

## Écrire pour le théâtre à partir de l'œuvre d'un tiers : innutrition créative et reconnaissance de dettes à l'époque romantique à partir des exemples de *Lorenzaccio* et de *La Tour de Nesle*

Lucas PERSON  
Université de Rouen Normandie  
CÉRÉdI – UR 3229

La question de l'auctorialité partagée semble encore se complexifier au théâtre, tant sont nombreux les participants à une représentation théâtrale, qui influent chacun à sa manière sur le spectacle vu : le dramaturge, le directeur de théâtre (qui peut parfois exercer au XIX<sup>e</sup> siècle, au-delà de la fonction de sélection des textes, un rôle proche de ce que l'on appellerait aujourd'hui le metteur en scène), les acteurs, les éventuels comités de censure, et aujourd'hui le metteur en scène ou le scénographe. Cette dilution de l'auctorialité dans la pratique scénique constitue un parallèle ou une symétrie à l'impossibilité d'ériger une source absolue de l'énonciation dans un texte de théâtre équivalente à ce que serait le narrateur dans un roman : mis à part dans le cas des didascalies, un texte théâtral est un ensemble de répliques dont chacune peut être imputée à un personnage sans que le dramaturge n'assume jamais l'énonciation d'aucune d'entre elles.

Mais avant même le spectacle, cette dilution de l'auctorialité est déjà observable dans l'écriture dramaturgique. C'est notamment le cas au XIX<sup>e</sup> siècle où la pratique de la collaboration devient la norme sur les théâtres de boulevard pour satisfaire la demande croissante de renouvellement fréquent du répertoire afin de contenter un public grandissant prisant la nouveauté. Pourtant deux des œuvres les plus connues du répertoire romantique sont souvent attribuées – du moins dans la présentation matérielle de leur édition – à un seul auteur alors que leur processus d'écriture relève en fait de l'auctorialité partagée : *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset et *La Tour de Nesle* d'Alexandre Dumas. Ces deux œuvres ont en commun un mode particulier d'auctorialité plurielle qui consiste dans la reprise, voire l'accaparement dans le cas de Dumas, d'une œuvre antérieurement achevée mais non publiée, qui se trouve assimilée puis transformée et amplifiée par celui qui en deviendra l'auteur final. Les modalités de ce partage d'auctorialité sont très différentes de la collaboration d'auteurs (qui suppose généralement un partage précis des tâches, par exemple entre « charpentier » et « dialoguiste »), dont Dumas était familier (c'est ainsi qu'il rédigea sa première pièce, *La Chasse et l'Amour* puis surtout *Richard Darlington* en décembre 1831) et que Musset pratiqua avec beaucoup plus de réticence et pour des raisons financières dans le cadre de *L'Habit vert* coécrit avec Émile Augier en 1849. Dans le cadre de *Lorenzaccio* et de *La Tour de Nesle*, le partage entre l'« auteur A » et l'« auteur B » n'est donc pas un partage des tâches mais un partage des différentes strates temporelles du texte, ainsi que de la mémoire de l'histoire littéraire.

---

*Écritures collaboratives et auctorialité partagée*, actes du colloque organisé à l'Université de Rouen Normandie en septembre 2023, publiés par Olivier Belin, Sylvain Ledda et Laurence Macé.

(c) Publications numériques du CÉRÉdI, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », n° 37, 2026.

Avant *Lorenzaccio* de Musset, il y eut un autre texte achevé : *Une conspiration en 1537*<sup>1</sup> de George Sand, donné à Musset qui le reprit puis le transfigura et qui tombera dans l'oubli jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle car les deux amants resteront silencieux quant à l'existence de ce texte. De même, avant *La Tour de Nesle* de Dumas, il y eut celle de Frédéric Gaillardet. Dumas a été explicitement engagé pour reprendre la pièce et l'améliorer en vue de la représentation, ce qui a donné lieu à une longue querelle de paternité<sup>2</sup>. La différence frappante entre le silence entourant la dette de Musset envers Sand et l'agitation médiatique autour de *La Tour de Nesle* sera au cœur de notre réflexion pour comprendre la manière dont les auteurs et les lecteurs envisagent ce problème d'un texte constitué de deux strates temporelles différentes ayant chacune son auteur respectif.

