Comptoir littéraire

www.comptoirlitteraire.com

André Durand présente

''Lorenzaccio''

(1834)

Drame en cinq actes et en prose d'Alfred de MUSSET

(340 pages)

pour lequel on trouve un résumé

des notes (pages 4-22)

puis successivement l'examen de :

la genèse (page 22)

l'intérêt de l'action (page 24)

l'intérêt littéraire (page 27)

l'intérêt documentaire (page 35)

l'intérêt psychologique (page 41)

l'intérêt philosophique (page 49)

la destinée de l'œuvre (page 53)

Bonne lecture !

ACTE I

Scène 1 : À Florence, à minuit, à la fin décembre 1536, dans un jardin, le duc Alexandre de Médicis, accompagné de son écuyer, Giomo, et de son favori et entremetteur, Lorenzo, enlève Gabrielle, une jeune fille, dont le frère, Maffio, est brutalement désarmé.
Scène 2 : Le lendemain matin, dans une rue, des bourgeois constatent les débordements auxquels se livrent les nobles à la sortie d'un bal, et se plaignent de la déchéance de leur ville, prise entre le pape et l'empereur. Sortent, masqués, le duc, Lorenzo et Julien Salviati qui fait une cour cavalière à Louise Strozzi, qui se montre offusquée.
Scène 3 : Plus tard, chez les Cibo, le marquis, avant de partir pour ses terres pendant une semaine, confie sa femme au cardinal, son frère. La marquise déplore l'impiété de la cour et la servitude de Florence. Le cardinal intercepte un billet galant du duc à la marquise.
Scène 4 : Le même jour, dans une cour du palais du duc, alors que les messagers du pape reprochent à Alexandre son indulgence envers le jeune débauché qu'est son cousin Lorenzo, surnommé avec mépris Lorenzaccio, celui-ci entre, rabroue les ambassadeurs, mais feint de s'évanouir à la vue d'une épée nue quand sire Maurice, le chancelier, le provoque en duel.
Scène 5 : Le même jour, qui est un vendredi, à l'église de San Miniato, à Montalivet, un pèlerinage populaire permet de constater la brutalité de la garde allemande que lui a fournie Charles Quint, et le mécontentement des républicains. Julien Salviati se vante devant Léon Strozzi de posséder bientôt sa sœur.
Scène 6 : Le soir, au bord de l'Arno, la mère et la tante de Lorenzo, Catherine Ginori, déplorent ses débauches, tandis que passent sous les fenêtres des gens qui sont bannis de Florence et parmi lesquels se trouve Maffio.

ACTE ll

Scène 1 : Le même soir du vendredi, dans son cabinet, Philippe Strozzi médite sur la corruption. Pierre, son fils aîné, réagit violemment en apprenant l'outrage fait à Louise Strozzi par Salviati, qui renforce encore la haine de la famille républicaine des Strozzi contre le tyran qu'est Alexandre.
Scène 2 : Le lendemain matin (ou plusieurs jours après?), le commisaire apostolique Valori et Lorenzo interrogent le jeune peintre Tebaldeo, et constatent que le patriotisme républicain des Florentins n'est pas mort. Lorenzo invite Tebaldeo à exécuter pour lui, le lendemain, un portrait.
Scène 3 : Le soir (ou plus tard), chez les Cibo, le cardinal tient un monologue où il se révèle qu'agent secret du pape, il aspire à manipuler le duc par l'entremise de sa belle-sœur. Puis, sous prétexte de la confesser, il essaie de la mettre dans son jeu, mais elle s'indigne de son attitude ambiguë.
Scène 4 : Au palais Soderini, le même soir (ou plus tard), Lorenzo annonce à sa mère et à sa tante qu'il allait faire «*quelque chose*» qui les étonnerait, tandis qu'à son oncle il affirme qu'il est républicain. Le duc, qui survient inopinément, ayant aperçu Catherine Ginori, se dit intéressé par cette «*Vénus*», même si Lorenzo tente de le dissuader de faire cette conquête.
Scène 5 : Chez les Strozzi, Pierre révèle que, pour venger les injures faites à Louise, puis à Léon Strozzi, il vient d'abattre un familier du duc : Julien Salviati. Lorenzo, qui s'est glissé en fraude, se trouve brusquement face à l'image vivante du justicier, celle qu'il rêve pour lui, et laisse échapper son admiration.
Scène 6 : Le lendemain, au palais du duc, celui-ci pose, torse nu, devant le peintre Tebaldeo, et Lorenzo en profite pour voler la cotte de mailles qui protégeait Alexandre. L'écuyer Giomo a des soupçons.
Scène 7 : Julien Salviati, qui se dit «*assassiné*», révèle au duc qu'il a été assailli par les Strozzi.

ACTE lll

Scène 1 : Le lendemain, dans sa chambre, prétendument pour habituer les voisins au bruit, Lorenzo s'exerce avec le spadassin Scoroconcolo au maniement de l'épée, mais tombe dans une véritable frénésie de cruauté verbale.
Scène 2 : Le même jour, dans le palais des Strozzi, Pierre, furieux de n'avoir pas tué Salviati, décide son père, Philippe, à se rendre chez les Pazzi, où se trame une conjuration républicaine.
Scène 3 : Peu après, dans la rue, Pierre et Thomas Strozzi sont arrêtés. Philippe est désespéré, mais Lorenzo tente de le dissuader d'agir, et lui explique son étrange conduite : naguère vertueux, il a choisi de s'avilir en devenant le compagnon de débauche d'Alexandre pour mieux lui inspirer confiance, et pouvoir ainsi le tuer. Cette débauche I'a corrompu, mais il n'en commettra pas moins son meurtre dans les deux jours, bien qu'il le juge inutile.
Scène 4 : Le même jour, au palais Soderini, Catherine s'étonne devant Marie d'avoir reçu un billet galant du duc. Elles se désolent du cynisme de Lorenzo.
Scène 5 : Le soir, à neuf heures, au palais Cibo, la marquise se débarrasse prestement du cardinal.
Scène 6 : Le lendemain, à midi, dans son boudoir, elle ne réussit pas à convaincre Alexandre de secouer la tutelle étrangère. Il la quitte, excédé.
Scène 7 : Tard le soir, lors d'un souper chez les Strozzi, Philippe appelle à l'action les quarante membres du clan, quand Louise meurt empoisonnée par un complice du duc. Les convives crient vengeance, tandis que Philippe se retire, brisé.

ACTE IV

Scène 1 : Le lendemain (vendredi 6 janvier?), au palais du duc, Lorenzo l'interroge subrepticement au sujet de sa cotte de mailles, qu'il n'a pas remplacée. Mais le duc s'intéresse plutôt à la tante de Lorenzo ; celui-ci le rassure sur sa puissance de séduction, et lui promet un rendez-vous avec elle dans sa propre chambre, pour le soir même.
Scène 2 : En même temps (ou peu après), devant le palais des Strozzi, Pierre et Thomas Strozzi, sortis de prison, apprennent le meurtre de leur sœur, et désirent se venger. Le duc s'introduit chez les Soderini, pour jeter un regard concupiscent sur Catherine.
Scène 3 : Dans la journée, dans une rue, Lorenzo fixe rendez-vous à Scoronconcalo pour minuit, lui fait ses dernières recommandations, et s'interroge sur le sens du meurtre, sur son destin.
Scène 4 : Au cours de la même journée, chez les Cibo, la marquise, révoltée par le chantage du cardinal qui veut se servir d'elle pour gouverner sous le nom d'Alexandre, avoue à son mari, qui est revenu, son intrigue avec le duc.
Scène 5 : Encore le même jour, dans sa chambre, Lorenzo procède aux derniers préparatifs, a une conversation avec Catherine, et, dans un monologue, constate l'irréversibilité de la corruption.
Scène 6 : Toujours le même jour, dans un couvent situé dans une vallée, les Strozzi enterrent Louise. Pierre, qui veut s'allier au roi de France pour renverser le tyran, se sépare de son père, qui s'y refuse.
Scène 7 : Au bord de l'Arno, au coucher du soleil, Lorenzo prévient les républicains florentins de la mort prochaine d'Alexandre, mais se heurte à l'incrédulité générale.
Scène 8 : Le soir, dans une plaine, Pierre et les bannis ne peuvent se mettre d'accord sur un plan d'action.
Scène 9 : La nuit, dans les rues de Florence, Lorenzo, qui erre, dans un monologue, médite une dernière fois avant le meurtre dont il fait la répétition fébrile.
Scène 10 : Près de minuit, chez le duc, le cardinal Cibo et sire Maurice le mettent en garde contre Lorenzo, mais en vain : il le suit.
Scène 11 : À minuit, dans sa chambre, où il l'a attiré car il pense y retrouver Catherine, Lorenzo assassine Alexandre.

ACTE V

Scène 1 : Le lendemain matin, dans le palais du duc, le cardinal Cibo et le conseil des Huit s'emploient à assurer la continuité du régime, en remettant le pouvoir à Côme de Médicis qui est attendu le lendemain.
Scène 2 : À Venise, plusieurs jours plus tard, dans le cabinet de Philippe Strozzi, Lorenzo lui annonce la mort du duc. Philippe lui témoigne son admiration et sa joie. Mais ils entendent une proclamation des Huit qui met à prix la tête du meurtrier.
Scène 3 : À Florence, le 8 janvier (?), dans une rue, deux gentilshommes commentent la réconciliation des époux Cibo.
Scène 4 : Le même jour, dans une auberge, Pierre décide de recourir à l'aide du roi de France.
Scène 5 : Le même jour, à Florence, sur une place, on constate que les républicains n'ont pas su agir. Tandis que leurs précepteurs ratiocinent, le petit Strozzi et le petit Salviati se chamaillent.
Scène 6 : Le même jour, à Venise, Lorenzo, apprend, chez Philippe, la mort de sa mère, sort et ne se dérobe pas au poignard d'un assassin. Le peuple pousse son corps dans la lagune.
Scène 7 : Le même jour, à Florence, sur la grande place, on acclame le nouveau duc, Côme de Médicis, qui jure obéissance au pape et à l'empereur.

Notes

Liste des personnages :
- «*Alexandre de Médicis*» : il était alors âgé de vingt-sept ans.
- «*Lorenzo*» : il était alors âgé de vingt-trois ans.
- «*Côme*» : il était alors âgé de dix-huit ans.
- «*les Huit*» : un des conseils du gouvernement de Florence, qui s'occupait de l'administration de la justice.
- «*commissaire apostolique*» : titre donné par le pape à celui qu'il envoya à la tête de troupes pour rétablir les Médicis.
- «*Salviati*» : riche famille de banquiers florentins.
- «*Strozzi*» : riche famille de banquiers florentins.
- «*provéditeur*» : titre de commandement, gouverneur de la citadelle.
- «*spadassin*» : homme d'épée, bretteur habile, assassin à gages.
- «*écuyer*» : gentilhomme au service d'un chevalier

Acte I scène 1 :
- «*entrailles du pape*» : juron qui révèle le mépris du soldat pour l'autorité ecclésiastique.
- «*ducats*» : grosse pièce d'or, à l'origine frappée à l'effigie du duc.
- «*moitié*» : la moitié de la somme.
- «*débauche à la mamelle*» : dès le plus jeune âge (exagération).
- «*rouée*» : débauchée, personne intéressée et rusée, sans scrupule, qui mériterait le supplice de la roue qui consistait à attacher le criminel sur une roue pour lui rompre les membres.
- «*courtisanerie*» : prostitution.
- «*sacrebleu*» : juron (déformation de «sacré» et «Dieu»).
- «*Nasi*» : puissante famille florentine ralliée aux Médicis.
- «*lanterne sourde*» : dont on peut cacher la lumière à volonté.
- «*rustre*» : paysan.
- «*dénichée*» : au sens premier du mot : tirée du nid.
- «*maître sot*» : très sot.

Acte I, scène 2 :
- «*écoliers*» : étudiants ; dans le contexte, apprentis peintres.
- «*on les voit descendre*» : «*les*», ce sont les invités de la fête, l'enfant étant si plein de son sujet qu'il ne les désigne que par ce pronom admiratif.

- «*portefeuille*» : carton à dessins ; la suite montre que «*le premier écolier*» est un apprenti peintre.
- «*livrées*» : vêtements aux couleurs des armes d'un roi, d'un seigneur, qu'ils faisaient porter aux hommes de leur suite.
- «*Je voudrais qu'un de mes apprentis fît un pareil métier*»» : par antiphrase ; en fait, «Je ne voudrais pas».
- «*Martelli*» : celui qui épouse la fille de Nasi.
- «*rideaux*» : ils entouraient le lit à cette époque-là.
- «*le jeu de paume*» : sport qui consistait à se renvoyer une balle de part et d'autre d'un filet, à l'origine au moyen de la main puis d'un instrument : cela devint le tennis, du mot français «Tenez» qui était crié au moment de lancer la balle.
- «*je me comprends*» : l'orfèvre ne veut pas expliciter sa pensée qui est que les seigneurs peuvent s'amuser entre eux mais que le peuple est excédé de leur insolence.
- «*des tonneaux*» : des ivrognes qui se remplissent de vin. Dans ‘*’On ne badine pas avec l'amour’’*, Musset allait évoquer ces «*deux formidables dîneurs*» que sont maître Blazius et maître Bridaine, qui «*tous deux ont pour ventre un tonneau*».
- «*sans vergogne*» : sans avoir honte.
- «*godelureau*» : terme familier et péjoratif pour désigner un jeune homme qui fait le joli cœur auprès des femmes.
- «*s'abrutissant jusqu'à la bête féroce*» : au point de descendre à cet état.
- «*carnaval*» : il était spécialement libre en Italie, bien que les autorités ecclésiastiques aient plusieurs fois cherché à l'interdire ; celui de Florence ne faisait qu'imiter de très loin celui, très célèbre, de Venise
- «*maudit ballon*» : «*C'était l'usage au carnaval de traîner dans les rues un énorme ballon qui renversait les passants et les devantures des boutiques, Pierre Strozzi avait été arrêté pour ce fait*.» (Musset).
- «*florins*» : monnaie de Florence marquée de la fleur de lys.
- «*une aune*» : ancienne mesure de longueur d'environ 1,20 m.
- «*Montolivet*» : bourg au sud de Florence où Musset situe l'église de San Miniato, lieu de foire et de pèlerinage.
- «*l'empereur Charles*» : Charles Quint (1500- 1558), empereur d'Allemagne et roi d'Espagne.
- «*maison* […] *colonnes* […] *voûte* […] *architectes* […] *brèche* […] *clocher* […] *édifice* […] *gros pâté*» : Les colonnes sont les grandes familles de Florence qui étaient égales entre elles. Les architectes sont le pape et l'empereur qui se sont mêlés des affaires de Florence grâce à une brèche, la corruption. Ils ont mis les Médicis au-dessus des autres familles, comme un clocher. Devant la fragilité de l'édifice, ils ont été obligés de bâtir une citadelle qu'ils ont remplie de soldats allemands de Charles Quint.
- «*la citadelle*» : le fort de Basso construit à l'initiative du pape en 1534 pour «assurer et fortifier la situation du duc» (Varchi).
- «*les Allemands*» : le duc assure l'ordre grâce à une garnison de mercenaires allemands.
- «*vin aigrelet*» : le vin du Rhin, moins sucré que le vin italien.
- «*hallebarde*» : (mot d'origine allemande) : pique garnie par le haut d'un fer tranchant et de deux fers latéraux ou ailes.
- «*bâtard*» : Alexandre était le fils naturel de Laurent II de Médicis ou, selon certains, du pape Clément VII (Jules de Médicis) et d'une mère inconnue, qui aurait été une «fille de salle mauresque».
- «*butor*» : homme stupide, grossier, maladroit.
- «*Rome*» : on verra plus loin que c'est l'une des villes qui recueillent les bannis, malgré l'alliance entre le pape et les Médicis.
- «*la capitulation*» : l'acte de soumission de Florence à Charles Quint, qui fut conclu entre le cardinal Valori, commissaire apostolique, le 12 août 1530, qui réinstalla les Médicis au pouvoir dont ils avaient été chassés en 1527 par l'émeute populaire provoquée par Savonarole, mais qui garantissait quelques libertés aux citoyens ; il stipulait : «Florence paiera quatre-vingt mille ducats à l'armée assiégeante, livrera cinquante otages en garantie ; Sa Sainteté pardonnera les injures et, dans un délai de quatre mois, l'empereur Charles Quint fixera la forme du gouvernement sous réserve du maintien de la liberté.»

- «*Ruccellai*» : très ancienne famille.
- «*Masaccio*» : diminutif péjoratif de Thomas, sans doute dû à sa petite taille («ccio» est péjoratif : «Lorenzaccio» signifie «sale Laurent», «canaille de Laurent»)
- «*vêtu en religieuse*» : le fait est authentique
- «*ferme !*» : «sois ferme !» ; «fais preuve de courage !».
- «*ventrebleu*» : juron («ventre de Dieu»).
- «*cavalier*» : gentilhomme.
- «*camériste*» : femme de chambre.
- «*baste !*» : qu'importe ! il suffit ! c'est le juron italien «Per Bacco !»

Acte I, scène 3 :
- «*Massa*» : à quatre-vingt quinze kilomètres au nord-ouest de Florence.
- «*Palestine*» : destination des croisés au Moyen Âge, symbole de la terre lointaine et dangereuse.
- «*vos favoris*» : personnification des éléments de la nature cités ensuite.
- «*harangue*» : discours solennel prononcé devant une assemblée par un haut personnage.
- «*cascatelles*» : petites cascades (italianisme).
- «*l'affaire d'une semaine*» : indication précieuse sur la durée de l'action, qui coïncide à peu près avec le voyage du marquis.
- «*Malaspina*» : en réalité, nom de famille de la marquise (confusion, peut-être volontaire, de Musset, le nom signifiant mauvaise épine).
- «*Hippolyte de Médicis*» : cardinal, rival politique d'Alexandre qui partageait avec lui la faveur du pape, qui était populaire parmi les rebelles et qui a été, en 1535, empoisonné sans doute par ses soins, comme l'insinue la marquise, au moment il allait renconter l'empereur Charles Quint pour le convaincre qu'Alexandre était incapable de diriger Florence.
- «*le bonnet de la Liberté*» : le «pileus», bonnet de l'esclave affranchi dans l'Antiquité, ou le bonnet phrygien, symbole de la liberté pendant la Révolution française (en ce cas, c'est un anachronisme).
- «*préfet*» : administrateur de région.
- «*commissaire*» : délégué à qui un gouvernement confie certaines fonctions à titre provisoire.
- «*Baccio*» : le cardinal Baccio Valori qui a été désigné, dans la liste des personnages, comme «*commissaire apostolique*» qui représente à Florence les intérêts du pape.
- «*César*» : l'empereur dont le nom allemand, «Kaiser», est d'ailleurs dérivé de «César».
- «*l'aigle impérial*» : emblême de l'empire.
- «*nos deux maisons*» : nos deux familles.
- «*il lui donne sa main à baiser*» : elle porte un anneau épiscopal dont la pierre est baisée par les fidèles.

Acte I, scène 4 :
- «*Paul III*» : pape de 1534 à 1549, qui appartenait à la famille des Farnèse, traditionnellement ennemie des Médicis ; par la semonce pontificale qui suit, il désire surtout humilier un rival, et ne lui laisser oublier en rien à qui il doit son duché. George Sand avait commis un anachronisme pour laisser vivre Clément VII jusqu'en 1537 ; Musset rétablit la vérité historique.
- «*quelques mauvaises branches à élaguer*» : métaphore désignant les grandes familles trop indépendantes.
- «*une espèce de sceptre qui sent la hache d'une lieue*» : le sceptre est l'insigne du pouvoir, mais, dans le cas du duc, ce pouvoir consiste surtout à supprimer, à détruire.
- «*une lieue*» : quatre kilomètres.
- «*transfuge*» : celui qui a fui la justice.
- «*ses États*» : les États de l'Église ou États pontificaux, territoires dans l'Italie centrale qui appartinrent, ou furent soumis comme vassaux, à la papauté de 756 à 1870.
- «*libertin*» : pas tant au sens d'aujourd'hui (celui qui est déréglé dans ses mœurs, dans sa conduite, s'adonne sans retenue aux plaisirs charnels) que le sens ancien (qui ne suit pas les lois de la religion, qui est libre penseur) ; d'ailleurs, sire Maurice l'accuse d'être «*athée*».

- «*l'arc de Constantin*» : monument de Rome que l'empereur Constantin (vers 280-337) fit édifier à la suite d'une victoire placée sous le signe de la croix ; il était surmonté de huit statues de rois barbares qui furent restaurées en 1498, mais dont les têtes furent abattues par Lorenzo en 1534, Clément VII le faisant alors expulser de ses États.
- «*modèle titré*» : exemple reconnu.
- «*Pierre Farnèse*» : fils de Paul II, gouverneur de Parme et de Plaisance, il se signala par sa cruauté et ses débauches, et fut assassiné (1490-1547).
- «*l'évêque de Fano*» : ce Cosimo Gheri da Pistoïa a été lié aux débauches de Pierre Farnèse qui, en 1538 (donc, en réalité, après la mort d'Alexandre), le viola et le tua, scandale d'autant plus grand qu'il bénéficia de l'indulgence de Paul III.
- «*les premiers artistes de l'Italie*» : notamment le graveur Benvenuto Cellini à qui le duc commandait des monnaies et des médailles à son effigie.
- «*revient sur l'eau*» : on dirait aujourd'hui «revient sur le tapis».
- «*Renzo*» : diminutif affectueux de Lorenzo.
- «*statues qu'il excommunierait demain si elles étaient en chair et en os*» : parce que ce sont celles de rois barbares.
- «*Lorenzaccio*» : «sale Laurent», «canaille de Laurent», diminutif méprisant plutôt que haineux.
- «*Francesco Molza*» : humaniste (1489-1544) dont on a conservé «*une harangue*» prononcée plusieurs années auparavant, où il accusait notamment Lorenzo d'avoir cambriolé la basilique Saint-Paul et d'avoir emporté les têtes des muses qui se trouvaient sur un sarcophage.
- «*fieffé*» : familièrement, l'adjectif se joint à une appellation injurieuse qu'il renforce, comme si cette appellation était un fief dont on décore la personne (Littré).
- «*l'ombre d'un ruffian énervé*» : un «*ruffian*» est un entremetteur, un souteneur ; Lorenzo n'en est que «*l'ombre*» et, de plus, ce ruffian, est privé de nerfs, de force, d'énergie, de ressort.
- «*gratteur de papier*» : Lorenzo avait fait représenter en 1526 ''*Arridosio*'', une comédie où il s'était montré plein de talent.
- «*méchant*» : qui ne vaut rien dans son genre.
- «*quolibets*» : propos trop libres, pas nécessairement plaisanteries.
- «*ma canaille*» : (du latin «canis», chien) : mon peuple, considéré comme méprisable, littéralement identifié aux chiens.
- «*yeux plombés*» : gris, livides. Le portrait que fit Musset est exact, comme on le constate sur une médaille vénitienne ; néanmoins, il pensa surtout à lui-même.
- «*honnête*» : pudique.
- «*Les chiens de cour peuvent être pris de la rage comme les autres chiens*» : le cardinal n'est pas dupe de la feinte lâcheté de Lorenzo, et prévoit le dénouement à mots couverts.
- «*en toscan*» : langue de la Toscane (donc de Florence) qui deviendra l'italien officiel.
- «*pourpoint*» : partie du vêtement d'homme qui couvrait le torse jusqu'aux hanches.
- «*un vieux pourpoint de mon grand-père*» : sire Maurice, en faisant lui-même preuve d'esprit, suggère que celui de Lorenzo serait usé, élimé, comme un vieil habit, le pâle reflet de celui de son grand-père, Laurent le Populaire, seigneur particulièrement brillant, qui fut ambassadeur auprès du pape et de Charles VIII.
- «*légitime*» : il n'est pas un bâtard mais, toutefois, appartient à la branche cadette des Médicis, tandis que le duc appartient à la branche aînée.
- «*Lorenzetta*» : diminutif féminin de Lorenzo.
- «*catin*» : prostituée.

Acte I, scène 5 :
- «*Montolivet*» : «*On allait à Montolivet tous les vendredis de certains mois ; c'était à Florence ce que Longchamp était autrefois à Paris, Les marchands y trouvaient l'occasion d'une foire et y transportaient leurs boutiques*.» (Musset). Il faut se représenter un vaste champ de foire avec des étalages en plein vent.

- «*tour de Babel*» : un haut édifice que, dans la Genèse, les hommes bâtirent pour se rapprocher des cieux et où Dieu, jaloux de sa suprématie, introduisit la diversité des langues, ce qui entraîna la discorde entre les peuples qui se dispersèrent, et fit échouer l'entreprise.
- «*baragouin*» : (des mots bretons «bara» [pain] et «gouin» [vin] qui étaient les seuls qu'on saisissait en écoutant parler cette langue) : langage où les sons des mots sont si altérés qu'il devient inintelligible.
- «*saints ciboires et poignées d'épées*» : les ciboires sont des vases où sont conservés les hosties consacrées ; l'orfèvre indique donc ainsi qu'il est acquis tout autant à la papauté qu'à l'Empereur.
- «*hâbleur*» : vantard.
- «*Cellini*» : sculpteur, graveur, ciseleur réputé (1500-1571), à qui Alexandre commandait des monnaies et des médailles à son effigie ; célèbre pour son grand talent et ses extravagances, il a laissé des ''*Mémoires*'' de sa vie aventureuse ; Musset s'en inspira directement dans une scène où il faisait apparaître l'artiste, mais qu'il retrancha du manuscrit.
- «*Bologne*» : en mai 1527, les Florentins républicains avaient chassé les Médicis ; le pape Clément VII s'allia avec Charles Quint pour imposer Alexandre ; leur armée se concentra à Bologne, et fit le siège de Florence qui céda bientôt à cause des dissensions et des trahisons.
- «*Pazzi*» : la conjuration des Pazzi (1478), dirigée contre Laurent le Magnifique et son frère, Julien, fut réprimée dans le sang ; le dramaturge italien Alfieri en avait fait, en 1789, le sujet d'une tragédie que Musset connaissait.
- «*leur roi*» : cette tirade fait penser à la première ''*Philippique*'' de Démosthène où l'orateur grec reprochait aux Athéniens, en termes analogues, d'épiloguer sur les faits et gestes de Philippe de Macédoine, mais de ne prendre aucune mesure contre lui.
- «*flandrin*» : homme grand et fluet.
- «*de Venise*» : la célèbre dentelle au point de Venise.
- «*un galant*» : homme qui se plaît à courtiser les femmes, à faire leur conquête.
- «*le prieur de Capoue*» : «prieur» désignait le supérieur de certains couvents mais était aussi le titre de hauts magistrats dans certaines républiques italiennes. Ici, il s'agit de Léon Strozzi.
- «*pas fière*» : la famille des Strozzi s'appuyait sur la bourgeoisie pour tenter de renverser Alexandre de Médicis.
- «*les bannis*» : Alexandre avait banni un peu au hasard des Florentins suspects d'avoir contribué à la révolte de 1527.
- «*femme déshonorée*» : selon Varchi, lla femme de Julien Salviati n'avait pas très bonne réputatIon ; elle fut notamment accusée par l'opinion publique d'avoir empoisonné Louise Strozzi (voir III, 8).

Acte I, scène 6 :
- «*l'Arno*» : fleuve qui coule à Florence.
- «*ma mère chérie*» : «*Catherine Ginori est belle-sœur de Marie, elle lui donne le nom de mère parce qu'il y a entre elles une différence d'âge très grande : Catherine n'a guère que vingt-deux ans*.» (Musset) ; chez George Sand, elle était la sœur de Lorenzo.
- «*la fable de Florence*» : un sujet de plaisanterie, de rire.
- «*s'inquiéter*» : l'inquiétude et l'aspect débile de Lorenzo, accrus par sa misère et sa vie errante, sont conformes à la vérité historique ; mais il n'est jamais allé au collège, et il ne semble pas qu'il ait éprouvé les sentiments généreux qui lui sont prêtés ici.
- «*Plutarque*» : historien et moraliste grec, auteur des ''*Vies parallèles des hommes illustres*'' (vers 46-49 – vers 125) ; elles eurent beaucoup de succès chez les humanistes italiens et français ; on croit que Lorenzo fut en partie poussé au meurtre par l'éloge d'Harmodius et d'Aristogiton, meurtriers du tyran d'Athènes Hipparque, rapporté par Plutarque.
- «*père de la patrie*» : surnom de Côme l'Ancien, un ancêtre de Lorenzo, le premier grand Médicis, qui avait reçu ce titre en compensation d'un exil injustifié.
- «*Soderini*» : famille maternelle de Lorenzo, au passé glorieux ; ses membres avaient occupé de hautes places où ils s'étaient montrés honnêtes mais mous et négligents.

- «*Sa naissance ne l'appelait-elle pas au trône?*» : plus qu'Alexandre, descendant de la branche aînée des Médicis mais bâtard, Lorenzo pouvait prétendre au pouvoir comme descendant légitime de la branche cadette.
- «*docteur*» : savant.
- «*Cattina*» : diminutif italien de Caterina.
- «*masure*» : après bien des aventures, Marie vivait dans une misérable maison adossée au palais Médicis.
- «*l'antique rejeton*» : hypallage qui fait passer l'antiquité de la lignée au descendant.
- «*Pise*» : ville gouvernée alors par Jacques de Lazare de Médicis qu'on croyait, à tort, sympathique à la cause républicaine.
- «*croix de la Vierge*» : calvaire des environs de Florence, impossible à localiser précisément.
- «*fange crapuleuse*» : souillure de la débauche (du latin «crapula», ivresse).

Acte II, scène 1 :
- «*Galeazzo*» n'est pas autrement présent dans la pièce ; «*Maffio*» est un des personnages du premier acte.
- «*corrompue*» : séduite, débauchée.
- «*la croisée*» : la fenêtre.
- «*quel nom portes-tu donc? celui de ta race, ou celui de ton baptême*» : l'humanité est-elle définitivement souillée par le péché originel (la «*tache originelle*») ou purifiée par le baptême chrétien?
- «*livres*» : Philippe Strozzi, chrétien tout imprégné de philosophie antique, compare implicitement le dogme du péché originel, qui condamne l'humanité mais rachète les individus par le baptême, et la philosophie de ces «rêveurs» qui n'offre aucun rachat.
- «*la plus grande dévergondée*» : «*la femme déshonorée*» mentionnée en I, 5.
- «*tu manques à ton frère*» : tu négliges les égards qui lui sont dus, tu l'offenses.
- «*salpêtre*» : vieux nom pour la poudre à canon dans la composition de laquelle entrait du salpêtre (nitrate de potassium), d'où l'expression «être fait de salpêtre» : être extrêmement vif, exploser facilement.
- «*Qu'as-tu à faire de cette épée? Tu en as une au côté*» : il faut ici supposer un jeu de scène : Pierre a décroché une épée pendue au mur, en oubliant qu'il en portait déjà une.
- «*le dîner*» : le repas du soir.

