



Mettre en scène *Lorenzaccio*

l'exemple des trois mises en scène de la Comédie-Française

par Frédérique Plain

LORENZACCIO EST UN CAS PARTICULIER dans le paysage littéraire et théâtral français. Ce drame écrit par Musset en 1833 (il a vingt-trois ans) compte cinq actes, trente-neuf scènes, soixante-neuf personnages nommés et parlants (sans compter les figurants, très nombreux), et vingt-cinq lieux scéniques différents. Ses dimensions, l'originalité de sa composition et son propos (l'assassinat d'un tyran), le rendent injouable au moment de sa publication en 1834. Musset, d'ailleurs, ne l'a pas écrit pour la scène. Profondément blessé par l'échec des représentations de *La Nuit vénitienne* à l'Odéon, le jeune Alfred avait décidé de continuer à écrire du théâtre, mais pour la lecture, et sans but de représentation : *Un spectacle dans un fauteuil*¹. Comme le remarquait justement Anne Ubersfeld : « Quand Musset écrit pour ne pas être joué, c'est en fonction des structures du théâtre de son temps et non du nôtre, que rien n'empêche, ni techniquement ni moralement, de jouer *Lorenzaccio* »². Mais, si l'évolution des moyens techniques du théâtre et de la mise en scène rendent aujourd'hui possible la représentation de *Lorenzaccio*, l'histoire spécifique du rapport de cette pièce à la scène a laissé des traces qui expliquent qu'elle n'ait jamais été représentée telle que son auteur l'a écrite.

Mettre en scène *Lorenzaccio* oblige à des choix précis, en matière de dramaturgie et d'univers scénique (décor, costumes, etc.). Veut-on représenter de manière réaliste les lieux de la pièce, ou préfère-t-on un décor abstrait, unique et symbolique ? À quelle époque situe-t-on le spectacle ? Celle de la fable du drame (1537) ? Celle de l'époque de Musset ? Notre présent ? Comme chaque metteur en scène fait son adaptation de la pièce, il choisit, par les coupes et les aménagements dans le texte, d'accentuer tel ou tel aspect de cette œuvre plurielle. Le metteur en scène Georges Lavaudant voit deux options dans *Lorenzaccio* : le drame historique et politique florentin, pittoresque et grouillant de personnages (l'option « grand spectacle »), et le drame intime et existentiel de Lorenzo de Médicis, le trajet singulier d'un personnage presque atemporel (l'option « spectacle intime »). Pour Jean-Pierre Vincent, *Lorenzaccio* est à la fois le portrait d'une ville (Florence) et le paysage d'un personnage (Lorenzo). Les trois mises en scène de la Comédie-Française (celle d'Émile Fabre en 1927³, de Franco Zeffirelli en 1976⁴, et de Georges Lavaudant en 1989⁵) et les riches collections de la bibliothèque du Français, permettent de cerner les grandes caractéristiques du rapport entre le drame de Musset et la scène au xx^e siècle.

¹ Titre du recueil dans lequel Alfred de Musset réunit ses pièces de théâtre.

² UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II, L'École du spectateur*, Paris, Belin, Lettres Sup, 1996, p. 15.

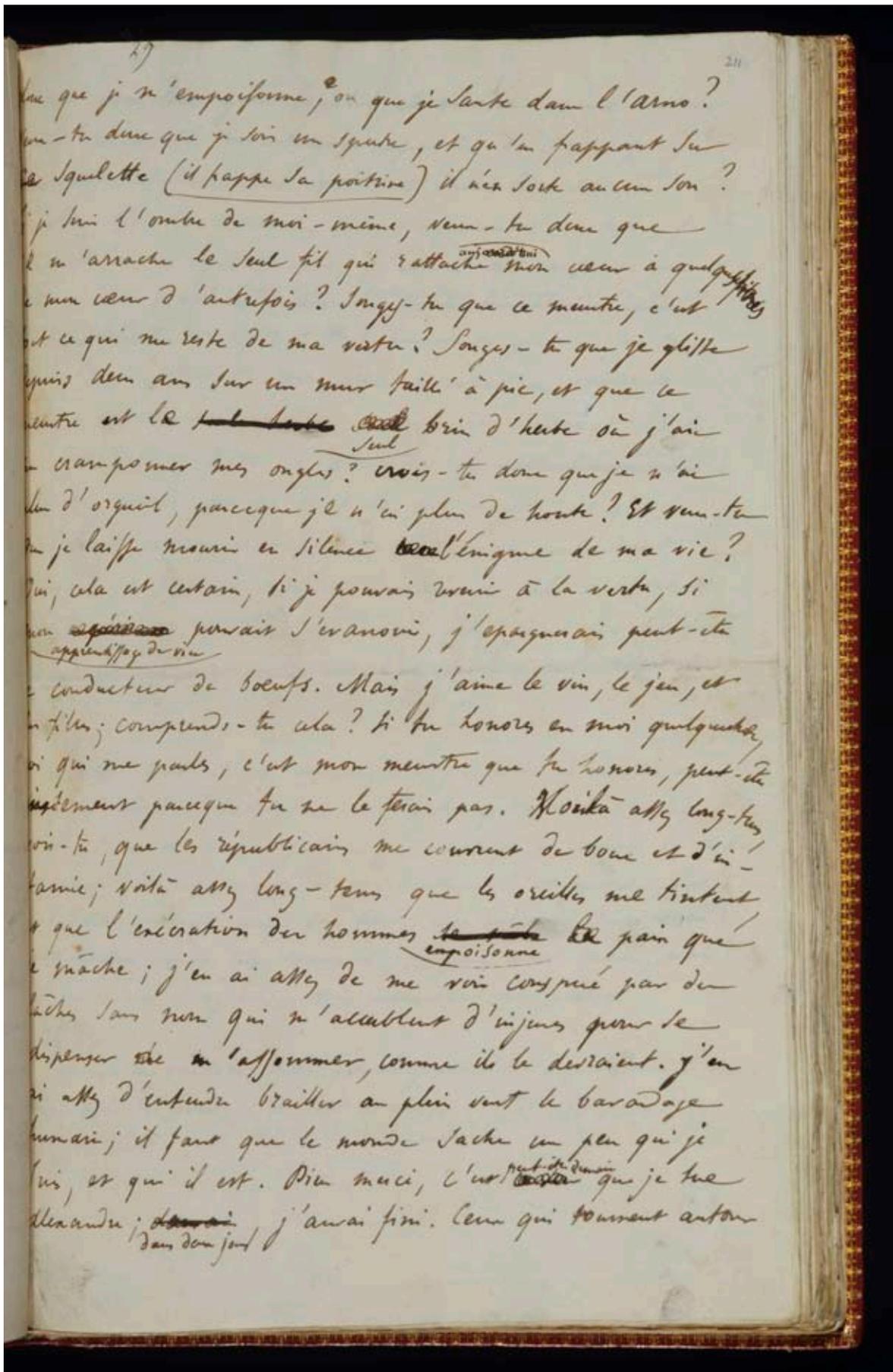
³ 52 représentations entre 1927 et 1935.

⁴ 102 représentations entre 1976 et 1977.

⁵ 81 représentations entre 1989 et 1991.