### Poétique comparée des amants de Venise

Faire la part de ce qui revient à chacun des deux amants de Venise est assez simple, puisque nous disposons du manuscrit d'*Une conspiration en 1537*<sup>3</sup>, qu'il suffit donc de comparer à *Lorenzaccio*. La tâche a déjà été effectuée, notamment par Paul Dimoff, et l'on pourrait résumer le résultat ainsi : Musset a repris une série de scènes frappantes (l'évanouissement de Lorenzo à la vue d'une épée comme élément de caractérisation de Lorenzo et comme élément clef de la machination contre le duc ; le débat du cas de la pureté de Lucrèce entre Lorenzo, Marie et Catherine ; la corruption de deux républicains recrutés au service du duc Alexandre ; la fausse bagarre avec Scoronconcolo pour ne pas éveiller l'attention des voisins ; et enfin l'utilisation de Catherine comme appât pour une nuit d'amour qui se mue en nuit de mort), mais les a transformées et a considérablement élargi les enjeux du drame dans trois directions. Premièrement, la scène historique de Sand est centrée sur l'exposition d'une machination, alors que la pièce de Musset s'étend au drame d'une cité, ce que masque le titre, mais qui ressort indéniablement à la lecture<sup>4</sup>. Deuxièmement, l'élévation de Florence au rang d'objet du schéma actanciel se fait par la création de deux intrigues secondaires, qui posent deux autres enjeux politiques (celle des mains propres et des mains sales dans la famille Strozzi, celle d'un homme d'Église machiavélique illustrant sur scène l'anticléricalisme de Musset dans la famille Cibo). Enfin, le Lorenzo de Musset est incapable de rédemption, contrairement à celui de Sand, et cette situation est précisément liée à la corruption de l'ensemble de la cité au cœur du drame de Musset.

Musset ne doit à Sand que quelques scènes, par ailleurs, historiques : la plupart des détails marquants qu'il reprend à Sand sont en fait directement importés de Benedetto Varchi, à l'exception de la corruption des républicains et de la scène d'évanouissement de Lorenzo : si Varchi mentionne la peur qu'avait Lorenzo des épées, l'idée de faire

<sup>1</sup> Nous utiliserons comme texte de référence la reproduction fournie par Simon Jeune dans son édition du *Théâtre complet* d'Alfred de Musset, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990. Les citations de *Lorenzaccio* sont extraites de la même édition, qui sera dorénavant abrégée *TC*.

<sup>2</sup> Nous ne référons ici ni l'histoire du manuscrit d'*Une conspiration en 1537*, ni le détail des faits de la collaboration entre Dumas et Gaillardet et du litige judiciaire qui lui fit suite. Ces récits ont été faits, dans le cas de Musset par Paul Dimoff (*La Genèse de Lorenzaccio*, Paris, Droz, 1936), dans le cas de Gaillardet et Dumas par Sylvain Ledda (« Notice » à *La Tour de Nesle*, dans *La Tour de Nesle. Henri III et sa cour*, éd. Sylvain Ledda, Paris, Flammarion, « GF », 2016, p. 165-172). Pour une présentation partielle des faits de la part de chacun des auteurs, voir Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*, éd. Pierre Josserand, t. V, Paris, Gallimard, 1968, chap. CCXXXIV à CCXXXVII, p. 119-170, et Frédéric Gaillardet, *Le Musée des familles*, 2<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> livraison, 1834.

<sup>3</sup> Le manuscrit est aujourd'hui conservé dans la collection Spoelberch de Lovenjoul à l'Institut de France, sous la cote ms. Lov E 848-849.

<sup>4</sup> Anne Ubersfeld, « Révolution et topique de la cité : *Lorenzaccio* », *Littérature*, n° 24, 1976, p. 40-50.