Acte II, scène 2 :
- «*pompes magnifiques*» : apparat fastueux.
- «*encensoirs*» : récipients suspendus à des chaînettes et dans lesquels on brûle de l'encens.
- «*mondain*» : relatif au monde par opposition à la vie religieuse.
- «*le moine sévère et ennemi du plaisir*» : Savonarole.
- «*pareils moyens*» : reprise d'un thème qu'avait développé Chateaubriand dans ‘'*Le génie du christianisme*'' (1802) en montrant la beauté artistique du culte et des cérémonies chrétiennes.
- «*un Dieu jaloux*» : le Dieu sévère de l'Ancien Testament qui exige d'être aimé et servi exclusivement.
- «*ce que vous dites là est parfaitement vrai et parfaitement faux*» : vrai parce que cette beauté est réelle, faux parce qu'elle ne suffit pas à prouver la vérité de cette religion.
- «*Freccia*» : chez Varchi, c'était le nom d'un serviteur de Lorenzo. Le peintre (plutôt symbole que personnage) semble bien avoir été inventé par Musset.
- «*enthousiasme*» : en grec, transport divin.
- «*Raphaël*» : peintre qui avait en effet travaillé à Florence avant de devenir le peintre officiel des papes Jules II et Léon X, et l'architecte en chef du Vatican (1483-1520). Le texte comporte une invraisemblance : Tebaldeo est bien jeune pour avoir été son élève.
- «*Buonarroti*» : nom de famille de Michel-Ange qui avait exécuté de nombreuses oeuvres dans sa ville natale (tombeau des Médicis) et venait de se fixer définitivement à Rome en 1534.
- «*desservant*» : serviteur.

- «*poussière virginale*» : il s'agit du grain velouté de certains fruits (abricot, pêche) qu'ils perdent en partie quand on les touche, comme une femme perd sa virginité.
- «*Campo Santo*» : nom donné en Italie aux cimetières ; celui de Florence était situé à San Miniato al Monte, au sud-est de la ville.
- «*la Mazzafirra*» : courtisane florentine, maîtresse du peintre du XVIIe siècle Cristofano Allori qui l'aurait représentée dans son tableau ‘’*Judith et Holopherne*’’. La référence est anachronique.
- «*de cet endroit*» : sur les hauteurs qui dominent Florence.
- «*ma mère*» : c'est-à-dire Florence.
- «*zéphyr*» : vent doux et agréable.
- «*corde d'argent* [...] *vent du nord*» : la corde qui rend le son le plus plein ne vibre qu'au vent le plus difficile à supporter ; les époques de tourmente et les pays rigoureux produisent les grandes œuvres, idée familière aux romantiques depuis Mme de Staël.
- «*l'alchimiste de ton alambic*» : comme l'alchimiste du Moyen Âge qui cherchait à transmuer les métaux en or, Tebaldeo voudrait métamorphoser par l'art la souffrance en beauté.
- «*la poésie est la plus douce des souffrances*» : à rapprocher des idées émises par Musset dans ‘’*La nuit de mai*’’ : «*Les plus désespérés sont les chants les plus beaux*
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.»
- «*les terres corrompues*» : souillées, infectées.
- «*stylet*» : poignard à lame fine et pointue.
- «*meurtres facétieux*» : commis par plaisanterie, pour se divertir.
- «*l'Annonciade*», «*Sainte-Marie*» : églises de Florence, la première étant «La Santissima-Annunziata», une des plus riches en oeuvres d'art, la seconde pouvant être la cathédrale Sainte-Marie des Fleurs, trois autres églises portant le nom de Sainte-Marie.
- «*les moines* […] *me mettent une robe blanche et une calotte rouge*» : c’est le costume des pères blancs.

Acte II, scène 3 :
- «*Farnèse*» : «*le pape Paul III*» (note de Musset).
- «*ton commissaire apostolique*» : le cardinal Baccio Valori.
- «*probité*» : honnêteté, intégrité (allusion à l'attitude circonspecte du cardinal à I, 4).
- «*son office*» : sa fonction.
- «*la chaîne de fer dont Rome et César tiennent les deux bouts*» : pour le mettre complètement dans la dépendance du pape (Rome) et de Charles Quint (César), le cardinal Cibo veut agir sur Alexandre par l'intermédiaire de sa belle-sœur. Si ce rôle n’est pas conforme à l’Histoire, il ressemble beaucoup à celui des prêtres qu’Eugène Sue allait mettre en scène dans ‘’*Le juif errant*’’.
- «*Saint Sébastien*» : martyr chrétien (IIIe siècle) livré par Dioclétien aux flèches de ses archers ; les artistes de la Renaissance (Sodoma, Mantegna, etc.) ont souvent représenté la scène.
- «*le courtisan*» : celui qui cherche à plaire aux puissants, aux gens influents, par des manières obséquieuses.
- «"*Confiteor*"» : prière commençant par ce mot latin qui signifie «je confesse» (Musset suit très exactement le rite de la confession dans la religion catholique).
- «*l’évêque de Fano*» : voir note de I, 4.
- «*vous autres*» : les gens d'Église.
- «*sourde pensée*» : secrète, cachée.
- «*charme*» : ce qui exerce une action magique, un enchantement, un ensorcellement, un envoûtement, un sortilège.
- «*libertin*» : ici (par rapport à l'emploi en I, 4), débauché.
- «*son Altesse*» : le duc Alexandre.

Acte II, scène 4 :
- «*Tarquin le fils*» : appelé ainsi par Musset l’appela pour le distinguer d’un autre Tarquin, Tarquin l’Ancien, que la légende ne donne pas pour son père. Il s’agit de Sextus, fils de Tarquin le Superbe, le dernier roi de Rome (Lorenzo en fait un «*duc*» pour suggérer la similitude avec le duc de Florence),

qui fit périr le père et les frères de Brutus. ce dernier feignit la folie et s'insinua dans la famille royale comme une sorte de bouffon inoffensif ; il attendait l'heure de la vengeance ; une nuit, le débauché Sextus Tarquin se présenta chez sa parente, la vertueuse Lucrèce, et la viola ; elle se suicida pour sauver son honneur ; saisissant alors l'occasion, Brutus souleva le peuple, chassa les Tarquin, abolit la royauté et instaura la république. Mais Lorenzo déforme cyniquement cette «*histoire de sang*» ; nouveau Brutus, il a besoin de tremper son courage, car l'heure de l'action est proche.
- «*monomane*» : fou obsédé par une idée fixe («brutus» = idiot).
- «*Si vous méprisez les femmes, pourquoi affectez-vous de les rabaisser devant votre mère et votre sœur?*» : Cette réplique fut empruntée par Musset à George Sand.
- «*sœur*» : l'âge de Catherine fait d'elle la sœur plus que la tante de Lorenzo.
- «*un homme vêtu de noir*» : dans ‘*’La nuit de décembre’’*, qui allait paraître l'année suivante, Musset écrivit :

«*Du temps que j'étais écolier,*
Je restais le soir à veiller
Dans notre salle solitaire.
Devant ma table vint s'asseoir
Un pâle enfant vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère.»

- «*l'histoire de Brutus*» : il peut s'agir non seulement de Brutus l'ancien (qui n'avait pas tué Tarquin) mais aussi du républicain Brutus qui, avec Cassius, participa à l'assassinat de César en 44 av. J.-C. parce qu'il le voyait dériver vers le pouvoir absolu ; d'ailleurs, il se donna la mort quand il devina les vrais mobiles qui avaient poussé ses complices.
- «*étonnera*» a le sens classique de «frappera comme un coup de tonnerre». L'énigmatique sursaut de Lorenzo hanté par l'histoire de Brutus nous promet une surprise extraordinaire.
- «*faire des armes*» : faire de l'escrime.
- «*métier que tu fais ici*» : activité, conduite.
- «*capitulation*» : voir I, 2.
- «*une grande période*» : phrase complexe ornée et organisée, caractéristique de l'éloquence oratoire qui consiste à entourer une proposition principale courte et sonore de subordonnées en cascades ; Lorenzo en fait la satire, comme de la façon de se draper, à laquelle les manuels oratoires les plus graves (comme le ‘*’De oratore’’* de Cicéron) attachaient une grande importance.
- «*Ne voyez-vous pas à ma coiffure que je suis républicain dans l'âme? Regardez comme ma barbe est coupée*» : le portrait de Lorenzo le montre avec des cheveux et une barbe très fournis ; si Musset modifia cette apparence, ce fut peut-être pour faire une allusion aux mœurs de son temps où les détails de toilette signalaient ostensiblement les opinions politiques et littéraires : les romantiques ultras portaient toute leur barbe tandis que les libéraux la rasaient.
- «*le brevet*» : acte par lequel le souverain accordait un don, une pension, une grâce ou un titre de dignité (ici, sans doute, le titre de fournisseur de la Cour).
- «*mignon*» : le terme a désigné les favoris efféminés d'Henri III que le drame d'Alexandre Dumas, ‘*’Henri III et sa cour’’* avait mis en scène en 1829 ; il est employé par le duc à l'égard de Lorenzo, et accrédite l'hypothèse d'une liaison homosexuelle entre eux.
- «*Vénus*» : chez les Romains, déesse de l'amour et de la beauté.
- «*une vertu*» : une femme vertueuse, chaste.
- «*une pédante*» : terme péjoratif qui désigne une personne qui étale son savoir sans discernement.
- «*le Strozzi*» : l'article a ici une valeur méprisante mais ce n'est pas toujours le cas en Italie, surtout quand il s'agit de femmes.
- «*fredaine*» : écart de conduite considéré avec indulgence ; petite folie.
- «*butor*» : homme stupide, grossier, maladroit (la phrase de Lorenzo est peut-être à double entente : il parle de Strozzi, mais ne parle-t-il pas aussi d'Alexandre au nez duquel il se trouve justement?).
- «*qui me revient*» : qui me plaît.

Acte II, scène 5 :
- «*jasant*» : bavardant.
- «*le rustre*» : individu grossier et brutal (alors que, à I, 1, le mot était pris dans son sens premier).

- «*inquiet*» : au sens premier, qui ne peut rester en repos, agité.
- «*Thomas*» : Thomas Strozzi.
- «*les pères attendent le retour de leurs enfants*» : allusion aux bannis.
- «*nuit obscure*» : celle de l'exil.
- «*misère*» : les bannis y sont réduits.
- «*attendre*» : dans cette réplique, le verbe «*attendre*» est employé successivement avec trois nuances différentes : dans le premier cas («*les pères attendent*»), il exprime l'inquiétude ; dans le deuxième cas («*ceux qui les attendent*»), il exprime, au contraire, la sécurité : ceux qui sont menacés par les bannis savent qu'ils n'arriveront pas jusqu'à eux ; dans le troisième cas («*nous attendons*»), il s'agit d'une attente trop paisible au gré de Philippe Strozzi.

Acte II, scène 6 :
- Le rythme et même le contenu de quelques vers de la chanson de Giomo évoquent de façon parodique le célèbre début du poème ‘’*Lucie*’’ (1835) :

«*Mes chers amis, quand je mourrai,*
Plantez un saule au cimetière».

- «*échanson*» : celui qui sert à boire.
- «*prêtraille*» : terme péjoratif pour désigner le clergé.
- «*oraison*» : prière.
- «*bière*» : cercueil.
- «*gris*» : éméché, légèrement ivre.
- «*la cotte de mailles*» : armure défensive faite d'anneaux de fer entrelacés ; selon Varchi, celle du duc était d'une beauté et d'une qualité rares, et il la portait constamment sur lui, disant : «Si cette cotte de mailles ne m'allait pas si bien qu'elle ne me cause aucune fatigue, je n'irais pas armé, attendu que je n'en ai aucun besoin», paroles que Lorenzo avait entendues, ce qui fit qu'un jour où le duc s'était déshabillé pour changer de vêtements, et qu'il l'avait laissée sur son lit avant d'entrer dans une autre chambre, resté seul dans la première, il la subtilisa et la jeta dans un puits.
- «*en croupe derrière vous*» : Alexandre et Lorenzo allaient souvent sur le même cheval.
- «*les antiques*» : les oeuvres d'art de l'Antiquité auxquelles Alexandre (qui, malgré sa laideur collectionna les portraits, posant torse nu sur presque tous) veut que son portrait ressemble.
- «*second dessus*» : terme de musique qui désigne, dans un duo, le registre le plus haut, par opposition à la basse.
- «*un fils de pape*» : le duc lui-même, fils naturel présumé de Clément VII.
- «*vos gens*» : vos domestiques.
- «*mes cottes*» : Lorenzo joue sur le double sens de «cotte» qui, au pluriel, signifie «jupons» et donc «femmes» (ce qui le fait penser à sa tante que le duc veut séduire).

Acte III, scène 1 :
- «*faisant des armes*» : de l'escrime.
- «*as-tu assez du jeu?*» : comme on le verra plus loin, Lorenzo simule un combat pour s'entraîner au meurtre du duc, et habituer les voisins au bruit.
- «*Ô soleil ! soleil ! il y a assez longtemps que tu es sec comme le plomb ; tu te meurs de soif, soleil ! son sang t'enivrera*.» : dans cet accès de folie, Lorenzo imagine une hyperbole un peu laborieuse : le soleil, sec comme le plomb, sera désaltéré par le seul sang de son ennemi.
- «*Ugolin*» : Ugolin della Gherardesca, tyran de Pise, il fut, en 1288, enfermé par ses ennemis dans une tour, sans nourriture, avec deux de ses fils et deux de ses petits-fils qu'il aurait tenté de manger avant de mourir le dernier.
- «*crâne*» : dans ‘’*La divine comédie*’’ (chant XXXIII), Dante décrivit Ugolin se repaissant éternellement en enfer du crâne de son ennemi, l'archevêque Roger de Ubaldini.
- «*As-tu la fièvre?*» : primitivement, Scoronconcolo poursuivait : «*as-tu toi-même un rêve?***»**
- «*le petit maigre*» : c'est la façon dont on désignait Lorenzo ; la suite des idées est volontairement obscure : en partant de sa personne, Lorenzo passe aux séparations et aux exils qu'on lui attribue.
- «*les gamins l'écrivent*» : ils écrivent que Lorenzo est un lâche.

- «*le vieillard*» au «*bonnet blanc*» serait Ugolin, le bonnet blanc étant l'insigne du parti gibelin auquel il avait un temps appartenu ; mais il pourrait aussi représenter son ennemi, l'archevêque. Musset avait d'abord écrit : «*Vieillard, ris sous ta tiare*.»
- «*je serais loin*» : «je serais mort». Varchi révéla que Lorenzo «avait obtenu la grâce [de Scoronconcolo] alors qu'il était sous le coup d'une condamnation à mort pour homicide.»
- «*comme devant*» : «comme avant».
- «*il n'y a rien de si mauvaise digestion qu'une bonne haine*» : rien n'est aussi difficile à supporter qu'une bonne haine.
- «*Ton médecin est dans ma gaine*» : s'y trouve l'épée du spadassin qui réglera le problème de Lorenzo.
- L'ennemi de Lorenzo, l'épée «*qui le tuera n'aura ici-bas qu"un baptême*» : c'est dire à mots couverts que l'épée ne servira jamais à autre chose qu'au meurtre d'Alexandre.

Acte III, scène 2 :
- «*ne portons pas le bâtard dans nos entrailles*» : «ne le portons pas dans notre cœur», litote pour «le haïssons».
- «*arrêté*» : «décidé».
- «*savez-vous compter sur vos doigts*» : l'expression désigne un calcul élémentaire, qui ne porte que sur de très petits nombres ; c'est une allusion transparente à la faiblesse du parti républicain sous la monarchie de Juillet.
- «*lancette*» : instrument de chirurgie servant à ouvrir une veine ou un abcès.
- «*le sang de leurs grands-pères*» : une note de Musset lui-même renvoie à la conspiration des Pazzi en 1478 dont les conjurés avaient projeté de tuer Laurent le Magnifique ; mais seul Julien de Médicis avait été assassiné, la plupart des Pazzi étant exécutés ou massacrés («*leurs grands-pères*» désigne donc ceux des Pazzi et non ceux de leurs visiteurs).
- «*les têtes d'une hydre sont faciles à compter*» : en fait, ce n'est pas le cas, puisque l'hydre est un serpent fabuleux dont les sept têtes repoussaient à mesure qu'on les coupait et devenaient même plus nombreuses si on ne les abattait pas toutes en même temps, comme le fit Hercule pour l'hydre de Lerne ; la métaphore est donc mal choisie, et c'est à dessein que Musset la prête à Pierre Strozzi ; mais l'idée est que, même si on arrive à tuer Alexandre, d'autres Médicis le remplaceront.

Acte III, scène 3 :
- «*si nous ne le trouvons pas*» : il s'agit de Pierre Strozzi, recherché comme son frère pour le meurtre de Julien Salviati.
- «*Va ton train*» : continue ta marche, ta progression, de la même manière.
- «*rien à souffrir de personne*» : rien à accepter, à subir, de personne.
- «*les Huit*» : un des conseils du gouvernement de Florence, le seul habilité à s'occuper des affaires politiques.
- «*le bâtard en sera pour ses frais de justice*» : la prédiction de Pierre Strozzi se vérifia : Alexandre n'obtint pas, comme il le souhaitait, de condamnation contre Pierre qui fut relâché sur l'intervention du pape Clément VII. L'affaire s'était produite en réalité quatre ans auparavant.
- «*appareil*» : déploiement extérieur des préparatifs.
- «*la cuirasse des ruffians et des ivrognes*» : les exécutions judiciaires étaient devenues le moyen qu'utilisaient le duc Alexandre et ses partisans.
- «*jeter le gant*» : défier, provoquer au combat (selon une coutume médiévale, un chevalier jetait son gant à l'adversaire qu'il défiait, et celui-ci le ramassait s'il acceptait le combat).
- «*Allons mes bras, remuez ! et toi, vieux corps courbé par l'âge et par l'étude, redresse-toi pour l'action !*» : c'est une réminiscence du monologue de don Diègue dans ‘*'Le cid''* de Corneille (I, 4).
- «*auguste*» : digne de respect, qui en impose.
- «*Ô mon père*» : expression de respect et d'affection.
- «*que l'homme sorte de l'histrion*» : Philippe, pensant que Lorenzo ne fait que feindre d'être l'ami du duc, espère que le mauvais comédien, le cabotin, le bouffon, qu'il est, va quitter ce rôle.
- «*cette citadelle de mort*» : celle qui hébergeait la garnison allemande fournie par Charles Quint.

- «*que résoudre?*» : que décider? à quoi se résoudre?
- «*un homme qui s'appelle Lorenzo et qui se cache derrière le Lorenzo que voilà*» : thème du personnage double et masqué.
- «*l'enfant prodigue*» : dans la parabole de Jésus, l'enfant prodigue quitte la maison paternelle et dilapide tous ses biens.
- «*les pierres criaient à ton passage*» : les pierres de Florence dénonçaient un de ses ennemis.
- «*On m'arracherait les bras et les jambes que, comme le serpent, les morceaux mutilés de Philippe se rejoindraient*» : comparaison bizarre car, bien entendu, les morceaux de serpent ne se rejoignent pas, mais les tronçons de certains invertébrés annelés (comme les vers de terre) continuent à vivre.
- «*hommes de marbre*» : impassibles, qui n'éprouvent ou ne trahissent aucune émotion, aucun sentiment, aucun trouble.
- «*le droit du seigneur sur la prostitution*» : transposition du droit de cuissage, droit qu'avait le seigneur de coucher avec la nouvelle mariée, la première nuit, droit qui, d'ordinaire, était racheté à prix d'argent.
- «*un cheval de pressoir*» : il trotte en rond constamment pour faire tourner la roue du pressoir (qui écrase les olives, par exemple, pour en extraire l'huile).
- «*Il y a plusieurs démons*» : les uns étant, chez les Grecs (qui les appelaient «daimon»), des génies protecteurs, des dieux ; les autres étant, dans la tradition judéo-chrétienne, des anges déchus, habités par l'esprit du mal.
- «*Gabriel*» : l'archange Gabriel qui vint annoncer à la Vierge qu'elle serait la mère du Sauveur (ce démon, c'est celui du dévouement aux autres humains).
- «*la palme des martyrs*» : la palme est le symbole de la victoire, du triomphe, et les martyrs ont connu une mort glorieuse, soufferte pour leur foi.
- «*quand tu auras fait ton coup*» : porté ton coup (l'expression garde le sens noble qu'elle a dans la langue classique).
- «*c'est un enjeu trop cher pour le jouer aux dés*» : pour le risquer dans une action qui peut être dégradante et échouer.
- «*la pauvre Italie*» : Musset fait de Lorenzo un patriote italien, un partisan de l'unification de l'Italie dont le désir n'a été vraiment éprouvé qu'au XIXe siècle, et qui ne se réalisa qu'en 1870.
- «*Niobé*» : fière de ses sept fils et sept filles, cette fille de Tantale osa se moquer de Latone qui n'en avait que deux enfants, Apollon et Diane ; ceux-ci, pour venger leur mère, tuèrent à coups de flèches tous les enfants de Niobé ; Zeus, touché de sa douleur maternelle, la changea en un rocher de marbre, mais une source en jaillit, montrant que Niobé continuait à pleurer.
- «*Colisée*» : gigantesque amphithéâtre romain, commencé sous Vespasien et achevé sous Titus en 80, qui pouvait contenir quatre-vingt mille spectateurs ; il fut endommagé au cours du Moyen Âge, mais il en reste des vestiges assez impressionnants. Ces méditations dans les ruines, en fait, ne furent pas propres au XVe siècle mais typiquement romantiques.
- «*un des tyrans de ma patrie mourrait de ma main*» : thème du tyrannicide à l'antique, comme le confirme plus loin l'allusion à Brutus qui est alors le meurtrier de César.
- «*mon nom m'appelait au trône*» : Lorenzo, étant lui-même un Médicis et un enfant légitime, était un prétendant au duché de Florence beaucoup plus normal qu'Alexandre.
- «*Il faut que je sois un Brutus*» : Musset mêlait volontiers les deux Brutus.
- «*Clément VII*» : pape de 1523 à 1534, il avait, comme Alexandre, soulevé l'indignation publique ; Lorenzo s'était attaché à lui, plus par ambition personnelle, semble-t-il, que par désir de meurtre ; mais il fut banni de Rome en 1534.
- «*Cicéron*» : homme politique et orateur romain (106-43 av. J.-C.) à qui Lorenzo, qui, depuis deux ans, prépare silencieusement son acte, reproche de parler au lieu d'agir ; il est vrai qu'au lieu de combattre Antoine par l'action, il prononça contre lui ses ‘’*Philippiques*’’ ; mais il avait aussi soulevé, sinon les masses, du moins le Sénat romain, contre la conjuration de Catalina.
- «*harangueurs*» : terme de mépris qui désigne ceux qui se complaisent à des discours pompeux et ennuyeux, à des remontrances interminables.
- «*cervelles ampoulées*» : boursouflées, enflées, ce qui s'applique en fait autant aux discours que produisent ces cervelles.

- «*garçon boucher*» : allusion au physique brutal d'Alexandre, que ses portraitistes ne parvinrent pas à cacher, et à ses mœurs peu raffinées.
- «*lèvres épaisses*» : autre détail exact (on le disait mulâtre, «fils d'une fille de salle mauresque»).
- «*il y a des blessures dont on ne lève pas l'appareil impunément*» : «l'*appareil*» est ici le pansement appliqué sur les «*blessures*».
- «*opprobre*» : honte, déshonneur.
- «*bouvier*» : celui qui conduit ou garde les bœufs.
- «*nœuds coulants* […] *tissus autour de mon bâtard*» : «*tissu*» est le participe passé de l'ancien verbe «tistre», tisser.
- «*mon bâtard*» : pour Lorenzo, le duc lui appartient comme une proie.
- «*je n'ai qu'à laisser tomber mon stylet pour qu'il y entre*» [dans le cœur du duc] : précédemment, Lorenzo lui a dérobé la fine cotte de mailles qu'il portait toujours sous ses vêtements.
- «*bâton d'or couvert d'écorce*» : allusion au premier Brutus qui contrefaisait la folie et aurait présenté, comme offrande à l'Apollon de Delphes, un bâton d'or dans une branche évidée de cornouiller, ce qui paraissait insensé mais représentait métaphoriquement son intelligence dissimulée sous son apparente sottise. Lorenzo veut dire que, comme Brutus, il vaut mieux que son apparence extérieure.
- «*dais*» : voûte, tenture au-dessus d'un trône, d'un autel, d'une chaire.
- «*ma cloche de verre*» : la comparaison entre une grande pensée et la cloche du penseur fut reprise par Musset dans une autre de ses pièces, ''*Fantasio*'' où il donna l'indication de sa source, ''*Les pensées''* du romancier allemand Jean-Paul Richter (1763-1825) : «Un homme absorbé par une grande pensée est comme un plongeur sous sa cloche, au milieu du vaste Océan».
- «*Léviathan*» : monstre marin dont il est question dans la Bible au ''*Livre de Job''*, et dont le nom est passé dans la langue pour désigner quelque chose de colossal et de monstrueux (d'où le titre du livre célèbre de Hobbes où il fit la théorie du cynisme politique).
- «*tripots*» : maisons de jeu.
- «*S'il s'agit de tenter quelque chose pour les hommes*, *je te conseille de te couper les bras, car tu ne seras pas longtemps à t'apercevoir qu'il n'y a que toi qui en aies*» : la métaphore est assez étonnante, mais traduit le mépris de Lorenzo pour la lâcheté générale : pour lui, les hommes n'ont pas de bras, et à Philippe qui veut faire quelque chose pour eux, il conseille plutôt de s'amputer comme ils l'ont fait.
- «*mon chocolat*» : détail légèrement anachronique puisque, si Cortez introduisit le chocolat à son retour en Europe en 1527, la première cargaison de cacao n'est venue de Vera Cruz qu'en 1585.
- «*le baiser de Judas*» : celui que son disciple donna à Jésus et par lequel il le désigna à ceux qui venaient l'arrêter ; c'est le symbole de la trahison.
- «*valet de charrue*» : cultivateur ;
- «*la fable*» : l'ensemble des récits mythologiques.
- «*stigmate*» : marque que laissent sur la peau une plaie, une maladie.
- «*tous les masques tombaient devant mon regard*» : Lorenzo manifeste encore sa confusion caractéristique entre la vertu morale et la vertu politique.
- «*mon fantôme à mes côtés*» : Musset fit ici allusion à ses propres hallucinations.
- «*cœur*» : au sens classsique de «courage».
- «*les banquets patriotiques*» : allusion à ceux que, la loi interdisant les réunions politiques, les républicains tinrent sous la monarchie de Juillet pour diffuser leurs idées en déjouant la surveillance par la police.
- «*prosopopée*» : figure de style par laquelle l'orateur prête le sentiment, la parole et l'action à des êtres inanimés, à des morts, à des absents.
- «*navrer*» : en son sens ancien qui signifie «blesser à mort».
- «*Harmodius et Aristogiton*» : jeunes Athéniens qui complotèrent contre le tyran d'Athènes, Hippias (514 av. J.-C.) mais ne purent tuer que son frère, Hipparque ; ils furent exécutés ; les Athéniens leur dressèrent ensuite des statues, comme à des martyrs de la liberté.
- «*le voile de la vérité*» : celui qui la cache ;
- «*je me suis fait à mon métier*» : je me suis habitué à la conduite que j'ai adoptée.
- «*Profite de moi*» : «pour te venger personnellement puisque tes deux fils ont été arrêtés par le duc», dit Lorenzo à Philippe Strozzi.

- «*Qu'ils* [les républicains] *aient pour eux le peuple, et tout est dit*» : formule décisive de l'utopie politique au XIXe siècle.
- «*cette petite maison*» : cette longue conversation a lieu dans une rue.
- «*rentrons à ton palais, et tâchons de délivrer tes enfants.*» : dans une première version, la scène finissait ici.
- «*Veux-tu donc que je sois un spectre, et qu'en frappant sur ce squelette… (Il frappe sa poitrine) il n'en sorte aucun son*» : métaphore assez incohérente parce que les mots sont employés à la fois au propre et au figuré.
- «*les oreilles me tintent*» : parce qu'on dit du mal de lui.
- «*conspué*» : (du latin «conspuere», cracher sur) : honni, méprisé publiquement.
- «*une curiosité monstrueuse apportée d'Amérique*» : elle avait été découverte récemment, en 1492.
- «*J'aurai dit tout ce que j'ai à dire*» : il se sera exprimé par un acte et non par de vaines paroles.
- «*Je leur ferai tailler leurs plumes, si je ne leur fais pas nettoyer leurs piques*» : «Au moins les ferai-je écrire puisqu'ils sont trop lâches pour prendre leurs armes».
- «*L'Humanité gardera sur sa joue le soufflet de mon épée marquée en traits de sang*» : pour Lorenzo, qui s'exprime avec une grandiloquence presque ridicule, son épée, en souffletant l'Humanité, l'obligerait à relever un défi qui conduisait au duel.
- «*Érostrate*» : Éphésien obscur qui, pour que son nom soit perpétué, incendia une des sept merveilles du monde, le temple d'Artémis à Éphèse.
- «*Ma vie entière est au bout de ma dague*» : elle n'a de sens que si elle aboutit à ce coup de dague (courte épée).
- «*je jette la nature humaine à pile ou face sur la tombe d'Alexandre*» : Lorenzo recourt à une image que lui inspire son activité de joueur (qu'il a justement indiquée précédemment) mais qui est assez contournée ; il veut dire que, par le meurtre d'Alexandre, il jette un défi aux êtres humains, cet événement contenant en puissance d'immenses changements qui n'auront lieu que si les circonstances les aident et qu'il est impossible de prévoir.
- «*les hommes comparaîtront devant le tribunal de ma volonté*» : Lorenzo se pose en héros romantique accusateur, qui veut laisser sa marque dans le monde.

Acte III, scène 4 :
- «*la comtesse Cibo*» : inadvertance car elle est en fait marquise. Musset avait d'abord pensé lui donner ce titre.

Acte III, scène 5 :
- «*je veux essayer mon pouvoir*» : formule superbe de naïveté.
- «*boudoir*» : petit salon de dame (le mot, sinon le lieu, n'existait pas avant 1730).

Acte III, scène 6 :
- «*Le boudoir de la marquise*» : ce changement de lieu est scéniquement impossible.
- «*ce vieux du Vatican*» : le pape Paul III qui était âgé de soixante et onze ans. La marquise a déjà manifesté sa haine contre la politique pontificale (I, 3).
- «*le doge de Venise*» : chaque année, le jour de l'Ascension, au cours d'une cérémonie, il jetait un anneau d'or dans l'Adriatique en signe de mariage de la cité avec la mer. La marquise, sous cette forme un peu contournée, demande au duc de l'associer à la gestion de Florence pour le bonheur des Florentins.
- «*les pavés sortiront de terre*» : on ne peut s'empêcher de penser aux barricades, faites de pavés, dressées lors des journées révolutionnaires de juillet 1830, de l'émeute de 1832.
- «*Père de la Patrie*» : surnom de Côme l'Ancien.
- «*l'exécution du traité avec l'empire*» : soit le traité signé par Clément VII et Charles Quint en 1527 (il s'engageait à retirer ses troupes au-delà des Alpes mais ne le le fit jamais), soit la capitulation de 1530.
- «*les princes*» : les souverains.

