serait par trop naïf de croire que l'acte individuel de Lorenzo pouvait être perpétré dans n'importe quelle situation à Florence) ainsi que tous les faits qui, de près ou de loin, rendent l'existence du Duc insupportable à de nombreux florentins. C'est pourquoi, au prix de quelques entorses à la chronologie (comme on le verra) Musset relate l'épisode Salviati et l'empoisonnement de Louise Strozzi, pour en faire l'origine d'un mouvement subversif. De même, il incarne dans le Cardinal Cibo les intérêts du Pape et de l'Empereur, ces deux maîtres qui tirent à distance les ficelles de la politique florentine en 1537. Toutes ces exigences conduisent à une multiplication des lieux de l'action, principe inévitable du théâtre romantique, qui n'a jamais gêné Hugo ni Musset, même s'il a posé pendant fort longtemps d'agaçantes difficultés aux metteurs en scène. Le second souci manifesté par Hugo dans le passage cité plus haut est celui de la couleur locale. Elle n'est pas seulement une question de décor, quoique les tentatives pour les reconstituer exactement, et leurs fréquents changements, aient largement contribué à développer la machinerie dans les théâtres, ce qui n'est pas le moindre mérite des dramaturges du XIX^{ème} siècle, – elle est aussi le résultat de l'appréciation exacte et de l'évocation directe des lieux et des circonstances historiques : « Ce n'est point à la surface du drame que doit être la couleur locale, mais au fond, dans le cœur même de l'œuvre ... » (*Préface de Cromwell*). Il faut ici reconnaître que l'auteur de *Lorenzaccio* a été sur ce point plus scrupuleux que celui de *Ruy Blas*. Musset a en effet préparé sa pièce avant son départ pour l'Italie, mais a pris soin de la modifier après avoir vu Florence et complété ses connaissances historiques : il n'a modifié une vérité pourtant fort complexe qu'à contre-cœur et pour les besoins de l'art. Il a soigneusement corrigé les erreurs contenues dans le manuscrit de George Sand *Une conspiration en 1537*. Florence n'est donc pas dans cette œuvre un décor de fantaisie, mais une cité vivante dotée d'une âme.

II – FLORENCE

Pour le touriste qui contemple la Place de la Seigneurie, dominée par la silhouette rébarbative du Palais Vieux, point de doute : l'antique Florence avait des mœurs municipales sévères. Cette république d'une richesse étonnante connaissait des institutions sociales et politiques très particulières : les vingt et un « arts », corporations artisanales et commerciales très structurées et hiérarchisées, rassemblaient l'effectif des citoyens, qui ne furent jamais plus de deux mille (sur une population totale de quelque cent mille habitants au XVI^{ème} siècle). Huit magistrats, appelés les Prieurs, composant la Seigneurie, étaient tirés au sort tous les deux mois parmi les noms serrés dans les « bourses », elles-mêmes garnies par le suffrage des citoyens largement corrigé par le trafic électoral et les brigues. D'ailleurs ces bourses remplies pour trois ans disparaissaient souvent avant de rester vides. La Seigneurie assurait le pouvoir exécutif, animée par un magistrat suprême choisi parmi les Huit, le gonfalonier de justice, et sous le contrôle de deux à quatre conseils, dont la composition a beaucoup varié au cours de l'histoire. Ces institutions, faites pour pallier toute velléité de despotisme, aboutissaient souvent à l'effet inverse. A la vérité, la ville était aux mains des factions et sans cesse secouée par les querelles de familles, dans leur âpre lutte pour conquérir la faveur éphémère du peuple et par-là le pouvoir pour quelques mois ou quelques années. Ce singulier système de gouvernement est-il l'origine ou le résultat du funeste penchant des Florentins à la division, à la sédition et, pour tout dire, à l'anarchie ? Toujours est-il que Musset note, par la voix du vieux Strozzi, leur fâcheuse habitude de prendre les armes à tout propos : « Que de haines inextinguibles, implacables, n'ont pas commencé autrement ! Un propos ! La fumée d'un repas jasant sur les lèvres épaisses d'un débauché ! voilà les guerres de famille, voilà comme les couteaux se tirent. On est insulté, et on tue; on a tué et on est tué. Bientôt les haines s'enracinent; on berce les fils dans les cercueils de leurs aïeux, et des générations entières sortent de terre l'épée à la main ». (acte II, scène 5). C'est qu'à Florence, on ne badine pas avec la famille, communauté plus sacrée encore que la corporation dont on fait partie. Qu'il s'agisse de l'honneur des filles (ce souci n'étant pas spécifique de Florence), du négoce ou des intérêts politiques, le sang chaud n'est pas lent à bouillir. Les Médicis le sauront, pour n'avoir pas exterminé assez de Pazzi lors de la première conjuration de 1478. Le fait le plus étonnant de l'histoire de Florence est sans doute qu'une famille ait pu se maintenir aux affaires publiques de manière relativement constante, et pendant une très longue période. En fait, il est facile de comprendre que tout individu, pourvu qu'il fût riche et audacieux, pouvait s'emparer du pouvoir en contrôlant le renouvellement des magistrats, à condition de savoir s'appuyer sur le peuple : c'est ainsi que par un patient travail d'influence, de démagogie et de libéralités, les Médicis, riches banquiers de Florence, avaient acquis une autorité absolue sans occuper – sinon de loin en loin – une magistrature quelconque. Mais leur pouvoir était constamment menacé par les factions rivales. L'histoire de Florence est donc une suite de complots et de règlements de comptes, le plus souvent par des moyens radicaux qui nous révoltent aujourd'hui. Les rebelles étaient pendus par les pieds aux fenêtres hautes du palais, puis leur effigie dans cette posture peinte au même endroit afin de commémorer l'évènement : ce sont les fameuses « figures sinistres » (acte I, scène 5). Les plus chanceux étaient bannis à vie de leur ville. Plus tard, sous l'influence allemande, on les décapitait et on clouait leur tête sur leur porte (voir l'acte III, scène 3).

« Meurent les Médicis » (acte III, scène 7)

« Vivent les Médicis » (acte V, scène 7)

Musset n'a-t-il pas dans ces clameurs résumé toute la versatilité de Florence ? Il ne se contente d'ailleurs pas de la résumer : les allusions au passé de l'histoire commune de Florence et des Médicis qui abondent dans *Lorenzaccio* exigent la connaissance d'une **chronologie** qu'on peut succinctement retracer ainsi, depuis le milieu du XV^{ème} siècle :

Chronologie de Florence aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles

- 1434-1464 : Côme l'Ancien, « Père de la Patrie », dépense une fortune colossale pour embellir la ville. Sa sagesse légendaire lui vaut son surnom posthume. Il devient le modèle de la famille. Dans le drame de Musset, il est donné en exemple à Lorenzo et au duc Alexandre.
- 1478 : Les deux petits-fils de Côme, Laurent et Julien, sont agressés pendant la messe de Pâques à Sainte Marie des Fleurs. Julien est poignardé, Laurent échappe de justesse à l'attentat. C'est la conjuration des Pazzi (Musset reste fasciné par cette famille maudite, qui sera de toutes les conjurations florentines : acte I, scène 5 et acte III, scène 2). La répression est sauvage : l'archevêque de Pise, convaincu de complicité, est pendu par les pieds en ornements sacerdotaux.
- 1478-1492 : Apogée de Florence sous l'autorité de Laurent, plus tard surnommé « le Magnifique ». L'art et la civilisation de la cité acquièrent une réputation universelle.
- 1494 : Les Médicis chassés de Florence, un moine fanatique, Savonarole, instaure un régime de pénitence : il fait brûler un grand nombre d'œuvres d'art, symboles du luxe et du péché.
- 1498-1512 : Ayant supplicié Savonarole, les Florentins renforcent les institutions républicaines. C'est l'époque de la carrière politique et diplomatique de Nicolas Machiavel.
- 1512 : Retour des Médicis sous la protection de la Sainte-Ligue : le cardinal Jean de Médicis est diversement accueilli. Son frère Julien, futur duc de Nemours, plaît aux Florentins, mais il quitte la ville après quelques mois de règne.
- 1513-1521 : Pontificat de Léon X (Jean de Médicis). Machiavel écrit ses principales œuvres, dont *le Prince*, dédié au duc d'Urbino, Lorenzino de Médicis, Capitaine de la République et bras séculier du Pape, prince ambitieux et violent.
- 1522 : Une association de républicains, autour de Cosme Rucellai et d'Alexandre Pazzi demande au cardinal Jules de Médicis une libéralisation du régime de Florence. Mais il repousse le projet, et ses auteurs fomentent un complot plus ou moins encouragé par le roi de France François Ier. Le coup échoue grâce à Jean des Bandes Noires.
- 1523 : Jules de Médicis, élu pape (Clément VII), place à la tête de Florence les deux bâtards de la famille, Hippolyte et Alexandre, surveillés par leur mentor, le cardinal Passerini.
- 1525 : Défaite de François Ier à Pavie : les Français sont chassés d'Italie et leur roi rançonné. Le pays est livré au pillage des armées impériales, Luthériens fanatisés souvent sans solde.
- 1527 : Du 6 au 14 mai, Rome est saccagée par les bandes avinées et impies du Connétable de Bourbon et du Prince d'Orange. C'est la plus épouvantable tragédie de l'histoire de l'Italie. A Florence, le parti de l'indépendance s'organise autour de Philippe Strozzi (le vieux républicain mis en scène par Musset). Hippolyte et Alexandre sont chassés, la république proclamée. Clément VII traite avec Charles Quint (entrevue de Bologne, évoquée par Musset : Acte I, scènes 2 et 5); en échange de la couronne du Saint-Empire, Charles promet de rétablir les Médicis à Florence.
- 1529-1530 : Siège de Florence. Querelles intestines. La ville se rend à Valori, plénipotentiaire du pape (Musset, conformément à la vérité historique, lui conserve ce rôle après l'instauration de la monarchie ducale).