1

Le manuscrit d'Alfred de Musset et l'adaptation de Paul de Musset : préhistoire des représentations de *Lorenzaccio*



Manuscrit de *Lorenzaccio*, acte III, scène 3, p. 211 © Coll. Comédie-Française / Photo Patrick Lorette

EN 1883, quand le manuscrit autographe de la pièce passe en vente à l'Hôtel Drouot le 6 avril, la Comédie-Française s'en porte acquéreuse. Ce manuscrit est entièrement de la main de Musset, et compte 185 feuillets de papier in-folio, écrits seulement au recto. C'est un document soigné (l'écriture de Musset est très belle), mais qui n'en reste pas moins un brouillon de premier jet. Il comporte beaucoup de remords, ratures, rajouts dans l'interligne, biffures, qui témoignent du travail de création du poète. Ce qui surprend en premier, c'est l'impression que Musset écrivait par bouffées d'inspiration. Parfois deux pages sont écrites d'une traite, avec peu de ratures ou biffures ; puis un passage fait problème, a été réécrit plusieurs fois, voire un nouveau morceau de papier a été collé sur la feuille initiale (quand les corrections étaient déjà trop nombreuses) ; puis à nouveau la plume glisse, dans un jet spontané et apparemment facile. Le manuscrit offre aussi des renseignements précieux à qui s'intéresse à la structure de la pièce. Musset a écrit chaque scène sur un feuillet séparé, les assemblant ensuite dans un ordre qui a évolué au cours de l'écriture, d'où les nombreuses modifications des numéros de scènes. Cette technique lui permet d'organiser son drame selon une logique proche de celle du montage cinématographique, très libre et absolument novatrice pour l'époque.

L'acquisition du manuscrit de *Lorenzaccio* par la Comédie-Française témoigne des liens forts qui existent entre l'institution et l'auteur dès le XIX^e siècle. À partir de 1847, c'est à la Comédie-Française que toutes les pièces de Musset seront créées puis reprises⁶, sous l'impulsion de l'administrateur François Buloz⁷ et de la comédienne Louise Allan-Despréaux⁸ : toutes, ...sauf *Lorenzaccio*. Paul de Musset, frère aîné d'Alfred, conscient des problèmes de représentation posés alors par la pièce, en établit lui-même une adaptation qu'il propose à plusieurs administrateurs de la Maison. Sans succès. Cette adaptation, conservée à la bibliothèque de la Comédie-Française, est essentielle dans l'histoire des mises en scène de *Lorenzaccio* puisqu'elle servira de base à la première représentation du drame en 1896 par Sarah Bernhardt au Théâtre de la Renaissance.

⁶ *Un caprice* en 1847, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, *Il ne faut jurer de rien*, et *André del Sarto* en 1848, *Louison* et *On ne saurait penser à tout* en 1849, *Le Chandelier* en 1850, *Les Caprices de Marianne* en 1851, *On ne badine pas avec l'amour* en 1861, et *Fantasio* en 1866.

⁷ François Buloz, ancien directeur de la *Revue des Deux Mondes*, fut le premier éditeur de Musset et son ami. Il est administrateur de la Comédie-Française de 1847 à 1848.

⁸ Louise Allan-Despréaux, comédienne, sociétaire de la Comédie-Française. C'est à Saint-Petersbourg, où elle était partie jouer qu'elle interprète M^{me} de Léry dans *Un caprice* avec un grand succès. Rentrée en France et à la Comédie-Française, elle décide l'administrateur à mettre la pièce à l'affiche. Le succès d'*Un caprice* ouvre au théâtre de Musset le plateau de la Comédie-Française.

veux-tu donc que je rompe le seul fil qui rattache aujourd'hui mon cœur à quelques fibres de mon cœur d'autrefois! Songes-tu que ce meurtre, c'est tout ce qui me reste de ma vertu?

veux-tu que je laisse mourir en silence l'énigme de ma vie?

Voilà assez longtemps, vois-tu, que les républicains me couvrent de boue et d'infamie; voilà assez longtemps que les oreilles me tintent, et que l'exécration des hommes empoisonne le pain que je mâche. J'en ai assez de me voir conspué par des lâches sans nom, qui m'accablent d'injures pour se dispenser de m'assommer, comme ils le devraient. J'en ai assez d'entendre brailler en plein vent le bavardage humain; il faut que le monde sache un peu qui je suis, et qui il est.

*D'ailleurs il n'y a plus à reculer.
Faut-il attendre que ma sœur Catherine soit deshonorée, et que le tour de ta fille Louise soit venu? car il viendra.*

*Philippe
ma fille est en sûreté sous le toit de son père.*

*Lorenzo.
Pas plus que les autres.*

Tout ce que je te demande, c'est de rester en repos; parle, si tu le veux, mais prends garde à tes paroles, et encore plus à tes actions. Laisse-moi faire mon coup — tu as les mains pures, et moi, je n'ai rien à perdre.

Philippe

Pierre et Thomas sont en prison, et je ne saurais là-dessus m'en fier à personne qu'à moi-même. C'est en vain que ma colère voudrait ronger son frein; mes entrailles sont émues trop vivement. Tu peux avoir raison, mais il faut que j'agisse; je vais rassembler mes parents.

LORENZO.

*agis donc, puis que tu le veux.
Rassemble tes parents. Fais-leur boire*

*dans un banquet patriotique, le vin qui engendre la métaphore et la prosopopée, mais souviens-toi de ma prédiction: Demain, Florence sera débarrassée de son tyran. Dans huit jours, elle s'en laissera imposer un autre; il n'y aura plus un Strozzi dans la ville, et ton palais sera désert.
Adieu.*

(il sort.)

PAUL DE MUSSET ADAPTE le drame novateur de son frère aux normes théâtrales de l'époque. Il coupe très largement le texte pour que la représentation ne soit pas trop longue. Il réécrit de nombreux passages pour l'édulcorer et le rendre acceptable par la censure. Il le recompose en neuf tableaux, qui correspondent à huit⁹ décors différents (à la place des vingt-cinq lieux scéniques d'origine), afin qu'il soit techniquement possible de concevoir des décors réalistes pour la pièce. Cela entraîne un bouleversement profond de l'ordre des scènes, regroupées par intrigue et par lieux.

La comparaison entre la même page du manuscrit de *Lorenzaccio*, du texte publié et de l'adaptation de Paul, est riche de renseignements. Il s'agit de la fin de la longue scène 3 de l'acte III entre Lorenzo et Philippe Strozzi. Paul de Musset établit son adaptation en découpant une édition du texte (celle de 1853), et en collant les passages qu'il retient dans un cahier sur lequel il peut aussi réécrire. Alors que Musset situait cette scène dans « une rue », c'est-à-dire, dans un espace public, extérieur, où les protagonistes pouvaient être dérangés à tout moment, ou entendus par les passants, Paul la place « Chez les Strozzi », espace intérieur privé et intime, ce qui modifie la portée de cette discussion. Le manuscrit montre quelques remords d'écriture et modifications de vocabulaire dans cette tirade de Lorenzo, mais est globalement très fluide. Paul supprime plus de la moitié du texte de la tirade : les passages les plus choquants pour la morale (ceux qui parlent des vices de Lorenzo (« le jeu, le vin et les filles »)), et ceux dans lequel il est explicite que Lorenzo a longuement prémédité le meurtre du Duc). En revanche, il ajoute du texte pour modifier la fin de la scène. Paul, qui savait que la censure voyait d'un mauvais œil une pièce qui semblait justifier l'assassinat d'un monarque légitime¹⁰, tente de faire du meurtre du duc par Lorenzo un acte de légitime défense pour sauver Catherine Ginori et Louise Strozzi d'un viol, et non un acte politique prémédité comme il l'est chez Musset. À la toute fin de la scène, Paul modifie le style même de l'écriture de son frère. Il n'y a jamais d'effets d'annonce dans le *Lorenzaccio* de Musset. Les scènes sont souvent saisies sur le vif, déjà commencées, et aucun soin formel ni effet mélodramatique ne marquent les fins de scènes. La scène réécrite par Paul, en revanche, se termine sur une prédiction de Lorenzo qui crée un faux effet dramatique et annonce la fin de la pièce.