- «*je vaux bien mes voisins*» : tous ceux-ci, notamment Pierre Farnèse, duc de Parme, devaient plus ou moins leurs États à la protection du pape et de Charles Quint.
- «*César est mon beau-père*» : Alexandre avait épousé en 1536 Marguerite d'Autriche, fille naturelle de Charles Quint, qui était si jeune que le mariage, conclu depuis plusieurs années, avait été différé ; c'est à ce mariage, auquel Charles Quint avait assisté, que Lorenzo avait fait représenter son ''*Arridosio*''.
- «*Tu comptes les moments*» : souvenir presque littéral d'''*Andromaque*'' de Racine où Hermione apostrophe ainsi Pyrrhus : «Perfide, je le voi,
Tu comptes les moments que tu perds avec moi !
Ton cœur, impatient de revoir ta Troyenne,
Ne souffre qu'à regret qu'un autre t'entretienne.
Tu lui parles du cœur, tu la cherches des yeux.»
(IV, 5, vers 1373-1380).
- «*un coup de couteau dans le cœur*» : pratique voisine de l'envoûtement car la superstition populaire considérait que c'était un moyen efficace d'appeler la mort sur Alexandre.
- «*ma sœur*» : en fait, sa belle-sœur.
- «*La pelouse soulève son manteau blanchâtre aux rayons du soleil*» : c'est le brouillard qui s'élève avec la chaleur du jour.

Acte III, scène 7 :
- «*tué Salviati*» : inadvertance car Salviati n'a été que blessé.
- «*Aldobrandini*» : en dressant la liste de l'élite aristocratique de Florence, Strozzi évoque cette vieille famille toscane ennemie des Médicis, d'où sortit notamment le pape Clément VII qui avait été élu en 1592.
- «*le drapeau noir de la peste*» : la fameuse peste noire avait, en 1348, sévi notamment à Florence qui l'avait de nouveau connue après le siège de 1529-1530.
- «*Notre vengeance est une hostie que nous pouvons briser sans crainte, et partager devant Dieu*» : la vengeance est justifiée par ce rapprochement entre le sacrifice qu'elle exige et le sacrifice de l'hostie dans l'eucharistie.
- «*Pauvre Louise ! elle est morte*.» : Louise Strozzi mourut en réalité en 1534.
- «*un domestique qui a appartenu à la femme de Salviati*» : la mort violente de Louise Strozzi aurait été, selon Varchi qui l'a racontée, une vengeance de la femme de Julien Salviati.
- «*Ensevelissez seulement ma pauvre fille, mais ne l'enterrez pas*» : ici, «ensevelir» signifie «envelopper dans un linceul».
- «*notre Lucrèce*» : voir note à II, 4.
- «*Je m'en vais de ce pas à Venise*.» : d'après Varchi, Philippe Strozzi se trouvait déjà à Venise à l'époque de la mort de Louise.

Acte IV, scène 1 :
- «*furieux*» : en proie à une sorte de folie violente sous l'effet de la douleur.
- «*loisible*» : permis.
- «*un pot de réséda*» : détail anachronique car le mot est inusité jusqu'en 1659, et ce fut l'ornement des chambres des jeunes filles du peuple au XIXe siècle.
- «*calepin*» : au sens de «carnet», le terme est anachronique.
- «*Je n'ai garde*» : Je ne risque pas.
- «*Quant à la Cibo,*[…] *hier encore, il a fallu l'avoir sur le dos pendant toute la chasse*» : à III, 6, Alexandre la quittait pour aller à la chasse ; il y a donc une légère contradiction, mais ce détail date la scène par rapport à l'acte précédent.

Acte IV, scène 2 :
- «*que je les broie*» : les Médicis.

Acte IV, scène 3 :
- «*De quel tigre a rêvé ma mère enceinte de moi?*» : une croyance veut que l'objet des rêves de la femme enceinte influe sur la nature de l'enfant.
- «*Pétrarque*» : poète et humaniste italien (1304-1374) dont les poèmes expriment une conception idéaliste de l'amour.
- «*entrailles fauves*» : celles d'un fauve, d'une bête féroce.
- «*Cafaggiulo*» : village aux environs de Florence où Lorenzo a passé une grande partie de son enfance.
- «*le spectre de mon père*» : qui faisait agir Hamlet, le personnage de Shakespeare, contraint par son père à la vengeance, plutôt qu'«*Oreste*» qui, dans la tragédie grecque d'Eschyle, ‘’*Les choéphores*’’, venge lui aussi l'assassinat de son père, Agammenon, roi de Mycènes, à son retour de la guerre de Troie, par sa femme, Clytemnestre, et par son amant, Égisthe en les tuant eux-mêmes.
- «*sinistre*» : de mauvais présage.
- «*une comète*» : les comètes passaient pour annoncer des catastrophes.
- «*une nuée au-dessus de ma tête*» : réminiscence biblique (dans l'’’*Exode*’’ [XII 1, 211], une colonne de nuées guide les Hébreux dans le désert à leur sortie d'Égypte).
- «*l'épée flamboyante de l'archange*» : celle de celui qui garde le jardin d'Éden d'où ont été chassés Adam et Ève (‘’*Genèse*’’, III, 24) ou celle de l'archange saint Michel qui, dans l'’’*Apocalypse*’’ de Jean (XII) vainc le dragon.

Acte IV, scène 4 :
- «*vous jouer à moi*» : m'attaquer inconsidérément.
- «*une chaîne d'or au cou*» : insigne d'un envoyé royal.
- «*mandat*» : acte par lequel une personne donne à une autre droit d'agir en son nom.
- «*affublée d'une robe rouge*» : la robe rouge du cardinal.
- «*duègne*» : (de l'espagnol «duena» [«matrone»]), vieille femme chargée en Espagne de veiller sur une jeune fille.
- «*alcôve*» : enfoncement pratiqué dans une chambre pour y placer un lit ; lieu des rapports amoureux.
- «*vin de Chypre*» : particulièrement capiteux.
- «*l'Arétin*» : écrivain italien (1492-1556), poète et pamphlétaire, protégé par les Médicis, auteur notamment de six dialogues, les ‘’*Ragionamenti*’’ (sur la profession de courtisane) et de seize ‘’*Sonnetti lussuriosi*’’ d'inspiration licencieuse.
- «*le Marché-Neuf*» : le «Mercato Nuovo», au centre de l'ancienne Florence, lieu d'affaires et d'intrigues.
- «*votre pourpre*» : couleur de la robe des cardinaux et, par métonymie, dignité cardinalice.
- «*suspend l'épée*» : allusion à l'épée de Damoclès, suspendue à l'aide d'un crin de cheval au-dessus de la tête de ce courtisan par le tyran Denys de Syracuse pour lui signifier la fragilité du bonheur.
- «*Alexandre est fils de pape*» : il passait pour le fils du pape Clément VII, mort en 1534 (ce n'est donc pas lui qui régnait en 1537).
- «*me frotter les lèvres de miel*» : me flatter (pour apprendre mes desseins).
- «*empire*» : pouvoir, forte influence.
- «*le chétif héritage des cieux*» : périphrase pour désigner le titre de pape.
- «*tout à l'heure*» : tout de suite, sur l'heure (sens classique).
- «*Allez* [...] *Ton mari*» : passage significatif du vouvoiement au tutoiement.
À la fin de scène, Musset supprima la suite d'un dialogue entre le marquis et sa femme.

Acte IV, scène 5 :
- «*majordome*» : maître d'hôtel ; le terme était employé en parlant des officiers qui servaient en cette qualité à la cour de Rome et en Espagne (Littré).
- «*homme de cire*» : influençable.
- «*la robe de Déjanire*» : l'épouse d'Hercule causa involontairement sa mort en d'affreuses souffrances en lui donnant une tunique teinte de son propre sang qui était censée le ramener à elle

s'il était infidèle, mais qui avait été perfidement empoisonnée par le centaure Nessus qui se vengeait ainsi du héros.
- «*tison*» : morceau de bois brûlé encore incandescent.
- «*Les jeunes gens à la mode ne se font-ils pas une gloire d'être vicieux, et les enfants qui sortent du collège ont-ils quelque chose de plus pressé que de se pervertir*» : confession personnelle de Musset, en effet entré dans le monde des dandys dès sa sortie du collège (voir ‘’*La confession d'un enfant du siècle’’*).
- «*laver mes mains, même avec du sang*» : réminiscence de ‘’*Macbeth*’’ de Shakespeare.
- «*que tu fisses ta prière*» : réminiscence d’’’*Othello*’’ de Shakespeare où le héros demande à Desdémone de faire sa prière avant de l'étouffer, contrairement à Hamlet qui se refuse à assassiner Claudius en prière parce qu'il ne veut pas le faire mourir en état de grâce.
- «*gladiateur aux poils roux*» : Alexandre est identifié aux guerriers du cirque à Rome, et sa rousseur lui donne quelque chose d'animal.
- «*rôdent aux coins des bornes*» : Musset aurait plutôt dû écrire «auprès des bornes» qui se trouvaient autrefois aux coins des rues, et où les prostituées attendaient les clients.
- «*regardent leur tête rasée dans le miroir cassé d'une cellule*» : les prostituées avaient la tête rasée quand on les emprisonnait.

Acte IV, scène 6 :
- «*Sestino*» : bourgade à une soixantaine de kilomètres de Florence, voisin d'Arezzo.
- «*mausolée*» : à l'origine, tombeau du roi Mausole ; puis tout somptueux monument funéraire.
- «*les confédérés*» : le terme désigne le groupe des bannis, rassemblés pour conspirer contre les Médicis.
- «*François Ier*» : Pierre Strozzi avait en effet tenté de s'appuyer sur le roi de France qui aida les républicains florentins pour contrebalancer l'influence de Charles Quint.
- «*sentence*» : pensée, opinion (sur une question de morale) exprimée d'une manière dogmatique et littéraire ; le sens est ici péjoratif.
- «*Pline*» : Philippe Strozzi avait entrepris de corriger l'*’’Histoire naturelle’’* de cet auteur latin (29-79).
- «*passe*» : «dépasse».
- «*ton jour est venu*» : en réalité, Philippe Strozzi ne se retira pas ainsi, mais prit la tête des bannis après la mort d'Alexandre.

Acte IV, scène 7 :
- «*Je viens vous avertir que le duc sera tué cette nuit*» : la scène est authentique, mais, en fait, Lorenzo prévint les conspirateurs après le meurtre (les raisons de ce changement sont d'ordre dramatique).
- «*Renzinaccio*» : Renzo reçoit un suffixe hypocoristique («ino») et un suffixe péjoratif («accio»).
- «*tu as un coup de vin dans la tête*» : tu es éméché, ivre.
- «*drôle*» : mauvais sujet.
- «*tu es gris*» : tu es éméché, ivre.

Acte IV, scène 8 :
- «*manant*» : terme de mépris à l'adresse d'un homme du peuple.
- «*sans cœur*» : «sans courage».
- «*le roi de France en veut*» : Pierre Strozzi se réfugia en France à l'avènement de Côme de Médicis, passa en 1544 au service du roi de France et fut fait par lui maréchal en 1556.
- «*qu'on ne me donne la main haute sur vous tous*» : une fois que François Ier aura conquis la Toscane.

Acte IV, scène 9 :
- «*Je lui dirai*» : dans la première partie de ce véritable monologue intérieur, Lorenzo imagine l'arrivée du duc, les propos qu'il tiendra lui-même pour justifier qu'il emporte la lumière, les réponses d'Alexandre, etc., tout cela mêlé de réflexions qu'il fait sur lui-même.

- «*baudrier*» : bande de buffle, de cuir ou d'étoffe portée en sautoir et servant à soutenir le sabre ou l'épée.
- «*la garde*» : partie de l'épée qui couvre la main.
- «*cabinet*» : ici, petite pièce située à l'écart.
- «*retirée*» : à l'écart, éloignée.
- «*crucifix* […] *Je voudrais voir que leur cadavre de marbre les prît tout d'un coup à la gorge.*» : Lorenzo a une sorte d'hallucination qui traduit l'inquiétude que lui inspire son geste criminel imminent.

Acte IV, scène 10 :
- «*chevaux de poste*» : chevaux qu'on trouvait à des relais placés de distance en distance afin d'assurer le transport des voyageurs et du courrier. En réalité, Lorenzo obtint ces chevaux après le meurtre, à l'aide d'une fausse lettre que l'évêque, à demi endormi, ne reconnut pas pour un faux.
- «*fables*» : anecdotes, nouvelles ou allégations mensongères.
- «*Il est minuit tout à l'heure*» : pratiquement.
- «*zibeline*» : fourrure particulièrement précieuse.
- «*vert-galant*» : homme empressé à séduire les femmes.
- «*la volonté de Dieu se fait malgré les hommes*» : le thème antique de la fatalité a souvent été repris par les romantiques qui l'ont renouvelé.

Acte IV, scène 11 :
- «*froid*» : la scène se passe le 6 janvier.
- «*l'infante d'Espagne*» : Marguerite d'Autriche, la fille du roi d'Espagne, Charles Quint, qui était très jeune, qu'Alexandre avait épousée par ambition malgré son âge et que, soit par jeu, soit par respect pour sa naissance, il traitait avec beaucoup d'égards.
- «*cavalier*» : qui manque de considération, brusque, insolent, impoli.
- «*mordu au doigt*» : c'est un fait avéré et attesté de plusieurs côtés.
- «*navré de joie*» : oxymoron où «*navré*» est employé en son sens étymologique de «blessé», «transpercé».
- «*Ô nature magnifique, ô éternel repos !*» : le lyrisme de la nature est comme l'ouverture vers une permanence au-delà des orages de la cité.

Acte V, scène 1 :
- «*Guicciardini*» : Guichardin (1483-1540), historien et homme politique qui avait été conseiller du pape Clément VII et avait contribué à l'élection d'Alexandre, sous lequel il était devenu tout-puissant. C'est surtout grâce à ses intrigues que Côme fut élu ; mais celui-ci fut moins que son prédécesseur docile à ses avis, et il mourut en disgrâce. Il faut noter qu'il ne figure pas dans la liste des personnages donnée par Musset. C'est aussi le cas de plusieurs personnages de cette scène, mais les autres font partie des Huit, que l'auteur a mentionnés collectivement.
- «*Toute cette histoire a transpiré*» : a commencé à se répandre.
- «*Des valets portant des tonneaux pleins de vins et de comestibles*» : d'après Varchi, on n'avait pas organisé des distributions de nourriture, mais des jeux de bague. Le reste de la scène est conforme à son récit.
- «*sacristie*» : pièce où l'on range les ornements d'église, et où les prêtres revêtent leurs vêtements sacerdotaux
- «*Des valets suspendent* des *dominos aux croisées*» : des carrés d'étoffe noire.
- «*Primo avulso, non deficit alter / Aureus, et simili fronde scit virgis metallo*» : «Le premier rameau d'or arraché se remplace par un autre, et une même branche du même métal pousse aussitôt» (traduction par Musset d'un passage de l'''*Énéide*'' (VI, vers 143-144) : Il s'agit d'un rameau consacré à Junon, don de la Sibylle à Énée et qui ouvre la porte des Enfers. Lallusion est transparente : il faut trouver un autre rameau de la famille des Médicis, et de la famille des Bourbons si l'on pense à Louis-Philippe.
- «*Octavien de Médicis*» : cousin très éloigné d'Alexandre à qui on proposa la succession d'Alexandre, mais il l'aurait refusée.

- «*son fils naturel*» : le fils d'Alexandre.
- «*à Pise, à Arezzo, à Pistoie*» : places fortes dépendant de Florence.
- «*Jacques de Médicis*» : condottière au service de Charles Quint puis de Côme de Médicis.
- «*Alexandre Vitelli*» : condottière au service des Médicis ; en fait, il n'arriva que beaucoup plus tard.
- «*gouverneur de la république florentine*» : titre en effet porté par Côme de Médicis, auparavant militaire au service du pape. Entre le 30 juillet et le 9 août 1830, Louis-Philippe avait été lieutenant-général du royaume.
- «*badaud*» : niais, nigaud.
- «*diffus*» : qui délaie, étend la pensée outre mesure.
- «*Trebbio*» : résidence de Côme de Médicis.
- «*quinze lieues*» : en réalité quinze milles (vingt-deux kilomètres).
Toute cette scène suit de très près le récit de Varchi. La plupart des personnages jouèrent exactement le rôle que Musset leur attribua.

Acte V, scène 2 :
- «*À Venise*» : la scène se passe le 9 janvier.
- «*le bourg*» : Borgo San Sepolcro ou il Borgo, petite ville voisine d'Arezzo.
- «*nouveau Brutus*» : Philippe Strozzi écrivit en des termes dithyrambiques à Catherine de Médicis au sujet de Lorenzo, qui, en réalité, vécut jusqu'en 1548 : «Si Votre Seigneurie veut me faire plaisir, qu'elle me recommande cent mille fois au glorieux Lorenzo de Médicis dont l'acte magnanime dépasse celui de Brutus et de tous ceux qui furent après.»
- «*la constance d'un frère quêteur*» : la persévérance d'un moine appartenant à un ordre mendiant.
- «*à l'avenant*» : de même, pareillement.
- «*Comment l'entends-tu?*» : Que veux-tu dire?
- «*leurs cornets*» : avec lesquels ils jouent aux dés.
- «*diantre*» : déformation de «diable».
- «*gageure*» (se prononce «gajure») : pari;
- «*J'ai laissé le cerf aux chiens - qu'ils fassent eux-mêmes la curée*» : après la chasse, une portion de l'animal qui a été tué est laissée aux chiens qui l'ont poursuivi. Lorenzo n'exige rien pour lui.
- «*Pistoie*» : cette ville était sous la domination florentine, mais elle avait longtemps été libre et restait difficile à gouverner.
- «*déifié*» : Musset avait d'abord écrit «sauvé».
- «*chancelier*» : magistrat.
- «*à franc étrier*» : en laissant toute liberté au cheval.
- «*À tout homme*…» : résumé incomplet mais exact en gros d'un document beaucoup plus long qui fut promulgué le 24 avril 1537. Il commençait par ces mots : «Attendu l'horrible, impie et détestable crime et trahison d'homicide commis par Laurent de Médicis sur la personne et par la mort du jadis illustrissime seigneur duc Alexandre de Médicis, en date du 6 janvier dernier passé ; car vraiment exécrable et péché scélératissime, tel que pareil ne fut oncques ouï de mémoire humaine.»

Acte V, scène 3 :
- «*avaler une couleuvre*» : subir un affront sans protester.
- «*calembours*» : ici, épigrammes, satires, railleries.

Acte V, scène 4 :
- «*me toisent*» : me considèrent attentivement et avec une sorte de dédain.

Acte V, scène 5 :
- «*l'an 1536*» : l'année commençant, en ce temps-là, à Pâques, le meurtre d'Alexandre a eu lieu en 1536 (pour nous, en 1537).
- «*six heures de la nuit*» : aux environs de minuit car les Florentins faisaient commencer une nouvelle journée au coucher du soleil.
- la conjonction de tous ces «*six*» qu'a remarquée le marchand fut mentionnée par Varchi.

- «*circonspect*» : discret, retenu, qui agit avec réserve.
- «*Le Côme arrive aujourd'hui*» : le surlendemain du meurtre ; la précision révèle une légère incohérence dans la chronologie de l'action puisque, dans la scène 2, Philippe signale que Lorenzo a quitté Florence depuis «*plusieurs jours*».
- «*gonfalonier*» : magistrat suprême de certaines républiques italiennes ; il portait le «gonfalon» qui était, au Moyen Âge, une bannière de guerre faite d'une bandelette à plusieurs pointes, suspendue à une lance ; quand Florence était une république aristocratique, il était élu ; il eut, selon les époques, des attributions très diverses ; jusqu'en 1532, il fut pratiquement le chef de la république ; à la fin, le marchand signale qu'«*il y en a qui voulaient rétablir le Conseil, et élire librement un gonfalonier, comme jadis*.» (V, 5).
- «*fausseté dans ses offres*» : la rapide proclamation de Côme avait empêché ces pourparlers d'aboutir.
- «*Sapientissime doctor*» : très savant docteur.
- «*assiette*» : «position».
- «*fleuri*» : en parlant d'un style : orné.
- «*ébat*» : «divertissement» ; aujourd'hui, le mot ne s'emploie plus qu'au pluriel.
- «*notre muse*» : pluriel de majesté.
- «*Chantons la Liberté, qui refleurit plus âpre*» : Victor Hugo évoqua «*l'âpre liberté*» dans l'ode ''*À la colonne*'' (''*Les chants du crépuscule"*).
Ici figurait une courte scène où l'on voyait un soldat du service d'ordre frapper à mort un étudiant qui manifestait pour la liberté et contre la proclamation de Côme. Musset la supprima de l'édition de 1853.

Acte V, scène 6 :
- «*ma mère est morte*» : en réalité, Marie Soderini survécut à Lorenzo.
- «*placarder*» : afficher.
- «*Saturne*» : dieu du Temps chez les Romains, identifié au dieu Chronos des Grecs.
- «*Côme, un planteur de choux*» : moquerie à l'égard de ce législateur minutieux, qui redoutait l'aventure.
- «*Rialto*» : pont de Venise sur le grand canal, qui fut en fait achevé en 1592.
- «*Lorenzo est mort*» : en réalité, il mourut dix ans plus tard, assassiné à Venise, le 26 février 1548, à sa sortie de la messe, par un agent de Côme. Si Musset n'assigna pas de date précise à cet assassinat, la succession des scènes montre qu'il voulait le faire passer pour antérieur à la proclamation de Côme.

Acte V, scène 7 :
- «*recevoir de mes mains la couronne*» : triomphe du cardinal Cibo qui, s'il a échoué avec Alexandre, réussit avec Côme.
- «*le seigneur Jules et la signora Julia, ses enfants naturels*» : en fait, Alexandre avait trois enfants, un fils et deux filles.
- Côme a réellement fait cette proclamation, le texte étant sa traduction.

Analyse

Genèse de l'œuvre

Le 6 janvier 1537, Alexandre de Médicis, duc de Florence, fut assassiné par son cousin de la branche cadette, Lorenzo de Médicis, dit Lorenzaccio, qui, devenu son compagnon de débauche, était parvenu à endormir sa méfiance et à le frapper au coeur, le moment venu. Il prit la fuite et fut à son tour tué à Venise, onze ans après.
Cet épisode avait suscité plusieurs récits au XVIe siècle :
- Une ''*Apologia*'' de Lorenzo de Médicis lui-même, qui, après avoir fui la scène du crime et être parti en exil, ayant constamment à craindre d'être assassiné, écrivit ce texte de dix-huit pages dans la langue de la rhétorique de la Renaissance (raison pour laquelle il est encore imprimé), affirmant qu'il

était sans repentir et même parfaitement justifié d'avoir supprimé son cousin ; qu'il n'avait pas commis un crime, mais avait débarrassé Florence d'un tyran vicieux, comparable à Néron, Jules César et Caligula (lui-même se comparant à Brutus, qui avait tué le «tyran» Jules César), lui avait rendu la liberté ; qu'Alexandre, qui avait tué sa propre mère et pouvait avoir empoisonné le cardinal Hippolyte de Médicis, n'était pas un Médicis ; qu'il avait rompu un accord conclu en 1530, et selon lequel l'empereur ne devait pas placer la ville sous la coupe des Médicis. Affectant des sentiments républicains, il reprochait aux républicains qui restaient dans la ville de ne s'être pas soulevés contre le tyran, et de n'avoir pas profité de l'occasion qu'il leur avait donnée quand il avait tué le duc, puisqu'un autre Médicis avait été installé à la place d'Alexandre, et que la ville continua à subir le joug de la famille.

- La nouvelle XII de l'''*Heptaméron*'' de Marguerite de Navarre, dont on ne sait d'où elle connaissait l'histoire. Elle put avoir rencontré Lorenzo à la cour de son frère, François Ier, puisque avant d'aller se faire tuer à Venise en 1548, il séjourna en France, de décembre 1537 à octobre 1544. Quoi qu'il en soit, la nouvelle nous dépeint un Lorenzo qui ne comporte aucune ombre : c'est un parfait gentilhomme, qui délivre sa patrie d'un tyran et sauve l'honneur de sa soeur et de sa famille.

- ''*La storia fiorentina''* de Varchi, chroniqueur italien du XVIe siècle, qui couvre les années 1527 à 1538, en quinze livres, qui fut publiée seulement en 1721 et traduite en français en 1754 sous le titre ''*Histoire des révolutions de Florence''*. Dans le livre XV, il relata, en contemporain, l'assassinat d'Alexandre de Médicis en donnant des détails, des anecdotes (comme celle de la cotte de mailles d'Alexandre), des précisions sur la vie florentine, sans recul ni perspective d'ensemble, en présentant le duc comme un tyran jouisseur, en supposant une relation amoureuse entre lui et Lorenzo. Mais lui, qui se pencha avec le plus de sérieux sur l'événement, qui avait pu recueillir de nombreux témoignages, dont ceux de Lorenzo lui-même et de son spadassin, Scoronconcolo, souligna la dimension énigmatique du personnage, et conclut à une impossibilité de trancher entre les différentes motivations imaginables de l'assassinat, ne put dire si Lorenzo était un héros, un voyou, un pervers ou un mégalomane.

George Sand, qui voulait s'essayer, elle aussi, aux drames historiques alors à la mode, s'intéressa à cet épisode de l'histoire de Florence au XVIe siècle. En s'inspirant de Varchi essentiellement, elle écrivit, vraisemblablement en 1831, ''*Une conspiration en 1537''*, une pièce historique découpée en six tableaux, les grandes scènes étant déjà là, pièce élaborée mais schématique, uniquement centrée sur Lorenzo. Il n'était pas aussi lisse que celui de Marguerite de Navarre, mais elle gomma quand même ses ambiguïtés et ses bizarreries ; il tuait le duc par vengeance : «Pour ses forfanteries, pour les affronts que j'en ai reçus [...] Je l'ai tué parce que je le haïssais mortellement et qu'il avait voulu m'avilir.» ; c'était un homme revenu de tout, qui ne désirait même pas le pouvoir et ne croyait plus ni dans la patrie ni dans le peuple, «cette bête féroce» et versatile. Le duc, pour sa part, n'avait qu'une idée en tête : se venger sur Lorenzo du mépris dans lequel le tiennent les Soderini : «C'est moi qu'ils appelaient un soldat grossier, c'est moi qui l'ai plongé dans le bourbier et qui ai mis mon pied sur sa tête.» Elle tissa une intrigue de palais classique, dont la «psychologie» se réduit à l'antagonisme d'un bâtard et d'un légitime, motif qui ne fut qu'effleuré et avec beaucoup plus de finesse chez Musset. Elle posait très clairement le problème politique, traitant déjà le thème de l'inutilité politique du tyrannicide, car, comme les républicains et la jeunesse libérale et comme son amant, elle avait douloureusement éprouvé l'escamotage de la révolution de 1830.

Mais elle ne prit pas très au sérieux son essai dramatique. Dans une lettre du 13 juin 1831, elle le traita de «brimborion littéraire et dramatique, noir comme cinquante diables, avec conspiration, bourreau, assassin, coups de poignard, agonie, râle, sang, jurons et malédictions». Finalement, les six scènes de ''*La conspiration en 1537''* ne furent même pas publiées, et, quand elle s'éprit de Musset, pendant l'été 1833 elle lui en fit généreusement cadeau, à charge pour lui d'en faire ce que bon lui semblerait.

Il le reprit en effet, lisant ''*La storia* fiorentina'' de Varchi et l'utilisant plus largement ; lisant aussi Machiavel et ''*La vie de Benvenuto Cellini par lui-même''* ; se reportant à beaucoup des très nombreux ouvrages historiques, littéraires et touristiques qui fleurissaient à l'époque sur l'Italie ; faisant de multiples emprunts à la ''*Conspiration*'' (il garda les cadres de cinq scènes sur les six, cita textuellement le texte une quinzaine de fois, et s'en inspira, de près ou de loin, plus de cinquante),

traçant trois plans successifs ; écrivant son texte rapidement dans l'automne de 1833 ; l'achevant avant le départ en Italie avec George Sand en décembre 1833, la remaniant à son retour à Paris ; surtout l'enrichissant, par son génie créateur, d'une profonde résonance humaine ; passant du héros tonique de son amante à un Lorenzo désespéré ; produisant donc une oeuvre totalement originale. Le jeune poète (il n'avait que vingt-quatre ans) transforma en oeuvre d'art ce qui n'était qu'une ébauche.

Intérêt de l'action

On pourrait voir dans ‘’*Lorenzaccio*’’ une tragédie. Mais on n’assiste pas à l'opposition entre un destin extérieur et un homme, victime d’une aliénation (face à un dieu, une passion...), comme l’est Oreste, par exemple, déclarant dans ‘’*Andromaque*’’ de Racine (acte I, scène 1) : «Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne.» On assiste à un conflit qui tient à la dualité même du personnage qui prend en charge son destin et gagne ainsi sa liberté.

C’est qu’en fait ‘’*Lorenzaccio*’’ est un drame romantique, même si Musset est resté à l’écart de la fracassante bataille (celle d’’’*Hernani*’’ le 25 février 1830) que menèrent au théâtre les chefs de file du romantisme, Hugo, Dumas ou Vigny. Le drame romantique succéda au genre sérieux qui avait dominé le théâtre occidental pendant des siècles, la tragédie, en se définissant contre elle par :
- la liberté de l'art : rejet des règles du théâtre classique, libération de la prosodie ;
- la volonté de vérité totale : mélange des tons (le sérieux et le comique, le grotesque et le terrible, le bouffon et l'horrible, le lyrique et le politique) et des genres, peinture de l'être humain non comme espèce mais comme individu, ambition réaliste de rendre la complexité de la vie dans ses aspects les plus divers, perspective globale sur une société ;
- l'exploitation de l'Histoire (qu'elle soit nationale ou étrangère) ;
- la mise en valeur de la couleur locale et même de l'exotisme ;
- l'exaltation du sentiment et, surtout, de l'amour ;
- la révolte du héros, marginalisé, contre l'ordre et les préjugés sociaux, le pouvoir politique ;

Mais le drame romantique, s’il fut conçu contre la tragédie, en conserva encore des éléments, comme la division en cinq actes ; surtout, comme le thème antique de la fatalité qui fut repris mais renouvelé ; on lit en effet dans la pièce : «*La volonté de Dieu se fait malgré les hommes*» (IV, 10).

Avec ‘’*Cromwell*’’, Victor Hugo avait écrit le premier drame romantique, un monstre injouable de sept mille vers et quarante personnages qu'il n'essaya nullement d'adapter aux réalités de la scène. Et, à sa suite, d’autres écrivains produisirent en prose d’autres drames historiques, qui correspondaient aux préoccupations des contemporains.
Musset, en écrivant, avec ‘’*Lorenzaccio*’’, un drame historique un peu plus long que la plupart, s'inscrivait donc dans un courant. Mais, après l'échec de *‘’La nuit vénitienne’’* en 1830, il avait dit adieu à ce qu’il appelait «*la ménagerie*» des représentations et de l’accueil des critiques, et pour longtemps. C'est pourquoi la pièce, faisant partie de son *‘’Spectacle dans un fauteuil’’*, fut écrite pour ne pas être jouée, délibérément même contre les exigences de la scène.