1531 : Philippe Strozzi facilite l'installation du régime d'Alexandre de Médicis, investi du duché de Florence par Charles Quint et Clément VII. Ainsi, le bâtard du pape devient le premier monarque de la cité, soutenu par Valori et l'historien Guichardin (voir Acte V, scène 1). Le symbole du nouveau régime est la fameuse citadelle (Acte I, scène 5), où se tenait la garnison allemande chargée de « protéger » Florence.

1534 : Election du pape Paul III, un Farnèse qui hait les Médicis (voir Acte I, scène 4).

1535 : Hippolyte de Médicis, qui n'a pas renoncé à toute prétention sur Florence, meurt providentiellement empoisonné probablement sur l'ordre du pape, qui n'avait que lui sous la main pour assouvir sa haine des Médicis. Musset, comme certains historiens, pense qu'il a été éliminé par Alexandre (voir Acte I, scène 3).

De son glorieux passé, Florence ne conserve plus alors que le goût des arts. Encore la pureté et la mystique de l'artiste authentique comme Tebaldeo, qui ne peut admirer Raphaël et Michel-Ange que dans les églises, pour qui l'art n'a de sens que s'il glorifie Dieu, est-elle gravement entamée par un déplorable goût de la licence, de l'outrance, voire de la pacotille : on peint les courtisanes en poses provocantes ou lascives (voir Acte II, scène 2), on se délecte des contes libertins de l'Arétin (Acte IV, scène 4), au mépris de l'authentique poésie. Si Alexandre, se conformant à la tradition familiale, protège et entretient les artistes, il est malheureusement incapable, en ce domaine, de séparer le nectar de la lie. (Acte 1, scène 4).

En fait, Florence a des relents de cloaque; telle une « catin », (Acte II, scène 2), elle se vautre avec délices dans la fange du pourceau qu'on lui a donné pour maître. « Peste de l'Italie », « mauvais lieu », « fange sans nom », aucune injure n'est épargnée à cette ville de mauvaise vie par les nostalgiques de « l'antique Florence ». Parmi les maladies qui la rongent, Musset note surtout la prostitution (les familles pauvres vendent le corps de leurs filles aux débauchés de la Cour : voir Acte III, scène 3), le poison dont on fait partout trafic et usage, et les « mignons » de la Cour, que les Médicis exporteront en France, où ils feront scandale sous Henri III. Le duc multiplie par sa débauche et sa maladresse les méchantes affaires qui attirent sur lui la haine du peuple, et émeuvent son protecteur le pape (voir Acte I, scène 4). En 1534, la délicieuse Louise Strozzi, jeune veuve de Capponi, est empoisonnée. On ne sait si la main qui a versé le breuvage mortel dans le verre de la jeune femme appartenait à l'épouse de Julien Salviati, blessé par Pierre Strozzi (voir Acte II, scène 5), ou aux propres parents de Louise, qui auraient commis ce geste désespéré pour la soustraire aux appétits d'Alexandre (hypothèse que, pour les besoins de son drame, Musset ne pouvait pas retenir). Toujours est-il que le Duc, trempé dans cette méchante histoire de poison, vit se lever contre lui une faction républicaine, menée par les Strozzi, les Pazzi et les Rucellai (Acte III, scène 2). Ces faits ne sont pas éloignés, bien au contraire, de la politique florentine; c'est pourquoi, sans doute, Musset a ressenti le besoin de les introduire dans sa pièce, en les retardant de trois ans, et en imputant le crime aux Médicis (Acte III, scène 7). En 1537, c'est encore une jolie femme, Landomine de Médicis, sa sœur, que Lorenzo utilise pour attirer Alexandre dans le piège qui lui sera fatal. Il aurait pu aussi bien (comme l'a fait Musset) se servir de sa jeune tante Catherine Ginori, tout aussi capable d'éveiller les ardeurs du duc. Toute cette politique d'alcôve s'intègre parfaitement dans la brutalité d'Alexandre. Comme il le dit lui-même dans *Lorenzaccio*, son sceptre ressemble fort à une hache (Acte I, scène 4). Toutes les cruautés seront commises pour consolider son pouvoir, et soumettre la province à un absolutisme capricieux bien éloigné de ses traditions : « Qui parle ici, quand je parle ? » (Acte I, scène 4). Son mépris du peuple florentin, « la canaille » comme il l'appelle, donne le ton de son entreprise de soumission, au plus grand profit de ses successeurs les Grands-ducs de Toscane. Il ne subsiste plus qu'une parodie des huit prieurs de l'antique Florence, tout entiers à son service : « Les Huit ! un tribunal d'hommes de marbre ! une forêt de spectres sur laquelle passe de temps en temps le vent lugubre du doute qui les agite pendant une minute, pour se résoudre en un mot sans appel ». (Acte III, scène 3). Car l'esprit républicain est bien mort. Sans doute, la population

supporte-t-elle mal la tyrannie tudesque :

L'ORFEVRE : *La citadelle ! Voilà ce que le peuple ne souffrira jamais. Voir d'un coup s'élever sur la ville cette nouvelle tour de Babel, au milieu du plus maudit baragouin ! Les Allemands ne pousseront jamais à Florence, et pour les y greffer, il faudra un vigoureux lien.* (Acte I, scène 5).

Mais ces protestations ne sont que façade. Le vieux Philippe Strozzi déplore la complaisance dans laquelle sont tombées les nobles familles de la cité, seules capables de secouer le joug impérial et ducal :

« Et nous, dans ces palais somptueux, nous attendons qu'on nous insulte pour tirer nos épées ! ... Mais les malheurs publics ne secouent pas la poussière de nos armes. On croit Philippe Strozzi un honnête homme, parce qu'il fait le bien sans empêcher le mal ! ... Je me suis courbé sur des livres, et j'ai rêvé pour ma patrie ce que j'admirais dans l'antiquité. Les murs criaient vengeance autour de moi, et je me bouchais les oreilles pour m'enfoncer dans mes méditations... » (Acte II, scène 5). Dans sa terrible lucidité, Lorenzo sait que le meurtre d'un duc ne réveillera pas les ardeurs républicaines définitivement éteintes : « Je te fais une gageure. Je vais tuer Alexandre ; une fois mon coup fait, si les républicains se comportent comme ils le doivent, il leur sera facile d'établir une république, la plus belle qui ait jamais fleuri sur la terre. Qu'ils aient pour eux le peuple, et tout est dit. – Je te gage que ni eux ni le peuple ne feront rien. » (Acte III, scène 3). Les événements donneront malheureusement raison à Lorenzo (Acte IV, scènes 7 et 8) : les républicains les plus notoires de la ville, et même les bannis, renoncent à se soulever : ils ne peuvent croire que leur cause ait encore quelque chance de succès. La veulerie des Florentins est donc en grande partie responsable de leur servitude : quel signe plus saisissant de la décadence vers laquelle se précipite la prestigieuse cité, au milieu des débauches d'une cour étrangère ?

III - POLITIQUE ET ACTION DANS LORENZACCIO

Une fois connues les données historiques, le lecteur de *Lorenzaccio* pourra mieux saisir le développement d'une intrigue fort complexe, et surtout comment Musset a su tirer parti des événements pour ménager les effets de son drame. Le premier acte de toute pièce de théâtre, depuis les classiques, doit assurer l'exposition. Ici, elle consiste à présenter l'état d'esprit de Florence, l'atmosphère de plaisirs et de débauche qui y règne, assise la plus profonde du drame, puisqu'elle appelle a priori la mort d'Alexandre (scène première). Après quoi, les marchands de la scène 2 peuvent évoquer devant le spectateur l'histoire récente de la ville, et lui faire partager d'autres motifs de haine contre le duc. Il faut à cette haine un aliment, une occasion de se déchaîner : sans que le spectateur puisse encore s'en douter, ce sera l'incident autour des jolies jambes de Louise Strozzi, dont Julien Salviati se met en tête de partager la couche pour une nuit, et s'en vante (scènes 2 et 5). Reste à introduire la perspective de remous plus spécialement politiques, en annonçant le mécontentement de Rome devant la vie de la cour ducale (scène 4), et surtout en présentant les figures inquiétantes du Cardinal Cibo et de Lorenzo, dont la duplicité, encore à peine perceptible, laisse pourtant attendre les plus noirs projets. C'est de ces deux personnages que Musset tire ses premiers effets de « suspens » :

LE CARDINAL - (Il donne la lettre au page) Remets cela chez ta maîtresse ; tu es toujours muet, n'est-ce pas ?
Compte sur moi. (Il lui donne sa main à baiser et sort). (Sc.3).

Pourquoi le Cardinal fait-il détourner la correspondance de sa belle-sœur, qu'il sait honnête ? Un tel procédé ne s'explique-t-il pas au regard des sentiments républicains de la Marquise, que sa franchise nous a déjà révélés ? Ce coquin de cardinal est bien capable d'une manigance politique. Telles sont les réflexions, encore imprécises, que peut concevoir le spectateur dès ce moment. C'est le même encore qui doute de l'évanouissement de Lorenzo devant une épée, et attire l'attention sur le personnage central :

LE CARDINAL, resté seul avec le duc - Vous croyez à cela, Monseigneur ?

LE DUC - Je voudrais bien savoir comment je n'y croirais pas.

LE CARDINAL - Hum ! c'est bien fort.