Lorenzaccio réécrit par Paul de Musset n'est plus qu'un drame populaire historique sur la Florence de la Renaissance. La richesse des réflexions politiques, philosophiques et psychologiques du *Lorenzaccio* d'origine, et notamment du personnage de Lorenzo, n'existe plus. La liberté et l'originalité de l'écriture d'Alfred de Musset ont aussi disparu sous les recompositions et réécritures. C'est pourtant cette adaptation qui a servi de base à celle qu'Armand d'Artois établit pour Sarah Bernhardt en 1896 lors de la création de la pièce. Joué au Théâtre de la Renaissance, ce *Lorenzaccio* n'a presque rien du drame de Musset. Armand d'Artois a supprimé entièrement le cinquième acte de la pièce, qui se termine donc sur le meurtre du duc, et presque totalement l'intrigue Cibo. Ce spectacle, un triomphe pour Sarah qui jouait Lorenzo en travesti, fut lourd de conséquence pour le devenir scénique de l'œuvre. Il contribua, en effet, à figer *Lorenzaccio* dans deux traditions qui eurent la vie longue : celle d'adapter le texte de Musset, et celle de faire jouer le rôle de Lorenzo en travesti. Bernard Masson soutenait avec raison qu'en 1896, *Lorenzaccio* le personnage avait été créé en scène, mais non *Lorenzaccio* la pièce¹¹. La richesse du drame avait été sacrifiée au destin de son personnage principal.

⁹ Dans l'adaptation de Paul de Musset, les 9 tableaux sont les suivants : Une rue de Florence, Un oratoire, Chez Lorenzo, Au palais Strozzi, Au palais du duc, Au palais Strozzi, La chambre de Lorenzo, A Venise, et Florence, la place du Palais Vieux. Deux tableaux sont situés « Au palais Strozzi » ce qui réduit le nombre des décors à huit.

¹⁰ Devant le refus des administrateurs de la Comédie-Française de mettre à l'affiche *Lorenzaccio*, Paul de Musset s'était tourné vers le directeur de l'Odéon sous le Second Empire. Mais la pièce n'avait pas été autorisée par la censure. « Nous ne croyons pas que cette œuvre, arrangée telle qu'elle est, rentre dans les conditions du théâtre. 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. En conséquence, nous ne croyons pas qu'il y ait lieu d'autoriser la pièce de *Lorenzaccio* ». Rapport de censure du 23 juillet 1864, cité par Masson, Bernard, *Musset et le théâtre intérieur*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 229-230.

¹¹ MASSON, Bernard, *Musset et le théâtre intérieur*, Paris, Armand Colin, 1974.

2

La mise en scène d'Émile Fabre (1927) : naissance du drame à la scène



Lorenzaccio, 1927, mise en scène d'Émile Fabre : la place (Acte V, scène 8) © Coll. Comédie-Française



Lorenzaccio, 1927, mise en scène d'Émile Fabre : chez le Duc (Acte I, scène 4) © Coll. Comédie-Française

EN 1927 avec la mise en scène d'Émile Fabre¹² à la Comédie-Française, c'est vraiment *Lorenzaccio* qui est joué enfin, presque cent ans après la publication de l'œuvre¹³. L'adaptation de la pièce établie par Émile Fabre ne défigure pas le drame. Il conserve la quasi-entièreté de sa fable, ses trois intrigues principales, sa structure discontinue. Émile Fabre maintient les deux tiers du texte en 24 tableaux, presque l'ensemble des personnages de la pièce et les scènes de foule, grâce à la troupe de la Comédie-Française, aux élèves du Conservatoire et à une nombreuse figuration¹⁴. Seul le cinquième acte, réduit aux scènes de Venise et du couronnement de Côme, a été vraiment estropié par Fabre, amoindrissant la portée politique de la pièce.

Pour jouer l'ensemble du drame dans son ordre d'origine, tout en optant pour un décor réaliste et descriptif, il a imaginé une alternance de décors et de rideaux inspirée d'un procédé cher à Antoine, qu'il admirait particulièrement. Au cadre de scène du théâtre, Fabre a ajouté un cadre de scène de dimensions réduites, figurant une colonnade de marbre, qui donne son unité esthétique au spectacle et délimite un espace de jeu au proscenium quand les rideaux sont tirés. Une scène sur deux se joue devant un rideau dont la couleur et les armoiries changent en fonction du lieu qu'il représente : blanc chez le duc avec les célèbres « boules » (armoiries des Médicis), gris pour les Cibo, mauve pour les Strozzi, bleu pour les Soderini et rouge pour Venise. Pendant ces scènes, le décor de la scène suivante est installé derrière le rideau.



Lorenzaccio, 1927, mise en scène d'Émile Fabre : les bords de l'Arno (Acte IV, scène 9) © Coll. Comédie-Française



Lorenzaccio, 1927, mise en scène d'Émile Fabre : l'assassinat du Duc (Acte IV, scène 11) © Coll. Comédie-Française

¹² Émile Fabre, auteur dramatique, fut administrateur de la Comédie-Française de 1915 à 1936. Grand admirateur de Musset, il a veillé à faire jouer ses pièces dans leur version d'origine et non dans celles, remaniées, du milieu du XIX^e siècle.

¹³ La mise en scène de René Blum à Monte-Carlo en 1926 avec Renée Falconetti dans le rôle-titre fut déjà un pas important dans ce sens, mais créée en province, elle eut moins d'écho que celle de la Comédie-Française. Et si l'interprétation de Renée Falconetti fut jugée exceptionnelle, la qualité d'ensemble de la distribution n'atteignait pas celle de la Troupe.

¹⁴ 36 acteurs et actrices de la Troupe jouent dans le spectacle, ainsi que 19 élèves du Conservatoire et 120 figurants, note Émile Fabre dans ses *Mémoires*.

UNE SCÈNE SUR DEUX se joue dans des décors, confiés au peintre Guirand de Scévola, mari de la sociétaire Marie-Thérèse Piérat. Dans une optique clairement réaliste et descriptive, les décors suivent les indications de Musset et représentent Florence. Les toiles peintes sont des vues célèbres de la ville : la place devant le Palais Vieux, ou le Ponte Vecchio. Le décor de la scène de l'assassinat du duc est parfaitement fidèle à la didascalie de Musset : « la chambre de Lorenzo ». Les costumes de Charles Bétout¹⁵, chef costumier, et les coiffures de Chaplain, chef coiffeur, sont de l'époque la Renaissance.