De toute évidence, il voulut se mesurer à Shakespeare, qui, en ces années, depuis la seconde venue des comédiens anglais à Paris en 1829, était la référence partout présente, et peut être considéré comme étant à l'origine du drame romantique. Il le lisait et l’aimait, le considérait comme un modèle. Son influence, déjà sensible dans certaines comédies, *‘’On ne badine pas avec l'amour’’* ou ‘’*Fantasio*’’, par exemple, est encore plus nette dans ‘’*Lorenzaccio*’’, par l'ampleur du dessein, l'audace des ambitions, la multiplicité des intrigues, la multitude des personnages, la présence, réelle ou suggérée, de la foule, d'un peuple tout entier, une cité avec tous ses aspects ; par le foisonnement des tableaux et des scènes, la variété des lieux et des atmosphères, les brusques changements de ton, le sens de la vérité et du mouvement dans le tableau d’un moment de l'Histoire. Pour ces différentes raisons, les drames shakespeariens sont techniquement difficiles à monter, difficilement jouables sur une scène habituelle (c’est-à-dire la scène à l'italienne, la scène fermée, le théâtre d'illusion fondé sur un décor et qui a obligé le théâtre classique à se soumettre à la règle des trois

unités de lieu, de temps, d'action, et au respect des bienséances ; tandis que la salle élisabéthaine est un plateau nu qui ne permet pas de décor mais des entrées et sorties multiples, une deuxième action à un deuxième étage, etc.). On peut considérer ‘’*Lorenzaccio*’’ comme une pièce véritablement shakespearienne du fait du grand nombre de personnages et de situations, des variations de rythmes, de tons, de styles, de l'impression d'une vie dense, surtout d’un héros qui est dominé par l'ombre d'Hamlet, le prototype de tous les héros de la vengeance qui assassinent par devoir.

Ayant hérité d’‘’*Une conspiration en 1537’’*, Musset modifia l’intrigue impliquant Lorenzo et le duc ; celui-ci n'était plus mû par la haine pour Lorenzo mais aimait son favori dont les raisons de le tuer restaient énigmatiques. Il eut l’idée d'ajouter l'acte V qui suit l'assassinat du duc. Il introduisit les personnages de Philippe Strozzi et de la marquise Cibo qui changent la structure de la pièce en la rendant triple, et une profusion de personnages secondaires, avec leurs passions mesquines ou leurs aspirations élevées, car il brossa aussi un panorama de la Florence de la Renaissance, grâce à un choix discret et évocateur de documents caractéristiques. Certains de ces personnages ne sont que des silhouettes ou des figurants, plus de quarante prenant cependant la parole, sans être tous désignés dans la liste liminaire, où au moins une douzaine ont un titre, une profession, ce qui fait qu’ils représentent diverses couches sociales, donnent l'impression d'un univers touffu, d'une extrême richesse, qui n'empêche pas l'unité d'ensemble. Mais l’auteur exprima aussi les grands problèmes de son temps tels qu'il les ressentait. Il insuffla au Lorenzo de Varchi et de George Sand ses propres obsessions intimes (le dédoublement de la personnalité, par exemple) et son pessimisme sinon son nihilisme politique et religieux, en laissant paraître un poignant conflit intérieur. Il donna une grandeur tragique à cette histoire d'avilissement au service d'une cause libératrice, et l’imprégna de sa sensibilité frémissante.

La pièce compte cinq actes, divisés en scènes qui sont définies non par les personnages présents mais, comme chez Shakespeare, par le lieu (cadres intimes, intérieurs de palais, espaces ouverts de la rue et des places), trente-neuf tableaux courts (sites célèbres, jardins, rues, églises, palais) alternant sans transition, donnant lieu à trente-huit changements de lieu, ce qui donne une impression de vie intense, une impression de vérité.
L’acte I sert à montrer la situation à Florence et le rôle énigmatique de Lorenzo auprès du duc Alexandre. On remarque que Musset, libéré des contraintes scéniques, transgressant des interdits érigés par la tragédie classique, ne fit pas une scène d'exposition habituelle, mais présenta d'emblée l'enlèvement de Gabrielle, cette scène, qu'il n'avait pas prévue à l'origine, plaçant la pièce tout de suite sous le signe de la corruption morale. George Sand avait placé au début de la pièce la scène 4, mais Musset pensa à juste raison que le public serait dupe du subterfuge de l’évanouissement de Lorenzo devant une épée s’il n’était pas préparé à le comprendre, et il termina la scène sur une réplique où le cardinal marque son incrédulité.
L’acte II est consacré à la querelle des Strozzi, opposants aristocratiques aux Médicis, avec Salviati, âme damnée du duc qui harcelait leur sœur, Louise. On découvre aussi l’ambition politique adverse du cardinal, et sa volonté, à travers la scène comique de la confession, de manipulation de la marquise. À Lorenzo, qui annonce un projet de façon énigmatique, le duc, en s'introduisant chez les Soderini, pour jeter un regard concupiscent sur Catherine, outrage la part de pureté qui est préservée chez lui, et lui inspire l'idée de l’assassinat, qu’on voit se dessiner avec le vol de la cotte de mailles.
À l’acte III, on assiste à la catastrophe politique et familiale des Strozzi. Mais, le dramaturge ayant maintenu jusque-là le suspense, même si l'action est semée de signes de piste qui permettent au spectateur de soupçonner que le personnage n'est pas ce qu'il paraît être, Lorenzo se révèle à Philippe Strozzi. Cette confession, cette scène capitale qui est le point crucial de la pièce, Musset l’a pourtant ajoutée tardivement, et mit longtemps avant de lui trouver sa place, en son centre géométrique ; elle fait passer la pièce du drame à suspense au drame politique, tout en n’étant peut-être pas réellement dramatique, c’est-à-dire conforme à l'optique théâtrale, car le face à face est beaucoup trop long (et, d’ailleurs, généralement écourté à la représentation), comme est beaucoup trop longue aussi la tirade de Lorenzo, qui est un plaidoyer trop marqué par la rhétorique. Mais «*Je tuerai Alexandre*» est un coup de théâtre, Lorenzo étant entraîné pour la première fois à cet aveu.

Plus loin, la marquise Cibo, séduite par le duc Alexandre, essaie de le fléchir dans un sens libéral.
À l'acte IV, la marquise et Philippe Strozzi renoncent à s'opposer au duc. Il ne reste d'adversaire que Lorenzo, qui, profitant du nouveau caprice d'Alexandre qui s'est épris de Catherine Ginori, l'attire dans sa maison, et, sans recourir à l'aide du spadassin Scoronconcolo qui avait été prévue auparavant, le tue, seule action véritable de la pièce, action après laquelle il connaît alors une véritable catharsis.
L'acte V apporte la conclusion philosophique du drame avec la scène qui fait paraître l'inutilité du meurtre commis par Lorenzo, qui est lui-même assassiné, tandis qu'un autre Médicis est intronisé à Florence sous l'œil presque passif des Florentins.

On peut distinguer quatre intrigues (celle du cardinal, celle de la marquise, celle des Strozzi, celle de Lorenzo) qui, quoique menées séparément, convergent toutes vers le duc, qu'elles visent à le défendre (le cardinal), à le circonvenir (la marquise), à l'écarter du pouvoir (les Strozzi), ou à le supprimer (Lorenzo). On peut suivre le fil de chacune d'elles, impeccablement déroulé d'acte en acte, au gré d'une alternance, les actions se relayant au fur et à mesure de leur épuisement. Dans cette progression, l'intrigue des Strozzi et celle de Lorenzo s'entrecroisent au centre exact de la pièce (III,3) quand l'arrestation des fils Strozzi et le projet de Philippe de passer à l'action obligent Lorenzo à se dévoiler et à précipiter le meurtre. L'impuissance de la marquise à retenir le duc ne peut que favoriser le caprice de celui-ci pour Catherine Ginori, et pousser Lorenzo à agir.
Les actions secondaires contribuent alors à propulser le héros au premier plan, dans un drame qui s'équilibre en trois temps : les deux premiers actes suggèrent son double jeu, l'acte III révèle et explique son intention, les deux derniers montrent l'assassinat et ses conséquences. L'acte V lui-même ne modifie pas vraiment l'objectif : il s'agit de substituer le même à l'autre, d'assurer la continuité de la fonction de duc.
Ainsi, ces parties, savamment subordonnées au tout, réalisent l'unité supérieure à partir du multiple qui était réclamée par les théoriciens du drame romantique. ''*Lorenzaccio*'' est le drame romantique qui répondit le mieux aux idées de Stendhal, le seul digne d'être comparé à ceux de Shakespeare.

On peut préférer se contenter de dégager deux grands axes :
- l'axe de la conscience individuelle de Lorenzo, de sa quête d'identité et de son dédoublement, de ses angoisses, de sa volonté de saisie de soi, de salut individuel, de sa perte car il est soumis à une fatalité ;
- l'axe du drame politique, de la peinture de la réalité de Florence, de son aspiration au salut par la reconquête de sa liberté, de la nécessité du meurtre du duc. L'importance de ce thème est telle que le questionnement sur le sort de la ville figure explicitement dans trente-quatre scènes sur trente-neuf ; seuls peut-être les monologues de Lorenzo de l'acte IV et la scène du spadassin (III,1) ne posent pas en propres termes la question du gouvernement de Florence.
Les deux axes ne se superposent pas l'un à l'autre, mais s'entremêlent constamment, des liens étroits se tissant, d'incessants échanges de valeur s'opérant entre l'individu et la société, la divergence irréductible de ces deux forces antagonistes étant le moteur de la pièce, lui donnant sa tension. L'Histoire n'est pas une simple toile de fond sur laquelle se déroule le drame individuel vécu par Lorenzo : ce drame ne prend son sens que dans l'atonie politique de toute la cité, comme si l'individu unique et irremplaçable équilibrait un instant l'anarchie morale et politique d'une société avant de s'effondrer avec elle. Le héros n'est héros que dans et par l'effondrement politique et moral de sa cité, quoique cet effondrement le conduise aussi à l'échec.

Sur le plan technique, on constate que Musset ne s'est guère préoccupé de la chronologie qui n'est guère délimitée que par l'indication du temps qui s'écoule entre le départ du marquis Cibo pour Massa et son retour à la fin après à peu près une semaine.
Comme la pièce était destinée à la lecture, Musset donna très peu de disdascalies, ce qui laisse beaucoup de liberté aux metteurs en scène. Mais, du fait de la longueur du texte, de l'entremêlement des intrigues, du grand nombre des personnages, des trente-huit changements de lieu, la pièce est difficile à monter, tous ces éléments nécessitant un réel métier pour être dominés.

Mais l'orchestration magistrale des thèmes, le souffle puissant qui soulève l'action jusqu'à son sommet, la diversité d'intérêts qu'on y prend, tout concourt à faire de ce drame un spectacle capable de combler tous les publics, si divers soient-ils. Et c'est un texte qu'un lecteur attentif trouve plaisir à relire, en y découvrant, à chaque fois, des mérites nouveaux. Dans tout le théâtre français, on ne voit pas beaucoup de pièces possédant un pouvoir égal, ses caractéristiques étant celles auxquelles on reconnaît qu'une oeuvre a pris rang parmi les classiques.

Intérêt littéraire

Dans ''*Lorenzaccio*'', Musset, à la fois dramaturge et poète, présenta une pluralité de discours.

Le dramaturge sut réaliser le mélange des tons qui est propre au drame romantique. Ces tons ne tiennent pas seulement aux situations et aux personnages, mais, d'abord, au texte ou plutôt aux différents textes, le véritable auteur de théâtre devant être capable, par nécessité de réalisme, de faire parler chaque personnage selon son propre caractère pour l'individualiser. Il sut utiliser les différentes formes dramatiques : répliques rapides (comme lors de la confession de la marquise par le cardinal [II, 3] et de leur duel [IV, 4] où l'on remarque le passage significatif du vouvoiement au tutoiement : «*Allez ce soir chez le duc, ou vous êtes perdue. - Perdue? Et comment? - Ton mari saura tout !*»), propos laconiques, tirades, apartés, monologues (dont celui de Lorenzo qui occupe tout IV, 9, qui est un véritable monologue intérieur, donc désordonné).

Musset usa d'une langue qui se déploie sur une vaste gamme.
On trouve les mots et les expressions les plus familiers chez les personnages qu'ils soient populaires ou bourgeois (l'orfèvre et le marchand de soie qu'on voit au début [I, 2] et à la fin [V, 5] - Alamanno qui invite Lorenzo : «*Entre donc souper avec de bons vivants qui sont dans mon salon*» mais l'accuse : «*Tu as un coup de vin dans la tête*», comme le fait aussi le provéditeur : «*Tu es gris*» [IV, 7]) comme chez les aristocrates, en particulier le duc ou Salviati qui s'écrie : «*Voilà une jolie femme qui passe – Où diable l'ai-je donc vue? - Ah ! parbleu, c'est dans mon lit*.», ajoutant plus loin : «*Elle a, ma foi, une jolie jambe, et nous devons coucher ensemble au premier jour*.» (I, 5), comme Pierre Strozzi qui s'exclame : «*Cela passe toute idée !*» (V, 6).
On entend des jurons : «*Pardieu*» (I, 4), «*Sacrebleu !*» (I, 1), «*Ventrebleu !*» (I, 2), «*Baste*» (I, 2), «*Fi donc !*» (I, 4), «*Mille millions de tonnerres*» (III, 1) «*Par Hercule !*» (II, 7), «*Par Bacchus*» (I, 4), «*Par le corps de Bacchus !*» (I, 2), «*Corps de Bacchus !*» (I, 4), «*Par la mort du diable !*» (II, 2), «*Que le diable te confonde !*» (II, 7, IV, 7), «*Sang du diable !*» (V, 1), «*Mille millions de diables !*» (V, 5), «*Que diantre*» (V, 2), «*Entrailles du pape !*» (I, 1) ; des insultes : «*Double poltron ! fils de catin !*» (I, 4) ; Pierre traite ses partisans de «*femmelettes*» (V, 4).

Alexandre de Médicis a les propos les plus prosaïques, et fait constamment preuve de cette vulgarité qui révèle intempestivement les besoins du corps, en rappelle la matérialité au moment le plus dramatique : «*Allons dîner*» (II, 1), «*Allons souper*» (IV, 8), «*Je viderai un flacon*» (IV, 9). Il caricature Lorenzo : «*Regardez-moi ce petit corps maigre, ce lendemain d'orgie ambulant. Regardez-moi ces yeux plombés, ces mains fluettes et maladives, à peine assez fermes pour soutenir un éventail, ce visage morne, qui sourit quelquefois, mais qui n'a pas la force de rire*.» (I, 4) ; «*La Cibo est à moi.*» (II, 4). face à la marquise, il a des répliques d'une parfaite platitude : «*Tu souffres? qu'est-ce que tu as?*» (III, 6) ; d'elle, il dit : «*Quant à la Cibo, j'en ai par-dessus les oreilles ; hier encore, il a fallu l'avoir sur le dos pendant toute la chasse*» (IV, 1). Comme il s'intéresse à la tante de Lorenzo, celui-ci essaie de l'en détourner en alléguant que «*c'est une pédante ; elle parle latin*», mais le libertin répond avec truculence : «*Bon ! elle ne fait pas l'amour en latin.*» (II, 4).
Mais d'autres personnages aussi s'expriment platement. Lorenzo annonce crûment : «*Je ferai le coup dans cette chambre*.» (III, 1), et confie : Je quitte «*les lits des filles encore chauds de ma sueur*» sans que «*les enfants me jettent de la boue*», sans que «*les pères prennent, quand je passe, leurs couteaux et leurs balais pour m'assommer*», sans qu'«*un valet de charrue le fende en deux comme*

une bûche pourrie» (III, 3). Même Philippe Strozzi se plaint vulgairement : «*Les mains me tremblent*» (II, 5), déclare aux siens : «*Je suis vieux, voyez-vous ; il est temps que je ferme ma boutique*.» (III, 7).

On voit s'exercer la moquerie, une ironie sèche et cinglante :
- L'écuyer du duc, Giomo, annonce à Maffio : «*Ta sœur est dénichée, brave canaille*», mot qui a ici son sens habituel, qu'emploie aussi Pierre Strozzi quand il regrette, au sujet de Salviati : «*Avoir manqué cette canaille*» (III, 2), qu'il invite ses hommes à s'en prendre à l'officier venu l'arrêter : «*Rossons cette canaille*» (III, 3), qu'il manifeste sa colère à l'égard d'un banni : «*Va au diable, canaille !*» (IV, 8), que le petit Salviati lance à un autre écolier : «*Canaille de Strozzi que tu es !*» (V, 5) tandis qu'il a son sens ancien de «ramassis de gens méprisables», littéralement identifiés aux chiens, quand le duc s'écrie : «*Eh ! corps de Bacchus ! que me font les discours latins et les quolibets de ma canaille !*» (I, 4), quand son officier hurle : «*Hors de là, canaille !*» (III, 3).
- Le cardinal, sous l'effet de l'irritation, se gausse : «*Cela est comique d'entendre les fureurs de cette pauvre marquise, et de la voir courir à un rendez-vous d'amour avec le cher tyran*.» (I, 3).
- Le duc se plaint : «*Quant à la Cibo, j'en ai par-dessus les oreilles ; hier encore, il a fallu l'avoir sur le dos pendant toute la chasse*» (IV, 1).
- Lorenzo, au duc qui lui indique qu'on le trouve dangereux, rétorque : «*Pour qui dangereux, Éminence? Pour les filles de joie, ou pour les saints du paradis?*» (I, 4) ; oppose à Valori : «*Ce que vous dites là est parfaitement vrai, et parfaitement faux, comme tout au monde*» (II, 2) ; se moque effrontément du peintre Tebaldeo (devant un de ses tableaux, il lui demande : «*Est-ce un paysage ou un portrait? De quel côté faut-il le regarder, en long ou en large?*» et ajoute : «*Combien y a-t-il d'ici à l'immortalité?*» [II, 2]) ; évoquant le suicide de Lucrèce, raconte qu'«*elle s'est fourré bien gentiment son petit couteau dans le ventre*», tandis qu'il imagine Tarquin, le dernier roi de Rome, comme «*un duc plein de sagesse, qui allait voir en pantoufles si les petites filles dormaient bien*.» (II, 4) ; se moque de l'éloquence : «*On tourne une grande période autour d'un beau petit mot, pas trop court ni trop long, et rond comme une toupie. On rejette son bras gauche en arrière de manière à faire faire à son manteau des plis pleins d'une dignité tempérée par la grâce ; on lâche sa période qui se déroule comme une corde ronflante, et la petite toupie s'échappe avec un murmure délicieux. On pourrait presque la ramasser dans le creux de la main, comme les enfants des rues*.» (II, 4) et du «*vin qui engendre la métaphore et la prosopopée*» (III, 3) ; se gausse du «*bavardage humain*» qui n'est qu'un «*grand tueur de corps morts*», qu'un «*grand défonceur de portes ouvertes*», des «*hommes sans bras !*» (IV, 9) ; déclare à Philippe Strozzi : «*Je te gage que ni eux ni le peuple ne feront rien*», lui indique : «*Les oreilles me tintent*», et lui conseille : «*Rentrez chez vous, mon bon monsieur*» (ce qui est un anachronisme flagrant) (III, 3) ; à Venise, à la question de Philippe : «*Et tu crois que les Pazzi ne font rien?*», répond : «*Je crois que les Pazzi font quelque chose : je crois qu'ils font des armes dans leur antichambre, en buvant du vin du Midi de temps en temps, quand ils ont le gosier sec*.» (V, 2) ; considère que Côme de Médicis est «*un planteur de choux*» (V, 6).
Ainsi est démystifiée la noblesse de langage qu'on croit liée à l'aristocratie. Un «*gentilhomme*», apprenant d'un autre que le marquis Cibo et la marquise sont «*raccommodés*», commente : «*Avaler ainsi une couleuvre aussi longue que l'Arno, cela s'appelle avoir l'estomac bon.*» (V, 3).

Mais, à l'inverse, Musset, dont la syntaxe est parfois étonnante à nos yeux («*Votre barbe n'est pas encore poussée*.» (I, 4) - «*La seule vue d'une épée le fait trouver mal.*» (I, 4) - «*Le pape et l'empereur sont accouchés d'un bâtard*» [I, 5] - «*Il est mal à vous de plaisanter cet enfant*» [II, 2] - «*tissu*» (III, 3), participe passé de l'ancien verbe «tistre», tisser - «*vous jouer à moi*» (IV, 4) - «*Il est nuit*» (IV, 9) - «*Quel galimatias me faites-vous là?*» (V, 5), usa aussi des mots les plus recherchés, certains étant nécessités par l'évocation d'une époque ancienne («*provéditeur*») ; d'autres traduisant son goût des archaïsmes :
- «*appareil*», qui tantôt désigne un déploiement extérieur de préparatifs («*le saint appareil des exécutions judiciaires*» [III, 3]), tantôt un simple pansement («*il y a des blessures dont on ne lève pas l'appareil impunément*» ;
- «*empire*» (IV, 4) : pouvoir, forte influence ;
- «*énervé*» qui est employé au sens ancien de «privé de nerf, d'énergie» (I, 4) ;

- «*enthousiasme*» (II, 2) qui a son sens premier : en grec, «transport divin» ;
- «*navré*» (IV, 11) qui est employé en son sens étymologique de «blessé», «transpercé» ;
- «*revenir sur l'eau*» (I, 4) : on dirait aujourd'hui «revenir sur le tapis» ;
- «*rouée*» (I, 1) : «débauchée, personne intéressée et rusée, sans scrupule, qui mériterait le supplice de la roue qui consistait à attacher le criminel sur une roue pour lui rompre les membres.
- «*ruffian*» (I, 4 ; III, 3) : entremetteur, souteneur.
- «*une vertu*» (II, 4) : une femme vertueuse, chaste.

Au contraire, le mot «*monomane*» (II, 4 ; qui a une idée fixe, une obsession), venait d'apparaître dans la langue.

Surtout, Musset prêta à ses personnages les figures de style qu'il maniait en poète aguerri. Il n'a pas craint de mettre dans leurs bouches :

- Des périphrases : «*le chétif héritage des cieux*» (V, 4) pour désigner le titre de pape.

- Des expressions hardies : «*débauche à la mamelle*» (I, 1 ; dès le plus jeune âge) ; «*courtisanerie*» (I, 1 ; prostitution) ; «*tonneaux sans vergogne*» (I, 2 ; des ivrognes qui se remplissent de vin, sans avoir honte) ; «*s'abrutir jusqu'à la bête féroce*» (I, 2 ; au point de descendre à cet état) ; «*lendemain d'orgie ambulant*» (I, 4 ; expression qui stigmatise Lorenzo ; les Florentins «*se réveillent tout endormis des fumées du vin impérial, et ils voient une figure sinistre à la grande fenêtre du palais des Pazzi. Ils demandent quel est ce personnage, et on leur répond que c'est leur roi. Le pape et l'empereur sont accouchés d'un bâtard qui a droit de vie et de mort sur nos enfants, et qui ne pourrait pas nommer sa mère*.» (I, 5) ; la frénésie du combat avec le spadassin conduit Lorenzo à exprimer une terrible cruauté : «*Meurs, infâme ! Je te saignerai, pourceau, je te saignerai ! Au coeur, au cœur ! il est éventré. – Crie donc, frappe donc, tue donc ! Ouvre-lui les entrailles ! Coupons-le par morceaux, et mangeons, mangeons ! J'en ai jusqu'au coude. Fouille dans la gorge, roule-le, roule ! Mordons mordons, mordons, et mangeons !*» puis, comme le remarque Scoronconcolo, il va jusqu'à un véritable «*délire*» : «*Ô jour de sang, jour de mes noces ! Ô soleil ! soleil ! il y a aussi longtemps que tu es sec comme le plomb ; tu te meurs de soif, soleil ! son sang t'enivrera. Ô ma vengeance ! qu'il y a longtemps que tes ongles poussent ! Ô dents d'Ugolin ! il vous faut le crâne, le crâne !*» - «*Lâche, lâche - ruffian - le petit maigre, les pères, les filles - des adieux, des adieux sans fin - les rives de l'Arno pleines d'adieux ! - les gamins l'écrivent sur les murs - Ris, vieillard, ris dans ton bonnet blanc - tu ne vois que mes ongles poussent? - Ah ! le crâne !*» (III, 1) ; il assène à Philippe Strozzi : «*Tu as soixante ans de vertu sur ta tête grise*» (III, 3).

- Des hyperboles, des formules exaltées :

Marie, la mère de Lorenzo, peint avec véhémence la déchéance qu'il lui fait subir : «*Cela est trop cruel d'avoir vécu dans un palais de fées, où murmuraient les cantiques des anges, de s'y être endormie, bercée par son fils, et de se réveiller dans une masure ensanglantée, pleine de débris d'orgie et de restes humains, dans les bras d'un spectre hideux qui vous tue en vous appelant encore du nom de mère*.» (I, 6).

Comme il se doit, le spadassin Scoronconcolo s'adresse à Lorenzo avec une belle vigueur : «*Tu as inventé un rude jeu, maître, et tu y vas en vrai tigre* […] *tu rugis comme une caverne pleine de panthères et de lions*» - «*Il n'y a rien de si mauvais qu'une bonne haine. Est-ce que sur deux hommes au soleil, il n'y en a pas un dont l'ombre gêne l'autre? Ton médecin est dans ma gaine ; laisse-moi te guérir*» ; il clame son dévouement total : «*Pour toi, je remettrais le Christ en croix*» (III, 1).

Le duc, dont «*il fallait baiser sur ses lèvres épaisses tous les restes de ses orgies*» (III, 3), est rassuré par Lorenzo sur la séduction qu'il exerce sur Catherine : «*Elle vous adore ; ses yeux ont perdu le repos depuis que l'astre de votre amour s'est levé dans son pauvre cœur*.» (IV, 1).

La marquise demande au cardinal : «*Êtes-vous sûr que le ciel est vide, pour faire ainsi rougir votre pourpre elle-même?*» (IV, 4).

Pierre Strozzi menace : «*Par tout ce qu'il y a d'instruments de supplice sous le ciel, par les tortures de l'enfer* […] *Il s'agit là d'une vengeance, voyez-vous, telle que la colère céleste n'en a pas rêvé*.» (IV, 2).
Philippe, qui s'est écrié : «*Si le saint appareil des exécutions judiciaires devient la cuirasse des ruffians et des ivrognes, que la hache et le poignard, cette arme des assassins, protègent l'homme de bien*.» (III, 3), révèle à Lorenzo : «*Quand les pierres criaient à ton passage, quand chacun de tes pas faisait jaillir des mares de sang humain*, *je t'ai appelé du nom sacré d'ami, je me suis fait sourd pour te croire, aveugle pour t'aimer ; j'ai laissé l'ombre de ta mauvaise réputation passer sur mon honneur*» (III, 3). Mais il considère maintenant que cet ami joue «*un rôle de boue et de lèpre*» (III, 3).
Lorenzo affirme : «*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*.» (III, 3). Il proclame : «*Pendant vingt ans de silence, la foudre s'est amoncelée dans ma poitrine ; et il faut que je sois réellement une étincelle du tonnerre*, *car tout à coup, une certaine nuit que j'étais assis dans les ruines du Colisée antique, je ne sais pourquoi je me levai ; je tendis vers le ciel mes bras trempés de rosée, et je jurai qu'un des tyrans de ma patrie mourrait de ma main*.» (III, 3). Il s'exalte : «*Je voulais* […] *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*.» (III, 3). Il se plaît à imaginer que «*l'Humanité gardera sur sa joue le soufflet de* [son] *épée marquée en traits de sang*» (III, 3). Il «*jette la nature humaine à pile ou face sur la tombe d'Alexandre*» (III, 3). Peut-être parce que Scoronconcolo lui a déclaré : «*Tu as inventé un rude jeu, maître, et tu y vas en vrai tigre* […] *tu rugis comme une caverne pleine de panthères et de lions*» (III, 1), il se demande : «*De quel tigre a rêvé ma mère enceinte de moi?*» (IV, 3). Il s'écrie : «*Quel bourbier doit donc être l'espèce humaine, qui se rue ainsi dans les tavernes avec des lèvres affamées de débauche, quand, moi, qui n'ai voulu prendre qu'un masque pareil à leurs visages, et ai été aux mauvais lieux avec une résolution inébranlable de rester pur sous mes vêtements souillés, je ne puis ni me retrouver moi-même ni laver mes mains, même avec du sang !*» (IV, 5). Il se voit réprouvé partout, jusque dans le cosmos : «*Au moment où j'allais tuer Clément VII, ma tête a été mise à prix à Rome. Il est naturel qu'elle le soit dans toute l'Italie, aujourd'hui que j'ai tué Alexandre. Si je sortais de l'Italie, je serais bientôt sonné à son de trompe dans toute l'Europe, et à ma mort, le bon Dieu ne manquera pas de faire placarder ma condamnation éternelle dans tous les carrefours de l'immensité*.» (V, 6). Ainsi Lorenzo, qui a manifesté son mépris à l'égard de l'éloquence, s'exprime souvent avec une grandiloquence presque ridicule.

- Des litotes : les ennemis du duc disent par antiphrase : «*Nous ne portons pas le bâtard dans nos entrailles*» (III, 2).

- Des antithèses : Pierre Strozzi assène à son père : «*Vous qui savez aimer, vous devriez savoir haïr*» (III, 2) ; Lorenzo se dit «*rongé d'une tristesse auprès de laquelle la nuit la plus sombre est une lumière éblouissante*» (III, 3) ; il évalue son destin : «*Si ma vie est jamais dans la balance d'un juge quelconque, il y aura d'un côté une montagne de sanglots ; mais il y aura peut-être de l'autre une goutte de lait pur tombée du sein de Catherine, et qui aura nourri d'honnêtes enfants*.» (IV, 5).

- Des oxymorons : Lorenzo affirme : «*Ce meurtre, c'est tout ce qui me reste de ma vertu*» (III, 3) ; après son assassinat, il se dit «*navré de joie*» (IV, 11).

- D'expressives redondances : Le cardinal voit le duc lutter contre «*des ombres d'hommes gonflés d'une ombre de puissance*» (II, 3) ; dans : «*Pauvre ville, où les pères attendent ainsi le retour de leurs enfants !* […] *et ceux qui les attendent ne sont pas inquiets* […] *et nous, nous attendons qu'on nous insulte pour tirer nos épées*» (II, 5), on remarque trois emplois différents du verbe «attendre».

- D'habiles paradoxes : Pour Pierre Strozzi, «*les têtes d'une hydre sont faciles à compter*.» (III, 2) ; Lorenzo affirme à Philippe : «*Crois-tu donc que je n'aie plus d'orgueil, parce que je n'ai plus de*

honte?» (III, 3) ; pour le cardinal, «*il n'y a rien de si vertueux que l'oreille d'une femme dépravée*» (IV, 4).

- Des hypallages : selon le cardinal, la marquise verse des «*larmes républicaines*» (I, 3) ; pour Marie, Lorenzo est «*l'antique rejeton*» des Médicis (I, 6) ; un banni reproche aux Florentins «*leur fange crapuleuse*» (I, 6) ; Lorenzo rejette «*la gloire bavarde d'un paralytique*» qu'il attribue à Cicéron (III, 3) ; il se demande de quelles «*entrailles fauves*» il est sorti (IV, 2) ; il prétend : «*J'ai été aux mauvais lieux avec une résolution inébranlable de rester pur sous mes vêtements souillés*.» [IV, 5] ; il dit avoir frappé aux «*portes républicaines*» (V, 2).

- Des métonymies : Lorenzo se fait fort d'une influence sur les hommes : «*Je leur ferai tailler leurs plumes, si je ne leur fais pas nettoyer leurs piques*» (III, 3).