s'évanouir le personnage sur scène afin de représenter la manipulation du duc est une invention de George Sand : malgré l'ancrage de l'œuvre de Sand dans un théâtre à lire, c'est de l'un des passages les plus visuels de son œuvre que s'inspire Musset. De plus, les formules que Musset reprend textuellement sont au contraire plutôt rares, et les voici : « Sa Sainteté [...] craint avec raison qu'elle [Votre Altesse] ne se lance au milieu de nouveaux dangers par trop d'indulgence et d'aveuglement<sup>5</sup> » deviendra chez Musset « Sa Sainteté craint que le duc ne se crée de nouveaux dangers par trop d'indulgence<sup>6</sup> » ; « encore quelques mauvaises branches à élaguer<sup>7</sup> » deviendra chez Musset « Ainsi, monsieur le commissaire apostolique, il y a encore quelques mauvaises branches à élaguer<sup>8</sup> » ; l'expression « pauvre amant de la science<sup>9</sup> » est reprise textuellement par Musset<sup>10</sup>, de même que l'exclamation du Duc « je veux te servir de témoin<sup>11</sup> » ; au sujet de Lucrece, l'expression « le plaisir du péché et la gloire du trépas<sup>12</sup> » est reprise par Musset<sup>13</sup> ; à propos des femmes, l'expression du Lorenzo de Sand « Madona, je vous respecte, et Catterina sait si je l'aime. Mais après vous deux, le reste du monde me fait horreur et pitié<sup>14</sup> » est calquée par Musset dans une formule plus concise dont disparaît la pitié : « Je vous estime, vous et elle. Hors de là, le monde me fait horreur<sup>15</sup> » ; l'expression de Scoronconcolo « Pour toi, je remettrai le Christ en croix<sup>16</sup> » est reprise à Benedetto Varchi et se retrouve dans les deux pièces, de même que la comparaison de la lame à un médecin dans les mêmes scènes ; le « pourpoint de zibeline<sup>17</sup> » du duc est réemployé par Musset<sup>18</sup> mais vient lui aussi de Varchi, de même que les mots qu'adressent Lorenzo au duc, « Seigneur, dormez-vous<sup>19</sup> ? », qui deviennent chez Musset « Dormez-vous, seigneur<sup>20</sup> ? »

La dette de Musset envers George Sand comprend donc deux aspects, qui ne revêtent pas du tout la même importance. Sur le plan historique, cette dette est immense : Sand a fait découvrir à Musset une anecdote de l'histoire florentine qui lui a fourni un immense matériau de réflexion et de composition. Sur le plan dramaturgique, cependant, cette dette est bien moindre. Non seulement les faits représentés par *Lorenzaccio* prennent une tout autre ampleur que ceux d'*Une conspiration en 1537*, mais surtout la structure du drame et de son schéma actanciel a profondément changé, passant de la simple réussite d'une conspiration au double enjeu de savoir si le tyrannicide de Lorenzo suffira à faire sortir ce dernier de son vice et la cité florentine de son apathie.

Si la dette de Musset réside avant tout dans les faits historiques, peut-on alors affirmer que le texte théâtral élaboré par Sand n'a aucune importance et que Musset aurait écrit la même œuvre s'il avait découvert la vie de Lorenzo de Médicis par d'autres moyens ? La question est difficile à trancher, mais nous répondrons par la négative pour

<sup>5</sup> *Une Conspiration en 1537*, sc. 1, TC, p. 833.

<sup>6</sup> *Lorenzaccio*, I, 4, TC, p. 150.

<sup>7</sup> *Une Conspiration en 1537*, sc. 1, TC, p. 833.

<sup>8</sup> *Lorenzaccio*, I, 4, TC, p. 151.

<sup>9</sup> *Une Conspiration en 1537*, sc. 1, TC, p. 836.

<sup>10</sup> *Lorenzaccio*, I, 4, TC, p. 153

<sup>11</sup> *Une Conspiration en 1537*, sc. 1, TC, p. 836 et *Lorenzaccio*, I, 4, TC, p. 153.

<sup>12</sup> *Une Conspiration en 1537*, sc. 2, TC, p. 838.

<sup>13</sup> *Lorenzaccio*, II, 4, TC, p. 175.

<sup>14</sup> *Une Conspiration en 1537*, sc. 2, TC, p. 838.

<sup>15</sup> *Lorenzaccio*, II, 4, TC, p. 175.

<sup>16</sup> *Une Conspiration en 1537*, sc. 3, TC, p. 847 et *Lorenzaccio*, III, 1, TC, p. 189.

<sup>17</sup> *Une Conspiration en 1537*, sc. 4, TC, p. 848.

<sup>18</sup> *Lorenzaccio*, IV, 10, TC, p. 234.