Lorenzaccio, 1927, le Cardinal Cibo, costume de Charles Bétout, (MC-LOR-1927-H4) © Coll. Comédie-Française



Lorenzaccio, 1927, Philippe Strozzi, costume de Charles Bétout (MC-LOR-1927-H6) © Coll. Comédie-Française

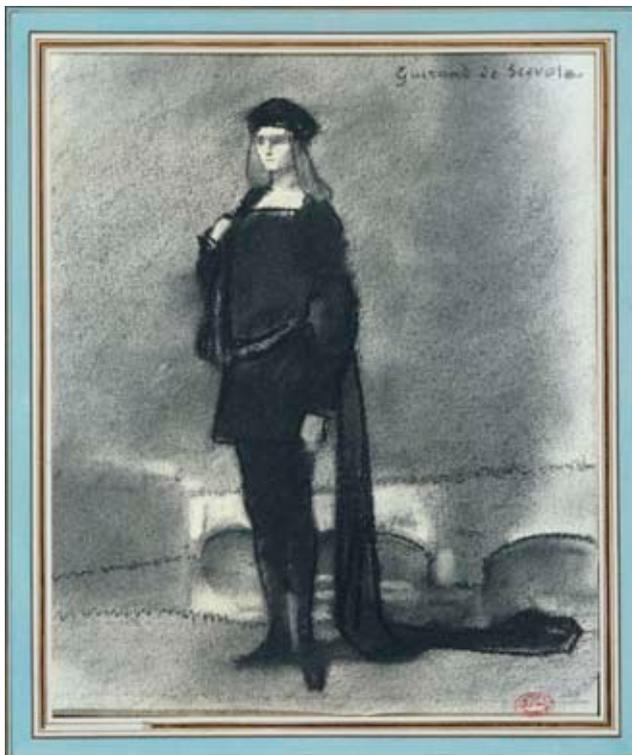


Lorenzaccio, 1927, planche de coiffures de Georges Chaplain © Coll. Comédie-Française

¹⁵ Les maquettes de costumes de Charles Bétout pour *Lorenzaccio* sont toutes consultables en ligne sur la base Lagrange sur le site internet de la Comédie-Française.

POUR LA PREMIÈRE FOIS, grâce à la Troupe, *Lorenzaccio* fut proposé au public avec une distribution équilibrée et talentueuse qui ne sacrifiait pas les autres rôles de la pièce au personnage central. Marie-Thérèse Piérat interprétait Lorenzo, René Alexandre le Duc, Denis d'Inès le cardinal Cibo, Desjardins Philippe Strozzi, et Gabrielle Robinne la Marquise Cibo.

Un tableau au fusain de Guirand de Scévola, nous montre Marie-Thérèse Piérat en Lorenzo : collant noir, pourpoint noir, long manteau agrafé sur l'épaule et toque carrée noire. Elle a choisi très consciemment un costume proche de celui d'Hamlet, personnage avec lequel Lorenzo a des affinités, selon elle¹⁶.



Marie-Thérèse Piérat dans *Lorenzaccio* par Guirand de Scévola (Res-DES-1-Pier-1) © Coll. Comédie-Française / Photo Patrick Lorette

Le spectacle fut généralement bien accueilli par la presse et le public, qui salua la beauté des décors, le procédé ingénieux des rideaux, et la qualité de la distribution. Seule Marie-Thérèse Piérat ne recueille pas tous les suffrages. Certains la jugent trop âgée pour le rôle (elle a alors 42 ans), trop simple et naturelle dans son jeu, manquant de lyrisme et de passion, notamment par rapport au souvenir de Sarah Bernhardt. Beaucoup questionnent l'idée du travesti : le rôle « devrait être tenu par un homme. Seul un homme peut sembler efféminé ; une femme n'est que féminine »¹⁷. Une jeune fille créera même un petit scandale le soir du 8 juin en lançant un coup de sifflet en pleine représentation. On apprendra le lendemain que c'était pour protester contre le fait que Pierre Fresnay, sociétaire de la Troupe mais démissionnaire en 1927, ne jouait pas Lorenzo. « Sans doute un homme serait mieux », estime Émile Fabre, « mais avec un homme, tout le côté équivoque du personnage, que je me suis efforcé de mettre en lumière, serait impossible parce que répugnant. C'est ainsi que les baisers sur la bouche qu'Alexandre donne à *Lorenzaccio* gêneraient le

public »¹⁸. Ce souci des bienséances montre combien il était difficile alors de représenter en scène une relation homosexuelle, et cache peut-être aussi une autre réalité. En 1896, Sarah Bernhardt avait créé et marqué le rôle. Les grandes actrices qui lui succédèrent furent désireuses de l'égaliser, et les metteurs en scène s'en accommodèrent¹⁹. Malgré quelques tentatives d'interprètes masculins dans les années trente et quarante²⁰, il faut attendre le TNP et Gérard Philipe en 1952 au Festival d'Avignon, pour que Lorenzo trouve enfin un interprète masculin avec une aura suffisamment grande pour influencer aussi durablement que Sarah Bernhardt le destin de la pièce.

« La véritable place des ouvrages de mon frère est à la Comédie-Française »²¹ estimait Paul de Musset. En 1927, Émile Fabre exauce son souhait. *Lorenzaccio* a enfin été représenté. Mais Émile Fabre n'est pas un metteur en scène au sens où nous l'entendons aujourd'hui. Il est d'ailleurs significatif qu'il emprunte à Antoine un procédé décoratif novateur en 1904 quand ce dernier l'utilise pour *Le Roi Lear*, mais devenu classique en 1927. Sa mise en scène, qui fait le choix du réalisme descriptif, se contente d'illustrer, en quelque sorte, le drame de Musset, sans le mettre réellement en jeu. L'esthétique du tableau historique réduit *Lorenzaccio* à un grand spectacle de pittoresque florentin

¹⁶ Seule Marie-Thérèse Piérat n'a pas été habillée par Bétout, mais par la maison Redfern, comme le souligne le programme du spectacle. C'était d'ailleurs son habitude, que ses costumes soient contemporains ou d'époque. Certaines sociétaires de la Maison étaient ainsi les égéries de maisons de couture parisiennes.

¹⁷ NOZIERE, *L'Avenir*, 5 décembre 1927.

¹⁸ FABRE, Émile, *Mémoires*.

¹⁹ Après la disparition précoce de Marie-Thérèse Piérat en 1934, c'est Marie Ventura qui reprendra le rôle à la Comédie-Française. Et Renée Falconetti interpréta Lorenzo dans trois mises en scène différentes : en 1926 dans celle de René Blum au Théâtre de Monte-Carlo, en 1927 dans celle d'Armand Bour au Théâtre de la Madeleine, et en 1932 dans celle de Paul Abram à l'Odéon. Et même Gaston Baty, en 1945, confiera le rôle à son actrice fétiche, Marguerite Jamois.

²⁰ Notamment Jean Marchat qui joue Lorenzo dans une reprise de la mise en scène d'Émile Fabre aménagée par Camille Cordey au Grand Théâtre de Bordeaux en 1933, et Christian Casadesus, dans une mise en scène de J.-P. Delbos en tournée en 1943.

²¹ Lettre de Paul de Musset à Émile Perrin, administrateur de la Comédie-Française, 2 juillet 1872.

La mise en scène de Franco Zeffirelli, 1976 : l'apogée des mises en scène historicistes de l'œuvre



Lorenzaccio, 1976, mise en scène de Franco Zeffirelli (Acte V, scène 8) © Coll. Comédie-Française / Photo Claude Angelini



Lorenzaccio, 1976, mise en scène de Franco Zeffirelli (Acte III, scène 3) avec Claude Rich et Louis Seigner © Coll. Comédie-Française / Photo Claude Angelini

CE N'EST QU'EN 1976 que la troupe de la Comédie-Française donne à nouveau *Lorenzaccio*, quarante et un ans après la dernière représentation du spectacle d'Émile Fabre en 1935. L'administrateur Pierre Dux voulait un spectacle exceptionnel pour la réouverture de la Salle Richelieu après deux ans de travaux. Il a choisi le drame de Musset dans cette optique, et demandé au metteur en scène florentin Franco Zeffirelli, célèbre pour ses adaptations de Shakespeare au cinéma²², de se charger de la mise en scène. Ce dernier choisira Claude Rich pour interpréter Lorenzo.