- <u>Des comparaisons et des métaphores</u> qu'on peut organiser autour de centres d'intérêt :

Chez la jeune fille offerte au duc, Lorenzo s'étonne du «*filon mystérieux du vice*», la voit comme «*une jeune chatte qui veut bien des confitures mais qui ne veut pas se salir la patte. Proprette comme une Flamande ! La médiocrité bourgeoise en personne* […] *mais quel flot violent d'un fleuve magnifique sous cette couche de glace fragile qui craque à chaque pas ! Jamais arbuste en fleur n'a promis de fruits plus rares, jamais je n'ai humé dans une atmosphère enfantine plus exquise odeur de courtisanerie*.» (I, 1). De sa femme, le marchand de soie dit : «*La chère âme s'est tournée et retournée comme une anguille*» (I, 2). Lucrèce, violée par Sextus, «*s'est laissée prendre toute vive comme une alouette au piège*» (II, 4). Dans le clan des Strozzi, on voit Louise «*comme notre Lucrèce*» (III, 7). Catherine est considérée comme une «*colombe ignorante*» (IV, 5).
Florence est «*une forêt pleine de bandits*». L'orfèvre, dont, même si on fait la part de la convention dramatique, on peut s'étonner qu'il compose pour son voisin, le marchand de soie, un apologue de trente lignes, cadencé comme un morceau de poésie, la ville «*était encore (il n'y a pas longtemps de cela) une bonne maison bien bâtie ; tous ces grands palais, qui sont les logements de nos grandes familles, en étaient les colonnes. Il n'y en avait pas une, de toutes ces colonnes, qui dépassât les autres d'un pouce ; elles soutenaient à elles toutes une vieille voûte bien cimentée, et nous nous promenions là-dessous sans crainte d'une pierre sur la tête. Mais il y a par le monde deux architectes malavisés qui ont gâté l'affaire*. […] *L'empereur Charles a commencé par entrer par une assez bonne brèche dans la susdite maison. Après quoi, ils ont jugé à propos de prendre une des colonnes dont je vous parle* […] *et d'en faire un clocher* […] *Comme l'édifice branlait au vent, attendu qu'il avait la tête trop lourde et une jambe de moins, on a remplacé le pilier devenu clocher par un gros pâté informe fait de boue et de crachat, et on a appelé cela la citadelle*.» (I, 1). Plus loin, il se plaint de voir «*s'élever sur la ville cette nouvelle tour de Babel, au milieu du plus maudit baragouin*», car c'est la citadelle construite par les Allemands dont il pense qu'ils «*ne pousseront jamais à Florence, et pour les y greffer, il faudrait un vigoureux lien*.» (I, 5) ; ils «*se sont installés dans ce maudit trou comme des rats dans un fromage*.» (I, 2). Florence est encore, pour un des bannis, la «*peste de l'Italie*», une «*mère stérile*» (I, 6). À la mort du duc, un courtisan prétend : «*Le peuple est en ce moment comme l'eau qui va bouillir*.» (V, 1).
Pour l'orfèvre, «*les Médicis nous dévorent comme une excroissance vénéneuse dévore un estomac malade*.» (I, 2). Pour Pierre Strozi, ils «*sont une peste*.» (III, 2).
Tebaldeo voit l'imagination des peintres comme «*un arbre plein de sève ; les bourgeons s'y métamorphosaient sans peine en fleurs, et les fleurs en fruits ; bientôt ces fruits mûrissaient à un soleil bienfaisant, et, quand ils étaient mûrs, ils se détachaient d'eux-mêmes et tombaient sur la terre, sans perdre un seul grain de leur poussière virginale*. *Hélas ! les rêves des artistes médiocres sont des plantes difficiles à nourrir, et qu'on arrose de larmes bien amères pour les faire bien peu prospérer*.» Il continue : «*L'art, cette fleur divine, a quelquefois besoin du fumier pour engraisser le sol et le féconder*.» Il recourt à la musique pour rendre la variété des inspirations et le mélange des genres : «*Il y a plusieurs cordes à la harpe des anges ; le zéphyr peut murmurer sur les faibles, et tirer de leur accord une harmonie suave et délicieuse ; mais la corde d'argent ne s'ébranle qu'au passage*

du vent du nord. C'est la plus belle et la plus noble ; et cependant le toucher d'une rude main lui est favorable.» Lorenzo acquiesce : «*Je me ferais volontiers l'alchimiste de ton alambic ; les larmes des peuples y retombent en perles*.» Le peintre affirme encore : «*Les champs de bataille font pousser les moissons, les terres corrompues engendrent le blé céleste*.» (II, 2).

Le duc, ce «*garçon boucher*» (III, 3), ce «*gladiateur aux poils roux*» (il est identifié aux guerriers du cirque à Rome, et sa rousseur lui donne quelque chose d'animal) ce «*sanglier*» (III, 1), ce «*buffle sauvage*» (III, 3), qui est entouré de «*chiens de cour*» qui peuvent, selon le cardinal, «*être pris de rage comme les autres chiens*.» (I, 4), pense qu'il y a dans le peuple de Florence «*encore quelques mauvaises branches à élaguer*» (I, 4). Le cardinal veut être «*l'anneau invisible qui l'attachera, pieds et poings liés, à la chaîne de fer dont Rome et César tiennent les deux bouts*.» (II, 3).

La marquise se moque de «*ceux qui mettent les mots sur leurs enclumes, et qui les tordent avec un marteau et une lime*» (I, 3). Elle constate «*que la débauche sert d'entremetteuse à l'esclavage, et secoue ses grelots sur les sanglots du peuple*.» (I, 3). Elle s'interroge sur la conduite du cardinal : «*Quels cercles décrit donc autour de moi ce vautour à tête chauve pour que je le trouve sans cesse derrière moi quand je me retourne?*» (III, 5). Elle exprime son patriotisme à travers cette analogie : «*Comme le doge de Venise épouse l'Adriatique, ainsi je mets mon anneau d'or au doigt de la belle Florence*.», assène à Alexandre : «*Florence t'appelle sa peste nouvelle*», et, démocrate, souhaite que les pauvres ne voient plus planer dans le ciel «*le sombre météore de la puissance*» (III, 6). Le cardinal, qu'elle affronte, lui déclare : «*Puisque vous m'appelez l'ombre de César, vous auriez vu qu'elle est assez grande pour intercepter le soleil de Florence* […] *Me prenez-vous pour un enfant, et croyez-vous qu'il suffise de me frotter les lèvres de miel pour me les desserrer?*» elle lui demande : «*Qui sait jusqu'où les larmes des peuples, devenues un océan, pourraient lancer votre barque?*» (IV, 4).

Pierre Strozzi, regrettant d'«*avoir manqué cette canaille*» qu'est à ses yeux Salviati, raconte qu'il «*a fait comme une araignée - il s'est laissé tomber en repliant ses pattes crochues, et il a fait le mort de peur d'être achevé*», et se plaint : «*Le ciel me pèse sur la tête comme une voûte de prison*.» (II, 2). Mais sa détermination est bien marquée en dépit de la faiblesse de son parti : «*Ainsi donc les avalanches se font quelquefois au moyen d'un caillou gros comme le bout du doigt*.» - «*Un bon coup de lancette guérit tous les maux*» (III, 2). Se débattant quand on l'arrête, il s'écrie : «*Lâchez-moi, misérables, ou je vous éventre comme des pourceaux !*» (III, 3). Il veut se venger de ceux qui ont empoisonné sa sœur : «*Que je les broie sous mes pieds comme des grains de sable*.» (IV, 7). Plus loin, s'il estime : «*Quoi qu'il en soit, une route s'ouvre devant moi, sur laquelle il y a plus de bons grains que de poussière*.», il regrette : «*Ma vengeance m'a glissé entre les doigts comme un oiseau effarouché*.» (V, 4).

Philippe Strozzi se demande : «*Ce qu'on appelle la vertu, est-ce donc l'habit du dimanche qu'on met pour aller à la messe?*» (II, 1). Il interpelle Lorenzo : «*Allons, es-tu fait de salpêtre?*» (II, 1). Il se déclare prêt à résister à ses ennemis : «*Le vieux tronc d'arbre est d'un bois trop solide ; ils ne viendraient pas l'entamer. Mais ils connaissent la fibre délicate qui tressaille dans ses entrailles, lorsqu'on attaque son plus faible bourgeon*.» (II, 5). S'il se méfie des Pazzi qui «*invitent leurs amis à venir conspirer, comme on invite à jouer aux dés*», il veut suivre Pierre qui va «*couper les jarrets aux meurtriers de Florence*», déclarant : «*Depuis quand le vieil aigle reste-t-il dans le nid quand ses aiglons vont à la curée?*» (III, 2). Il se plaint : «*Voilà le pain qu'on me donne à manger avec mes paroles de paix sur les lèvres*» - «*J'ai trop tourné sur moi-même, comme un cheval de pressoir*.» Il se considère comme «*un mendiant affamé de justice*». Lorenzo s'étonne qu'il répande sur la terre «*les joyaux les plus précieux qu'il y ait sous le soleil, les larmes d'un homme sans peur et sans reproches*» (III, 3). Il prévoit : «*On m'arrachera les bras et les jambes que, comme le serpent, les morceaux mutilés de Philippe se rejoindraient encore et se lèveraient pour la vengeance*.» Lors du souper chez lui, il déclare : «*Notre vengeance est une hostie que nous pouvons briser sans crainte, et partager devant Dieu*.» Il menace de planter à Florence «*le drapeau noir de la peste* […] *ce signal de mort*». Après l'attentat contre Louise, il annonce : «*Notre premier cri d'alarme, comme le coup de sifflet de l'oiseleur, va rabattre sur Florence une armée tout entière d'aigles chassés du nid*.» Mais on dit de lui qu'«*il est frappé de la foudre*.» (III, 7). À Venise, il rassure Lorenzo sur la valeur de son acte : «*Il faut*

sans doute une étincelle pour allumer une forêt, mais l'étincelle peut sortir d'un caillou, et la forêt prend feu. C'est ainsi que l'éclair d'une seule épée peut illuminer tout un siècle.» (V, 2).
De Lorenzo, sa tante, Catherine, se rappelle : «*Sa jeunesse n'a-t-elle pas été l'aurore d'un soleil levant?*» et, pour Marie, «*comme une fumée malfaisante, la souillure de son cœur lui est montée au visage*» (I, 6). Pour le duc, il «*est glissant comme une anguille*» (I, 4). Pour Pierre Strozzi, il est une «*lèpre*» (II, 5). Philippe lui reproche : «*Le rôle que tu joues est un rôle de boue et de lèpre, tel que l'enfant prodigue ne l'aurait pas joué dans un jour de démence*», lui rappelle : «*Toi qui m'as parlé d'une liqueur précieuse dont tu étais le flacon, est-ce là ce que tu renfermes?*» (III, 3). Lui-même proclame : «*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*. […] *Ma jeunesse a été pure comme l'or*. […] *J'étais pur comme un lis*.» Il reproche à Philippe Strozzi : «*Pareil à un fanal éclatant, vous êtes resté immobile au bord de l'océan des hommes, et vous avez regardé dans les eaux la réflexion de votre propre lumière. Du fond de votre solitude, vous trouviez l'océan magnifique sous le dais splendide des cieux. Vous ne comptiez pas chaque flot, vous ne jetiez pas la sonde* ; […] *mais moi, pendant ce temps-là, j'ai plongé - je me suis enfoncé dans cette mer houleuse de la vie - j'en ai parcouru toutes les profondeurs, couvert de ma cloche de verre - tandis que vous admiriez la surface, j'ai vu les débris des naufrages, les ossements et les Léviathans*.» Il l'invite à «*quelque autre pensée*» qui pourrait l'entraîner «*comme un chariot étourdissant*». Il annonce : «*D'ici à quelques jours, il n'y aura pas plus d'Alexandre de Médicis à Florence, qu'il n'y a de soleil à minuit*.» Il confie : «*Quand j'ai commencé à jouer mon rôle de Brutus moderne, je marchais dans mes habits neufs de la grande confrérie du vice, comme un enfant de dix ans dans l'armure d'un géant de la fable*. […] *J'observais comme un amant observe sa fiancée, en attendant le jour des noces*.» Il demande à Philippe Strozi : «*Veux-tu donc que je sois un spectre, et qu'en frappant sur ce squelette (Il frappe sa poitrine) il n'en sorte aucun son?*» Il méprise «*ceux qui tournent autour de* [lui] *avec des yeux louches, comme autour d'une curiosité apportée d'Amérique*.» (III, 3). Il avoue : «*Je glisse depuis deux ans sur un rocher taillé à pic, et ce meurtre est le seul brin d'herbe où j'ai pu cramponner mes ongles*» (III, 3). Exalté par la perspective de l'assassinat, il sent «*cette joie brûlante comme un fer rouge*», se demande : «*Le spectre de mon père me conduisait-il, comme Oreste, vers un nouvel Égisthe?*», constate : «*La seule pensée de ce meurtre a fait tomber en poussière les rêves de ma vie ; 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*.» (IV, 3). Il se prépare à assaillir le duc, même s'il reconnaît : «*Je ne suis pas plus gros qu'une puce, et c'est un sanglier*.» (III, 1). Plus loin, il affirme : «*Le buffle sauvage, quand le bouvier l'abat sur l'herbe, n'est pas entouré de plus de filets, de plus de nœuds coulants, que je n'en ai tissés autour de mon bâtard*.» (III, 3). Comme, en assassinant le duc, il a été mordu au doigt, il se plaît à y voir une métaphore des noces : «*Je garderai jusqu'à la mort cette bague sanglante, inestimable diamant.*» (IV, 11). Il dit apporter à Philippe «*le plus beau joyau de ta couronne*», la clé de sa chambre où gît Alexandre. Mais il se demande alors : «*Le Vice, comme la robe de Déjanire, s'est-il si profondément incorporé à mes fibres*?», se reproche d'être «*un homme de cire*», se lamente : «*Si tous les hommes sont des parcelles d'un foyer immense*, *assurément l'être inconnu qui m'a pétri a laissé tomber un tison au lieu d'une étincelle, dans un corps faible et chancelant*.» (IV, 5). À Venise, il se plaint toujours : «*J'ai frappé à toutes les portes républicaines, avec la constance d'un frère quêteur*.», se désintéresse des conséquences de son acte : «*J'ai laissé le cerf aux chiens - qu'ils fassent eux-mêmes la curée*.» (V, 2). Philippe lui avoue : «*Votre gaieté est triste comme la nuit*», et il se trouve lui-même «*plus creux et plus vide qu'une statue de fer blanc*», «*plus vieux que le bisaïeul de Saturne*» (V, 6).

- <u>Des personnifications sinon des allégories</u> :
Sont ainsi animés : «*une blessure sanglante*» qui «*peut engendrer la corruption dans le corps le plus sain*» tandis que «*des gouttes précieuses de ce sang* […] *sort une plante odorante qui guérit tous les maux*» (II, 2) ; «*l'enthousiasme*» qui est «*frère de la souffrance*» (II, 2) ; «*la fumée d'un repas jasant sur les lèvres épaisses d'un débauché*» (II, 5) ; les épées : le spadassin Scoronconcolo rassurant Lorenzo : «*Ton médecin est dans ma gaine*», Philippe Strozzi évoquant celles de ses ennemis : «*Quelle soif ont donc leurs épées?*» (III, 2), s'exclamant : «*Sors donc du fourreau, mon épée*» (III, 3) ; «*les fortunes dont les racines poussent dans les alcôves*» (IV, 4).

Pour Philippe, «*les pierres criaient*» au passage de Lorenzo, «*la justice* [est] *devenue une entremetteuse*», tandis que «*l'honneur des Strozzi* [est] *souffleté en place publique*», est «*en haillons*» (III, 3).
Son fils l'incite : «*Venez voir marcher les rêves de votre vie*.» (III, 2).
Lorenzo révèle : «*Les murs criaient vengeance autour de moi* […] *il a fallu que la tyrannie vînt me frapper au visage pour me faire dire : Agissons ! - et ma vengeance a des cheveux gris*.» (II, 5). Il s'écrie : «*Ô ma vengeance ! qu'il y a longtemps que tes ongles poussent ! Ô dents d'Ugolin ! il vous faut le crâne, le crâne !*» (III, 1). Il évoque le démon de la philanthropie, «*un démon plus beau que Gabriel. La liberté, la patrie, le bonheur des hommes, tous ces mots résonnent à son approche comme les cordes d'une lyre ; c'est le bruit des écailles d'argent de ses ailes flamboyantes. Les larmes de ses yeux fécondent la terre, et il tient à la main la palme des martyrs. Ses paroles épurent l'air autour de ses lèvres ; son vol est si rapide que nul ne peut dire où il va* […]. *Le toucher de sa main a fait frémir mes cheveux comme une plume légère*.» (III, 3). Il demande à Philippe : «*Veux-tu que je laisse mourir en silence l'énigme de ma vie?*» (III, 3). Il veut se «*prendre corps à corps avec la tyrannie vivante*» (III, 3). Il affirme que plusieurs fois lui apparut «*l'Humanité*» : elle «*souleva sa robe, et me montra, comme à un adepte digne d'elle, sa monstrueuse nudité*» mais aussi lui «*laissait voir sur sa face quelque chose d'honnête*.» (III, 3). Il évoque «*l'Ange du sommeil éternel*» (III, 3). Il ne se soucie pas «*que la Providence retourne ou non la tête en [l] 'entendant frapper*.» (III, 3). Il se plaint : «*L'exécration des hommes empoisonne le pain que je mâche*» (III, 3). Il en a «*assez d'entendre brailler en plein vent le bavardage humain*.» (III, 3). Il imagine que le «*cadavre de marbre*» façonné par des sculpteurs sur un crucifix «*les prît tout d'un coup à la gorge*» (IV, 9). Il se demande s'il est possible que «*l'air qui sort de mes lèvres se fasse ruffian malgré moi?*» (IV, 5).
Non sans une certaine préciosité, Catherine s'étonne auprès de lui : «*Je ne croyais pas que l'esprit d'ordre fût ton majordome*.» (IV, 5).
L'Italie est personnifiée par Pierre, pour qui «*le roi de France protégeant la liberté de l'Italie, c'est justement comme un voleur protégeant contre un autre voleur une jolie femme en voyage*. *Il la défend jusqu'à ce qu'il la viole*.» (V, 4).

On remarque chez plusieurs personnages une forte sensibilité à la nature qui s'exprime poétiquement. La marquise s'émeut : «*La première fleur de notre belle pelouse m'est toujours chère. L'hiver est si long ! Il me semble toujours que ces pauvres petites ne reviendront jamais*.», ce qui fait que le marquis, qui part à la campagne, lui propose d'y faire «*quelque belle harangue sentimentale*» à ses «*favoris*» que sont «*les roches*» et les «*cascades*» (I, 3), et que, plus tard, elle s'adresse à lui en pensant : «*Il est midi passé. Tu te promènes sur la terrasse, devant les grands marronniers. Autour de toi paissent tes génisses grasses ; les garçons de ferme dînent à l'ombre. La pelouse soulève son manteau blanchâtre aux rayons du soleil ; les arbres, entretenus par tes soins, murmurent religieusement sur la tête blanche de leur vieux maître, tandis que l'écho de nos longues arcades répète avec respect le bruit de ton pas tranquille*.» (III, 6). Lorenzo, juste avant l'assassinat, évoque son adolescence champêtre : «*Que de journées j'ai passées, sous les arbres ! Ah ! quelle tranquillité ! quel horizon à Cafaggiulio !*» (IV, 9) ; après le meurtre, il s'exalte : «*Que la nuit est belle ! Que l'air du ciel est pur ! Respire, respire, cœur navré de joie !* […] *Que le vent du soir est doux et embaumé ! Comme les fleurs des prairies s'entr'ouvrent ! Ô nature magnifique, ô éternel repos !*» (IV, 11). Le lyrisme de la nature est comme l'ouverture vers une permanence au-delà des orages de la cité.

Musset développa donc dans ''*Lorenzaccio*'' un lyrisme tumultueux, grandiloquent ou élégiaque.

Mais il fit encore prononcer par ses personnages <u>des maximes</u> :
Le marchand de soie pontifie : «*Où le plaisir ne coûte rien, la jeunesse n'a rien à perdre*» (I, 12).
Le peintre Tebaldeo affirme : «*L'art, cette fleur divine, a quelquefois besoin du fumier pour engraisser le sol et le féconder*.» - «*L'enthousiasme est frère de la souffrance*.» - «*Les peuples malheureux* […] *font les grands artistes*» - «*Quand la pensée veut être libre, le corps doit l'être aussi*.» (II, 2).
Chez le cardinal, la production de maximes est en quelque sorte une déformation professionnelle : «*Rien n'est un péché quand on obéit à un prêtre de l'Église romaine*.» (I, 3) - «*Un confesseur doit tout*

savoir, parce qu'il peut tout diriger» (II, 3) - «*Primo avulso, non deficit alter / Aureus, et simili fronde scit virgis metallo*» (V, 1).
Pierre affiche son stoïcisme : «*Celui qui est mordu par un serpent n'a que faire d'un médecin : il n'a qu'à se brûler la plaie*.» (III, 2).
Philippe se targue de la sagesse du vieillard : «*L'orgueil de la vertu est un noble orgueil*.» - «*Le mal existe, mais non sans la lumière*.» - «*Toutes les maladies se guérissent, et le vice est aussi une maladie*.» (III, 3) - «*Assurément, tous les hommes ne sont pas capables de grandes choses, mais tous sont sensibles aux grandes choses*. […] *L'éclair d'une seule épée peut illuminer tout un siècle*.» (V, 2).
Même s'il se moque de l'éloquence, Lorenzo aussi émet des maximes : «*Qu'importe que la conscience soit vivante, si le bras est mort*.» - «*Les masques de plâtre n'ont point de rougeur au service de la honte*.» (III, 3).

Ainsi, dans ''*Lorenzaccio*'', Musset non seulement se révéla habile dramaturge mais montra sa maîtrise dans le maniement des mots et, en particulier, manifesta le lyrisme du poète qu'il était.

Intérêt documentaire

''*Lorenzaccio*'' est un drame historique, qui offre un tableau de Florence en 1534. Mais, comme cela est bien connu, les œuvres historiques sont en fait des réactions à l'époque où elles sont écrites ; aussi la pièce fut-elle aussi une prise de position de Musset sur la situation politique de la France au temps de la Monarchie de Juillet.

Le tableau historique :

La ville italienne de Florence était une ville d'artisans et de marchands, dont la prospérité était fondée d'abord sur le commerce de la laine, puis de la soie. Sa monnaie, le florin étant convoitée, elle devint, aux XIVe et XVe siècles, la principale place financière européenne. Elle étendit son pouvoir sur les villes alentour (Pistoïa, Pise, Sienne, Livourne). Elle était dominée par de grandes familles aristocratiques, qui n'étaient pas du tout des patriciens propriétaires terriens mais des industriels et des banquiers comme les Médicis, qui réussirent à s'emparer du pouvoir, à accaparer la charge de gonfalonier, tout en maintenant les apparences républicaines. Côme de Médicis, dit l'Ancien, institua en 1434 un principat héréditaire de fait. Ses brillants descendants conservèrent le pouvoir malgré la résistance de familles rivales, dont les Pazzi qui, en 1478, fomentèrent une conjuration dont triompha Laurent dit le Magnifique, qui fit de la ville un foyer artistique et culturel à l'architecture remarquable.
À la fin de ce siècle, le climat de fêtes et de luxe, la corruption des mœurs, de Florence furent dénoncés par le moine dominicain Savonarole (qui est «*le moine sévère et ennemi du plaisir*» dont parle Valori [II, 2]) qui établit même une république théocratique (1494-1498), relayée elle-même par une république de commerçants (1498-1512).
Mais, appuyés par les papes Léon X et Clément VII, eux-mêmes de la famille, les Médicis revinrent aux affaires jusqu'à ce que les Florentins, mécontents de leur domination, aient profité du conflit qui opposait l'empereur Charles Quint (qui soutenait le pape et les petits princes italiens) et le roi de France François Ier (qui soutenait les républicains), en mai 1527, les expulsent et rétablissent la constitution républicaine. Le pape Clément VII s'allia avec Charles Quint ; leur armée se concentra à Bologne (d'où la mention : «*Le pape est à Bologne avec César*» [I, 5]) et fit le siège de Florence qui céda bientôt à cause des dissensions et des trahisons. Comme les Florentins n'avaient pas les forces nécessaires et que la peste ravageait la ville, ils se rendirent sans résistance, et, le 12 août 1530, signèrent leur «*capitulation*» (I, 2 ; II, 4), acte de soumission conclu par le cardinal Valori, commissaire apostolique, qui promettait l'adoption d'une réforme constitutionnelle garantissant la liberté de Florence qui devait toutefois payer quatre-vingt mille ducats à l'armée assiégeante et livrer cinquante otages.
Cependant, les termes de la «*capitulation*» ne furent pas respectés, et, le 6 juillet 1531, une déclaration de l'empereur désigna Alexandre de Médicis chef de la ville et du gouvernement, duc de

la république florentine. Comme l'indique le «*deuxième bourgeois*», les Florentins «*un beau matin, se réveillent tout endormis des fumées du vin impérial, et ils voient une figure sinistre à la grande fenêtre du palais des Pazzi. Ils demandent quel est ce personnage, et on leur répond que c'est leur roi. Le pape et l'empereur sont accouchés d'un bâtard qui a droit de vie et de mort sur nos enfants, et qui ne pourrait pas nommer sa mère*.» (I, 5).

Alexandre de Médicis était un fils bâtard de Laurent II (ou du pape), qui, dans la pièce, reconnaît bien en être un (I, 4), mulâtre de vingt ans, stupide et cruel, qui, tout en menant avec ses favoris une vie dissolue, imposa des taxes abusives, exerça une justice arbitraire, commit des assassinats (dont celui d'Hippolyte de Médicis qui aurait été, en 1535, empoisonné par ses soins, comme l'insinue la marquise [I, 3]). Il suscita d'autant plus le mécontentement des Florentins qu'il fit construire une citadelle où Charles Quint envoya des soldats allemands pour assurer sa protection. Il était soutenu aussi par le cardinal Cibo, qui défendait à la fois les intérêts de Charles Quint et ceux du pontife romain. Il se vit confirmer l'appui de l'empereur, dont, le 29 février 1536, il épousa la fille naturelle âgée de douze ans.

Les anciennes familles républicaines (les Pazzi, les Strozzi) se mirent alors à conspirer mais sans grande activité. L'espoir d'une libération vint d'un côté inattendu : un cousin d'Alexandre, Lorenzo, un jeune homme d'une vingtaine d'années qui était l'arrière-petit-fils de Laurent le Magnifique. Né en 1514, il avait connu une enfance très agitée et avait reçu une éducation très désordonnée à la campagne où sa famille vivait par souci d'économie. Il vint à Rome vivre aux crochets du pape Clément VII, un autre Médicis et fils illégitime du frère de Laurent le Magnifique, et non pour le tuer, comme l'imagina Musset (V, 6). Il est vrai qu'il fréquenta aussi ceux qui avaient été bannis de Florence, dont Philippe Strozzi. Et, en 1534, alors qu'il était pris d'ivresse, il vandalisa l'arc de triomphe de l'empereur Constantin, y abattant les têtes de huit statues de rois barbares. Dans une «*harangue en latin*», Francisco Molza l'accusa aussi de ce méfait et y ajouta le cambriolage de la basilique de Saint-Paul où il aurait emporté les têtes d'Apollon et des Muses qui se trouvaient sur un sarcophage.

Cependant, le pape ne voulut pas qu'il soit pendu pour ces méfaits, ce que, dans la pièce, rappelle sire Maurice : «*Clément VII a laissé sortir de ses États le libertin qui, un jour d'ivresse, avait décapité les statues de l'arc de Constantin.*» (I, 4). Aussi put-il revenir à Florence, où il s'installa auprès de sa mère dans une maison très misérable attenant au palais Médicis. Il ne tarda pas à se lier d'amitié avec le duc qui avait seulement trois ans de plus que lui. Il partagea ses goûts crapuleux, participa à ses débauches, ce qui lui valut de la part du peuple le surnom méprisant de «Lorenzaccio». Il lui procurait des femmes, lui ayant même promis (mais c'était une ruse) sa tante, une femme mariée à la vertu réputée. Tous deux fréquentaient les bordels. Ils furent souvent vus galopant sur le même cheval à travers les rues, et injuriant les gens. Ils aimaient aussi s'habiller en femmes. On a dit aussi qu'ils couchaient ensemble. La scène de l'évanouissement de Lorenzo devant une épée est authentique.

Il semble prouvé qu'il n'eut pas l'intention d'assassiner le duc quand il entra à son service, mais on n'est pas sûr des vraies raisons de cet acte. Constater qu'Alexandre pouvait assassiner un parent comme Hippolyte de Médicis put le conduire à s'imaginer lui-même dans une situation aussi fâcheuse, victime d'un autre assassinat. Dans une révolte du serviteur contre le maître, il put être jaloux de la place qu'occupait le duc, alors qu'elle lui revenait plus légitimement. Il put lui en vouloir parce qu'il lui avait donné tort dans un procès, et avait ainsi ruiné toute la famille. Il se peut que, étant avec lui dans une relation d'amour-haine, il ait tout à fait penché vers la haine quand il s'est rendu compte de la conduite de son cousin sur une longue période, et qu'il ait décidé finalement d'en débarrasser la ville, voulant d'ailleurs tuer tout son entourage, Musset ayant d'abord fait une place à cet aspect, et écrit une scène d'altercation sur ce sujet avec Scoronconcolo, qu'il supprima à très juste raison. Lorenzo était aussi en relations avec les agents de François Ier, avec les bannis et avec les conspirateurs, fréquentait la coterie de l'humaniste Philippe Strozzi, où il entendait vanter journellement les tyrannicides anciens, ce qui lui aurait fait penser qu'en abattant Alexandre il fournirait au parti national et républicain de Toscane l'occasion de libérer la cité. Mais il se pourrait aussi que ce fut pour une sordide question d'argent que, le 6 janvier 1537, il attira le duc dans un guet-apens, et que lui et un complice survinrent alors que le duc était dans un lit, et le poignardèrent.

Lorenzo se posa ensuite en libérateur national, mais ce ne fut pas très sincère. Et le meurtre d'Alexandre resta inutile, car les républicains, isolés à cause de l'inaction et de l'incapacité de leurs chefs, n'osèrent bouger, tandis qu'à l'extérieur, les opposants, mal soutenus par la France, furent vaincus à la bataille de Montemurlo (août 1537). Aussi, grâce aux menées du cardinal Cibo, conseiller particulier du duc, de Guichardin et de Vettori, le conseil des Quarante-huit (et non des «*Huit*») élut Côme de Médicis nouveau duc de Florence. Philippe Strozzi, capturé, se suicida en prison l'année suivante. Lorenzo, sa tête mise à prix, vite abandonné par l'opinion publique, s'enfuit à Constantinople puis à la cour de France, enfin à Venise où il fut assassiné par des agents de Côme le 26 février 1548, Musset s'étant permis, pour conclure son drame, d'avancer la date de cette mort. Il prit encore d'autres libertés avec l'Histoire. Ainsi l'affaire de «*Pierre de Farnèse qui traite si joliment l'évêque de Fano*» (I, 4) eut lieu en 1538 ; donc, en réalité, après la mort d'Alexandre.