LE DUC - C'est justement pour cela que j'y crois

LE CARDINAL - C'est bien fort, c'est bien fort ! (scène 5).

Pour couronner son exposition, Musset compose, tout à fait à la fin, une solennelle malédiction sur Florence (scène 6), avec la mise en scène spectaculaire des bannis défilant dans la nuit froide pour rejoindre leur lieu d'exil. Leur anathème prend valeur de présage funeste. Ici, l'actualité politique entre de plain-pied dans la construction dramatique.

Les actes II, III et IV présentent un schéma de construction à peu près semblable, d'où se dégagent d'elles-mêmes les lignes suivantes :

– Chaque acte s'organise en fonction d'une **catastrophe** qui survient à son terme, relatée avec sobriété : quelques mots ambigus évoquent la blessure de Salviati (Acte II, scène 5), la mort de Louise Strozzi (Acte III, scène 7) ne déploie guère les effets mélodramatiques qu'on pouvait attendre, et le meurtre du duc, tel que le représente Musset (Acte IV, scène 11) est bien en deçà de l'abominable boucherie narrée par les historiens. Sur ces trois événements, tout se passe comme si Musset ne s'y intéressait que fort peu, ce qui les fait apparaître avec une sobriété toute classique.

– En revanche, Musset est infiniment plus scrupuleux et précis dans la **préparation** de l'évènement : c'est là qu'il situe la véritable action de sa pièce, qui ne doit rien aux facilités du spectacle : une méditation du vieux Strozzi, suivie d'une conversation à bâtons rompus avec son fils le prier, spontanée et domestique, qui suffit à déchaîner la jeune passion de Pierre (Acte II, scène I), voilà l'irréparable, simplement parce que Léon a été trop bavard : « J'ai peut-être eu tort de me souvenir de ce méchant propos et de ce maudit voyage à Montolivet »...(scène 5). Les grands moments dramatiques sont toujours les scènes où les personnages réfléchissent, supputent, hésitent, comme Philippe Strozzi

dans l'Acte 2, scène 5, puis dans l'acte III, scène 3. Il est particulièrement significatif à cet égard que Musset s'attarde fort longtemps sur les différentes étapes de la préparation du crime de Lorenzaccio, une par une, comme si, à l'instar de nos meilleurs auteurs de romans policiers, il voulait établir la preuve et même le moment de la **préméditation** :

Acte II, scène 4 : Lorenzo tente de refuser à Alexandre une entrevue avec sa tante : il n'a pas compris qu'elle pouvait lui servir d'appât pour le meurtre qu'il projette vaguement en secret depuis longtemps.

Acte II, scène 6 : il vole adroitement la cotte de mailles du duc. Ce n'est pas encore la Preuve d'un projet bien net, mais il est simplement assuré de pouvoir le tuer à tout moment.

Acte III, scène 3 : il s'engage devant Philippe Strozzi à tuer le duc dans les quarante-huit heures. Là, le plan est au point. En effet, il a préparé deux scènes plus haut, en présence de Scoronconcolo, la sûreté de sa chambre, lieu choisi pour le crime, en habituant les voisins à un vacarme épouvantable.

Acte IV, scène 1 : rendez-vous est donné à Alexandre, dans la chambre du crime. A la scène 3 Lorenzo se fixe l'heure de frapper : minuit.

Acte IV, scène 5 : les domestiques de Lorenzo feront « un bon feu, mais de manière à ce que cette nuit la flamme ne flambe pas, et que les charbons échauffent sans éclairer ». Ce sont les ultimes préparatifs.

Acte IV, scène 9 : il répète son crime et repasse dans son esprit tous ses préparatifs. Paradoxalement, il y a plus d'action dans cette scène que dans celle du meurtre. Une cour d'Assises actuelle pourrait conclure : Lorenzo de Médicis est coupable d'homicide volontaire sur la personne d'Alexandre, le 6 janvier 1537 à minuit, avec préméditation du 5 janvier, au matin.

Assurément, ce n'est point là crime de fou, ni crime passionnel, Dans le premier cas, Lorenzo eût frappé à la première occasion, dès qu'il savait le duc vulnérable. Dans le second, il n'eût pas songé un instant à ménager le faux rendez-vous du duc avec sa tante. C'est donc bien un **crime politique**, préparé de longue date, décidé en pleine connaissance de l'attitude des républicains (c'est l'un des objectifs de la longue scène centrale avec Philippe Strozzi – acte III, scène 3), et perpétré dans des conditions qui laissent à son auteur le temps de la fuite (une demi-journée). Or, dans un crime politique, le projet compte bien plus que le geste : ainsi s'éclaire le choix de Musset.

– Si le projet a plus d'importance que le crime proprement dit, il est autre chose encore qui coiffe le tout : l'ambition politique du Cardinal Cibo. A y regarder de près, on s'aperçoit que l'intrigue dont il est le centre, pour être discrète et parallèle n'est pas pour autant secondaire. On le sait depuis le début : il est à la recherche d'un duc docile aux volontés du pape et de l'empereur, et qui fera de lui son premier ministre. Cette action n'est pas indifférente aux autres péripéties du drame ; mieux, elle les suit, s'y adapte et en profite. Ainsi, la perte du duc Alexandre, qu'il a tenté de reconquérir en se servant de la séduction de la Marquise, avec le maigre succès que l'on sait (acte III, scène 5 et 6), est une aubaine pour le Cardinal, qui a dès lors une chance de placer son candidat sur le trône de Florence. Dans ce contexte, l'importance que prennent ses actions et paroles au cinquième acte n'est pas surprenante.

Acte V : nous y voilà. Les initiateurs de la représentation de 1896, qui ont cru pouvoir le supprimer intégralement, le considérant sans doute comme un épilogue, n'ont pas compris qu'il contenait toutes les conséquences politiques de la mort d'Alexandre, et par conséquent le véritable dénouement de l'action.

C'est d'abord la fameuse scène (première) où le cardinal Cibo prend toutes les initiatives pour la désignation d'un successeur. C'est ensuite, par la voix de Philippe Strozzi (scène 2), l'expression des espoirs que le crime de Lorenzo offre au parti de la liberté, mais sans engendrer un coup d'état (Philippe refuse de prendre le pouvoir), ni une révolution, à l'exception du beau geste désespéré de quelques étudiants (scène 6 supprimée). Dans la scène 4, Pierre Strozzi apprend que le roi de France ne soutiendra pas un soulèvement pour la liberté de la ville. Voilà encore résolue une question restée en suspens depuis la scène 6 de l'Acte IV. Enfin, la scène 5, révélatrice de l'apathie des Florentins devant les événements qui viennent de se dérouler, à travers les « y avait qu'à ... » des deux marchands, prépare le bouquet final, l'avènement dans la liesse populaire du « beau dévideur de paroles », Côme de Médicis. Ainsi, en représentant les échecs et les abandons politiques, l'acte V constitue bien le dénouement d'une action qui n'a cessé d'être dominée par les préoccupations politiques.

IV - PERSONNAGES ET COMPORTEMENTS POLITIQUES

Ce qui est vrai pour la composition dramatique vaut bien davantage encore pour les personnages : Musset ne leur a pas souvent donné plus de profondeur qu'il n'en fallait pour représenter des comportements politiques, inspirés à la fois des traditions du théâtre (voir au chapitre I) et de ce qu'il a pu observer chez ses contemporains, au hasard des remous qui ont secoué la France (et surtout Paris) autour de l'année 1830. A cette règle, une exception cependant, et de taille : Lorenzo. A bien des égards, il justifie une étude particulière qui occupera le chapitre V.

– **Le butor** : ce qualificatif, attribué au duc Alexandre avec une belle insistance, donne immédiatement la mesure du personnage.

Ses réactions politiques ne sont caractérisées que par une cruauté irréfléchie, comme à l'égard des Strozzi après l'attentat contre Julien Salviati : « Par Hercule ! Les meurtriers passeront la nuit en prison, et on les pendra demain matin ». (acte II, scène 7). Il s'entoure de monstres de son espèce, comme Giomo, qui prend Florence pour le champ clos de ses distractions sadiques :

LE DUC - *Dis-moi, Hongrois, que t'avait donc fait ce garçon que je t'ai vu bâtonner tantôt d'une si joyeuse manière ?*

GIOMO - *Ma foi, je ne saurais le dire, ni lui non plus.*

LE DUC - *Pourquoi ? Est-ce qu'il est mort ?*

GIOMO - *C'est un gamin d'une maison voisine ; tout à l'heure, en passant, il m'a semblé qu'on l'enterrait.*

LE DUC - *Quand mon Giomo frappe, il frappe ferme...* (acte II, scène 6)

Hors de ces innocentes distractions, le duc s'imagine que le grand secret de la politique consiste à donner des fêtes (acte I, scène 2), et à courir les femmes, avec la galanterie d'un soudard ; c'est dans ces dispositions qu'il attend dans la chambre de Lorenzo sa nouvelle « conquête » : *Faire la cour à une femme qui vous répond « oui » lorsqu'on lui demande « oui ou non », cela m'a toujours paru très sot, et tout à fait digne d'un Français. Aujourd'hui surtout que j'ai soupé comme trois moines, je serais seulement incapable de dire : « Mon cœur, ou mes chères entrailles », à l'infante d'Espagne. Je veux faire semblant de dormir ; ce sera peut-être cavalier, mais ce sera commode.* (acte IV, scène 11).

Sous ses apparences de Matamore, il n'est qu'un couard : la disparition de sa cotte de mailles le met dans un état de nervosité qui révèle la mesure de son courage (acte II, scène 6 et acte III, scène 6).