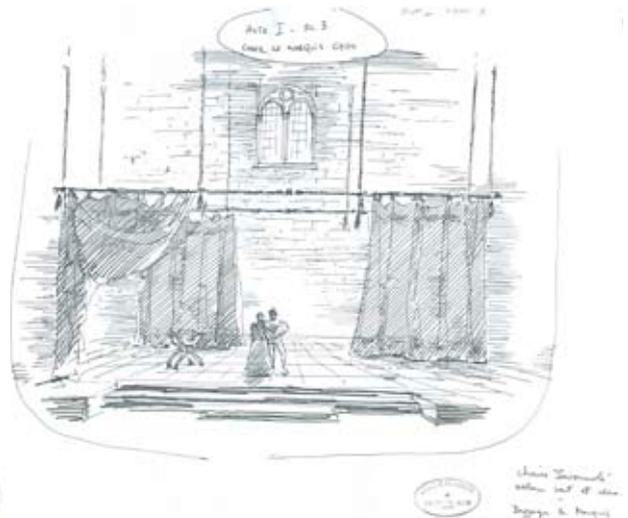
Zeffirelli adapte la pièce pour que le spectacle se termine avant minuit (trois heures et vingt minutes de spectacle, avec entracte). Il supprime entièrement neuf scènes, effectue des coupes dans les autres, mais conserve au drame son ordre d'origine à l'exception d'une scène. Il est plus fidèle dans son adaptation à l'aspect politique du drame que ne l'était Émile Fabre en 1927 puisqu'il conserve cinq scènes de l'acte V. Étant lui-même florentin, le drame politique de Florence l'intéresse particulièrement dans *Lorenzaccio*. Presque deux tiers du texte sont joués, avec un équilibre entre les deux trajets centraux du drame : celui du personnage de Lorenzo et celui de la ville de Florence. Ce sont les deux intrigues secondaires (Cibo et Strozzi) qui pâtissent le plus des coupes effectuées par Franco Zeffirelli dans la deuxième partie de la pièce.

Le spectacle de Franco Zeffirelli reste dans l'histoire de mises en scène de *Lorenzaccio* comme l'apogée des mises en scène réalistes et historicistes du drame de Musset. Il se place ainsi dans l'héritage du spectacle d'Émile Fabre de 1927, mais avec des moyens techniques nettement plus performants. Franco Zeffirelli, florentin et adepte (depuis ses débuts aux côtés de Luchino Visconti) d'une fidélité historique absolue en termes de décor et de costumes, s'est attaché à rendre le plus fidèlement possible en scène les différents lieux indiqués par Musset, et l'atmosphère de la Renaissance. Avec son décorateur Gianni Quaranta, il a conçu pour *Lorenzaccio* un décor à la fois unique et multiple. La scène est fermée au lointain par un mur de grosses pierres (comme celles des palais florentins) percé d'ouvertures dans lesquelles peuvent être installés des grilles, des vitraux, un portique, en fonction des scènes. Au sol, un praticable à éléments mobiles (16 élévateurs numérotés de A à P) permet, au gré des tableaux, de modifier complètement l'aspect de la scène rapidement en modifiant la hauteur de chaque élévateur. À ce dispositif très complexe techniquement, viennent s'adjoindre des perches de rideaux et tentures qui descendent des cintres.

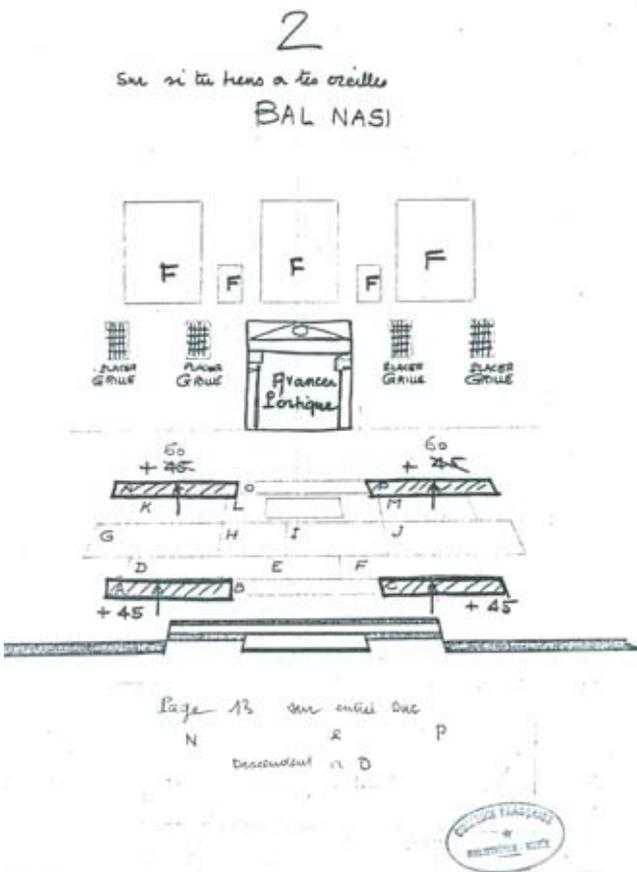
²² *La Mégère apprivoisée* (1967) et *Roméo et Juliette* (1968).



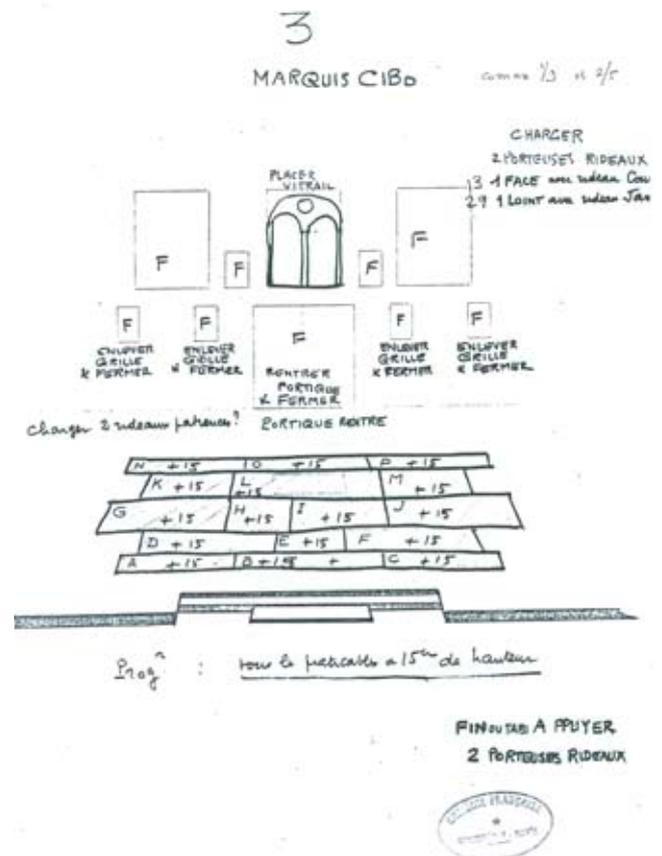
Lorenzaccio, 1976, croquis de Zeffirelli (Acte I, scène 2, Bal Nasi)
© Coll. Comédie-Française



Lorenzaccio, 1976, croquis de Zeffirelli (Acte I, scène 3, chez le Marquis Cibò)
© Coll. Comédie-Française



Lorenzaccio, 1976, plan technique (Bal Nasi)
© Coll. Comédie-Française



Lorenzaccio, 1976, plan technique (Chez le Marquis Cibò)
© Collection Comédie-Française