S'il n'eut pas le même souci de la couleur locale que Victor Hugo, Musset peignit une toile de fond vivante et colorée, ressuscita avec beaucoup d'intuition la Florence du XVIe siècle, fit de nombreuses et précises allusions aux institutions, ressuscita le climat moral et politique du temps, non sans quelques anachronismes («*la petite fille de la concierge*» [IV, 9], le «*verre de limonade*» [II, 1], le «*chocolat*» [III, 3], le «*pot de réséda*» [IV, 1], le «*calepin*» [IV, 1], le «*boudoir*» de la marquise [III, 5]). À côté des grands, il présenta une humanité familière, occupée à des activités prosaïques : le marchand de soie qui n'a pas dormi de la nuit à cause de la noce dans le palais voisin, qui évoque son lit dont «*un coin de ses rideaux est retroussé*», qui voit ses «*étoffes*» «*sur le cher corps de tous ces braves et loyaux seigneurs*» que l'orfèvre traite de «*godelureaux*», les méfaits commis lors du carnaval (qui était spécialement libre en Italie, bien que l'autorité ecclésiastique ait plusieurs fois cherché à l'interdire ; celui de Florence ne faisait qu'imiter de très loin celui, très célèbre, de Venise), en particulier par le «*maudit ballon*» de Pierre Strozzi (I, 2). On assiste encore au négligé d'une séance de pose (II, 6). Appartient aussi à la réalité italienne du temps le «*spadassin*», homme d'épée, bretteur habile, assassin à gages.
Cependant, le tableau de la ville n'est pas très poussé sur le plan de la topographie. Musset et George Sand l'avaient à peine visitée sur le chemin de Venise, et la pièce fut d'ailleurs vraisemblablement terminée avant qu'ils ne partent et simplement remaniée au retour. Aussi la situation au bord de l'Arno et l'architecture de la ville ne sont que fort discrètement évoqués : Philippe mentionne «*quatre-vingt palais*» (III,7) et une didascalie (IV, 7) indique : «*on voit une longue suite de palais*». D'ailleurs, les éléments que présente la pièce ne sont pas suffisamment «datés» pour caractériser la Florence de 1537. Musset francisa certains noms de lieux : le Vieux-Marché, l'Annonciade, Sainte-Marie, Pistoie, «*le bourg*» (V, 2) qui est le Borgo San Sepolcro ou il Borgo, petite ville voisine d'Arezzo.... De Venise n'est mentionnée que le Rialto (V, 6) alors que ce pont date de 1592, et la lagune.

Dans la liste des personnages, il mêla des noms italiens (Lorenzo, Roberto Corsini, Palla Ruccellai, Alamanno Salviati, Bindo Altoviti, Tebaldeo) et des noms français (Alexandre, Côme, sire Maurice, Julien, Philippe, Pierre, Thomas, Léon, François, les Huit, Giomo le Hongrois, Marie, Catherine, la marquise, Louise).
Il évita de mettre au premier plan trop d'illustres personnalités, fit souvent citer simplement des noms par des écoliers ou des gens du peuple : «*le prince Aldobrandini*», «*le comte Salviati*», «*le Nasi*», «*le Martelli*» (I, 2), «*le prieur de Capoue*» (I, 5), «*le Côme*» (V, 5), en mentionna d'autres pour leur valeur symbolique (les Pazzi, I, 5 ; II, 5 ; III, 2), fit entrapercevoir la silhouette de Benvenuto Cellini, accorda quelques brèves répliques à Guicciardini, Vettori ou Capponi (V,1). Il incarna la situation politique à travers différents personnages :
- Le duc Alexandre et ses courtisans, comme Julien Salviati, adonnés aux vices et à la corruption.
- Le conseil de gouvernement des «*Huit*», qui s'occupait de l'administration de la justice, et dont sire Maurice est le chancelier.
- Le cardinal Cibo, qui est l'un des conseillers du duc.
- Roberto Corsini, le «*provéditeur*» ;

- Les grandes familles de l'aristocratie qui se jalousent, et sont opposées aux Médicis, entrent dans des conjurations : les Strozzi (Philippe, Pierre, Thomas, Léon, Louise), les Cibo (la marquise), les Ruccellai, les Pazzi, pour qui il s'agit de préserver des privilèges menacés : «*Nous sommes tout autant que les Médicis, les Ruccellai tout autant, les Aldobrandini et vingt autres* […] *Il y a à Florence quatre-vingt palais et de chacun sortira une troupe pareille à la nôtre quand la Liberté y frappera*» (III,7) - «*Toutes les grandes familles voient bien que le despotisme des Médicis n'est ni juste ni tolérable. De quel droit laisserions-nous s'élever paisiblement cette maison orgueilleuse sur les ruines de nos privilèges? La capitulation n'est point observée. La puissance de l'Allemagne se fait sentir de jour en jour d'une manière plus absolue. Il est temps d'en finir et de rassembler les patriotes.*» (II, 4).
- Le clergé qui est représenté par le cardinal Cibo, l'évêque de Fano et le commissaire apostolique Valori. Le cardinal est avant tout un homme politique, mais qui se sert de la confession pour essayer de mettre la marquise dans son jeu, lui donne même une leçon d'érotisme : «*Allez vous glisser dans l'alcôve du duc. S'il s'attend à des phrases en vous voyant, prouvez-lui que vous savez n'en pas faire à toutes les heures ; soyez pareille à une somnambule, et faites en sorte que s'il s'endort sur ce cœur républicain, ce ne soit pas d'ennui*. […] *n'avez-vous pas lu l'Arétin?*» (IV, 4), ce qui confirme son sentiment : pour elle, «*la sainte Église catholique était un lieu de débauche*» (II, 3). L'avait prouvé l'affaire de l'évêque de Fano qui avait été violé et tué par Pierre Farnèse. Le commissaire apostolique se montre prêt aux compromissions, à pardonner par exemple au duc Alexandre sa débauche et ses crimes, pourvu qu'il donne à ses sujets l'exemple de la soumission aux cérémonies religieuses dont il célèbre le caractère spectaculaire, cette admiration pour la magnificence du culte ayant marqué la Contre-Réforme comme l'époque pré-romantique (Chateaubriand avait développé ce thème dans ''*Le génie du christianisme*'' en montrant la beauté artistique du culte et des cérémonies chrétiennes) : «*Quelle satisfaction pour un chrétien que ces pompes magnifiques de l'Église romaine ! Quel homme pourrait y être insensible? L'artiste ne trouve-t-il pas là le paradis de son cœur? Le guerrier, le prêtre et le marchand n'y rencontrent-ils pas tout ce qu'ils aiment? Cette admirable harmonie des orgues, ces tentures éclatantes de velours et de tapisseries, ces tableaux des premiers maîtres, les parfums tièdes et suaves que balancent les encensoirs et les chants délicieux de ces voix argentines, tout cela peut choquer, par son ensemble mondain, le moine sévère et ennemi du plaisir. Mais rien n'est plus beau, selon moi, qu'une religion qui se fait aimer par de pareils moyens. Pourquoi les prêtres voudraient-ils servir un Dieu jaloux? La religion n'est pas un oiseau de proie ; c'est une colombe compatissante qui plane doucement sur tous les rêves et sur tous les amours.* » (II, 2).
- Les bourgeois, représentés par le marchand de soierie et l'orfèvre qui, dans leurs conversations de l'acte I (2 ; 5), expriment des sentiments matérialistes, révèlent des courants opposés qui se durcissent à l'acte V (5), l'orfèvre étant allé manifester et ayant «*reçu dans la jambe un bon coup de hallebarde*» ; par Venturi, l'ami de Lorenzo, qui est «*à la tête d'une fabrique de soie*» (II, 4) ; par la mère qui vend sa fille, Gabrielle, considérée par Lorenzo comme étant «*la médiocrité bourgeoise en personne*» et dont il fait valoir la rouerie : elle est déjà vouée au vice (un peu comme lui), le duc n'a donc pas de scrupules à avoir (I, 2).
- Les artistes,représentés par le peintre Tebaldeo.
- Les «*jeunes étudiants, braves et déterminés*» qui, après l'attentat, «*se sont faits massacrer en vain*» (V, 6).
- Le peuple qui, ayant perdu le pouvoir qu'il avait au temps de la république de Savonarole, est indigné mais reste passif, cherche à oublier ses malheurs en s'enrichissant le plus possible, et, voué au rôle de badaud, admire les fêtes de loin ; ses colères sont facilement prévenues et désamorcées («*Déjà le peuple se porte en foule vers le palais* […] *on nous massacrera*», craint sire Maurice après l'attentat ; mais passent «*des valets portant des tonneaux pleins de vin et de comestibles*» et on va faire «*des distributions*» [V, 1]) ou se déchaînent aveuglément contre le libérateur lui-même (V, 6). Cette force en attente est redoutée des bourgeois : l'orfèvre républicain rappelle que ses ouvriers criaient au Conseil de Florence après le meurtre : «*Si vous ne savez ni ne pouvez agir, appelez-nous, qui agirons.*» (V, 5) mais des étudiants se font massacrer en vain (V, 7).

On peut remarquer que les clans sont divisés entre opposants et partisans du régime : chez les Médicis, Marie et Catherine ont une sensibilité républicaine ; du côté des Cibo, le cardinal est l'un des

conseillers du duc, mais la marquise s'insurge contre les vices du régime ; les Salviati sont opposés aux Médecis, mais Julien est un des familiers du duc ; au cœur du pouvoir, le provéditeur est un comploteur républicain (IV, 7) qui, après l'attentat, est allé «*à l'assemblée des républicains*» et «*a offert la forteresse aux amis de la liberté*» V, 5). Si les Strozzi sont républicains (sans vouloir faire de Florence une démocratie), Philippe, qui est étroitement légaliste, s'oppose à son fils, Pierre : «*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*.» (IV, 6), Musset ayant modifié délibérément la réalité historique en faisant du premier un vieil intellectuel hésitant (qui laisse la place à Lorenzo : «*Ton jour est venu*» (IV, 6), alors qu'en réalité, il ne se retira pas ainsi, mais prit la tête des bannis après la mort d'Alexandre), du second un chef de bande écervelé.
Les républicains, visiblement partagés entre leur conviction politique et leurs intérêts immédiats, économiques et sociaux, se laissent acheter par Lorenzo pour le compte de son maître, son oncle, Bindo, étant nommé «*ambassadeur à Rome*», et Venturi obtenant le privilège de ses «*armoiries sur la porte, avec le brevet*» (II, 4). Quant aux exilés, ils sont velléitaires.
La liberté, pour la marquise, c'est l'indépendance de Florence par rapport aux puissances étrangères, le pape et l'empereur Charles Quint, dont elle veut secouer la tutelle : «*Déclare Florence indépendante, réclame l'exécution du traité avec l'empire*» demande-t-elle à son amant (III, 6). Elle accuse le cardinal : «*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*.» (IV, 4)
Quant à la perspective politique de Lorenzo lui-même, Musset s'est refusé à la préciser : si elle est au début un acte individuel («*Je jurai qu'un des tyrans de ma patrie mourrait de ma main*» [III, 3] - «*Je voulais* […] *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*.» (III, 3), elle devient une sorte d'utopie («*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*.» [III, 3]), puis elle s'estompe peu à peu. Aussi évoque-t-il alors moqueusement ses anciens rêves philanthropiques, livresques, somme toute bien flous, et prévoit-il l'inutilité de son acte («*Je te gage que ni eux ni le peuple ne feront rien*» [III, 3]). Enfin, après son meurtre, il refuse de l'exploiter («*J'ai laissé le cerf aux chiens - qu'ils fassent eux-mêmes la curée*», dit-il à Philippe Strozzi [V, 2]), s'étant intentionnellement coupé des forces collectives. Francesco Bibboni, l'assassin qui le tua des années plus tard à Venise, fit un compte rendu magnifiquement coloré de toute sa conduite, concluant sur les marques de satisfaction que lui donnèrent les partisans des Médicis et de tous ceux qui pensaient que Lorenzo était un traître.

Le manque d'accord entre ces différentes conceptions de la liberté explique que, même si le meurtre fut réussi, il resta sans lendemain, qu'une désespérante inertie caractérisa la situation politique. Tous les projets échouèrent misérablement l'un après l'autre, arrêtés autant par leurs faiblesses propres que par des facteurs extérieurs.

''*Lorenzaccio*'' est une vaste fresque historique où revit la Florence du XVIe siècle. Mais ce recours au passé permit à Musset de s'interroger sur le présent.

<u>Le tableau contemporain</u> :

Dans ''*Lorenzaccio*'', Musset prit position sur la situation politique en France sous la monarchie de Juillet.
Cela se révèle par les anachronismes qu'il commit :
- «*le bonnet de la Liberté*» qui pourrait être le bonnet phrygien, symbole de la liberté pendant la Révolution française (I, 3) ;

- la question de Lorenzo : «*Ne voyez-vous pas à ma coiffure que je suis républicain dans l'âme? Regardez comme ma barbe est coupée*» : alors que le portrait de Lorenzo le montre avec des cheveux et une barbe très fournis, Musset modifia cette apparence peut-être pour faire une allusion aux mœurs de son temps où les détails de toilette signalaient ostensiblement les opinions politiques et littéraires : les romantiques ultras portaient toute leur barbe tandis que les libéraux la rasaient (II, 4) ;
- la menace de la marquise : «*les pavés sortiront de terre*» (III, 6) qui fait penser aux barricades, faites de pavés, dressées lors des journées révolutionnaires de juillet 1830, de l'émeute de 1832.
Ces anachronismes prouvent qu'en fait Musset songea plus à la France de 1834 qu'à la Florence de 1534 ; qu'en retraçant le meurtre d'un tyranneau florentin du XVIe siècle par son cousin et favori, il alla bien au-delà du fait divers historique, qui fut le détour qu'il lui fallut prendre parce que le théâtre et la presse étaient alors en liberté surveillée, Napoléon Ier ayant rétabli en 1806 la censure qui avait été supprimée sous la Révolution, un régime d'autorisation préalable et une clause de clôture pour atteinte à l'ordre public ayant été imposés en 1835.

La chronique de Florence en 1534 permet de singuliers rapprochements avec le climat politique en France en 1834, Musset exploitant cette sorte de parallélisme, soulignant de nombreuses analogies entre les groupes sociaux, intellectuel et politiques de la première et ceux de la seconde. En évoquant «*cette noblesse des Strozzi* [qui] *est chère au peuple, parce qu'elle n'est pas fière*» (I, 5), il pensa certainement à Louis-Philippe et à la simplicité un peu affectée de ses manières. Le discours de Philippe Strozzi («*La république, il nous faut ce mot-là. Et quand ce ne serait qu'un mot, c'est quelque chose, puisque les peuples se lèvent quand il traverse l'air*» [II, 1]) est celui des intellectuels libéraux, tandis que celui de Tebaldeo ressemble à celui des artistes romantiques. L'attitude de Lorenzo traduit le désabusement politique qui fut ressenti après juillet 1830.

Comme la révolution fut manquée, ou plutôt escamotée, à Florence, la révolution de Juillet, évoquée presque directement le fut aussi en France. Elle fut en effet détournée lors des Trois Glorieuses (26-27-28 juillet 1830), où Musset d'ailleurs courut les barricades avec son frère, Paul. Une poignée de républicains avaient dirigé le soulèvement parisien qui entraîna la chute de Charles X, de la branche aîné des Bourbons. Mais ils se virent confisquer le bénéfice de la révolution par le duc Louis-Philippe d'Orléans qui était un cousin du roi détrôné appartenant à une branche cadette, ce que rend bien la citation de l''*Énéide*'' que fait le cardinal : «*Primo avulso, non deficit alter / Aureus, et simili fronde scit virgis metallo*» («Le premier rameau d'or arraché se remplace par un autre et une même branche du même métal pousse aussitôt». Le 30 juillet, les Chambres le proclamèrent lieutenant-général du royaume (titre provisoire comme celui donné à Côme de Médicis : «*gouverneur de la république florentine*» [V, 1]) et, le 9 août, le reconnurent roi des Français sous le titre de Louis-Philippe Ier, après un simulacre de consécration populaire. Il y eut donc restauration d'un régime autoritaire.
Sous la monarchie de Juillet, on retrouva les différentes classes et les différents partis de la Florence de 1537. La haute bourgeoisie, qui correspondait singulièrement à l'aristocratie financière et industrielle florentine, était apathique devant un monarque qui faisait prospérer le commerce, mais elle imposait son ordre au peuple qui ressentait une désaffection par rapport à la vie politique d'autant plus grande qu'il ne pouvait y prendre part par la voie démocratique, le cens électoral étant très élevé. Signe des temps, le roi prit d'abord pour ministres des banquiers, Laffitte puis Casimir Périer. Les républicains étaient divisés en plusieurs tendances.
Les débuts du régime furent troublés par une effervescence de la rue qui persista. Les souvenirs de la Restauration, de l'alliance du trône et de l'autel, étant encore proches, la clémence des juges, lors du procès des ministres de Charles X, manqua déclencher une émeute, et il suffit de célébrer un service à la mémoire du duc de Berry (assassiné en 1820) pour que, dans un climat d'anticléricalisme exacerbé, la foule mette à sac l'archevéché (1831). Sur fond de crise économique, de chômage, de misère, aggravée par l'épidémie de choléra de 1832, l'opposition populaire s'épuisa en émeutes ouvrières et étudiantes sanglantes : celle des canuts de Lyon (novembre 1831), celle du cloître Saint-Merry à l'occasion des funérailles du général républicain Lamarque (juin 1832) (évoquée par Hugo dans ‘*'Les misérables''*), massacre de la rue Transnonain (avril 1834).

Le gouvernement de la monarchie bourgeoise, appuyé sur des Chambres formées de notables, étouffa ces manifestations populaires, supprima de fait le droit d'association, musela la presse d'opposition en lui intentant des procès ruineux. Le 28 juillet 1835, Giuseppe Fieschi tenta de tuer Louis-Philippe, et cet attentat durcit encore le régime : les lois de septembre, contre lesquelles Musset allait s'élever, visèrent à punir toute attaque, dans la presse, contre le roi et la forme de gouvernement, frappant d'interdit le parti républicain.
Mais ses dirigeants, qui, pour diffuser leurs idées en déjouant la surveillance par la police, la loi interdisant les réunions politiques, tenaient «*les banquets patriotiques*» dont il est question dans la pièce (III, 3) et dont Lorenzo se moque, étaient paralysés par le même bavardage inconsistant, la même rhétorique creuse, la même impuissance à l'action qui discréditaient déjà les patriotes de Florence en 1537.
D'autre part, de même que Florence était occupée par les troupes étrangères, la France avait une position très réduite par rapport à la Sainte-Alliance qui était toujours dominante et qui faisait triompher la Réaction partout. Mais la jeunesse de Paris se passionne pour les mouvements de libération des minorités nationales qui s'insurgeaient dans l'Europe. La révolution de 1830 donna le signal de l'insurrection belge contre l'union avec les Pays-Bas et le despotisme du roi Guillaume Ier d'Orange. En novembre 1830, éclata l'insurrection polonaise, mais, après une résistance héroïque, Varsovie fut prise par les Russes. En Italie, l'agitation gagna les Romagnes, qui faisaient partie des États de l'Église, et le pape Benoît XVI la fit réprimer dans le sang par l'armée autrichienne, le premier ministre français Casimir Périer envoyant un corps expéditionnaire à Ancône quand le pape fit à nouveau appel aux Autrichiens pour mater une autre révolte en janvier 1832. La collusion entre le pape et l'empereur d'Autriche pour dominer l'Italie était aussi évidente en 1833 que dans la Florence des Médicis. C'est que l'unité italienne n'était pas encore faite, Musset s'étant plu, pour le souligner, à faire de Lorenzo («*J'ai versé plus de larmes sur la pauvre Italie, que Niobé sur ses filles*» [III, 3]) et de la marquise («*Déclare Florence indépendante*» demande-t-elle au duc [III, 6]) des patriotes italiens, voulant déjà cette unification de l'Italie dont le désir ne fut vraiment éprouvé qu'au XIXe siècle et qui ne se réalisa qu'en 1870.

Ainsi, ‘’*Lorenzaccio*’’, drame historique ressuscitant la Florence de 1537 permit aussi à Musset d’exprimer des préoccupations de son époque.

Intérêt psychologique

Dans ‘’*Lorenzaccio*’’, tous les personnages importants sont marqués par la duplicité. Examinons-les selon un ordre croissant d'importance.

Pierre est le fils violent opposé à la modération du père. Il montre beaucoup de courage mais ses élans se métamorphosent en grossièretés. Il est d’abord le vengeur de l’atteinte à l’honneur familial, le justicier qu’admire Lorenzo («*Tu es beau, Pierre, tu es grand comme la vengeance*» [II, 5]) qui, furieux de n’avoir pas tué Salviati, se tourne vers la conjuration républicaine, devient un patriote florentin, mais qui, en chef de bande écervelé, veut s’allier au roi de France pour renverser le tyran, et ne peut se mettre d'accord avec les bannis sur un plan d'action.

Tebaldeo, qui se dit «*desservant bien humble de la sainte religion de la peinture*» (II, 2), qui est hanté par sa médiocrité et la décadence de son art, se veut un pur artiste, indifférent aux problèmes de la cité. Mais il a besoin des puissants, et, s’il ne veut pas peindre une courtisane, il fait le portrait d'un tyran débauché et brutal. On peut voir en lui un double de Lorenzo, un Lorenzo surgi du passé et renié par lui, à la fois l'image de ce qu'il aurait voulu être et de ce qu’il n'aurait voulu être à aucun prix. Dans la scène clé où il l’interroge (II, 2), il n'obtient que des réponses incertaines : est-il alors abusif de sa part de voir en lui un de ces citoyens de Florence qui pourraient profiter de l'assassinat mais qui ne le feront pas?

Le cardinal Cibo est un type bien connu dans la littérature libérale de la première moitié du XIXe siècle, celui du prêtre machiavélique. Musset l'a fait très noir, mettant en relief le clivage dans sa personnalité lors de la scène de la confession de la marquise (II, 3), lui donnant une ambition cynique vraisemblable, car, parmi ces rêveurs, il est le seul esprit politique lucide qui s'est mis résolument du côté des plus forts : le pape et Charles Quint ; qui, du début à la fin, est l'image et le symbole des forces qui s'opposent à la liberté et à l'indépendance de Florence. Son rôle dans l'action, est essentiel : il perce à jour le double jeu de Lorenzo (deux fois, il en avertit le duc) et la radicale faiblesse de la marquise ; il trouve séance tenante le remplaçant du duc assassiné et, dans la dernière scène, sa victoire, c'est lui qui est véritablement couronné.

Le duc est le personnage autour duquel tout se noue mais qui reste passif, d'où un problème dramaturgique intéressant.
Musset lui a donné le physique brutal qu'avait le vrai Alexandre, et que ses portraitistes ne parvinrent pas à cacher ; d'où les qualificatifs de «*garçon boucher*», de «*conducteur de bœufs*» (III, 3), de «*gladiateur aux poils roux*» (IV, 5 ; cette rousseur lui donnant quelque chose d'animal et expliquant sa fringale sexuelle), de «*sanglier*» (III, 1), de «*buffle sauvage*» (III, 3). Il fit mention des «*lèvres épaisses*» (III, 3) de ce bâtard qu'on disait mulâtre.
Moralement, il est impudent, pervers. Mais, signe de son animalité, cet homme truculent est peut-être le seul à coïncider avec ses mots. Musset mit l'accent sur le commerce des corps auquel se livre ce séducteur sacrilège et criminel, qui est une sorte de Don Juan au petit pied dont la seule activité est de désirer les femmes, d'exercer «*le droit du seigneur sur la prostitution*» : la petite Gabrielle (dans la première scène, où il révèle qu'il n'a rien d'un amoureux, rien d'un aristocrate), la marquise Cibo et, pour finir, Catherine Ginori. Ces caractéristiques de jeunesse, de séduction, de débauche, en font, dans toute la première partie de la pièce, comme un double de Lorenzo.
Jouissant de la tranquille certitude que lui confère le pouvoir, c'est un tyran enfantin et inconscient, qui n'éprouve que désintérêt pour son rôle de gouvernant, qui soumet à ses caprices et à ses appétits déréglés la ville qu'il considère, elle et ses citoyens, comme des biens dont il peut disposer à son gré, se livrant aux outrages et aux agressions physiques, achetant les consciences, se conduisant déjà comme le père Ubu : à la marquise, qui veut lui insuffler l'esprit d'un «*roi*», «*bienfaiteur*» de son peuple, il rétorque : «*Je me soucie de l'impôt : pourvu qu'on le paie, que m'importe?*» (III, 6).
Pourtant, il finit par polariser autour de lui un pathétique étrange : visiblement, il y a chez lui, en tant que bâtard (ce qu'il reconnaît [I, 4]) et en tant que prince, une forte demande d'amour qui se pose précisément sur l'être qui veut sa perte. Car l'Alexandre de Musset aime son favori, tout son comportement vis-à-vis de Lorenzo étant marqué non seulement par l'amour mais par un abandon total : «*J'aime Lorenzo, moi, et par la mort de Dieu ! il restera ici.*» (I, 4). C'est cet amour irrationnel et mal reconnu qui en fait aussi un personnage double : il est le puissant dont l'amour ne rencontre que le refus, de la part de la marquise aussi, et c'est ce qui fait que la mort de ce «villain» shakespearien, qui devrait être satisfaisante, paraît injuste.

La marquise est un personnage qui ne figurait pas dans le canevas de George Sand, qui est une création propre de Musset. Cette séductrice pénitente joue un rôle beaucoup plus important que ne le laisserait penser le nombre relativement restreint des scènes où elle paraît. Son intérêt tient à l'ambiguïté dont son discours porte la marque explicite ; dans son monologue de II, 3, elle se demande : «*Qu'est-ce donc que j'aime? Est-ce toi* [Florence]*? Est-ce lui?*». Elle est en effet divisée entre deux rôles souvent opposés :
- d'une part, la femme, qu'elle soit l'épouse aimante et attentive qui a des élans vers la pureté, ou la maîtresse adultère, soumise au vertige de la chair (elle sent «*un aimant, un charme inexplicable*» qui l'attire vers le duc[II, 3]), et qui, dans une formule superbe de naïveté, avoue : «*Je veux essayer mon pouvoir*» (III, 5), car elle ne parvient pas à aimer Alexandre, tout son discours d'amour sonnant faux (elle imagine avec une étrange complaisance la mort de son amant et sa tombe soignée par la main négligente du jardinier) ; mais elle lui cède dans l'effroi et la fascination, étant ensuite en proie au remords (comme Phèdre ou Anna Karénine) ;

- d'autre part, la militante patriote, qui aime Florence, qui, image pathétique d'une illusion romantique, cède aux pressantes instances d'Alexandre de Médicis, dans l'espoir de le rendre plus humain envers la population florentine, de le convertir par l'amour et de le moraliser, étant conduite ainsi à devenir le contrepoint féminin de Lorenzo, connaissant le même échec que lui.
L'enchevêtrement des deux facettes et des deux rôles, entre lesquels elle s'embrouille et qui s'excluent, donne à la marquise son relief pathétique, mais empêche aussi le spectateur de la prendre totalement au sérieux jusqu'à ce qu'elle sorte de son dilemme par un coup de force héroïque : l'aveu au mari.
Figure moderne par son autonomie et sa lucidité, la marquise, qui tient un discours sans concession, imprudent, hardi, maladroit, aussi bien au duc qu'au cardinal, son beau-frère, qui veut la manipuler, s'apparente par son énergie aux grandes héroïnes shakespeariennes.

Philippe Strozzi est un vieil aristocrate idéaliste et humaniste (il étudie Pline [IV, 6]), un personnage honnête et sympathique, mais aussi un intellectuel hésitant parce que ses vertus sont paralysantes.
Il hait le tyran, et a foi dans l'action des républicains pour rétablir la liberté. Mais il a toujours reculé devant la violence. Ce chef de parti, qui est un homme âgé, est l'image de la génération d'avant, stérile et stérilisante, attachée à des valeurs dont il déplore la disparition d'une façon quelque peu brouillonne dans son monologue de II, 1 : l'incorruptibilité («*La corruption est-elle donc une loi de nature?*»), la vertu («*Ce qu'on appelle la vertu, est-ce donc l'habit du dimanche qu'on met pour aller à la messe? Le reste de la semaine, on est à la croisée, et, tout en tricotant, on regarde les jeunes gens passer.*»), la notion d'humanité («*Pauvre humanité ! quel nom portes-tu donc? celui de ta race, ou celui de ton baptême?*»), l'irrévocabilité du mal («*Que le bonheur des hommes ne soit qu'un rêve, cela est pourtant dur ; que le mal soit irrévocable, éternel, impossible à changer… non !*»), la nécessité d'une république («*La république, il nous faut ce mot-là* […] *puisque les peuples se lèvent quand il traverse l'air*.»). Il défend aussi le sens et l'amour de la famille, l'honnêteté. Mais sa génération ne peut plus défendre ces valeurs, et est incapable d'en inventer d'autres, incapable donc d'aider les générations qui suivent.
Il donne des leçons mais compromet par son inertie la cause de la révolution. Idéaliste qui rêve que la parole puisse changer le monde, il est la figure même de l'inefficacité politique, de la parole parlementaire pour qui la république est un mot (il s'en gargarise : «*Et quand ce ne serait qu'un mot, c'est quelque chose, puisque les peuples se lèvent quand il traverse l'air*.» [II, 1). La pompe de l'officiant se résout chez lui (III, 7) en un balbutiement.
Cependant, comme il est d'abord un père, et un père vulnérable (d'où le rapprochement avec don Diègue [III, 3]) qui craint pour ses enfants, il faut qu'il assiste, bouleversé et impuissant, à l'arrestation de ses fils, Thomas et Pierre, qui se sont joints à une conjuration contre le duc de Florence, pour que, dans son désespoir, il veuille agir, lever l'étendard de la révolte, entrer dans une conjuration, ce dont Lorenzo le dissuade en lui montrant le risque, pour un intellectuel vertueux comme lui, de déclencher dans Florence une révolte prématurée qui aboutirait à des morts inutiles et probablement à un échec, dans le même temps où il est lui-même prêt à tuer le duc.
Il est d'ailleurs paternel aussi à l'égard de Lorenzo auquel il manifeste son affection, pour lequel il est son père idéal. Cependant, dans son grand entretien avec lui, s'il approuve son projet, il se révèle incapable de comprendre sa perspective, de prendre un parti, de l'aider politiquement, de convaincre les autres aristocrates florentins pour constituer, par exemple, un groupe qui pourrait prendre le pouvoir après la mort du duc. Sa joie à cette nouvelle confirme son irréalisme politique.
Et, alors qu'il appelle à l'action les quarante membres de son clan, il perd tragiquement sa fille, Louise, ce qui arrête net son élan, et provoque sa retraite immédiate et sa fuite à Venise (III, 7) ; après quoi, injurié et trahi par son fils, Pierre, il se contente de refuser de se joindre à l'armée du roi de France. À Venise, il ne sait pas analyser sainement la situation, et empêcher le meurtre de son ami.

Philippe Strozzi est partagé entre deux rôles qui s'excluent : le vieux sage familial et l'âme du parti républicain. Par la naïveté de ses ambitions et l'inefficacité de ses rêveries, il symbolise la vanité et l'échec de tout idéalisme politique. De ce fait, c'est un personnage empreint d'un grand pathétisme.