<sup>19</sup> *Une Conspiration en 1537*, sc. 6, TC, p. 850.

<sup>20</sup> *Lorenzaccio*, IV, 11, TC, p. 235.

deux raisons. Premièrement parce que la force dramatique des situations mises en scène par George Sand se retrouve dans le drame de Musset ; et deuxièmement parce que – comme nous le montrerons dans nos développements théoriques – le lien qui unit Musset à Sand n’est pas pour rien dans l’écriture ni dans la publication de *Lorenzaccio*.

### Navigation en eaux troubles : *La Tour de Nesle*

La situation de *La Tour de Nesle* semble bien différente, et en premier lieu parce que l’exercice de comparaison auquel nous pouvons nous livrer dans le cas de *Lorenzaccio* se révèle ici impossible, le manuscrit original de Frédéric Gaillardet étant indisponible<sup>21</sup>. Pourtant, Alexandre Dumas a pour lui le jugement de la quasi-totalité des témoins contemporains et des critiques littéraires postérieurs, à commencer par Charles-Jean Harel, directeur du Théâtre de la Porte Saint-Martin. Le dramaturge et littérateur Hippolyte Romand – moins intéressé dans l’affaire – affirma avoir consulté le manuscrit de Gaillardet et celui de Dumas et pouvoir confirmer que l’auteur de la *Tour de Nesle* jouée sur les planches fut bien Alexandre Dumas<sup>22</sup>. Hippolyte Parigot, premier auteur d’une monographie sur Dumas, ne révéla aucun document mais s’appuya sur la stylistique pour attribuer la paternité de l’œuvre à Dumas en comparant le style de la pièce à l’ensemble de son œuvre<sup>23</sup> ; aujourd’hui, Claude Schopp<sup>24</sup> et Sylvain Ledda<sup>25</sup> concluent eux aussi à la paternité de Dumas.

Pour explorer une piste différente, nous avons souhaité faire la démarche inverse d’Hippolyte Parigot : non pas chercher dans *La Tour de Nesle* des points communs avec le théâtre de Dumas, mais avec les deux autres pièces de Frédéric Gaillardet, *Struensée ou le Médecin de la reine*<sup>26</sup> et *Georges ou Le Criminel par amour*<sup>27</sup>, toutes deux postérieures à *La Tour de Nesle*. Les fruits de cette enquête sont maigres, et avant tout redevables à des *topoi* théâtraux qui ne sauraient constituer une preuve. En effet, alors que *Georges ou le Criminel par amour* ne contient rien qui rappelle *La Tour de Nesle*, on décèle dans *Struensée* quelques éléments communs : le personnage principal, Struensée, devient l’amant et le favori de la reine au détriment du comte de Rantzau qui est en fait son père mais qui l’ignore et cherche à retrouver son fils. Ce nœud dramatique constitue une inversion de la situation de Buridan qui s’impose par ambition comme le favori de la reine au détriment de son fils Gaultier d’Aulnoy qui en est amoureux. Le dénouement est aussi semblable : Struensée finit en prison (comme Buridan à l’acte III de *La Tour de Nesle*), mais s’enfuit ; des soldats partent alors à sa poursuite sur ordre de Rantzau avec consigne de le tuer ; pendant cette course-poursuite, la mère de Struensée, Héléna, avoue au comte de Rantzau que Struensée est leur fils commun ; Rantzau tente alors d’empêcher sa mort qu’il a pourtant ordonnée, mais il est déjà trop tard. Cet aveu final de paternité,

<sup>21</sup> Selon Claude Schopp (*La Tour de Nesle*, éd. citée, p. 19) Harel aurait fait cadeau du manuscrit autographe de Gaillardet à Dumas qui l’aurait remis, en même temps que son propre manuscrit, à l’avocat Philippe Dupin. Sa trace est perdue aujourd’hui et je remercie Sylvain Ledda de me l’avoir confirmé.

<sup>22</sup> Hippolyte Romand, « Alexandre Dumas », *Poètes et romanciers de la France moderne*, dans *La Revue des Deux Mondes*, t. I, 3<sup>e</sup> série, Paris, 1834, p. 154.