Grâce à ce dispositif, chaque scène de la pièce devient un tableau avec une atmosphère particulière, que Zeffirelli a imaginé très en amont. Il suffit pour s'en convaincre de regarder les croquis qu'il a dessinés pour les scènes 2 et 3 de l'acte I, et les plans techniques correspondants dressés par Lucien Pascal le directeur de la scène à la Comédie-Française. La première (le bal Nasi) est une scène de foule se passant en extérieur. Le plateau figure une place, avec quelques bancs de pierre (les élévateurs A et C, au premier plan, sont levés de 45 cm, tandis que ceux du fond, N et P le sont de 60 cm). Le mur du fond de scène, grâce aux grilles et au portique, figure la façade d'un palais florentin, et les acteurs et figurants sortent du bal par le portique. Dans la scène suivante, l'atmosphère est tout autre. L'espace est devenu un intérieur grâce au vitrail placé en haut sur le mur de fond de scène et aux tentures sur perche. Les élévateurs sont tous à 15 cm de hauteur, pour isoler un espace plan intérieur. Entre ces deux scènes, dans le noir, le travail technique pour transformer le décor est conséquent : il faut changer les éléments du mur de fond de scène (enlever les grilles et le portique, et placer le vitrail), changer la position des élévateurs, et placer les tentures. Ce même système de modification de l'espace scénique se fait entre chaque scène de la pièce, permettant ainsi de créer de manière illusionniste les différents lieux évoqués par Musset, à partir d'un décor unique, mais mobile. L'attention portée par Zeffirelli à la référence historique n'est pas illustrative, comme dans le spectacle d'Émile Fabre, qui reproduisait en scène des lieux célèbres de Florence. C'est l'atmosphère de la Renaissance que Zeffirelli cherche à rendre en scène, grâce au décor, aux costumes somptueux, à un luxe d'accessoires et de figurants²³. Il s'inspire pour cela de peintures célèbres de la Renaissance florentine. Chaque scène se termine par un noir avec musique, pendant lequel tout bouge pour installer le tableau suivant, et il n'est pas rare, au retour de la lumière, que les spectateurs fassent un « ah !... » d'éblouissement, voire applaudissent le tableau vivant qui s'offre à eux.



Lorenzaccio, 1976, mise en scène de Franco Zeffirelli (Acte IV, scène 10) © Coll. Comédie-Française / Photo Claude Angelini

Le parti pris de décor choisi par Zeffirelli fait de son *Lorenzaccio* un grand spectacle historique, avec scènes de foules et atmosphère florentine d'époque, qui rend compte du destin politique de Florence, sans pour autant sacrifier celui plus intime des personnages principaux. Il s'appuie pour cela sur une distribution exceptionnelle : Jean-Luc Boutté était remarquable dans le rôle du duc Alexandre, tout comme Louis Seigner en Philippe Strozzi, Geneviève Casile en Ricciarda Cibo ou Michel Etcheverry en Cardinal Cibo, pour ne citer que les rôles principaux. Claude Rich campait un Lorenzo particulièrement sensible, à l'humour aigu. Il fut remplacé en 1977 par Francis Huster, dont la jeunesse et la fragilité furent saluées par la critique, qui vit en lui un digne héritier de Gérard Philipe. Ce rôle fut un tournant dans sa carrière, notamment grâce à la retransmission télévisée du spectacle le 6 octobre 1977.

²³ 31 acteurs et actrices de la troupe jouaient dans le spectacle, ainsi que 37 figurants hommes et 12 femmes.



Lorenzaccio, 1976, mise en scène de Franco Zeffirelli (Acte IV, scène 11) avec Jean-Luc Boutté et Claude Rich © Coll. Comédie-Française / Photo Claude Angelini

La presse attaqua en revanche le réalisme et le faste de la mise en scène, qui « étouffaient » la pièce de Musset. Si le dispositif scénique était ingénieux, les changements de décor incessants nécessitaient des noirs entre chaque scène, qui hachaient le spectacle²⁴. Au moment où la modernité du théâtre en France se trouve dans le courant de la décentralisation théâtrale, le spectacle de Zeffirelli tombe mal. Beaucoup regrettent le plateau nu du TNP, considéré comme plus « moderne ». Par rapport aux autres mises en scène récentes de *Lorenzaccio*²⁵, le spectacle de Zeffirelli fait figure de retour en arrière esthétique, à cause de son parti pris réaliste. Après le spectacle d'Émile Fabre en 1927, celui de Zeffirelli est cependant bien l'œuvre d'un metteur en scène. Son parti pris esthétique n'est pas seulement illustratif. Il est un choix artistique du réalisme et de l'historicisme comme pouvant servir au mieux le drame de Musset. Dans cette optique, la mise en scène de Zeffirelli est une réussite d'une certaine idée presque archéologique de la mise en scène, pleinement assumée. *Lorenzaccio* est vraiment mis en jeu, mais sans dépasser le cadre du drame historico-politique, puisque le spectacle ne convoque pas d'autres références que celle de la Renaissance²⁶. Au TNP, deux praticables emboîtés l'un dans l'autre, hauts de trois marches, des mats et oriflammes et quelques accessoires dessinaient un espace de jeu abstrait, découpé par la lumière. En fonction des scènes de la pièce, cet espace unique changeait de sens et de symbolique, mais ne représentait jamais un lieu réaliste. L'abstraction de l'espace élargissait les résonances de la pièce. Il faut attendre 1989 pour que cette approche abstraite de l'univers scénique de *Lorenzaccio* entre au Français, avec la mise en scène de Georges Lavaudant.

²⁴ Le praticable mobile avec élévateurs était un outil technique complexe et lourd. Il imposa l'arrêt de l'alternance des spectacles à la Comédie-Française parce que son démontage puis remontage étaient trop longs, et il tomba parfois en panne en cours de représentation.

²⁵ Notamment celles de Gérard Philipe et Jean Vilar au TNP en 1952, reprise en 1958, celle de Guy Rétoré au Théâtre de l'Est parisien en 1969, et celle d'Otomar Krejca à l'Odéon en 1970 avec le théâtre Za Branou de Prague.

²⁶ Francis Huster met en scène *Lorenzaccio* en 1989 en situant son spectacle à l'époque de Musset (1830) ; Jean-Pierre Vincent, quand il monte le drame en 2000, multiplie les références à des époques différentes : la Renaissance, 1830 et 1940 (la France occupée faisant écho à la Florence occupée de la pièce par les allemands). C'est souvent grâce aux costumes que les metteurs en scène connotent historiquement ou non, leur spectacle.

4

La mise en scène de Georges Lavaudant : un *Lorenzaccio* pour 1989, « janséniste et pervers »



Lorenzaccio, 1989, mise en scène de Georges Lavaudant : rideau. État du décor pour la scène 5 de l'acte II et pour la scène 1 de l'acte V
© Coll. Comédie-Française / Photo Claude Angelini

DOUZE ANS séparent la dernière représentation du spectacle de Franco Zeffirelli de la première de celui de Georges Lavaudant en 1989. C'est peu. Mais si ces deux spectacles sont proches dans le temps, ils sont en revanche radicalement différents dans leur approche de la pièce et leur conception de la mise en scène. Le spectacle de Franco Zeffirelli défendait une vision presque archéologique de la mise en scène. Il s'agissait de monter le drame de Musset de la manière la plus réaliste et fidèle possible à l'époque dans laquelle il se déroule : la Renaissance. Pour Georges Lavaudant, en revanche, mettre en scène une pièce classique consiste à la rendre vivante aujourd'hui : créer les conditions pour qu'elle touche le public, et interroger ce qu'elle peut encore nous dire sur notre présent.