La personnalité la plus complexe et la plus pathétique est évidemment celle de Lorenzo, l'un des charmes vénéneux de la pièce étant que Musset a su faire revivre, en se l'appropriant et en la déplaçant dans son espace et son temps à lui, l'incertitude qu'avait à son sujet Varchi. Il le dramatisa en rassemblant les remarques éparses (et assez négatives) du chroniqueur du XVIe siècle, de façon à donner un fil directeur à sa conduite, en subordonnant sa personnalité à une idée, le rendit intelligible.
Rien en lui, que ce soit le nom, le sexe, le caractère, ne semblant sûr, il demeure, sans jamais devenir incohérent, malgré tout énigmatique, le spectateur, dérouté, ne sachant jamais où le situer. Il est le type même de ces personnages qui sont fascinants parce qu'ils sont divisés en deux et masqués (à Philippe Strozzi, il parle «*d'un homme qui s'appelle aussi Lorenzo, et qui se cache derrière le Lorenzo que voilà*» [III, 3]). Aussi, comme tout grand personnage de théâtre, il peut être lu et mis en scène de différentes façons.
Pour tenter de le connaître, pour faire ce procès qu'il évoque lui-même («*Si ma vie est jamais dans la balance d'un juge quelconque*» [III, 3]), faut-il se fier à ce qu'il dit de lui-même? à ce que disent de lui les autres? à ce qu'il fait?

L'identité même de ce héros ambigu est incertaine : Lorenzo de Médicis est, pour sa mère, «*Renzo*», «*Renzino*» ; pour Alemanno, «*Renzinaccio*» ; pour le peuple, «*Lorenzaccio*» ; pour le duc, «*Lorenzetta*», une «*femmelette*» (I, 4), son «*mignon*», son identité sexuelle étant donc mise en doute (George Sand l'avait d'ailleurs sumommé «Castrataccio»). Et il apparaît au premier acte habillé en nonne.
Il se donne à lui-même le nom dont on le désignait : «*le petit maigre*» (III, 1) ; il reconnaît : «*Je ne suis pas plus gros qu'une puce*» (III, 1), évoque son «*corps faible et chancelant*.» (IV, 5). Lorsqu'il est mis au défi de se battre en duel, sa faiblesse physique est soulignée par le duc : «*Regardez-moi ce petit corps maigre, ce lendemain d'orgie ambulant. Regardez-moi ces yeux plombés, ces mains fluettes et maladives, à peine assez fermes pour soutenir un éventail, ce visage morne, qui sourit quelquefois, mais qui n'a pas la force de rire*. […] *Ses genoux tremblent, il serait devenu pâle, s'il pouvait le devenir* […] *je crois qu'il va tomber*. […] *la seule vue d'une épée le fait trouver mal.*» (I, 4). Or, alors que, pour cette scène du duel, George Sand avait laissé subsister quelque doute, Musset voulut que nous sachions plus tard qu'il fit semblant de s'évanouir devant l'épée de sire Maurice, que c'était une feinte destinée à tromper sur sa véritable nature. Faut-il le croire puisqu'il s'évanouit réellement à la suite de son exercice d'escrimeur et de son délire (III, 1), qu'à Venise, à la proclamation menaçante qui est faite, il devient «*pâle comme un mort*» (V, 2)? Mais il reste qu'il tue le duc avec beaucoup de sang-froid.
Doté d'un tel physique, il n'est donc pas du tout séduisant, mais il l'aurait été si l'on s'en fie à sa mère, Marie Sordini, qui regrette : «*Ah ! il n'est même plus beau ; comme une fumée malfaisante la souillure de son coeur lui est montée au visage*.» (I, 6), et à lui-même qui affirme : «*J'ai été beau, tranquille et vertueux.*» (III, 3).
Intelligent, ce patricien de vingt-trois ans aurait été studieux : voulant lui découvrir l'énigme de sa vie, il confie à Philippe Strozzi : «*J'étais un étudiant paisible, et je ne m'occupais alors que des arts et des sciences*» (III, 3) ; pour sa mère, il a «*la science d'un docteur*» [I, 6] ; il est, en homme du XVIe siècle empreint d'exemples anciens, admirateur des héros de l'Antiquité grecque, se comparant à Oreste, vengeur de son père sur sa mère et sur Égisthe (IV, 3), se vantant : «*Je suis très fort sur l'histoire romaine*» mais en parlant avec désinvolture (II, 4), déclarant : «*Qu'ils m'appellent comme ils voudront, Brutus ou Érostrate, il ne me plaît pas qu'ils m'oublient.*» (III, 3 ; il s'identifait à la fois à Brutus l'Ancien qui «*a fait le fou pour tuer Tarquin*» (III, 3) et à l'autre Brutus qui, cinq siècles plus tard, pour sauver cette même république assassina Jules César, tandis que l'Éphésien Érostrate fut l'anonyme qui voulut passer à la postérité, et y réussit en incendiant le temple d'Artémis). Il cite Dante aussi. Il est traité par le duc de «*gratteur de papier*», de «*méchant poète qui ne sait seulement pas faire un sonnet*» (I, 4). Le vrai Lorenzo avait composé une comédie, ''*Arridosio*'', et son ''*Apologia*'' allait prouver qu'il maniait avec habileté la rhétorique du XVIe siècle. Chez Musset, cet intellectuel qui

vit et se nourrit des mots, qui a le goût et le sens de la parole, de la joute oratoire, montre un esprit qui est une arme acérée.
Sa culture et sa réflexion ont fait de lui un «*libertin*» (I, 4), pas tant au sens d'aujourd'hui (celui qui est déréglé dans ses mœurs, dans sa conduite, s'adonne sans retenue aux plaisirs charnels) qu'au sens ancien (qui ne suit pas les lois de la religion, qui est libre penseur), l'ont conduit au scepticisme religieux («*S'il y a quelqu'un là-haut, il doit bien rire de nous*» [IV, 9]), sire Maurice affirmant même qu'il est «*athée*».
Il est habile à la moquerie provocatrice, à l'analyse des autres, et Marie le voit «*grommeler une ironie ignoble et le mépris de tout*» (I, 6). Il apparaît même comme la conscience de ceux qui l'entourent, comme s'il passait au crible tous leurs discours, les jugeait et les rejetait pour finalement mettre en question le sien propre. Surtout, s'intéressant beaucoup à lui-même, il s'autoanalyse aussi, toute la pièce basculant autour de l'énorme confession de III, 3 qui donne sa dimension au personnage, qui est prolongée par les trois grands monologues de l'acte IV et par la méditation sur soi qui accompagne les scènes avec Philippe à l'acte V. Toute la pièce peut être lue comme la mise en scène de la conscience du personnage central.

Adolescent, il aurait été «*pur comme un lis*» (III, 3) ; il affirme : «*Ma jeunesse a été pure comme l'or*» (III, 3). Pourtant, pour quelle raison? il fut cet iconoclaste qui décapita les statues de l'arc de Constantin. Et, en même temps, il se serait senti, d'une façon surnaturelle, investi d'une mission politique sinon humanitaire : «*Pendant vingt ans de silence, la foudre s'est amoncelée dans ma poitrine ; et il faut que je sois réellement une étincelle du tonnerre*, *car tout à coup, une certaine nuit que j'étais assis dans les ruines du Colisée antique, je ne sais pourquoi je me levai ; je tendis vers le ciel mes bras trempés de rosée, et je jurai qu'un des tyrans de ma patrie mourrait de ma main*.» (III, 3) ; il se serait voulu jouer le rôle d'un archange exterminateur pour le bien de Florence à laquelle il serait resté fidèle, étant conduit par une fatalité à laquelle il donne, comme il se doit dans cette société chrétienne, le nom de Providence : «*La Providence m'a poussé à la résolution de tuer un tyran, quel qu'il fût*.»
Mais, pour remplir cette mission, il lui faut régler ses comptes avec ce passé d'adolescent enthousiaste, prendre en particulier congé d'une illusion, celle du salut par l'art (II, 2) qui, désormais, n'a plus sa place dans l'affrontement avec le mal qu'il va livrer.

Musset, faisant preuve de finesse psychologique, amena son personnage à vouloir, pour satisfaire sa quête d'identité, «*prendre corps à corps la tyrannie vivante*» (III, 3) dans une action difficile, glorieuse et efficace, à trouver de nobles justifications pour son meurtre, à emprunter, pour arriver jusqu'à l'homme qu'il voulait tuer, «*une route hideuse*» (III, 3).
C'est pour atteindre ce but sublime, tout en cédant à la tentation masochiste de se salir et de se dégrader volontairement, qu'il lui aurait fallu se transformer en cet être dépravé et corrompu qui apparaît dès la première scène, où il se présente comme un organisateur cynique, diabolique, des plaisirs pervers du duc dont il est devenu le mignon, le valet, le bouffon, l'entremetteur, le Sganarelle de ce Don Juan.
Mais ne devons-nous pas nous demander : quel rapport a-t-il lui-même avec le plaisir? Il nous dit : «*J'aime le vin, le jeu et les filles*» [III, 3]), ce qui est un programme assez conventionnel. Il ne révèle rien des rapports affectifs qu'il pourrait avoir avec quelque autre personnage, qu'on ne peut que déduire ou imaginer car ils ne sont jamais formulés : la tendresse pour sa mère et pour Catherine, l'amitié pour Philippe (qui est incontestable, on peut la déduire du fait de sa confession et de sa fuite à Venise auprès de lui), enfin la relation ambiguë avec le duc. Est-ce l'attraction homosexuelle dont Varchi avait parlé, que Musset suggère : «*L'autre jour à la chasse, j'étais en croupe derrière vous, et, en vous tenant à bras-le-corps, je la* [la cotte de mailles] *sentais très bien*.» (II, 6) et qui fut, dans la mise en scène de 1952 qui réunissait Gérard Philipe et Daniel Ivernel, tranquillement affirmée. On peut donc imaginer de sa part l'amour exclusif d'un homosexuel qui n'est pas satisfait par un impénitent don Juan bisexuel cédant à des tentations multiples. Hait-il Alexandre à cause de leur ressemblance, en voyant en lui un mauvais double, ou à cause de leur différence?

La pauvreté du discours affectif de Lorenzo est le signe même de cette espèce de pétrification du personnage, de cette transformation en statue. Ne se demande-t-il pas : «*Sont-ce bien les battements d'un cœur humain que je sens là, sous les os de ma poitrine?*» (IV, 3). Après le meurtre d'Alexandre, il avoue à Philippe : «*Je suis plus creux et plus vide qu'une statue de fer-blanc*.» (V, 6).

Est-ce toujours pour «*prendre corps à corps la tyrannie vivante*» que, se montrant très sociable et ayant ses entrées dans tous les milieux, il espionne les Strozzi et les bannis, «*tous ces républicains entêtés qui complotent autour de moi*» (I, 4) dit le duc, auquel il fait lire leurs lettres, pouvant donc l'informer de l'état d'esprit qui règne à Florence?
Il prétend que, s'il a joué ce rôle abject, c'est que, voulant bel et bien combattre la corruption qu'Alexandre faisait régner à Florence, il s'était rendu compte que lutter à visage découvert serait inefficace, qu'il devait plutôt entrer dans l'entourage du tyran, se rapprocher de sa future victime, capter sa confiance, devenir son familier, puis son compagnon de débauche, ce qui fit que les Florentins l'appelèrent par mépris «Lorenzaccio», en ajoutant à son nom ce suffixe péjoratif. Faut-il reprocher au vengeur d'avoir dû, pour réussir son attentat, se dissimuler, être rusé, jouer la comédie?
Il fallut cependant que le duc s'introduise chez les Soderini et jette un regard concupiscent sur Catherine pour que soit outragée la part de pureté préservée en Lorenzo et qu'elle lui inspire, pour la sauver des griffes du prédateur, l'idée du guet-apens où elle serait le leurre.
Mais, apprenti sorcier victime de sa machination, il confie à Catherine : «*Moi qui n'ai voulu prendre qu'un masque* [...] *et qui ai été aux mauvais lieux avec une résolution inébranlable de rester pur sous mes vêtements souillés, je ne puis ni me retrouver moi-même, ni laver mes mains, même avec du sang*.» [IV, 5]). En effet, à ce double jeu entre pureté et débauche, qui entraîne des volte-face, il s'est lui-même infecté, irrédiablement entaché, perverti, devant reconnaître : «*Je me suis fait à mon métier. Le vice a été pour moi un vêtement, maintenant il est collé à ma peau. Je suis vraiment un ruffian, et quand je plaisante sur rnes pareils, je me sens sérieux comme la mort au milieu de la gaieté*» (III, 3). Ressentant douloureusement l'avilissement par la débauche, il considère même qu'il s'est damné, que la comédie du vice a irrémédiablement corrompu son âme vertueuse, que le masque s'est confondu avec le visage, l'histrion avec l'homme. Il aurait ruiné plus que sa réputation, il aurait fait l'apprentissage de la cruauté, de la veulerie et de la vilenie humaines. Sous ses sarcasmes se devine une sensibilité blessée.
C'est ce qui fait que le bouffon est atteint de la «*mélancolie étrange*» que lui voit Catherine (I, 6), tandis qu'il reconnaît lui-même : «*Je suis rongé d'une tristesse auprès de laquelle la nuit la plus sombre est une lumière éblouissante*» (III, 3) et qu'à Venise Philippe constate : «*Votre gaieté est triste comme la nuit ; vous n'êtes pas changé*.» (V, 6).
Il lui est impossible de revenir au Lorenzo d'autrefois. Et ne manque pas d'être inquiétante sa véritable frénésie de cruauté verbale (est-elle jouée ou vraiment ressentie?) lorsque, s'exerçant avec le spadassin, il mime l'assassinat.

Comme à son rôle de bouffon s'oppose celui du héros vengeur, on ne sait si c'est le débauché qui a décidé de régler son problème personnel en lui donnant la couleur de l'action philanthropique, ou l'idéaliste qui s'est donné une mission d'accusation et de rédemption de l'humanité. Il montre donc une extraordinaire duplicité, et apparaît la divergence irréductible de deux discours antagonistes, qui est le moteur du drame. Ce qu'il croit être un masque, une attitude destinée à tromper, est en fait une autre partie de lui-même. Par sa voix, deux personnages s'expriment, qu'on ne peut ni confondre ni séparer. Or mener une double vie, où coexistent la volonté d'héroïsme et la corruption, rend fou, et, en effet, comme un fou qui réalise son idée fixe, il va commettre son meurtre.
Mais il est si faible, l'emprise du mal est si grande, qu'il manquerait de volonté pour faire ce qu'il s'était promis de faire. Il lui faut puiser de la force auprès d'autres. S'étant glissé en fraude chez les Strozzi, il se trouve brusquement face à Pierre qui est l'image vivante du justicier, celle qu'il rêve pour lui ; aussi s'écrie-t-il : «*Tu es beau, Pierre, tu es grand comme la vengeance*» (II, 5) ; par là, son âme se retrempe, reconquiert le sentiment de sa dignité.
Il aurait surtout besoin, contre le mépris des grandes familles, du soutien du vieux Philippe, un des rares qui aient gardé confiance en lui, qui lui reproche de jouer une «*comédie hideuse*» et voudrait

«*que l'homme sorte de l'histrion*», mais auquel il en vient à se confier, car il ne veut pas laisser mourir en silence «*l'énigme de* [sa] *vie*». En fait, il semble bien qu'au long de cette longue scène (III, 3) qu'est leur entretien, où lui, qui raille le «*bavardage humain*», tient un discours interminable où, en fait, il se parle à lui-même, pour mettre ses idées au net, pour se convaincre lui-même du bien-fondé de son projet. Et il se dévoile à Philippe si progressivement qu'il laisse subsister un doute sur la vérité de son âme, qu'on peut se demander quelle est la part de l'idéalisme et celle du cynisme chez lui, si ses velléités d'action ne sont pas minées par la lucidité de la pensée.
Il confesse très lyriquement son sentiment d'une chute irrésistible dans le mal : «*Je glisse depuis deux ans sur un rocher taillé à pic, et ce meurtre est le seul brin d'herbe où j'ai pu cramponner mes ongles*». Convaincu de sa déchéance, il demande à son ami : «*Veux-tu donc que je sois un spectre, et qu'en frappant sur ce squelette… (Il frappe sa poitrine) il n'en sorte aucun son?*» - «*Si je suis l'ombre de moi-même, veux-tu donc que je rompe le seul fil qui rattache aujourd'hui mon cœur à quelques fibres de mon cœur d'autrefois?*»
On voit alors quelle évolution a connue sa perspective politique, de la volonté d'un acte purement individuel à un rêve philanthropique, puis, preuve de sa clairvoyance, à la prévision de l'inutilité et de l'absurdité de l'entreprise, car, face à l'homme âgé qu'est Philippe, c'est lui qui, paradoxalement, affiche le pessimisme d'un homme d'expérience : «*Je te gage que ni eux* [les républicains] *ni le peuple ne feront rien* [...] *Laisse-moi faire mon coup.*»
Il reconnaît que l'orgueil joua un grand rôle dans la conception de cette mission qu'il se donna : «*Jétais bon, et, pour mon malheur éternel, j'ai voulu être grand*. *Il faut que je l'avoue, si la Providence m'a poussé à la résolution de tuer un tyran, quel qu'il fût, l'orgueil m'y a poussé aussi*.» et qu'il reste sa plus forte raison d'agir : «*Mon orgueil restait solitaire au milieu de tous mes rêves philanthropiques.*»
Alors qu'il affirme, non sans grandiloquence : «*Tous les masques tombaient devant mon regard ; l'Humanité souleva sa robe et me montra, comme à un adepte digne d'elle, sa monstrueuse nudité*.» - «*Je jette la nature humaine à pile ou face sur la tombe d'Alexandre* […] *les hommes comparaîtront devant le tribunal de ma volonté.*», il tourne en dérision les discours politiques pleins d'éloquence, exprime son mépris à l'égard des Florentins trop veules pour se libérer par les armes, vitupère le stérile idéalisme : «*Qu'importe que la conscience soit vivante, si le bras est mort?*» Il s'interroge : «*Suis-je un Satan?*», et va encore se demander plus tard : «*Suis-je le bras de Dieu? Y a-t-il une nuée au-dessus de ma tête?*» (IV, 3).
Avec justesse, il fait remarquer à Philippe : «*Si tu honores en moi quelque chose* [...] *c'est mon meurtre que tu honores*», car, s'il est lui-même méprisable, le geste qu'il s'apprête à commettre, le meurtre du tyran, lui donne du mérite, et d'autant plus que le vertueux et faible vieillard n'en serait pas capable («*peut-être justement parce que tu ne le ferais pas*»). Le meurtre serait condamnable s'il n'était commis que par un vil désir de gloire, comme l'a été le méfait d'Érostrate. Il lui dit encore : «*Tu as les mains pures et moi je n'ai rien à perdre*.» et justifie son meurtre par cette vigoureuse expression, véritable oxymoron : «*Ce meurtre, c'est tout ce qui me reste de ma vertu*», ce qui fait l'originalité poignante du personnage.
Il alla jusqu'au bout, commettant un meurtre qui demeure ambigu : est-il fondé sur l'intérêt personnel ou est-il désintéressé? sacrifie-t-il Alexandre à la liberté ou à sa propre recherche d'identité? si, n'ayant plus confiance dans la vie politique de son pays, il se lance dans l'action, le fait-il vraiment pour un idéal patriotique, ou pour se sauver et donner un sens à sa vie, face aux autres et face à lui-même? Par ce meurtre, qui répond à une double nécessité, politique et intérieure, il devait libérer les Florentins de la tyrannie, mais il est devenu un acte désespéré auquel il est conduit par une sorte d'enchaînement fatal, et dont il a hâte de se débarrasser (sa lassitude transparaissant dans «*Dans deux jours, j'aurai fini*») mais qui est, paradoxalement, la dernière étincelle de la vertu, l'amère justification du mépris, le suprême éclat de l'orgueil.

Une fois le meurtre accompli, comme il est dans une sorte d'état extatique de catharsis, réapparaît fugitivement le pur Lorenzo qui trouve dans la contemplation de la nature nocturne un apaisement : «*Que la nuit est belle ! Que l'air du ciel est pur ! Respire, respire, cœur navré de joie !* […] *Que le vent*

du soir est doux et embaumé ! Comme les fleurs des prairies s'entr'ouvrent ! Ô nature magnifique, ô éternel repos !» (IV, 11).
Mais, chute forcée du haut de ces exaltations, lui qui était un sceptique désabusé d'avance sur l'efficacité de son acte, ce qui ne l'empêcha d'en préméditer avec minutie les circonstances et de l'accomplir, en constate après la vanité, car il ne peut modifier la réalité qui l'a gangrené. Il en vient à vouloir envelopper l'humanité tout entière dans le mépris qu'il a de lui-même, s'écriant : «*Quel bourbier doit donc être l'espèce humaine, qui se rue ainsi dans les tavernes avec des lèvres affamées de débauche, quand, moi, qui n'ai voulu prendre qu'un masque pareil à leurs visages, et ai été aux mauvais lieux avec une résolution inébranlable de rester pur sous mes vêtements souillés, je ne puis ni me retrouver moi-même ni laver mes mains, même avec du sang !*» (IV, 5). Pourtant, à Venise, son hostilité se tempère ; il dit des «*hommes*» à Philippe : «*Je ne les méprise point, je les connais. Je suis très persuadé qu'il y en a très peu de très méchants, beaucoup de lâches, et un grand nombre d'indifférents*.» (V, 2). Mais il refuse d'exploiter son meurtre : «*J'ai laissé le cerf aux chiens - qu'ils fassent eux-mêmes la curée*» (V, 2), s'étant intentionnellement coupé des forces collectives. À cet égard, on pourrait voir un de ses émules en Tchen, le personnage de ‘'*La condition humaine*'' de Malraux qui veut combattre pour la révolution en poursuivant en fait une entreprise purement personnelle et qui est un héros manqué parce qu'il reste isolé, qu'il n'est qu'un allié du groupe des révolutionnaires, parce que, s'il se sacrifie, son acte, en restant individuel, ne donne pas à sa vie le sens qui lui manquait et ne rompt pas sa solitude.
Lorenzo ne voit plus alors de raison de vivre, ne connaît plus que «*l'ennui*» (V, 6). De là, le caractère suicidaire de la conduite à la fin de la pièce de celui qui s'était dit soumis au dilemme entre tuer Alexandre et se suicider.

Cette histoire d'un adolescent pur qui finit rongé et détruit par un masque trop bien accordé aux vices du monde qu'il voulait libérer, qui est passé de ce rôle collé à sa peau au rôle de vengeur, les deux rôles étant aussi inhérents à la personnalité, aussi ineffaçables l'un que l'autre, a une dimension grandiose. Lorenzo rejoint Hamlet, auquel on l'a souvent comparé. Tous deux dissimulent leur véritable personnalité, laissent parler leur sensibilité exaltée, accordent une large place aux rêves. Chez l'un comme chez l'autre, la simulation de la folie est un premier symptôme, un effet et bientôt une cause de la folie elle-même. On pourrait considérer que, comme Hamlet, il assassine le père usurpateur (le duc Alexandre) pour relever l'honneur de la mère devenue «*catin*» (la ville de Florence). Néanmoins, Lorenzo apparaît beaucoup plus ambigu qu'Hamlet, dont les mobiles sont clairs pour le spectateur.

Lorenzo incarne plus exactement les aspirations et les inquiétudes propres au héros romantique. Il est simultanément rêveur et blasé, amer et passionné, exalté et désabusé. Sa méditation dans les ruines du Colisée est typiquement romantique. À la façon d'Hernani, il est mû par une force mystérieuse, hanté par la nostalgie de la pureté perdue, épris d'idéal et d'absolu, partagé entre le dégoût du monde et la volonté d'y imprimer sa marque, entre l'altruisme, le patriotisme, l'humanitarisme, et le mépris de l'être humain, entre la tentation de la grandeur et l'orgueil de l'exploit solitaire. Mais blessé par la vie, damné par la débauche, empreint du sentiment de chute irrésistible dans le mal et espérant la rémission dans un autre mal, il continuait bien la lignée des grands réprouvés romantiques.
En 1834, se reconnut en Lorenzo toute une jeunesse en plein désarroi, qui, admiratrice de Byron, subissait l'éblouissement du satanisme, le sombre prestige du cynisme, du vice et d'une indélébile corruption, voyait la débauche comme le stigmate même du génie ; qui, devant l'opposition du dire et du faire, pour résorber le vide du discours et transcender la débauche et le libertinage, rêvait d'un acte glorieux, tel celui de Byron sacrifiant sa vie à la liberté de la Grèce.

On peut déceler dans ‘'*Lorenzaccio*'' l'écho de confidences intimes de Musset, la transposition de son drame intérieur. Il aurait fait de Lorenzo un portrait (I, 4) qui était le sien, et résumé sa vie : la jeunesse, le talent corrompus par la débauche, l'ambiguïté. Lui, qui avait habituellement quelque chose de passionné et d'exalté à la manière de Rousseau, se peignit avec les traits, les manières et les idées qu'il s'attribuait après son douloureux retour d'Italie, après la trahison de George Sand ; il

reconnut lui-même qu'il avait alors un extérieur raide, grognon et impertinent, peu sympathique, et, de ce fait il fit à Lorenzo «*grommeler une ironie ignoble et le mépris de tout*» (I, 6). On relève des confidences transposées ; ainsi, ne faisait-il pas allusion à ses propres hallucinations quand Lorenzo révèle : «*Je parcourais les rues de Florence, avec mon fantôme à mes côtés*» (III, 3)? Et il se confessa bien lui-même quand il fit dire à son personnage : «*Les jeunes gens à la mode ne se font-ils pas une gloire d'être vicieux, et les enfants qui sortent du collège ont-ils quelque chose de plus pressé que de se pervertir?*» (IV, 5) : il était en effet entré, dès sa sortie du collège, dans un monde de jeunes viveurs, de riches dandys, s'affichant dans des lieux à la mode, dans des vêtements voyants, se livrant au plaisir avec ardeur, en compagnie de maîtresses, la première toutefois l'ayant trahi, ce qu'on retrouve chez Lorenzo, qui confie : «*J'aurais pleuré avec la première fille que j'ai séduite, si elle ne s'était mise à rire*.» (III, 3), et dans bien d'autres œuvres.
Habitué à l'alcool et aux courtisanes, il eut, malgré l'amour qu'il portait à George Sand et qu'elle lui portait, le sentiment angoissant d'en avoir pris l'habitude, de ne plus pouvoir se passer de ces drogues qui firent le malheur de sa vie. Il était torturé par le sentiment que la débauche est une maladie qui altère la fraîcheur de l'âme et laisse l'être humain désemparé ; qu'elle l'avait marqué d'une empreinte ineffaçable ; qu'elle était la cause de l'échec de son amour et de ce qu'il considérait comme l'échec de son œuvre. Il se reprochait son absence d'idéal moral, et espérait qu'un chef-d'oeuvre littéraire ou un grand amour sauveur viendrait le régénérer. Instable, malade, souvent ivre, rongé par le dégoût de lui-même, il exprima dans la pièce la dualité de sa nature, le conflit aigu et éternel du pur et de l'impur, thématique qui structura son imaginaire et fut récurrente dans son oeuvre. Il insuffla à Lorenzo ses propres obsessions intimes (par exemple, cet affrontement en lui de deux parts qui ne cessa jamais de déchirer son cœur), son sentiment de l'irrémédiable corruption, son désarroi, son scepticisme, son pessimisme sinon son nihilisme politique et religieux, son propre dégoût des bavardages politiques de son temps, idéalistes et stériles.
En fait, dans ce personnage, qui est de tous ceux qu'il créa à sa ressernblance le seul à qui il sut donner les dimensions du tragique, il se représenta tel qu'il allait bientôt être, et ce cri d'angoisse nous émeut profondément.

Ce jeune homme à la recherche de lui-même et de sa place parmi les autres, qui est détruit par la société qui l'entoure, mais dont l'âme s'émeut encore pour la justice et la liberté, pourrait bien être un jeune homme d'aujourd'hui et, en tout cas, toucher les jeunes gens d'aujourd'hui.

Dans ce qui est le chef-d'oeuvre dramatique de Musset, nourri de son expérience psychologique, inspiré, autant que par la chronique italienne, par son scepticisme devant la vie et devant la politique, par le désespoir de sa pureté perdue, se manifestent la profonde duplicité des personnages, qui sont partagés entre des exigences antinomiques, soit leur volonté personnelle et le rôle social qu'ils jouent, soit deux rôles difficilement compatibles, l'ambiguïté de leurs attitudes, car, dans une théâtralité appuyée, ils sont tous masqués, tiennent des discours que leur comportement contredit ou qu'ils contredisent eux-mêmes. Cela amena Musset à de fines analyses psychologiques et à cette dénonciation des faux discours idéalistes dans leur brutal affrontement avec les intérêts concrets qui donne à la pièce une actualité stimulante.

Intérêt philosophique

Avec une situation historique d'une grandeur aussi tragique, et un personnage à la personnalité aussi complexe, ''*Lorenzaccio*'' offre un vaste champ de réflexions, qu'on peut classer ainsi :

Une réflexion sur l'art :

Elle tient peu de place dans la pièce, mais joue un rôle essentiel.
Elle se développe surtout dans la scène II, 2, où le peintre Tebaldeo Freccia se présente comme «*un desservant bien humble de la sainte religion de l'art*», mais revendique la liberté d'inspiration de

l'artiste, affirmant : «*Réaliser des rêves, voilà la vie du peintre. Les plus grands ont représenté les leurs dans toute leur force, et sans rien y changer. Leur imagination était un arbre plein de sève ; les bourgeons s'y métamorphosaient sans peine en fleurs, et les fleurs en fruits ; bientôt ces fruits mûrissaient à un soleil bienfaisant, et, quand ils étaient mûrs, ils se détachaient d'eux-mêmes et tombaient sur la terre, sans perdre un seul grain de leur poussière virginale*. *Hélas ! les rêves des artistes médiocres sont des plantes difficiles à nourrir, et qu'on arrose de larmes bien amères pour les faire bien peu prospérer*.» Il recourt à la musique pour rendre la variété des inspirations et le mélange des genres : «*Il y a plusieurs cordes à la harpe des anges ; le zéphyr peut murmurer sur les faibles, et tirer de leur accord une harmonie suave et délicieuse ; mais la corde d'argent ne s'ébranle qu'au passage du vent du nord. C'est la plus belle et la plus noble ; et cependant le toucher d'une rude main lui est favorable*.» Avec cette «*corde d'argent*» qui rend le son le plus plein en ne vibrant qu'au vent le plus difficile à supporter est exprimée cette idée familière aux romantiques depuis Mme de Staël : les époques de tourmente et les pays rigoureux produisent les grandes œuvres. Et Tebaldeo dit bien : «*La poésie est la plus douce des souffrances*», Musset reprenant l'idée qu'il avait émise dans ‘*'La nuit de mai''* :

«*Les plus désespérés sont les chants les plus beaux*
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.»

On peut voir en lui le double idéal de Lorenzo, l'image de ce qu'il aurait voulu être, puisqu'il a été poète comme Tebaldeo est peintre. D'ailleurs, il acquiesce : «*Je me ferais volontiers l'alchimiste de ton alambic ; les larmes des peuples y retombent en perles*.» (II, 2), ce qui définit bien la fonction de l'artiste dans la société, question qu'en fait se posèrent les premiers les romantiques.
Cependant, comme l'orfèvre qui déclare : «*Si j'étais un grand artiste, j'aimerais les princes, parce qu'eux seuls peuvent faire entreprendre de grands travaux ; les grands artistes n'ont pas de patrie*» (I, 5), le pur Tebaldeo, qui ne consent pas à peindre une courtisane, fait le portrait d'un tyran débauché et brutal, ayant d'ailleurs reconnu que «*l'art, cette fleur divine, a quelquefois besoin du fumier pour engraisser le sol et le féconder*.», que l'artiste ne peut échapper à la nécessaire soumission à l'argent et au pouvoir.