Sur le plan spécifiquement politique, il manque totalement d'audace et d'envergure ; s'il brave Valori qui lui transmet les recommandations du pape, ce n'est que pour assouvir un caprice, car il n'est pas de taille à lutter sérieusement contre la haine de Paul III (acte I, scène 4). L'absence de toute ambition personnelle chez ce « garçon boucher » apparaît encore mieux dans la lassitude qu'il oppose aux propositions audacieuses de la Marquise Cibo :

LA MARQUISE - *Ah ! La postérité ! N'as-tu jamais vu ce spectre-là au chevet de ton lit ? Ne t'es-tu jamais demandé ce que penseront de toi ceux qui sont encore dans le ventre des vivants ? Et tu vis, toi – Il est encore temps ! Tu n'as qu'un mot à dire. Te souviens-tu du Père de la Patrie ? Va, cela est facile d'être un grand roi, quand on est roi. Déclare Florence indépendante, réclame l'exécution du traité avec l'empire, tire ton épée, et montre-la*

LE DUC - *Tu me fais penser aux Strozzi avec tous tes discours ... Tu veux que je me révolte contre César – César est mon beau-père, ma chère amie. Tu te figures que les Florentins ne m'aiment pas – je suis sûr qu'ils m'aiment, moi ...*

LA MARQUISE - *...Tu as peur de l'empereur....* (acte III, scène 6).

Evidemment, il est bien plus commode de s'en remettre en tout à Valori, qui prendra tous les risques à sa place, et lui évitera d'avoir à réfléchir aux affaires publiques, auxquelles sa pauvre petite cervelle n'entend rien. La marquise le souligne bien : les sentiments du souverain ne sont pas ceux d'un roi, mais d'un bourgeois. On peut deviner derrière cette remarque, une critique de Musset contre cette classe, à laquelle appartenaient les Médicis, dont la prudence en toutes choses et parfois la pusillanimité s'opposent aux valeurs de la noblesse, mieux défendues par les Strozzi. On peut penser aussi au roi-bourgeois, qui a toujours essuyé de la part des écrivains romantiques, ce genre de sarcasmes. Mais il serait déraisonnable de pousser trop loin la comparaison entre Alexandre et Louis-Philippe.

Une chose est certaine en tout cas : si le duc ne devait pas son trône à son père le pape Clément VII, il eût été bien incapable de le conquérir, que ce soit par la diplomatie ou par les armes.

– **Le vieil idéaliste** : Philippe Strozzi constitue à Florence la plus sérieuse menace contre Alexandre. En effet, sa figure légendaire (d'ailleurs améliorée sur bien des points par Musset) est très populaire, et repose sur de nobles vertus :

- Il est affable, et parle avec chacun : « Cette noblesse des Strozzi est chère au peuple, parce qu'elle n'est pas fière. N'est-il pas agréable de voir un grand seigneur adresser librement la parole à ses voisins... ? » (acte 1, scène 5). Ces traits nous sont rapportés par l'histoire, mais à propos des plus anciens Médicis, pour qui ils entraient dans une vaste entreprise de démagogie. Philippe Strozzi, qui est plus pur, ne songe pas à utiliser cet avantage comme tremplin politique.

- Son civisme est exemplaire : « Je prends Dieu à témoin que c'est la violence qui me force à tirer l'épée, que je suis resté durant soixante ans bon et paisible citoyen, que je n'ai jamais fait de mal à qui que ce soit au monde... » (acte III, scène 7). C'est encore cette vertu qui l'empêche, exilé à Venise, de prendre le titre de duc, considéré comme une trahison de la qualité de citoyen. Le fait n'est d'ailleurs pas étranger à la tradition florentine : Cosme L'Ancien avait été traîné en justice, simplement pour avoir fait construire un palais qui ne respectait pas la modestie où doit se tenir un simple citoyen.

- Il est généreux, et de manière parfaitement désintéressée : « la moitié de ma fortune a été employée à secourir les malheureux ».

- Il est courageux, malgré son âge, à l'instar de Don Diègue : « Depuis quand le vieil aigle reste-t-il dans le nid, quand ses aiglons vont à la curée ? O mes enfants ! ma brave et belle jeunesse ! Vous qui avez la force que j'ai perdue, vous qui êtes aujourd'hui ce qu'était le jeune Philippe, laissez-le avoir vieilli pour vous ! Emmène-moi, mon fils, je vois que vous allez agir ». (acte III, scène 2).

Un tel arsenal de qualités doit faire de lui un chef de parti suivi et aimé. C'est bien ce qu'il est réputé : Alexandre le sait, et François Ier lui écrit comme au représentant des républicains de Florence (acte IV, scène 6). Malheureusement, son comportement politique n'est pas du tout celui que dicte la situation. D'abord, c'est un théoricien, un penseur (comme il y en avait tant, pour ne pas dire trop, dans ces années 1830...). Ses sentiments républicains reposent sur une « analyse » philosophique et éthique dont un échantillon nous est proposé dans la première scène de l'acte II : « la corruption est-elle donc une loi de la nature ?... » Ce type de méditation est alimenté par des lectures fort édifiantes : Pline et Suétone. Il ne veut pas n'importe quelle révolution, mais uniquement celle qui donnera l'occasion de bâtir la cité idéale qu'il a conçue : *Mais vous n'avez rien d'arrêté ? pas de plan, pas de mesures prises ? O enfants, enfants ! jouer avec la vie et la mort ! Des questions qui ont remué le monde ! des idées qui ont blanchi des milliers de têtes et qui les ont fait rouler comme des grains de sable sur les pieds du bourreau !... Savez-vous ce que c'est qu'une république, que l'artisan au fond de son atelier, que le laboureur dans son champ, que le citoyen sur la place ?* (acte III, scène 2). Une telle intransigeance sur les principes et les moyens le condamne finalement à l'inaction, malgré un sursaut (acte III, scène 3) qui ne résistera pas à la douleur causée par la perte de Louise. Il n'est plus alors qu'un « inexorable faiseur de sentences » (acte IV, scène 6), plus gênant qu'utile pour la cause de la république. Au fond de lui-même, il refuse la rébellion ; l'ordre public, et la paix civile, lui sont plus précieux que l'idéal révolutionnaire le plus généreux : « Le jour où Philippe portera les armes contre son pays, il sera devenu fou ... Un père offensé qui sort de sa maison l'épée à la main, avec ses amis, pour aller réclamer justice, est très différent d'un rebelle qui porte les armes contre son pays, en rase campagne et au mépris des lois ». (acte IV, scène 6). Ainsi, comme quelques partis de 1830, il en vient à la conciliation, et par défaut à la résignation. Triste aboutissement d'un cheminement politique aussi prometteur.

– La jeunesse impulsive : Pierre Strozzi n'est pas le Rodrigue de son père, car il n'a du Cid ni l'intelligence, ni la passion, ni la sensibilité. Il n'est qu'un jeune écervelé, "trop violent" au goût de son père (acte II, scène 5), cruel par insouciance (comme dans le récit de l'estocade avec Salviati, acte II,

scène 5) ou par audace : *L'insulte a été publique, il nous l'a faite au milieu d'une place. Moi, je l'ai assommé au milieu d'une rue, et il me convient demain matin de le raconter à toute la ville. Depuis quand se cache-t-on pour avoir vengé son honneur ? Je me promènerais volontiers l'épée à la main, et sans essayer une goutte de sang.* On a souvent vu en lui un **condottiere**.

Il n'est pas complètement dépourvu de qualités : il sait faire preuve de sang-froid en apprenant la mort de Louise, et pense à s'informer du nom du meurtrier, et même à rassembler des amis pour ourdir quelque insurrection. Il semble ambitieux, mais son honneur est trop chatouilleux pour lui faire accepter de se tenir dans l'ombre en attendant que la situation lui permette d'agir au grand jour : « Je suis né pour autre chose que pour faire un chef de bandits. » (acte V, scène 4). D'ailleurs, il ne sait pas se faire admettre par d'éventuels alliés qu'il rudoie (acte IV, scène 8). Décidément, ce personnage manque de la consistance et de la maturité nécessaires pour jouer le rôle politique qui pouvait lui échoir.

– **Un machiavel** : en face de ces différentes formes de faiblesse, le Cardinal Cibo campe une figure redoutable, avec laquelle seul le héros du drame peut rivaliser. Il fallait une lucidité féminine (celle de la Marquise) pour révéler l'âme diabolique que couvre la pourpre de ce prince de l'Eglise : *Voulez-vous que je vous dise, moi, ce que vous n'osez pas me dire ? Vous servez le pape, jusqu'à ce que l'empereur trouve que vous êtes meilleur valet que le pape lui-même. Vous espérez qu'un jour César vous devra bien réellement, bien complètement, l'esclavage de l'Italie, et ce jour-là - oh ! ce jour-là, n'est-il pas vrai, celui qui est le roi de la moitié du monde pourrait bien vous donner en récompense le chétif héritage des dieux. Pour gouverner Florence en gouvernant le duc, vous vous feriez femme tout à l'heure, si vous pouviez.* (Acte IV, scène 4). Musset a donné un relief extraordinaire à ce personnage que le chroniqueur Varchi nous rapporte comme l'un des multiples comploteurs qui, à cette époque, projetaient la mort d'Alexandre. Officiellement, il sert le pape Paul III, mais en privé, il travaille pour son propre compte (Acte 11, scène 3). Du prêtre, il a la robe, et la casuistique (*On peut respecter les choses saintes, et, dans un jour de folie, prendre le costume de certains convents, sans aucune intention hostile à la sainte Eglise catholique* - acte I, scène 3), qui est une forme raffinée d'hypocrisie, l'audace dans le libertinage et l'impiété. Mais sa véritable personnalité ne doit rien à la soutane, simple camouflage (un « paraître » au sens de Machiavel). Il illustre presque parfaitement toutes les qualités du monstre machiavélique :