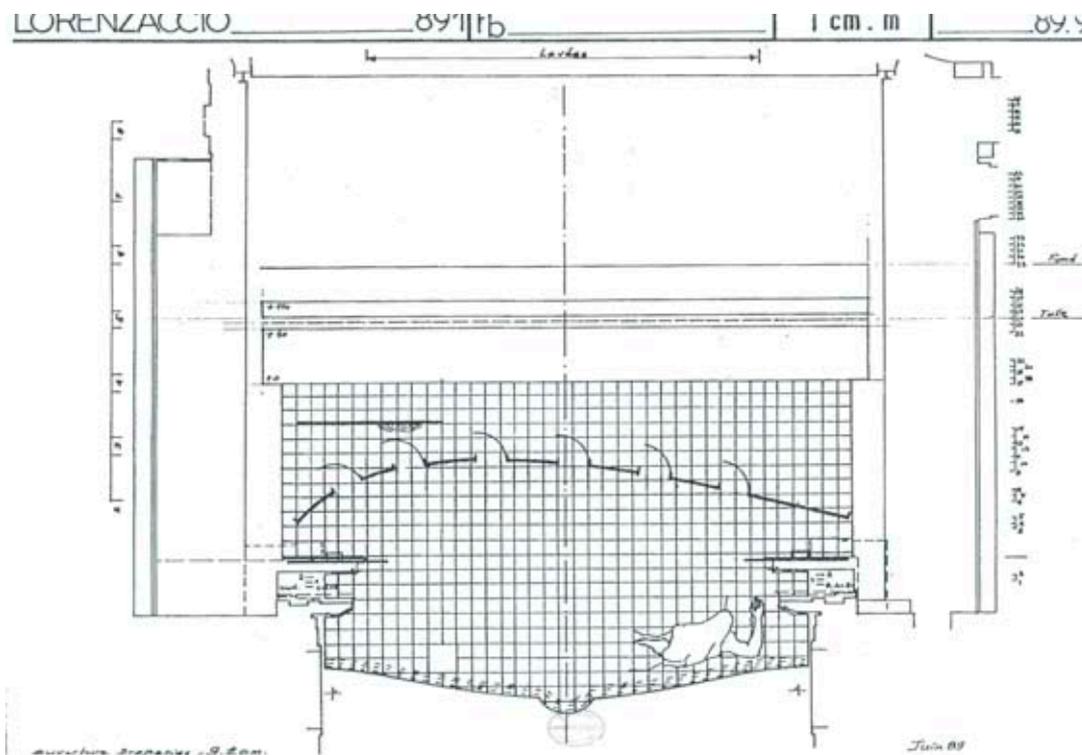
Metteur en scène issu de la décentralisation théâtrale, Georges Lavaudant avait déjà monté *Lorenzaccio* à Grenoble avec sa compagnie en 1973²⁷. En 1989, Antoine Vitez, nouvel administrateur, lui demande de venir le mettre en scène au Français. Ensemble, ils choisissent d'engager Redjep Mitrovitsa pour jouer Lorenzo²⁸. La première mise en scène de Georges Lavaudant explorait surtout l'aspect politique de l'œuvre, en écho avec l'actualité de l'époque. En 1989, les enjeux esthétiques et politiques ont changé, notamment avec la faillite des idéologies et la fin de la Guerre froide. Son approche de la pièce est donc autre. Reléguant au second plan l'histoire florentine et l'aspect politique de l'œuvre, Georges Lavaudant « recentre l'action sur Lorenzo », en envisageant le meurtre du duc sous l'angle du fait-divers : « Il y a chez le duc un désir de mort, un désir de se faire tuer par Lorenzo ». Une relation perverse et tragique qui conduit au meurtre dans « un climat de déliquescence : la vie est minable, les fêtes sont minables... personne n'en sort indemne ». Peu de « couleur locale », donc, selon l'aveu même de Georges Lavaudant, et pas de grand spectacle historique, mais un drame intime et existentiel²⁹ : telle est la vision de *Lorenzaccio* que la mise en scène va s'efforcer de rendre sensible et vivante au public.

²⁷ Ce spectacle se joua à Grenoble jusqu'en 1976.

²⁸ Cet acteur avait notamment travaillé avec Antoine Vitez pour *Hernani* et *Le Soulier de satin*, et déjà interprété Lorenzo de Médicis dans la mise en scène de Daniel Mesguich au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis en 1986.

²⁹ Les citations de Georges Lavaudant proviennent du programme du spectacle, et d'un entretien que nous avons fait avec lui au sujet de *Lorenzaccio* le 18 avril 2001.

L'adaptation que Georges Lavaudant fait de la pièce est fidèle à cette optique. Ayant l'obligation que le spectacle ne dépasse pas trois heures, entracte compris, il coupe largement dans l'ensemble des scènes, et en particulier dans les scènes de foule et de pittoresque florentin. Mais il ne supprime complètement que six scènes, et n'effectue aucune modification dans l'ordre du texte. Le spectacle durait deux heures et quarante-cinq minutes, entracte compris. Georges Lavaudant a conservé au final entre la moitié et deux tiers du texte, dans une adaptation qui fait la meilleure part aux scènes intimes. Il réduit en conséquence le nombre d'acteurs et de figurants dans le spectacle : ce *Lorenzaccio* est joué par 35 acteurs (18 de la troupe et 17 figurants et élèves)³⁰.



Lorenzaccio, 1989, mise en scène de Georges Lavaudant : plantation © Coll. Comédie-Française

Pour rendre sensible le « climat de déliquescence » dans lequel il veut situer la pièce, Georges Lavaudant et son scénographe-costumier Jean-Pierre Vergier ont opté pour un décor unique et abstrait qui n'a pas la fonction de représenter (comme chez Émile Fabre ou Franco Zeffirelli) les lieux indiqués par Musset, mais celle de créer une atmosphère symbolique. L'espace est fermé au lointain par un mur sombre piqueté d'étoiles, et troué de six portes dérobées légèrement inclinées vers cour. Le sol est carrelé de marbre sombre aux veinures très marquées. À cour, une immense statue (4,50 m de haut et 3,50 m d'envergure) d'après une peinture de Michel-Ange à la Chapelle Sixtine, est accrochée aux cintres. Elle peut descendre et remonter de deux mètres³¹. Un bras de pierre est posé au sol en avant-scène cour, sous la statue, pouvant servir de banc dans certaines scènes. Enfin, un lourd rideau de velours rouge, volontairement usé, peut isoler l'avant-scène. L'état du décor allait en se dégradant de jardin à cour. Au lointain, derrière le mur, un tulle permettait de suggérer un ailleurs et d'ouvrir l'espace grâce aux éclairages.

³⁰ Il est intéressant, dans une optique comparative, de rappeler le nombre d'acteurs et de figurants dans les spectacles de Zeffirelli et Fabre : 36 acteurs et actrices de la troupe, 19 élèves et 120 figurants chez Fabre ; 31 acteurs et actrices de la troupe, et 49 figurants chez Zeffirelli.

³¹ Elle n'apparaissait dans sa position basse qu'au cinquième acte de la pièce.