<u>Une réflexion politique</u> :

La pièce met en scène un tyran et, qui se dressent contre lui, un groupe d'opposants et un homme seul.
Le tyran est un homme plein de lui-même, incapable d'amour et comme furieux. Son pouvoir est illégitime, du fait de son origine (c'est un usurpateur qui s'est emparé du pouvoir par la force), comme du fait de son exercice (il agit sans contrôle, de manière absolue, oppressive, par la terreur). Il domestique l'aristocratie, avilit le citoyen en sujet ou en valet, soudoie les opposants, anesthésie le peuple, prostitue les filles. La tyrannie est vraiment un régime vicié puisque le tyran, au contraire du roi, ne poursuit que son intérêt personnel, est vraiment un être non seulement indigne mais nuisible à la communauté.
L'union des opposants est entravée par de graves conflits de tempéraments, d'intérêts, de classes. De ce fait, leur action n'est pas concertée et cohérente, demeure brouillonne, inefficace et parfois suspecte. Par la naïveté de ses ambitions et l'inefficacité de ses rêveries, Philippe Strozzi symbolise la vanité et l'échec de tout idéalisme politique, ce qui est d'ailleurs, en quelque sorte, une contradiction dans les termes puisque, pour faire de la politique (qui est l'art du possible), il faut être réaliste.
Devant l'illégitimité, l'injustice, l'iniquité de la tyrannie, il peut paraître moralement acceptable de penser à la suppression physique du tyran, à son meurtre par une personne privée, accompli en dehors de toute procédure régulière, à ce qu'on appelle le tyrannicide. Cette question s'est posée à travers les siècles.

Le droit au tyrannicide est apparu chez les Grecs de l'Antiquité qui ont défini la cité par la participation de tous les citoyens au pouvoir et ont donc considéré le pouvoir personnel comme le mal suprême, le tyran comme l'ennemi public. Aussi les meurtriers des tyrans furent-ils héroïsés, déclarés purs devant les dieux, la loi prévoyant bientôt pour eux des récompenses solennelles.

Mais, sous l'Empire romain, le tyrannicide ne fut plus justifié que contre le mauvais prince.
Dans le monde chrétien, il est en contradiction avec le deuxième commandement : «Tu ne tueras point». De plus, le christianisme établit le principe, inspiré de l'Évangile, que tout pouvoir vient de Dieu. Donc, contre un tyran, la voie de fait individuelle est illégitime, et seule une autorité supérieure peut agir. Mais quelle autorité supérieure peut agir sur un souverain qui, par définition, est au-dessus des lois? Thomas d'Aquin considéra qu'un usurpateur qui gouvernerait selon le bien commun, le salut du peuple étant la nécessité première, pourrait être accepté et même aimé ; que, si ce n'est pas le cas, le peuple peut le renverser par la force mais à condition de ne pas risquer d'entraîner des maux plus graves encore et d'être quasi assuré du succès.
Peu à peu, l'absolutisme étatique tendant à l'emporter partout, les juristes condamnèrent le tyrannicide, sauf dans les républiques italiennes qui appliquèrent encore la théorie antique.
Pendant les guerres de religion, il fut de nouveau justifié, car on s'appuya sur des exemples bibliques comme celui de Judith (d'où l'assassinat d'Henri IV par Ravaillac).
Parmi les philosophes du XVIIIe siècle, Voltaire rêva au despote éclairé, au souverain qui serait lui-même un philosophe ; mais Rousseau annonça le renouveau de l'idéal civique antique sous la Révolution française qui promulgua le droit d'arracher au tyran le dépôt sacré de la souveraineté. La ‘’*Déclaration des droits de l'Homme*’’ (1789) et les autres constitutions démocratiques proclamèrent le droit et même le devoir d'insurrection. Ainsi, juste après le temps où Musset écrivit sa pièce, Fieschi tenta de tuer Louis-Philippe. Et, quand on voulut la représenter sous le Second Empire, celui de Napoléon III qui était justement un usurpateur qui avait pris le pouvoir par un coup d'État, sa censure la condamna.
Le tsarisme fut combattu par des attentats, et le mouvement anarchiste multiplia les meurtres politiques, bien plus par haine du pouvoir en général que de la tyrannie. Au XXe siècle, l'impérialisme et le totalitarisme entretinrent la justification du tyrannicide. Si l'assassinat de l'archiduc Ferdinand d'Autriche par un Serbe conduisit à la Première Guerre mondiale, ne peut-on regretter que Hitler ait échappé à l'attentat organisé par des généraux? que Staline ou Pol Pot n'aient pas été assassinés puisque cela aurait permis d'épargner des millions de vies humaines?
Il faut donc, dans cette question du tyrannicide, ne pas se cantonner dans l'angélisme, dans l'idéalisme, mais faire preuve de nuance et ne pas condamner tout tyrannicide, comme tout meurtre ou toute violence : il y a des cas où ils sont légitimes, nécessaires. Encore faudrait-il qu'ils aboutissent à une transformation révolutionnaire.

Or, avec Lorenzo, l'homme qui, dans la pièce, se dresse contre le tyran qu'est Alexandre, le problème est qu'il est entaché par sa propre indignité et soumis au tragique dilemme entre le devoir moral de s'indigner et le découragement devant l'inanité de l'action, qu'il n'a pas su rendre efficace et positive pour la collectivité. Ainsi, son geste terroriste doit-il être condamné, car il se révèle destructeur pour lui et inutile pour l'avenir de la cité. La conclusion à tirer est qu'on ne délivre pas un peuple en assassinant un tyran mais en l'éduquant à la révolte.

Si la pièce, où toutes les destinées individuelles apparaissent comme tressées avec le drame de la cité et l'avenir même de la société, dresse un constat d'impuissance de l'individu, elle met aussi en évidence les circonstances propres à expliquer l'échec d'une révolution, dans un climat pourtant favorable de mécontentement et d'agitation. Comme on l'a vu, un parallèle peut être établi entre la situation politique à Florence en 1534, où le projet républicain fut uniquement soutenu par des hommes de discours incapables d'assumer la liberté possible, où les vices des Florentins les avaient rendus indignes de la liberté politique, et la situation en France après 1830, où les Trois Glorieuses furent suivies de la «récupération» bourgeoise par la monarchie de Juillet, où, dès lors qu'il fut question de l'établissement d'un nouveau régime politique, les actions des républicains furent frappées de sclérose et d'inanité, la pièce pouvant être vue comme l'expression de la déception d'un authentique libéral.

Comme Lorenzo dit à Philippe : «*Tu as les mains pures et moi je n'ai rien à perdre*.», on comprend qu'il accepte donc de salir les siennes, et cela fait penser à la pièce de Sartre, ‘’*Les mains sales*’’, qui

montre, au temps du communisme d'après la Seconde Guerre mondiale, l'opposition entre Hugo, jeune intellectuel idéaliste qui cherche essentiellement dans l'action le moyen de justifier son existence à ses propres yeux, qui refuse de collaborer et que ses principes condamnent à l'immobilisme, et Hoederer, l'adulte plus modéré et plus pragmatique, le militant véritable, soucieux d'abord d'efficacité, n'ayant pas peur d'avoir les mains sales, plus attentif aux résultats de l'action qu'à sa pureté ou à son héroïsme. Qui des deux a raison? Faut-il se salir les mains pour être efficace? Peut-on gouverner innocemment? Sartre, qui révélait le machiavélisme et l'amoralisme des communistes sans franchement ni le justifier ni le condamner, qui montrait la vanité de la tentative pour concilier les exigences de l'action révolutionnaire avec un pessimisme qui est la négation même de cette action, qui posait la question de la logique révolutionnaire (qui peut conduire à tuer) et de la conscience qui s'y oppose, qui abordait le problème de la fin et des moyens, laisse le spectateur trancher.

Le drame de Musset, dont la lucidité historique s'explique par les comptes qu'il avait à régler avec la société de son temps, par ses propres ambiguïtés face à l'engagement politique, s'il présente une discussion propre à la Florence de 1537 et à la France de 1830, a une valeur générale. Il dénonce la corruption de tout régime tyrannique, sinon de tout régime politique, présente les difficultés de l'engagement. Il consacre le triomphe de la médiocrité, de la rouerie, des passions égoïstes, la déroute de l'esprit civique. Se dissociant de l'idéologie des Lumières et de la mythologie du progrès qui marquait la littérature de son temps, Musset proposa une philosophie de l'Histoire pessimiste : elle est immobile, elle répète désespérément les mêmes échecs d'une époque à l'autre, suivant les mêmes mécanismes.

Une réflexion morale :

La pièce est le drame d'un jeune homme qui a été pur, qui conserve la nostalgie de sa pureté, dont l'âme s'émeut encore pour la justice et la liberté, qui affronte une corruption multiforme et omniprésente, intérieure et extérieure, individuelle et collective, mais qui, étant lui-même moralement corrompu, est incapable de vraiment lutter contre la corruption politique, de sauver l'humanité, et meurt de cet insurmontable conflit. Par sa prétendue volonté de rédemption de l'humanité est mise en doute l'action philanthropique, qui n'est souvent qu'une façon de régler des problèmes personnels.
Cette corruption et ses conséquences : la perte de la vertu, la défiguration de l'humanité, l'irrévocabilité du mal (qui «*existe mais non sans la lumière*» [III, 3]), la nécessité d'une république, Philippe Strozzi les dénonce dans son monologue de II, 1.
Mais, bien définie comme «*une loi de nature*» (II, 1), la corruption se vérifie dans toute existence, l'âge faisant irrémédiablement passer de la pureté de l'enfance à la dégradation physique et morale de l'«adulterie» (dira plus tard Réjean Ducharme dans ‘*’L'avalée des avalés’’*). Elle provoque la culpabilité et l'angoisse de la mort qui s'associent dans les divers emplois, dans la pièce, du mot «corrompu» (dépravé, souillé, décomposé) et dans le réseau d'images qui l'accompagnent : métaphores de la maladie (cancer, lèpre, peste, infection et empoisonnement), de la salissure (boue, fange, bourbier, souillure), du déchet macabre. S'exprime donc là une vision pessimiste de l'existence humaine.
Mais contre la corruption et le mal en général, le combat de l'idéalisme est incertain, la bête immonde étant toujours renaissante.

En conclusion, on peut donc affirmer que ‘’*Lorenzaccio*’’, qui offre sans didactisme une réflexion sur l'art, une réflexion politique et une réflexion morale, demeure en singulière résonance avec notre époque.

Destinée de l'oeuvre

''*Lorenzaccio*'' fut publié en août 1834 dans le premier tome d''*''Un spectacle dans un fauteuil, prose''* (deuxième série), puis réédité dans le deuxième volume de *''Comédies et proverbes''*.
Sainte-Beuve analysa alors le personnage avec finesse : «La conscience qu'a Lorenzo d'avoir trop vu et trop pratiqué la vie, d'être allé trop au fond pour n'en jamais revenir, d'avoir introduit en lui l'être implacable qui, sous forme d'ennui, le ressaisira toujours et lui fera faire éternellement par habitude, par nécessité et sans plaisir, ce qu'il a d'abord fait par affectation et par feinte, cette affreuse situation morale est exprimée en paroles saignantes.»

Trop longue pour ne pas épuiser la faculté d'attention des spectateurs éventuels, trop peuplée, toute une cité apparaissant sur la scène, difficile à suivre par le public de l'époque à cause de son langage dramatique original, techniquement difficile à monter à une époque où on occupait l'espace théâtral par des décors lourds, en trompe-l'œil, et dont l'architecture compliquée allongeait les entractes, trop coûteuse pour un théâtre qui aurait à payer ses comédiens, ''*Lorenzaccio*'' apparut, du vivant de l'auteur, comme un monstre aussi injouable que le ''*Cromwell*'' de Victor Hugo. Même si certains l'ont prétendu, il ne semble pas que Musset ait songé sérieusement à réécrire sa pièce pour la rendre «jouable».

Après sa mort, en 1857, Paul de Musset fit tout ce qu'il put pour que soit jouée la pièce de son frère. En 1863, il proposa à la Comédie-Française un texte remanié, mais essuya un refus. Il remania encore la pièce pour la proposer à l'Odéon en 1864, mais, cette fois, ce fut la censure impériale qui s'opposa à la représentation, attendu que : «Les débauches et les cruautés du jeune duc de Florence Alexandre de Médicis, la discussion du droit d'assassiner un souverain dont les crimes et les iniquités crient vengeance, le meurtre même du prince par un de ses parents, type de dégradation et d'abrutissement, nous paraissent un spectacle dangereux à présenter au public.» Les raisons invoquées n'ont rien de surprenant, en particulier les raisons politiques : on était sous le Second Empire, Napoléon III était justement un usurpateur qui avait pris le pouvoir par un coup d'État, et les «thèmes» évoqués ci-dessus étaient encore plus d'actualité et donc rédhibitoires que sous la monarchie de Juillet. Six ans auparavant, en 1858, l'attentat d'Orsini contre l'empereur avait manqué son but mais fait huit morts et plus de cent blessés.
Après la chute de Napoléon III, Paul de Musset reprit espoir et repartit à l'assaut du comité de lecture de la Comédie-Française, mais sans succès. Il mourut en 1880, sans être arrivé à faire jouer le chef-d'oeuvre de son frère.

En 1895, Lugné-Poe, directeur du théâtre de l'Oeuvre dont il fit un lieu d'expérience et d'innovation, envisagea de mettre la pièce en scène, avec un jeune comédien dans le rôle de Lorenzo, Henry Bataille. Mais il y renonça, dans des circonstances peu claires, sans doute parce qu'il avait appris que la grande comédienne Sarah Bernhardt, alors en pleine gloire, avait des visées sur la pièce et sur le rôle titre. La concurrence aurait été trop rude ! On ne sait ce qu'aurait été la pièce montée par Lugné-Poe. Mais on ne peut que regretter qu'il n'en ait pas été le créateur. Au moins, le premier Lorenzo aurait été joué par un homme ! Alors que Sarah Bernhardt, quel que soit son génie d'actrice, allait inaugurer pour longtemps la détestable tradition du travesti.

Malgré l'avis défavorable d'Alexandre Dumas fils, elle fit adapter la pièce par Armand d'Artois ; procédant sans vergogne, il condensa le déroulement en six tableaux, coupa les scènes qui concernent les Strozzi (ce qui, esthétiquement, est peut-être la moins mauvaise solution mais a pour résultat de faire passer au second plan le drame politique et accentue encore l'importance du héros principal), supprima l'acte V. Le drame, redécoupé en cinq actes (avec un seul lieu scénique pour chaque acte), se terminait donc par l'équivalent de la scène 2 de l'acte IV de Musset, c'est-à-dire sur l'extase de Lorenzo après le meurtre ! C'était catastrophique, car tout le sens de la pièce en était falsifié, on peut même dire inversé. D'Artois avait manifestement été indifférent à la dimension historique et politique de la pièce, et avait tout centré sur la destinée individuelle du héros, la Florence

du XVIe siècle n'étant là que comme cadre pittoresque. Sarah Bernhardt assura la mise en scène. En conformité avec l'esthétique dominante de l'époque, l'accent fut mis sur les décors, les costumes, conçus par le peintre Mucha, Alexandre étant tout de blanc vêtu, Sarah-Lorenzo étant en noir, rehaussé de quelques touches d'or et de pierreries de couleur. La première eut lieu le 3 décembre 1896, au Théâtre de la Renaissance. Ce fut un triomphe, suivi de soixante et onze représentations. Mais, si tous les critiques applaudirent à la performance de l'actrice, plusieurs regrettèrent la suppression de l'acte V ; comme le dit sobrement Anatole France : «La mort de ce médiocre tyran n'est pas une conclusion. La conclusion philosophique du drame est dans la scène qui fait paraître l'inutilité du meurtre.» ; d'autres reprochèrent à Musset d'avoir fait dans cette oeuvre d'extrême jeunesse une mauvaise imitation de Shakespeare, Sarcey n'y voyant qu'«un énorme monologue renouvelé de scène en scène par les personnages qui le relancent sur une réplique et d'où émerge mal un jeune débauché lâche et niais tout ensemble, faux Hamlet qui parle tout le temps et qui n'agit jamais».

En 1927, Émile Fabre, administrateur de la Comédie-Française et admirateur du théâtre de Musset, adapta la pièce en trois parties et vingt-quatre tableaux, travail sur lequel il y a beaucoup à redire mais qui constituait un indéniable progrès sur la version de D'Artois : l'acte V n'était plus gommé mais remplacé par deux tableaux : l'un qui fondait les deux scènes à Venise, l'autre qui représentait l'intronisation de Côme ; comme d'Artois, Fabre s'intéressa d'abord à Lorenzo et oublia que Musset avait tenu à mettre en scène dans son acte V les conséquences du meurtre du tyran sur l'ensemble de la collectivité florentine. Malheureusement, il perpétua et, en quelque sorte, consacra la tradition du travesti en confiant à une comédienne, Marie-Thérèse Pierrat (qui avait déjà joué quelques scènes de la pièce pour un gala de charité en 1918) le rôle de Lorenzo. Il mit lui-même la pièce en scène. La première eut lieu le 4 juin, et cette version fut jouée quarante fois en 1927-1928, trois fois en 1930, puis neuf fois en 1934-1935 avec une autre comédienne, Marie Ventura.

Le 3 décembre 1927 eut lieu la première d'une nouvelle adaptation, au théâtre de la Madeleine, par le metteur en scène Armand Bour, qui, pour la fidélité au texte de Musset, fut encore en progrès mais continua de tout centrer sur Lorenzo. Il opéra la même réduction de l'acte V que Fabre. Une fois de plus, le rôle de Lorenzo fut confié à une comédienne, Falconetti, qui venait juste de tourner la ‘’*Jeanne d'Arc*’’ de Dreyer et joua à merveille, pour reprendre l'expression de Robert Kemp, «une petite pourriture héroïque». Pour la première fois, la scénographie ne visa plus à l'illusion théâtrale, mais joua sur la stylisation des décors et les éclairages. Cette année-là, les avis des critiques furent mieux partagés.

En 1932, Falconetti reprit le rôle à l'Odéon dans une adaptation en quatre actes et vingt-six tableaux de Paul Abram.

Le 10 octobre 1945, au théâtre Montparnasse, ce fut la première d'une mise en scène dont on pouvait attendre beaucoup, celle de Gaston Baty. Ce fut une déception. Alors que l'époque s'y prêtait (les Français sortaient de l'Occupation), il se désintéressa de la dimension politique de la pièce. Comme ses prédécesseurs, il charcuta le texte, le condensa, supprima des personnages, fit une adaptation en vingt-deux tableaux. Ainsi qu'on pouvait l'attendre du génial scénographe qu'il était, il mit son sens plastique au service du drame de Musset, et conçut un très beau décor abstrait, constitué essentiellement d'un escalier avec deux paliers, surmonté d'une plate-forme, et il sut jouer à la perfection des déplacements des acteurs dans cet espace, et des éclairages. Mais, une fois de plus, tout reposa sur Lorenzo. Il le définit comme un «Hamlet français», ce qui est très réducteur, et ce fut à nouveau une comédienne qui l'incarna, Marguerite Jamois. Son talent n'était pas en question, mais plusieurs critiques lui reprochèrent de n'avoir joué, sans doute sur les indications de Baty, que le sentiment de vide qui habite le personnage. En revanche, si la critique, dans sa majorité, fut réservée vis-à-vis du spectacle, ce fut un succès auprès du public, puisque la pièce fut jouée presque deux cents fois d'octobre 1945 à mai 1946.

Le 15 juillet 1952, au VIe festival d'Avignon, dans la cour d'honneur du Palais des Papes, Gérard Philipe joua Lorenzo pour la première fois. Et il assura la mise en scène, Jean Vilar, qui était à l'origine du spectacle, ayant dû subir une intervention chirurgicale. Le duc fut joué par Daniel Ivernel. Le peintre Léon Gischia réalisa les costumes et les quelques éléments scéniques qui structuraient la nudité de l'espace de jeu tel que l'avait conçu Vilar, décor qui changeait à chaque tableau. La musique de scène était de Maurice Jarre. Ce fut un immense succès, le public comme la critique ayant l'impression d'assister à la véritable naissance du drame de Musset sur la scène. Le texte avait subi un certain nombre de coupures, mais réparties à peu près équitablement entre toutes les scènes, ce qui préservait l'architecture de la pièce telle que l'avait établie son auteur. Aucun personnage, si secondaire soit-il, ne fut supprimé. Enfin, même si dans le passé déjà deux jeunes comédiens avaient joué le personnage de Lorenzo (Jean Marchat en 1933 et Christian Casadesus en 1943), !'interprétation de Gérard Fhilipe apparut comme un commencement absolu, qui allait rendre désormais inconcevable le recours au travesti. Tous les critiques célébrèrent la performance de l'acteur, la manière dont il sut jouer magistralement de sa voix et de son corps pour faire passer toutes les nuances, les contradictions, les ambiguïtés de son personnage. Parmi les multiples témoignages de l'époque, il faut remarquer celui du ‘’Journal musical français’’ du 12 mars 1953 qui évoqua la «silhouette flexible d'un de ces princes qu'on rencontre à tous les pas, dans les musées de Florence, vaguement androgyne, charmants et douteux, sur lesquels la nature semble avoir hésité. Un alanguissement étudié présage chez celui-là des réveils de tigre. De longues jambes frêles oscillent sous lui, sans le porter […]. Une pureté suspecte affleure le visage corrompu [...]. Rien qu'à paraître, à s'avancer sans bruit sur ses jambes héronnières, à jouer nerveusement avec la gourmette d'or qui lui enserre la paume, sans dire un mot, Gérard Philipe nous raconte Lorenzo de Médicis.» Et, comme le souligna Bernard Masson, Lorenzo-Philipe trouva en face de lui, dans le rôle du duc, un extraordinaire Daniel Ivernel : «Ici, la relation homosexuelle est tranquillement affirmée, mais comme le signe d'un autre jeu raffïné et plus complexe : celui du miroir déformant, où Lorenzo contemple, à la fois horrifié et ébloui, l'image épaisse de sa propre déchéance. Daniel lvernel, dans ces conditions, ne joue plus son rôle sur la seule force physique ; du reste, la carrure virile de son partenaire le lui interdit. Il joue aussi l'intelligence, mais matoise, la monstruosité, mais cordiale, la gaieté, mais dangereuse, l'élégance, mais soldatesque...» De plus, pour la première fois, le cardinal Cibo, si essentiel dans l'action, même si son rôle, quantitativement, est restreint, retrouva sa place de véritable maître du jeu qui mène Côme au trône et Lorenzo à la mort (à Chaillot, il fut interprété par Vilar lui-même).
Le ‘’*Lorenzaccio*’’ d'Avignon fut repris par le Théâtre National Populaire à Chaillot, soixante-six fois entre 1953 et 1955, puis (Philippe Noiret succédant à lvernel) à Avignon en 1958, et en 1958-1959 à Chaillot.
Cette éclatante et mémorable démonstration par Jean Vilar et Gérard Philipe de l'extraordinaire théâtralité de cette pièce prétendument «injouable» inaugura le règne durable de la pièce dans le grand répertoire du théâtre mondial, connaissant une véritable vogue auprès des metteurs en scène, des comédiens et des publics de nombeux pays.

En 1963, ‘’*Lorenzaccio*’’ fut mis en scène par Raymond Rouleau au théâtre Sarah-Bernhardt, avec Pierre Vaneck (Lorenzo), Georges Aminel (Alexandre), Roger Blin (le cardinal Cibo).

En 1965, à Montréal, au Théâtre du Nouveau Monde, la pièce fut mise en scène par Jean Gascon, avec Albert Millaire.

En 1969, elle fut mise en scène par Guy Rétoré au Théâtre de l'Est parisien. Dans une scénographie très austère, il mit au premier plan la nature d'abord politique de l'action et ses enjeux collectifs. Les Strozzi comme les autres grandes familles républicaines et la marquise Cibo, malgré leurs beaux discours, étaient plus préoccupés de leurs privilèges de classe que d'un réel changement de société. Quant à Lorenzo, il était à la fois trop lucide sur la réalité florentine et trop enfermé dans ses propres problèmes existentiels pour accomplir autre chose qu'un acte de terrorisme isolé, dont il savait d'avance l'ineffïcacité. Gérard Desarthe fut un Lorenzo blême et sans illusions, qui «joue la nature

humaine à pile ou face», en sachant déjà de quel côté retombera la pièce, et qui est en fait plus attaché à celui qu'il va tuer qu'il ne le croit ; il fut un des meilleurs Lorenzaccio, meilleur même que Gérard Philipe bien qu'ayant le physique ingrat de l'intellectuel fatigué et lâche ; mais il devenait beau en se transformant en vengeur. Alexandre fut joué par Pierre Santini en «gros viveur, à la fois cynique et vulnérable» (B. Poirot-Delpech).
En 1969, au théâtre Za Branou de Prague la pièce, traduite en tchèque, fut mise en scène par Otomar Krejca. Le scénographe Josef Svoboda organisa un espace non figuratif scandé par des paravents-miroirs, qui pouvaient devenir opaques ou transparents, et des cubes mobiles. Les comédiens, tous toujours présents sur scène, étaient vêtus de costumes stylisés (collants, masques...) mis ou enlevés en présence des spectateurs. Dans cet espace hyperthéâtralisé, où le réel n'était pas toujours discernable de son reflet, «le sort de chacun est lié au sort de tous [...]. Derrière les masques, le carnaval, le jeu des doubles et le drame de Lorenzo lui-même, il y a une réalité précise : celle d'une ville soumise au pouvoir du pape et de l'empereur. Au fond, ni le duc, ni la marquise, ni Philippe Strozzi ne tiennent ni ne peuvent tenir en main les fils de la situation : le duc [...] ressemble plus à un poupon qui a de brusques et dangereux accès de colère ou de ressentiment qu'à un grand seigneur carnassier ; Philippe Strozzi qui, après s'être enfin décidé à agir, est comme physiquement brisé par la mort de sa fille, Louise, a le comportement d'un vieux leader radical-socialiste qui aurait passé plus de temps aux tribunes des congrès que sur les barricades [...] et la marquise a toutes les faiblesses et toutes les vanités d'une Mme Bovary qui rêverait d'être Jeanne d'Arc.» (Bernard Dort) Parmi les moments forts du spectacle, on remarqua la dernière scène, où Côme sortait du tapis dans lequel avait été enroulé le corps du duc assassiné, le même succédant au même. Le spectacle fut repris à Paris en 1970 et frappa beaucoup public et critiques.

En 1973, Georges Lavaudant joua la pièce à Grenoble, au Rio, puis en fit une nouvelle présentation à la Maison de la culture. Lorenzo fut interprété par Ariel Garcia-Valdès, le duc par Philippe Morier-Genould.

En 1975, François Timmermann donna une adaptation originale de la pièce au Studio-Théâtre 14. Il fit se succéder dans un même spectacle, joué dans un style qui rappelait la «commedia dell'arte», ‘’*Lorenzaccio*’’ et ‘’*Les caprices de Marianne*’’, huit comédiens interprétant vingt-trois rôles. Cette expérience scéniquement efficace confrontait tyrans, politique et domestique, Alexandre et Claudio, et jeunes gens sujets au dédoublement, Lorenzo et Célio-Octave. Et c'était, bien sûr, la déroute des jeunes gens.

En 1976, pour la première fois depuis 1935, la pièce fut reprise à la Comédie-Française. La mise en scène fut assurée par le Florentin Franco Zeffirelli, sur une musique de Maurice Jarre, dans des costumes et des décors splendides. Claude Rich, puis Francis Huster, interprétèrent Lorenzo, face à un superbe Jean-Luc Boutté, en duc, Louis Seigner étant Philippe Strozzi.

En 1986, au Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis, Daniel Mesguich présenta un ‘’*Lorenzaccio*’’ où il donna quelques clins d'oeil sur les amours d'Alexandre et Lorenzo, le politique étant très loin, le sens même de l'acte de Lorenzo s'estompant, car, selon le metteur en scène, le meurtre du duc par Lorenzo «est in-sensé, c'est-à-dire qu'il se situe au-delà du sens, au-delà de la loi, et donc de sa transgression : pur. Il ne renvoie à rien, il ne "veut" rien dire». Redjep Mitrovitsa joua très bien ce Lorenzo, Jérôme Ange étant Alexandre.

En 1989-1991, Georges Lavaudant revint à ‘’*Lorenzaccio*’’ à la Comédie-Française. Il fit le constat qu'entre sa première mise en scène grenobloise de 1973 et celle de 1989, reprise en 1990-1991, de l'eau avait coulé sous les ponts : «C'est suffisant pour avoir tout oublié, pour regarder le texte d'un oeil neuf. Suffisant aussi pour que les enjeux esthétiques et politiques changent. Au début des années soixante-dix, le terrorisme, le meurtre politique étaient tout à fait d'actualité. Aujourd'hui, ce n'est plus le cas, et j'ai maintenant tendance à regarder le meurtre du duc par Lorenzo sous l'angle du fait divers. Un fait divers pasolinien, sur fond de rituel et d'homosexualité. J'ai le sentiment qu'il y a, chez

le duc, un désir de mort, un désir de se faire tuer par Lorenzo. Le sens politique du meurtre s'efface derrière sa charge sentimentale. Une pièce comme ‘’*Lorenzaccio*’’ pose le problème d'un discours politique double, et de son rapport avec notre actualité à nous. Musset établit très clairement un parallèle entre la France de 1830 et la Florence des Médicis, entre les désillusions politiques de sa propre génération et celles de Lorenzo. Dans les années qui ont suivi mai 68, il était facile de se reconnaître dans ce double discours. Mais la génération qui a aujourd'hui vingt ans n'a pas connu les mêmes illusions politiques que la nôtre ; elle n'est pas politisée de la même manière. Il y a eu un reflux de la politique. Ce qui est toujours vrai dans le théâtre de Musset, par contre, c'est le combat des jeunes gens sans avenir contre les vieillards, les gérontes qui les gouvernent ; d'ailleurs, si vraiment on voulait coller à l'actualité, ce que je ne cherche pas du tout à faire, c'est au Printemps de Pékin ou à Beyrouth qu'il faudrait se référer. Comme je n'ai pas envie, aujourd'hui, de privilégier l'aspect politique de la pièce, je me suis appuyé sur cette irrévérence de la jeunesse, mais sans la lier à notre situation de 1989. Sur un certain climat de déliquescence, aussi : la vie est minable, les fêtes sont minables.» Ce fut un très beau spectacle, avec Redjep Mitrovitsa en Lorenzo, Richard Fontana en Alexandre, des décor et costumes de J.-P. Vergier.

En 1989, Francis Huster monta la pièce au Théâtre du Rond-Point, et tint le rôle.

En 1993, la pièce fut présentée en langue japonaise à Tokyo.

Ainsi, aujourd’hui, le chef-d’œuvre injouable de Musset est devenu sa pièce la plus jouée. Avec plus d'un siècle de recul, on peut dire qu'il ne s'est pas montré indigne de son maître, Shakespeare.
‘’*Lorenzaccio*’’, qui suffit à la gloire de Musset et le situe au rang des grands écrivains, est considéré comme le chef-d'œuvre du drame romantique français l'un des chefs-d'oeuvre du théâtre français, Lorenzo étant un de ses héros les plus vivants et les plus complexes.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

Contactez-moi