<sup>23</sup> Hippolyte Parigot, *Le Drame d’Alexandre Dumas*, Genève, Sltakine reprints, 1973, p. 260-281 [éd. originale Calmann-Lévy, 1899].

<sup>24</sup> Claude Schopp, *Alexandre Dumas. Le Génie de la vie*, Paris, Fayard, 1997, p. 219-220 [éd. originale Mazarine, 1985].

<sup>25</sup> « Notice » à *La Tour de Nesle*, éd. Sylvain Ledda citée, p. 168.

<sup>26</sup> Frédéric Gaillardet, *Struensée, ou le Médecin de la reine*, drame en 5 actes représenté pour la première fois sur le théâtre de la Gaîté le 17 octobre 1833, Paris, Barba, 1833.

<sup>27</sup> Frédéric Gaillardet et feu Lebras, *Georges, ou Le Criminel par amour*, drame en trois actes représenté pour la première fois sur le théâtre de la Gaîté le 19 mai 1833, Paris, Barba, 1833.

trop tardif pour pouvoir laisser aux parents le temps d'arrêter l'engrenage menant à la mise à mort de leur progéniture fait penser au tableau final de *La Tour de Nesle*.

Faut-il voir dans ces points communs des signes que certains éléments de *La Tour de Nesle* sont directement issus du premier manuscrit de Gaillardet ? Rien n'est moins sûr. Tout d'abord parce qu'une différence immense les sépare : le héros de Gaillardet, Struensé, agit par amour là où le Buridan de *La Tour de Nesle* est d'abord mu par l'ambition, ce qui le relie fortement à tous les autres héros de Dumas – et il est fort difficile d'imaginer un état antérieur de *La Tour de Nesle* où Buridan n'aurait pas été un ambitieux, et que Dumas aurait pu tirer dans son sens. Enfin et surtout parce que la découverte de relations familiales jusqu'alors insoupçonnées est un poncif théâtral qui n'a rien d'original, et que l'on retrouve à la même époque dans *Richard Darlington* ou encore dans *Lucrece Borgia*. On pourrait faire la même remarque pour la machine infernale du meurtre qui – une fois activée – devient inévitable en dépit de tous les efforts des personnages pour l'arrêter, et ce même si cette mort est un infanticide : on en aura un exemple frappant, quelques mois après *La Tour de Nesle*, dans *Le roi s'amuse* de Victor Hugo. De même, la prison est l'un des décors phares du (mélo)drame et sa présence dans *Struensée* ne saurait suffire à supposer que Gaillardet en ait été à l'origine dans *La Tour de Nesle*.

L'étude de *La Tour de Nesle* par le prisme du théâtre de Gaillardet s'avère ainsi intéressante mais le faisceau de preuves est trop léger pour vouloir trouver en Frédéric Gaillardet une influence importante sur le texte final de *La Tour de Nesle*. Le peu de drames écrits par Gaillardet constitue non seulement un frein à l'étude des points communs, mais aussi un élément qui ne plaide guère en sa faveur : on imagine difficilement l'auteur d'un succès aussi retentissant que *La Tour de Nesle* ne pas poursuivre une carrière théâtrale plus longue. La seule chose certaine est donc que Gaillardet est à l'origine d'une idée originale – historique, géographique et architecturale – à partir de laquelle Alexandre Dumas a bâti fort probablement une intrigue à laquelle il a prêté son style et ses thèmes obsessionnels.

Dans *Lorenzaccio* comme dans *La Tour de Nesle*, on retrouve ainsi une dette similaire. La dette de l'auteur B est avant tout une dette historique, celle de faits, de personnages voire peut-être de scènes marquantes ou, dans le cas de Dumas, d'une légende liée à un lieu – et non pas la dette d'une structure dramatique ou d'un schéma actanciel. Si leur dette est similaire, comment expliquer que la réaction de l'auteur B face à cette dette – le silence dans le cas de Musset, la dénégation suivie de l'accaparement dans le cas de Dumas – soit si différente ?