Lorenzaccio, 1989, mise en scène de Georges Lavaudant. État du décor pour la deuxième moitié de l'acte III, et l'acte IV © Coll. Comédie-Française / Photo Claude Angelini

Cet espace est minéral, froid, sombre, à la fois fermé (le mur) et ouvert (les portes, et l'ailleurs figuré derrière elles par la lumière). Le colosse de pierre, la tête en bas et le haut du crâne cassé, renvoie à une vision sombre de la Renaissance florentine, et aux fameuses statues de l'arc de Constantin décapitées par Lorenzo (acte I, scène 4). Le bras au sol est comme le morceau d'un cadavre de pierre démesuré. L'échelle du mur, de la statue et du bras, contraste avec l'échelle humaine, crée une menace. Les portes penchent, le décor se dégrade vers cour, il y a moins d'étoiles sur le mur et le sol se soulève par endroits, comme après un tremblement de terre. Cet espace donne l'image d'un monde tourmenté, instable, inquiet, détruit, voire mort. Les lumières, que Georges Lavaudant avaient réglées lui-même, la bande son (notamment un extrait de la musique du film *Psychose* d'Hitchcock, qui revenait comme un leitmotiv pendant le spectacle) renforçaient cette atmosphère de thriller et permettaient de centrer l'attention sur les acteurs. Georges Lavaudant les place très proches du public, ce qui permet des séries de gros plans³². Le décor joue le rôle d'un écrin, d'une boîte noire qui met en relief les rapports entre les personnages, et le jeu. Les costumes, très riches et tous de l'époque de la Renaissance, donnent son ancrage historique au spectacle. Ils contrastent avec la froideur et l'abstraction du décor. Taillés dans des matières très sensuelles (velours, fourrures), ils renforcent la vitalité des personnages dans cet espace glaçant.

³² On remarque bien sur le plan d'implantation du décor que seule la moitié avant-scène du plateau sert d'espace de jeu : celle, donc, la plus proche du public.



Lorenzaccio, 1989, mise en scène de Georges Lavaudant. État du décor à l'acte V (excepté la première scène) © Coll. Comédie-Française / Photo Claude Angelini

Alors que chez Fabre et Zeffirelli, les signes de la mise en scène (décor, costumes, musique) renvoyaient tous à la Renaissance florentine, les références sont multiples dans le spectacle de Georges Lavaudant. Les costumes et la statue questionnent l'héritage de la Renaissance, son rapport à notre présent. Les Strozzi, par exemple, sont tous habillés du même costume en velours noir pailleté à crevés, à la fois riche et austère, qui leur donne des allures de clan mafieux. Les musiques sont contemporaines et plutôt populaires : Miles Davis, *Summertime* par Billie Holiday, *Psychose* d'Hitchcock. De son propre aveu, c'est « l'impureté » qui intéresse Georges Lavaudant, le mélange des genres. « Avec cette mise en scène de *Lorenzaccio*, je voudrais cependant faire un spectacle assez pur, plutôt dépouillé, (...) quelque chose à la fois de janséniste et de pervers »³³.

L'atmosphère ainsi posée, le jeu pouvait se déployer, dans un rythme fluide que n'entrave pas des changements de décor. Redjep Mitrovitsa, « ange noir » pour certains critiques, est un Lorenzo pur et pervers, dont la beauté diaphane et la sensibilité extrême contrastent avec le côté plus mâle et impétueux de Richard Fontana en Alexandre de Médicis. Deux acteurs extraordinaires qui forment un couple aux rapports ambigus, faits de provocation, de séduction, de vitalité et de pulsion suicidaire. Le reste de la distribution est de la même qualité : Jean-Luc Boutté (le cardinal Cibo), Pierre Vial (Philippe Strozzi), Martine Chevallier (la Marquise Cibo), pour ne citer que les acteurs principaux. C'est une jeunesse désenchantée, étourdie de débauche, d'oisiveté, et de violence, déjà revenue de ses illusions, qui nous est donnée à voir, dans un monde en déliquescence et en perte de repères, où les cyniques tapis dans l'ombre tirent les ficelles, tandis que les vieux sages parlent sans agir. Elle fait écho à celle de Musset en 1830, et résonne singulièrement en 1989. Le personnage de Lorenzo et la pièce se révélaient d'une actualité brûlante. D'où le succès du spectacle, et notamment celui de son interprète principal³⁴.

³³ Programme du spectacle.

³⁴ Redjep Mitrovitsa remporta en 1990 le Molière de la « révélation théâtrale » pour son interprétation de Lorenzo de Médicis dans la mise en scène de Georges Lavaudant.

DANS L'HISTOIRE des mises en scène de *Lorenzaccio*, les spectacles de la Comédie-Française ont une place importante. Ils ont marqué d'abord par leur succès public (les deux mises en scène les plus récentes furent même télévisées) ; et la très grande qualité de leurs interprètes, unanimement saluée.

On peut dater de la mise en scène d'Émile Fabre la véritable création de la pièce à la scène. Même si le texte de Musset est adapté, il n'est plus défigurée, comme dans le spectacle de Sarah Bernhardt en 1896, et la pièce n'est pas sacrifiée au destin de son personnage éponyme.

La mise en scène de Franco Zeffirelli est une exception dans l'histoire des mises en scène de *Lorenzaccio*. Rares sont les mises en scène postérieures à 1952 qui ne se placent pas, consciemment ou non, dans la référence au spectacle de Jean Vilar et Gérard Philipe, et dans leur héritage³⁵. Celle de Zeffirelli fait pourtant partie de cette catégorie. Au plateau nu du TNP, elle oppose une débauche de moyens techniques, d'accessoires et de costumes somptueux, à l'abstraction, le réalisme historiciste. Avec ce *Lorenzaccio*, la Comédie-Française se plaçait résolument en marge du courant théâtral dominant de l'époque, offrant un spectacle unique dans l'histoire des représentations de la pièce.

Avec la mise en scène de Georges Lavaudant, la Comédie-Française offre un *Lorenzaccio* qui réintègre le courant dominant des mises en scène de la pièce, au même titre que celles de Guy Rétoré, Otomar Krejca, Daniel Mesguich, ou, plus récemment, Jean-Pierre Vincent, Claudia Stavisky ou Yves Beaunesne. Dans ce courant, chaque spectacle propose sa lecture singulière du drame de Musset, en correspondance souvent avec le moment de sa création et la subjectivité du metteur en scène. Le spectacle de Georges Lavaudant se distingue par son intimité, son ambiance de thriller et son pessimisme désenchanté qui donne une vision presque psychanalytique de *Lorenzaccio*, superbement servie par la troupe.

Enfin, dans l'histoire de la Comédie-Française elle-même, *Lorenzaccio* occupe une place à part. Dernière œuvre de Musset à entrer au répertoire, chacune de ses mises en scène y a été un événement exceptionnel à plus d'un titre, dérogeant parfois aux traditions. Deux des interprètes de Lorenzo, par exemple, Claude Rich et Redjep Mitrovitsa, ont été engagés dans la troupe spécialement pour ce rôle, même si ce dernier y a aussi interprété d'autres personnages³⁶. À la Comédie-Française aussi, *Lorenzaccio* est une pièce à part. « L'œuvre dramatique est une énigme que le théâtre doit résoudre. Il y met parfois beaucoup de temps », écrivait Antoine Vitez. Le théâtre réussira-t-il un jour à résoudre pleinement l'énigme de *Lorenzaccio* ?

Frédérique PLAIN

Frédérique Plain est agrégée d'Histoire et assistante du metteur en scène Jean-Pierre Vincent. Elle termine une thèse sur les mises en scène de *Lorenzaccio*.

Des extraits vidéo, des documents iconographiques et des pistes d'exploitation pédagogique de la pièce *Lorenzaccio* seront bientôt disponibles sur *antigone-enligne* <http://www.cndp.fr/antigone/>

Un dossier traitant de la question spécifique du « théâtre à lire » dans *Lorenzaccio* sera également mis en ligne sur *Présence de la littérature* <http://www.cndp.fr/presence-litterature/>



³⁵ Le spectacle de Franco Zeffirelli dérogea aussi à la tradition parce que les décors et costumes du spectacle ne furent pas réalisés dans les ateliers du Français, contrairement à l'usage habituel, et que l'alternance fut suspendue pendant les représentations à cause de la lourdeur du dispositif scénique.