- La méfiance « tous azimuts » et la dissimulation : « ne parler qu'en termes couverts » (acte IV, sc. 4).
- L'art de travailler dans l'ombre des grands, et de se salir les mains dans les dessous de la politique, là où les autres n'osent s'aventurer : *Que ton commissaire apostolique s'enferme avec sa probité dans le cercle étroit de son office, je remunerai d'une main ferme la terre glissante sur laquelle il n'ose marcher ... Tu as deviné qui j'étais, lorsque tu m'a placé auprès d'Alexandre ... Je serai l'anneau invisible qui l'attachera, pieds et poings liés, à la chaîne de fer dont Rome et César tiennent les deux bouts.* (acte II, scène 3). Il est bien doté de cette « ruse du renard » dont parlait Machiavel.
- La clairvoyance, et le don de percer les secrets des hommes au premier coup d'œil : dès la quatrième scène du premier acte, il a subodoré la fourberie de Lorenzaccio, comme il connaît sa belle-sœur par cœur. Juste avant le meurtre du duc, il a encore pressenti le danger et en a averti l'imminente victime. Il faut ajouter qu'il est aidé en cela par un service de renseignements particulièrement bien informé (acte IV, scène 10), car il lui faut tout savoir sur tous.
- L'emploi de tous les moyens clandestins et malhonnêtes, voire crapuleux, dès qu'ils sont de quelque utilité. Chez Cibo, l'arsenal est assez bien fourni ; certes, le détournement de correspondances est monnaie courante à cette époque (acte I, scène 3), mais l'utilisation de la confession, la trahison du secret sacré qui s'attache aux aveux entendus dans ces conditions, et l'incitation à l'adultère sur la personne de sa propre belle-sœur (acte II, scène 3), sortent tellement de l'ordinaire que la pénitente n'hésite pas à vouer le prêtre cynique aux tourments de l'enfer, auxquels, du reste, il ne croit pas plus qu'en Dieu !
- Enfin, le don de s'imposer dans les situations favorables, qui suppose une force de caractère hors du commun : c'est ce qu'il fait dans la première scène de l'acte V, en prenant, à l'insu de tous, le contrôle exclusif des événements, avec une audace qui laisse pantois tous les dignitaires de Florence : « Le cardinal Cibo est enfermé dans le cabinet du Duc ; c'est à lui seul que les nouvelles arrivent... » Ainsi, « Lion et renard », Cibo réalise, la grandeur en moins, le plus dangereux assemblage d'intelligence et de détermination politiques.

– **Les femmes** : dans ce milieu combinard et cruel, elles sont vouées aux rôles d'instruments et de victimes. On utilise leurs charmes pour réaliser les plus infâmes projets politiques et criminels. On les prostitue physiquement (la marquise Cibo) ou moralement (Catherine Ginori). On se renvoie leur dépouille à la figure : les Strozzi, qui font de Louise assassinée leur Lucrece (acte III, scène 7), souillent à leur manière cette autre forme de pureté qu'est l'innocence politique. Ce n'est pas qu'elles soient complètement dépourvues d'opinions : à l'époque de Musset, on commence à sentir leur présence dans les débats sociaux, et le poète connaît fort bien une maîtresse-femme, George Sand ! La Marquise, Catherine Ginori et Marie Soderini (voir acte I, scène 6, et acte III, scène 6) ont la nostalgie du passé de Florence et un attachement pour la grandeur. On retrouve là une certaine permanence de l'opinion féminine, ou tout au moins l'idée conventionnelle du conservatisme féminin, qui s'épanouira avec éclat dans les romans de grandes familles, au milieu du XXe siècle (Thomas Mann, *Buddenbrook* ; John Galsworthy, *Forsyte Saga* ; Roger Martin du Gard, *Les Thibault*). C'est peut-être un signe de la misogynie foncière de notre civilisation, dont on ne saurait accuser Musset plus qu'un autre, et moins que l'Italien inventeur du *machisme*. La seule qui tente de jouer un rôle politique est la Marquise Cibo. Il faut admettre qu'elle y réussit fort mal : ce prince-là n'aime guère parler affaires avec ses maîtresses, surtout quand ils a envie de rompre une liaison qui le lasse (acte III, scène 6). La maladresse de la Marquise vient principalement de sa passion et de sa franchise. Elle aurait mieux fait de prendre les leçons du Cardinal qui connaît bien, lui, le sang-froid et la dissimulation, pour réaliser ses rêves républicains et en même temps conserver son amant. Mais ce n'était plus alors un rôle d'honnête femme ; la paix de son ménage lui sied mieux (acte V, scène 3).

– **Les bourgeois** : ils constituent le plat de résistance de la satire romantique ; Musset n'échappe pas à cette mode, et les méprise souverainement, à l'exception du père Mondella, dont la sincérité et le courage forcent l'admiration. Traditionnellement, le bourgeois soutient les positions politiques favorables à ses affaires, celles qui permettent au marchand de Florence de vendre des étoffes et de marier dignement ses filles (premier acte, scène 2). Il est monarchiste, à l'instar des boutiquiers parisiens au temps de Louis-Philippe, comme le dit un critique, parce que les cours enrichissent le commerce des articles de luxe. Il sera au besoin obséquieux envers grands et petits seigneurs, leur donnant de l'« Excellence » à tout-va (voir acte I, scène 5), et sombrant, comme Bindo Altoviti et son compagnon Venturi, dans la servilité la plus basse, quoi qu'il en coûte à leurs sentiments républicains (acte II, scène 4). La politique ? Quelques jeunes agités massacrés dans une émeute ne provoquent qu'indifférence apeurée (acte I, scène 5), comme ce fut au fond le cas souvent en France, lors des années 1830. Certes, on en parle beaucoup, de cette maudite politique. Elle est l'occasion de maints discours et commérages, dont l'exemple emblématique est sans doute le commentaire du marchand sur la mort d'Alexandre (acte V, scène 5). Cette attitude préfigure admirablement « le bulletin de vote près du porte-monnaie », caractéristique de la position politique des bourgeois du XIXe siècle. La dignité de cette classe se réfugie dans la stature du père Mondella, orfèvre de son état, et en qui l'on reconnaît « le vieux sang florentin » (acte I, scène 5). Il est le seul à oser affirmer avec gravité les valeurs bourgeoises, centrées sur la valeur-travail : « un bon verre de vin vieux a une bonne mine au bout d'un bras qui a sué pour le gagner; on le soulève gaiement d'un petit coup, et il s'en va donner du courage au cœur de l'honnête homme qui travaille pour sa famille... » (acte I, scène 2). On reconnaît même en lui un embryon d'héroïsme lorsqu'il a le courage d'aller clamer ses idées sur la place publique, au nez des spadassins : « Tout vieux que je suis, j'ai été au Marché Neuf, moi, et j'ai reçu dans la jambe un bon coup de hallebarde. Pas une âme n'est venue à mon secours. Les étudiants seuls se sont montrés. » (acte V, scène 5).

En face d'une noblesse ruinée et aux mœurs dissolues, cet exemple d'une bourgeoisie industrielle et à l'occasion courageuse évoque le changement de civilisation qui marque l'histoire du XIXe siècle. Encore une analogie notable entre la Florence d'Alexandre et la France de Louis-Philippe.

– **L'artiste** : tel un avatar de Musset, le jeune peintre Tebaldeo incarne l'indépendance de l'art à l'égard de la politique du moment. Il est profondément épris de pureté, et répugne à travailler sur commande. Sa piété exemplaire traduit la haute idée qu'il se fait de son office, célébrer la gloire du Créateur (acte II, scène 2). En 1834, l'heure des « mages » hugoliens et des « phares » baudelairiens n'a pas encore sonné. L'artiste est un esthète, non un politicien ni un prophète. Il n'a pas de place dans les affaires quotidiennes des hommes, mais ailleurs, plus haut. On a pu voir d'ailleurs avec quelle discrétion Musset use de l'actualité dans *Lorenzaccio*, et ne lui emprunte qu'à doses homéopathiques ce qui peut servir les besoins de son drame, en réveillant de temps à autre l'intérêt du spectateur ou du lecteur. Il reste que la peinture de la société, et du monde politique, est d'une grande richesse : « Dans le temps qu'un vieux monde achève de s'écrouler et que les hommes hésitent au bord d'un monde nouveau, les personnages de Musset nous offrent en un raccourci saisissant le spectacle de toutes les aspirations, de toutes les attitudes et de tous les égarements que nous pouvons aujourd'hui observer autour de nous ... Le dictateur, le prélat politique et même politicien, le rêveur révolutionnaire aux mains pures nous sont peints dans cette pièce avec une sobriété et une force admirables ». (F. AMBRIERE, *la Galerie dramatique*). Il ne manque plus pour compléter cette galerie que l'étude du personnage le plus humain et le plus divers, Lorenzo.