### **L'innutrition créative et la reconnaissance de dettes : éléments de conceptualisation**

Comprendre cette différence d'attitude vis-à-vis des dettes littéraires doit passer par une tentative de conceptualisation des rapports œuvres / auteurs multiples dans une situation originale, celle d'une pluri-auctorialité constituée de différentes strates temporelles, durant lesquelles un auteur B reprend à son compte puis transforme une œuvre déjà achevée. Comment comprendre et qualifier ce que font Musset et Dumas s'il ne s'agit ni d'une collaboration, ni d'une continuation, ni d'un pur et simple plagiat – puisque le résultat final est largement différent du matériau initial ? Ce travail de théorisation suppose tout d'abord de bien différencier le partage d'auctorialité sur lequel nous travaillons d'autres notions dont il est proche : la collaboration, l'incrustation hommage, et l'hypertextualité de type génétienne. Mais il sera aussi essentiel de

différencier *Lorenzaccio* et *La Tour de Nesle* en fonction d'un critère essentiel : la nature des liens qui unissent les deux auteurs.

Les différences entre les reprises menées par Dumas et Musset et une œuvre écrite en collaboration sont évidentes : pas de partage explicite des tâches, travail de l'auteur B à partir d'un texte achevé de l'auteur A, inégalité dans le processus social d'attribution<sup>28</sup>.

L'incrustation hommage est un processus qu'Alfred de Musset pratique également à l'égard de George Sand, et ce notamment dans *On ne badine pas avec l'amour*, dont de nombreuses répliques sont explicitement issues de la correspondance de Sand et Musset. Cette pratique est fort différente de la reprise à son compte du matériau théâtral d'*Une conspiration en 1537*. En effet, dans *On ne badine pas avec l'amour*, Alfred de Musset insère dans une œuvre dont il est l'auteur *princeps* des paroles littéralement écrites par Sand dans un contexte fort différent et non fictionnel. L'intrigue d'*On ne badine pas avec l'amour* revient totalement à Musset, mais certaines de ses répliques sont l'œuvre de George Sand, sans que celle-ci n'ait eu l'intention d'écrire des répliques de théâtre. Il s'agit donc d'un élément purement extérieur inséré dans l'œuvre mussétienne : Musset fait de la parole réelle de Sand un extrait de son dialogue fictif au lieu d'amplifier un texte théâtral écrit par elle. Mais le statut de ces paroles se complexifie encore lorsqu'on considère le fait que les mots choisis par Musset dans les lettres de Sand sont au cœur de l'état psychologique qui présida à l'écriture d'*On ne badine pas avec l'amour*, ce qui renforce l'hommage, qui est ainsi non seulement rendu à l'ancienne maîtresse, mais aussi à l'inspiratrice de l'œuvre – toute tentative de tracer ligne de partage entre ces deux statuts étant vouée à l'échec. La parole sincère, issue de la vie réelle, perdure ainsi à l'état de fragment dans l'œuvre littéraire qu'elle a inspirée ; le personnel et l'éphémère se muent en général et en éternité dans le texte théâtral offert au public. La différence entre ces incrustations hommages et la reprise textuelle, dans *Lorenzaccio*, de quelques rares répliques issues d'*Une conspiration en 1537* ne saurait être plus évidente. Et pourtant, le mécanisme psychologique lié aux conditions de publication lui est fort semblable : dans le cas d'*On ne badine pas avec l'amour* ou de *La Confession* comme dans celui de *Lorenzaccio*, aucune notice éditoriale ne rend hommage à l'apport de George Sand dans le processus créatif ; la collaboration des amants et l'entremêlement de leurs voix restent ainsi un secret qu'une partie du public ignore. Certains lecteurs ou collaborateurs de la *Revue* étaient bien entendu au courant, ce qui crée un jeu entre les différences strates d'intimité, discriminant entre les lecteurs ignorants, ceux d'entre eux qui peuvent se douter de l'apport de Sand dans tel ou tel passage et les deux amants, qui sont seuls à savoir l'exacte vérité. George Sand pourra ainsi reconnaître sa plume dans le texte de Musset, ce qui fait d'elle une lectrice intime, pour qui le texte prend une saveur autre que celle décelée par le tout-venant.