V- LORENZO

Le héros de *Lorenzaccio* ne répond pas exclusivement aux besoins du drame ; il est aussi la projection d'une étape déterminante de l'aventure personnelle de Musset, qui fournit l'explication d'un grand nombre de ses traits. Le poète a vingt-deux, vingt-trois ans. Au sortir de ses études, il vient de vivre une période de plaisirs intenses, tant matériels qu'intellectuels : c'est l'éclosion du romantisme et la mode du dandysme. Dès 1829, dans *les Contes d'Espagne et d'Italie*, il marque son goût un peu morbide pour les aventures sentimentales corsées : la mort, le sang, la débauche, le cynisme, en même temps que pour les pays de la méditerranée (et surtout l'Italie), milieu privilégié et historique de ces passions violentes. Bientôt, il publie quelques comédies aux titres évocateurs : *La Nuit Vénitienne*, *André del Sarto*, *les Caprices de Marianne*, dont certains passages esquissent le caractère de Lorenzaccio, comme on va le voir. Puis c'est la liaison avec George Sand, et l'aventure vénitienne, occasion d'une grave déception pour Musset : tombé malade pendant le séjour, il voit son aimée le quitter pour le médecin italien qui le soignait. Il rentre à Paris, et tandis que les derniers soubresauts d'une passion capricieuse continuent de meurtrir son cœur prématurément vieilli, il termine *Lorenzaccio* et compose *Fantasio*. L'année suivante, il tentera d'oublier dans les bras de diverses maîtresses la grande histoire romantique qu'il vient de vivre, et dont il confiera les souffrances à un livre : *la Confession d'un enfant du siècle* (1836). Ces faits rappelés, il est possible d'entreprendre l'analyse du personnage de Lorenzo.

– **Un mauvais sujet** : Lorenzaccio est la honte de la famille. Ce garçon malingre et pâle, vicieux et poltron, attire sur lui le mépris public. La langue italienne dispose, par les diminutifs divers du prénom Laurent, le moyen d'exprimer (dans une prononciation elle-même très évocatrice), les différentes nuances du dégoût qu'il inspire : Lorenzaccio est un diminutif péjoratif, autrement dit une quantité négligeable (acte II, scène 6) ; Lorenzetta, une femmelette (acte I, scène 4) ; Renzinaccio, le scélérat qui traîne d'une orgie à l'autre (acte IV, scène 7). « Modèle titré de la débauche florentine », il n'est plus que la triste et dérisoire parodie de ses aïeux, et son esprit la misérable réplique de celui de son grand-père, Laurent le populaire (acte I, scène 4). Alexandre, qui est un bâtard, ne manque pas de lui rappeler dans quelle déchéance il fait sombrer son illustre famille : *tu trembles, cousin ? Fi donc, tu fais honte au nom des Médicis. Je ne suis qu'un bâtard, et je le porterais mieux que toi, qui es légitime ? Une épée, une épée ! Un Médicis ne se laisse point provoquer ainsi.* (acte I, scène 4). La scène qui suit montre d'ailleurs à quel point il est un **anti-héros**, qui n'attire sur lui que la compassion mondaine du prélat Valori : « pauvre jeune homme ».

— **Un terroriste ?** Son passé nous révèle pourtant plus de courage. Quelques années plus tôt, alors qu'il vivait à Rome sous la protection du pape Médicis Clément VII, il a massacré les statues de l'arc de Constantin. De pareils actes de vandalisme gratuit ne sont pas uniques dans l'histoire, et l'étudiant qui a mutilé en 1972 la *pietà* de Michel-Ange dans la basilique de Saint-Pierre cherchait peut-être, comme Lorenzo, à attirer l'attention sur la détresse d'une certaine jeunesse. Retenons simplement de cet épisode la capacité de Lorenzaccio à manifester par la violence ses hantises intimes, et cela suffira pour expliquer en partie son comportement futur. Clément commentait ainsi son geste : « Voilà sa manière de continuer l'autre Laurent, le Magnifique ». Sur ce point, en tout cas, Lorenzo est frère de ces jeunes désemparés des temps instables, « blousons dorés », provos et autres délinquants qui ont défrayé la chronique par intermittence. Nul doute qu'ils n'existassent aussi à l'époque de Musset, y compris parmi les excités qui assistaient à la houleuse représentation d'Hernani.

Ses antécédents de vandale prédisposent Lorenzo à quelque action violente. C'est pourquoi Musset les rappelle à point nommé au spectateur (acte I, scène 4 & acte III, scène 5) pour souligner son côté érostratique (du nom de ce pyromane qui, dans l'antiquité grecque, incendia un temple pour faire parler de lui).

– **Double jeu** : Fantasio, pour s'introduire dans le palais du roi de Bavière et échapper du coup à la vindicte de ses trop nombreux créanciers, se déguise en bouffon ; il imite avec une telle perfection son

prédécesseur, auquel le roi et la princesse vouaient une grande tendresse, qu'il est facilement adopté. A ce génie du déguisement, propre à la comédie, correspond celui de la dissimulation, remarquable chez Lorenzo. Cet esprit fin et cultivé contrefait le butor à merveille, pour plaire à Alexandre et rester son favori.

Mieux, il ajoute un cynisme noir à la cruauté, sensible dans la scène où il se distrait aux dépens du peintre Tebaldeo (acte II, scène 2) : « Frapperais-tu le Duc si le Duc te frappait, comme il lui est souvent arrivé de commettre, par partie de plaisir, des meurtres facétieux ? »

Parfois, le trait est même plein de profondeur : « Tu es beau, Pierre, tu es grand comme la vengeance » (Acte II, sc.5).

Ou encore : « Combien y a-t-il d'ici à l'immortalité ? ». A ce niveau, il devient bien difficile de faire la part de la sincérité et de la comédie. L'esprit lui donne de l'audace, et il ne cesse de braver par ce moyen sa future victime ; au même duc (acte II, scène 5) : « Si vous saviez comme cela est aisé de mentir impunément au nez d'un butor ! »

Pour être bien accueilli dans les deux camps, il n'hésite pas à « rendre des services » de part et d'autre, même si ses bons offices coûtent quelques vies humaines : « Tous ces pauvres bourgeois ont eu confiance en lui ; il n'en est pas un parmi tous ces pères de famille chassés de leur patrie, que mon fils n'ait trahi. Leurs lettres, signées de leurs noms, sont montrées au duc. C'est ainsi qu'il fait tourner à un infâme usage jusqu'à la glorieuse mémoire de ses aïeux. Les républicains s'adressent à lui comme à l'antique rejeton de leur protecteur ; sa maison leur est ouverte, les Strozzi eux-mêmes y viennent. Pauvre Philippe ! Il y aura une triste fin pour tes cheveux gris ! » (acte I, scène 6). Sur ce terrain, Lorenzaccio rivalise de *combinazione* avec le cardinal Cibo. Au reste, son maître est fort satisfait de lui : « Tout ce que je sais de ces damnés bannis, de tous ces républicains entêtés qui complotent autour de moi, c'est par Lorenzo que je le sais. Il est glissant comme une anguille ; il se fourre partout et me dit tout. N'a-t-il pas trouvé moyen d'établir une correspondance avec tous ces Strozzi de l'enfer ?... » (acte I, scène 4). Rarement le théâtre a représenté un plus magnifique rôle d'agent double.

Mais songe-t-on au courage qu'il faut à un jeune homme hypersensible pour conserver son secret aussi longtemps, devant l'assaut des questions qu'on lui pose comme l'oncle Bindo (acte I, scène 4), et surtout Philippe Strozzi : « Si je t'ai tenu en dépit de tout ma porte ouverte, ma main ouverte, mon cœur ouvert, parle, et que je voie si je me suis trompé. Ne m'as-tu pas parlé d'un homme qui s'appelle aussi Lorenzo, et qui se cache derrière le Lorenzo que voilà ? ... Parle, parle ... » (acte III, scène 3). Plus encore, qui d'autre conserverait son sang-froid face aux avanies quotidiennes ? On le qualifie de boue, de lèpre, de chien, il est l'ordure et le dégoût de Florence, qui n'aspire qu'à le cracher.

Quand il se révèle enfin à Philippe Strozzi, c'est moins par pitié de la douleur du vieillard que pour éviter qu'un coup d'éclat de la famille outragée ne vienne déranger ses propres plans, et parce qu'il sait que « le jour de ses noces » (encore un trait de cynisme) est proche. Cette révélation entre donc dans le cadre d'une stratégie mûrement réfléchie, autant et plus peut-être que dans la vraisemblance psychologique du personnage. Symétriquement, nous apprenons du même coup l'absence chez lui de toute ambition proprement politique : *Je ne voulais pas soulever les masses, ni conquérir la gloire bavarde d'un paralytique comme Cicéron. Je voulais arriver à l'homme, me prendre corps à corps avec la tyrannie vivante, la tuer, porter mon épée sanglante sur la tribune, et laisser la fumée du sang d'Alexandre monter au nez des harangueurs, pour réchauffer leur cervelle ampoulée...* Le double jeu ne sert ici aucun parti : Lorenzo n'est ni monarchiste, ni républicain, mais nihiliste. Il a d'ailleurs pour cela des motifs personnels et profonds.

– **Martyr de la débauche** : Célio et Octave, dans *les Caprices de Marianne*, sont deux parents et amis curieusement assortis : le premier respire l'innocence de l'enfance, et croit au grand amour, qu'il craint pourtant comme un germe de mort dans le cœur humain, car le second est un débauché qui passe les nuits dehors, un coureur de courtisanes et de tripots.

Comment ne pas voir en eux l'esquisse des deux visages de Lorenzo, celui d'autrefois et celui d'aujourd'hui ? Cette opposition est particulièrement nette parce qu'elle touche aux obsessions de Musset à cette époque 1830-1834. Marie Soderini ne s'invente pas un fils idéal : son Renzino a bien été « un pauvre amant de la science » et des étoiles, le jeune homme délicat qui lui apparaît encore dans un demi-rêve : *Ce n'était point un rêve, car je ne dormais pas. J'étais seule dans cette grande salle ; ma lampe était loin de*

*moi, sur cette table auprès de la fenêtre. Je songeais aux jours où j'étais heureuse, aux jours de ton enfance, mon Lorenzino. Je regardais cette nuit obscure, et je me disais : il ne rentrera qu'au jour, lui qui passait autrefois les nuits à travailler. Mes yeux se remplissaient de larmes, et je secouais la tête en les sentant couler. J'ai entendu tout d'un coup marcher lentement dans la galerie ; je me suis retournée ; un homme vêtu de noir venait à moi, un livre sous le bras – c'était toi, Renzo : « Comme tu reviens de bonne heure ! » me suis-je écriée. Mais le spectre s'est assis auprès de la lampe sans me répondre ; il a ouvert son livre, et j'ai reconnu mon Lorenzino d'autrefois. (acte II, scène 4). Ce Lorenzo-là n'est pas tout à fait un fantôme, puisqu'il est capable d'inspirer un amour bien réel à sa jeune tante Catherine : « Il est encore beau quelquefois dans sa mélancolie étrange » (acte I, scène 6). Mais il a trempé dans la débauche et en est ressorti le visage durci, le sourire éteint : « comme une fumée malfaisante, la souillure de son cœur lui est montée au visage. Le sourire, ce doux épanouissement qui rend la jeunesse semblable aux fleurs, s'est enfui de ses joues couleur de soufre, pour y laisser grommeler une ironie ignoble et le mépris de tout. » (acte I, scène 6); Ces traits rappellent, en plus fort, l'amertume et la tristesse de Fantasio. Le dégoût qu'il inspire autour de lui, Lorenzaccio l'éprouve lui-même : *Pour plaire à mon cousin, ... pour devenir son ami, et acquérir sa confiance, il fallait baiser sur ses lèvres épaisses tous les restes de ses orgies. J'étais pur comme un lys, et cependant je n'ai pas reculé devant cette tâche J'ai plongé, je me suis enfoncé dans cette mer bouleuse de la vie, j'en ai parcouru toutes les profondeurs J'ai vu les débris des naufrages, les ossements et les Léviathans. (acte III, scène 3). Au fond de ce gouffre ignoble, il a bu jusqu'à la lie un poison mortel pour l'âme : il a désespéré de l'homme : Je croyais que la corruption était un stigmaté, et que les monstres seuls la portaient au front ... J'entrai alors dans la vie, et je vis qu'à mon approche tout le monde en faisait autant que moi ; tous les masques tombaient devant mon regard ; l'Humanité souleva sa robe, et me montra ... sa monstrueuse nudité. J'ai vu les hommes tels qu'ils sont... (acte III, scène 3). Maintenant qu'il connaît l'affreuse vérité, tout retour en arrière est devenu impossible : le vice a été pour moi un vêtement, maintenant il est collé à ma peau. Je suis vraiment un ruffian... (même scène). Doué, à cause de son infortune, d'une maturité précoce et de mauvais aloi, il peut donner – comble d'ironie ! – des leçons de vie au vieux Philippe Strozzi. C'est là qu'on mesure parfaitement sa différence, trait authentiquement romantique (personne n'a jamais aimé, haï, souffert comme moi), et son irrémédiable solitude.**

– **Brutus et Hamlet** : dans le geste de Lorenzo, le crime personnel et le crime politique se confondent inextricablement, comme sont confondus les deux Brutus : celui de Tarquin, hostile au tyran responsable de la mort de Lucrece (voir acte II, scène 4), et celui de César (voir au début de l'acte III, scène 3), qui a la réputation, d'ailleurs usurpée, d'un héros républicain. Mais Lorenzaccio n'est pas un tyrannicide ordinaire. Il porte la marque d'un destin, et peut-être un gène, voire un « complexe de Brutus » qui relèverait d'une psychanalyse (évidemment anachronique) : *Tu ne sauras jamais, à moins d'être fou, de quelle nature est la pensée qui m'a travaillé. Pour comprendre l'exaltation fiévreuse qui a enfanté en moi le Lorenzo qui te parle, il faudrait que mon cerveau et mes entrailles fussent à nu sous un scalpel. Une statue qui descendrait de son piédestal pour marcher parmi les hommes sur la place publique, serait peut-être semblable à ce que j'ai été, le jour où j'ai commencé à vivre avec cette idée : il faut que je sois un Brutus (acte III, scène 3). Son crime coïncide avec sa vie même, ou plutôt la lui confisque (il parle comme s'il se sentait possédé : « suis-je un Satan ? »). Il devient sa seule raison de vivre, et peut-être son salut par l'autodestruction : *Tu me demandes pourquoi je tue Alexandre ? Veux-tu donc que je m'empoisonne, ou que je saute dans l'Arno ? Veux-tu donc que je sois un spectre, et qu'en frappant sur ce squelette Il n'en sorte aucun son ? Songes-tu que ce meurtre, c'est tout ce qui me reste de ma vertu ? ... Ma vie entière est au bout de ma dague... (même scène).**

Eternelle balance du meurtre et du suicide. *To be or not to be.* Il est évident que la philosophie de Lorenzo a des accents shakespeariens. Elle pose la question fondamentale pour l'homme, celle de son humanité : *Tu ne veux voir en moi qu'un mépriseur d'hommes ; c'est me faire injure. Je sais parfaitement qu'il y en a de bons, mais à quoi servent-ils ? Que font-ils ? Comment agissent-ils ? Qu'importe que la conscience soit vivante, si le bras est mort ? Il y a de certains côtés par où tout devient bon : un chien est un ami fidèle ; on peut trouver en lui le meilleur des serviteurs, comme on peut voir aussi qu'il se roule sur les cadavres, et que la langue avec laquelle il lèche son maître sent la charogne d'une lieue (même scène).*

Ajoutons des « présences » fantômatiques et des présages, qui baignent la pensée d'une atmosphère

dramatique intense : *De quel tigre a rêvé ma mère enceinte de moi ? Quand je pense que j'ai aimé les fleurs, les prairies et les sonnets de Pétrarque, le spectre de ma jeunesse se lève devant moi en frissonnant. O Dieu ! Pourquoi ce seul mot : « A ce soir », fait-il pénétrer jusque dans mes os cette joie brûlante comme un fer rouge ? De quelles entrailles fauves, de quels velus embrassements suis-je donc sorti ? Que m'avait fait cet homme ? Quand je pose ma main là, sur mon cœur, et que je réfléchis, qui donc m'entendra dire demain : « je l'ai tué », sans me répondre : « pourquoi l'as-tu tué ? » Cela est étrange. Il a fait du mal aux autres, mais il m'a fait du bien, du moins à sa manière Et moi je suis venu le chercher à Florence. Pourquoi cela ? Le spectre de mon père me conduisait-il, comme Oreste, vers un nouvel Egisthe ? ... Je n'ai plus été qu'une ruine, dès que ce meurtre, comme un corbeau sinistre, s'est posé sur ma route et m'a appelé à lui. Que veut dire cela ? Tout à l'heure, en passant sur la place, j'ai entendu deux hommes parler d'une comète... (acte IV, scène 3).*

On conçoit que la question « pourquoi Lorenzo a-t-il tué ? » soit fort embarrassante. A la vérité, la politique n'a joué un rôle explicite parmi les mobiles de son crime que dans un passé bien révolu : « j'ai été honnête. J'ai cru à la vertu, à la grandeur humaine, comme un martyr croit à son Dieu. J'ai versé plus de larmes sur la pauvre Italie, que Niobé sur ses filles. » (Acte III, scène 3). Ses attitudes politiques, qui sont estimables sans emporter la conviction, ont servi la réalisation d'un désir personnel, de sorte que Lorenzo a peut-être commis un meurtre politique, mais non politicien. Il est bien le héros d'une cause, mais de sa cause, celle d'une jeunesse déchirée et *égotiste*, romantique au sens plein du terme.

VI - BILAN ET LECONS POLITIQUES DE LORENZACCIO

– **L'échec de Lorenzo** : Comme il l'avait prévu, le meurtre du duc Alexandre n'a pas engendré de soulèvement. « Pauvre Florence... » (acte IV, scène 8). Tout ce qu'il a produit, c'est une « espérance » au cœur du vieux Strozzi, dont la joie ne se nourrit plus que de possibles : « Assurément tous les hommes ne sont pas capables de grandes choses, mais tous sont sensibles aux grandes choses ... C'est ainsi que l'éclair d'une épée peut illuminer tout un siècle ». (acte V, scène 2). Mais tandis que le cabinet de Venise, baigné de la sérénité du généreux vieillard, résonne de son délayage sénile, c'est à Florence la défaite sur toute la ligne : l'abandon des grands ténors républicains, la volte-face du roi de France qui annule les efforts de Pierre Strozzi (scène 4), l'hébetude des Florentins qui attendent leur planteur de choux en se régaland sur le pas de leur boutique des péripéties de la révolution qui n'a pas eu lieu (scène 5), le sacrifice inutile et vite oublié de quelques illuminés (scène 6).

Quant au « héros », son geste libérateur accompli, il rentre dans le rang de la médiocrité, plus blasé que jamais : « J'aime encore le vin et les femmes ; c'est assez, il est vrai, pour faire de moi un débauché, mais ce n'est pas assez pour me donner envie de l'être ». (scène 6). Aucun miracle n'est advenu, ni pour guérir le « cœur malade » de Lorenzo, ni pour purger la politique de la cité, et, plus grave encore, rien ne peut être refait : « J'étais une machine à meurtre, mais à un meurtre seulement ». On a dit que la pièce de Musset se terminait en mélodrame. Quel autre style pourrait mieux exprimer l'ampleur d'un échec, la fin dérisoire d'un destin ? On a dit encore que la situation qui vient d'être résumée était une transposition directe des suites de la révolution de Juillet en France: c'est encore vrai. Lorenzaccio déçu et poignardé dans le dos par un sbire de Côme, c'est le symbole des « Trois Glorieuses » violées par la politique cauteleuse d'un Louis-Philippe. Il faut envisager de plus près cette constatation désabusée sur l'inefficacité de la révolution de 1830.

– **Lorenzaccio et la révolution avortée** : Les chefs du parti républicain sont gâteux. Ils passent beaucoup plus de temps à radoter qu'à agir efficacement pour l'avenir de leur cause. Chacun admire, bien sûr, le beau geste du vénérable Palla Rucellaï, qui refuse de contribuer par son suffrage à l'élection d'un nouveau tyran (acte V, scène 1). Mais son abstention, pour fière qu'elle soit, demeure un non-acte. Philippe Strozzi mesure l'abîme qui sépare la pensée de l'exécution : *Qu'il t'est facile à toi, dans le silence du cabinet, de tracer d'une main légère une ligne mince et pure comme un cheveu sur le papier blanc ! Qu'il t'est facile de bâtir des palais et des villes avec ce petit compas et un peu d'encre ! Mais l'architecte qui a dans son pupitre des milliers de plans admirables ne peut soulever de terre le premier pavé de son édifice, quand il vient se mettre à l'ouvrage avec son dos voûté et ses idées obstinées...* (acte II, scène I). La république (« il nous faut ce mot-là ») n'est qu'un vain slogan qui sonne le creux.

Chacun connaît la déplorable propension de nos révolutionnaires à une abstraction bavarde et intransigeante, aux joutes oratoires (pensons à Danton, à Saint-Just, à Mirabeau, à Hébert). Mais les parlottes, qui ont eu leur heure de gloire dans les années 1790-1793, ne sont plus de saison en 1830. A l'image de Philippe Strozzi après le meurtre d'Alexandre, nos républicains ont toujours été incapables de cueillir les fruits d'une opération violente, et n'ont jamais reconnu comme leurs les auteurs d'attentats et de troubles.

– **Les agitateurs** : si une révolution ne se fait pas avec des mots, elle ne se fait pas davantage par un coup de main improvisé. Il existe une certaine parenté de tempérament entre Pierre Strozzi et les chefs des barricades des années 1830 : même spontanéité courageuse mais étourdie, même haine épidermique de l'adversaire (il ne peut pas voir un soldat allemand), même détermination butée, même mépris des tièdes : « mon père, vous êtes bon patriote, mais encore meilleur père de famille ». (acte III, scène 2). A la médecine patiente que son père prescrirait pour traiter le cancer qui ronge Florence, il préfère la chirurgie, moins lente et plus efficace (au risque d'être mortelle) : « un bon coup de lancette guérit tous les maux ». Mais son impatience le conduit à l'erreur : il perd ses alliés et se désolidarise de la cause républicaine; il devient le chef d'un mouvement incontrôlé, qui n'inspire plus que la peur : c'est là le plus

sûr moyen de servir les forces de la réaction. Comme Pierre, comme aussi les étudiants de Florence, les « terroristes » de Paris et de Lyon ont desservi leur cause, parce qu'ils ont fait peur.

– **Le peuple** : Musset, au contraire de beaucoup d'autres écrivains romantiques, ne s'illusionne pas à son sujet : le peuple n'est pas mûr pour la révolution, parce que son niveau d'instruction très précaire ne l'ouvre pas à la spéculation politique et morale, et donc au changement de mentalité sans lequel il n'y a pas de changement de société. Quelques traces de cette conviction de Musset apparaissent dans la peinture de la population florentine tout au long de *Lorenzaccio*, et c'est Philippe Strozzi qui constate amèrement la faiblesse intellectuelle du peuple (acte II, scène I).

– **Opportunistes et arrivistes** : Napoléon Bonaparte a dit un jour : « Dans les révolutions, il y a deux sortes de gens : ceux qui les font, et ceux qui en profitent ». En effet, les Cibo, les Valori de 1537 s'abreuvent de tous les sangs : celui du duc, celui des étudiants, celui des insurgés. Ils sont les seuls bénéficiaires de cette sinistre affaire, simplement parce que leur adresse et leur vice politiques les ont placés au bon endroit et au bon moment. Ces facultés étaient en 1830 celles d'un Talleyrand ou d'un Thiers. D'ailleurs, ils représentent les forces d'inertie (ou par euphémisme de « stabilité »), et par conséquent les intérêts bien compris de la bourgeoisie ; que ce soit à Paris ou à Florence. L'histoire nous enseigne que les uns et les autres ont trouvé plus fort qu'eux : sous son écorce de « planteur de choux » bavard et insignifiant, Côme fut un despote malin et cruel ; Louis-Philippe n'a-t-il pas un peu de la même manière, quoique sans cruauté, trompé tout son monde, les républicains, le peuple et même la classe politique, sous sa figure de poire immortalisée par Daumier ?

Conclusion. Au lendemain de 1830, Musset est un libéral, déçu et même défaitiste. Pour lui, la vraie révolution n'est pas près d'éclorre en France. Certes, il n'a jamais été le partisan d'une république populaire, contraire à ses traditions familiales et à son intérêt : il s'est toujours montré un libéral assez tiède, que la politique ne mobilisait pas. Mais la question ne se situe pas sur le plan des idéaux ; sur le terrain de l'action politique, sa démonstration est désarmante, mais juste : dans *Lorenzaccio*, il illustre l'échec de toute révolution qui ne reposerait pas sur un changement ample et profond de mentalité, qui ne se donnerait pas les moyens appropriés et organisés, c'est-à-dire militaires, de mettre les idées à exécution, qui prétendrait libérer politiquement des masses qui ne le sont pas du point de vue culturel. On retrouve ici un thème constant de la pensée romantique auquel Musset a sacrifié bien moins qu'Hugo ou Lamartine : la tâche de l'artiste est de faire passer sur ses contemporains le souffle de la liberté.

On peut donc se demander si Musset y a vraiment cru. Ainsi, H-J. HUNT propose en conclusion de son étude un jugement moins académique : *Dans un âge où, malgré le triomphe des forces de réaction, un souffle d'optimisme irrationnel traverse la France intellectuelle et littéraire, dans une époque qui résonne des « beaux petits mots bien sonores » lancés par les républicains, les socialistes et hallucinés de toute nuance, Musset presque seul, clairvoyant dans son cynisme, en redisant à ses contemporains, sous la forme d'une tragédie historique, la décevante expérience par laquelle ils venaient de passer, prévoit et prédit la débâcle, plus grande encore, des années 1848-1852.*

Libre au lecteur de choisir entre le cynisme et la générosité de Musset, en se souvenant toutefois qu'entre le succès et l'échec, comme entre le bien et le mal, Lorenzo n'occupait pas clairement une seule des deux chaises. « Le mal existe, mais non sans le bien, comme l'ombre existe, mais non sans la lumière ». (acte III, scène 3). Sur l'objet de ce chapitre comme sur bien d'autres choses, il faut faire la part des hésitations et des incertitudes qu'un écrivain aussi humain que Musset a ressenties au long de son existence aventureuse.

REPERES BIBLIOGRAPHIQUES

– Sur **Florence et l'épisode de Lorenzaccio**, on pourra se reporter aux diverses chroniques et études dont on ne pourrait dresser une liste exhaustive. Quatre titres à signaler tout particulièrement :

MACHIAVEL, *Histoire de Florence*, publiée dans les *Oeuvres*, N.R.F., collection la Pléiade, Paris.

GUICCIARDINI (GUICHARDIN), *Storie d'Italia*, publiées à Bari, 1931.

VARCHI, *Storie Fiorentini*, publiées à Trieste, 1858.

Principale source de Musset, le récit de Varchi manque un peu de style, et sans doute aussi de rigueur historique.

Maurice ANDRIEUX, *Les Médicis*, Plon, Paris 1958.

Un livre passionnant, qui mérite d'être lu de bout en bout.

– **Sur le drame historique et politique :**

MACHIAVEL, *Le Prince* (Livre de poche).

Le chef-d'œuvre de Machiavel constitue la référence, souvent mal interprétée, de la pensée politique florentine au temps de la Renaissance. Sa lecture est pratiquement indispensable.

SHAKESPEARE, *Hamlet, Jules César, le Marchand de Venise, Othello, Le Roi Lear*.

On trouve partout les textes intégraux et leur traduction. La collection bilingue Aubier-Montaigne, en voie de disparition, est la plus abordable. Il est possible de se contenter d'extraits significatifs.

CORNEILLE, *Cinna, La Mort de Pompée, Rodogune, Nicomède*.

Petits classiques chez une dizaine d'éditeurs.

HUGO, Préfaces de *Cromwell* et de *Lucrece Borgia*, dans le 1^{er} volume du théâtre complet, N.R.F. la Pléiade.

La plupart des anthologies en donnent de larges extraits. Lecture indispensable.

STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, collection Garnier-Flammarion.

– **Sur Musset et la politique :**

MUSSET, *Lorenzaccio*, édition D. et P. COGNY, classiques Bordas, 1973.

Une édition intégrale, ce qui n'est pas si courant.

MUSSET, *Comédies et proverbes*, édition Biré-Allem, classiques Garnier (2 volumes). Rééditions.

On peut parcourir dans ce livre *La nuit vénitienne, les Caprices de Marianne, Fantasio*.

F. AMBRIERE, *La galerie dramatique*, éditions Corrèa, 1949.

P. DIMOFF, *La genèse de Lorenzaccio*, Didier, 1964.

On y trouve le texte de *Conjuration en 1537*, de G. SAND, source immédiate du drame de Musset.

H.J.HUNT, *Alfred de Musset et la révolution de Juillet*, Mercure de France, 1^{er} avril 1934, pages 70 à 88.

Une lecture brève et très utile.

© Edition Marketing Paris 1975.