L'ignorance dans laquelle est tenue le lectorat à propos du processus créatif est ainsi la raison pour laquelle la relation entre *Lorenzaccio*, *La Tour de Nesle* et les deux textes antérieurs dont ceux-ci s'inspirent diffère tant de la notion d'hypertexte développée par Gérard Genette dans *Palimpseste*<sup>29</sup>. L'exemple canonique choisi par Gérard Genette est l'*Ulysse* de James Joyce : ce texte est conçu pour un lecteur connaissant *L'Odyssée* et celui qui ne connaîtrait pas l'œuvre d'Homère perdrait une large partie des jeux

<sup>28</sup> L'égalité de traitement dans l'attribution de l'auctorialité est cependant loin d'être un attribut essentiel de la collaboration. L'invisibilisation (volontaire ou non) de certains co-auteurs par omission de leur nom ou utilisation d'un pseudonyme est fort commune au théâtre. La fonction de « nègre littéraire » ou d'« écrivain fantôme » désigne particulièrement le cas d'une collaboration où l'un des co-auteurs accepte par contrat de voir son nom s'effacer.

<sup>29</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

intertextuels présents dans le texte et qui font intimement partie de sa structure. Dans notre exemple, c'est exactement le contraire : rien, dans *La Tour de Nesle* ni dans *Lorenzaccio*, ne fait signe vers la nécessité pour le lecteur de connaître l'œuvre *princeps* pour percevoir toute la signification de l'œuvre finale. Si l'on observe *Lorenzaccio* ou *La Tour de Nesle* d'un point de vue de l'acte créatif, les auteurs se sont bien nourris d'un texte antérieur, l'ont assimilé pour créer quelque chose de différent, mais pourtant l'œuvre personnelle qu'ils composent à partir de l'œuvre-source ne suppose pas – en tant que série de signes – une connaissance de cette-dernière. Et pourtant – aussi paradoxal que cela puisse sembler – la connaissance de l'œuvre *princeps* permet d'affiner la démarche interprétative vis-à-vis de l'œuvre finale, comme le prouvent les nombreuses analyses comparatistes pertinentes de *Lorenzaccio* et d'*Une conspiration en 1537* : si *Lorenzaccio* ne programme aucune connaissance nécessaire de l'œuvre de Sand, le pessimisme mussétien ou encore la sobriété de la scène du meurtre ressortent d'autant mieux lorsqu'on lit la version sandienne en regard du drame de Musset.

Mais bien que ces deux textes se présentent au lecteur sans évoquer l'influence d'un texte antérieur, Alexandre Dumas et Alfred de Musset adoptèrent une attitude tout à fait différente vis-à-vis de la dette qu'ils avaient envers leurs prédécesseurs respectifs. En 1834, en effet, le rôle de George Sand dans la création de *Lorenzaccio* fut tout simplement passé sous silence. Silence coupable, à une époque où le « sacre de l'écrivain » et le romantisme valorisaient l'inspiration personnelle, entraînant des velléités de création *ex nihilo* ? Il y a sans doute une explication plus convaincante, et ce d'autant plus que George Sand a librement cédé son manuscrit à Alfred de Musset<sup>30</sup> et ne l'a jamais accusé de plagiat par la suite – quelle qu'ait pu être la vigueur des reproches qu'elle lui a adressés sur d'autres sujets. La publication au nom d'Alfred de Musset seul devait donc avoir pour les deux amants une valeur sentimentale équivalente à celle du secret partagé que nous avons décrit à propos d'*On ne badine pas avec l'amour*.

Qu'il nous soit permis une hypothèse qu'aucun document ne vient confirmer, mais qui semble se dégager naturellement d'une constante de tous les écrits biographiques de George Sand, en particulier d'*Elle et Lui*. Cette hypothèse est celle d'une volonté de Sand de sauver Musset de ses travers par l'art, sentiment qui a probablement dû donner à George Sand une grande satisfaction de voir sa scène historique donner naissance à un chef-d'œuvre tel que *Lorenzaccio*. Ce sentiment de satisfaction maternel placerait George Sand bien loin d'une attitude de revendication. De manière assez surprenante, on retrouve la même attitude de la part de l'amante dans « Le Fils du Titien » de Musset, alors que cette nouvelle est inspirée de ses amours avec Caroline Jaubert, et non avec Sand. Aucun des deux amants n'ayant finalement trahi le secret de l'origine de l'œuvre, il aura donc fallu la curiosité des chercheurs pour publier le dossier génétique de *Lorenzaccio* et découvrir ce que Musset devait à George Sand.

La constance dans le secret place ainsi les deux amants dans le cadre d'une intimité qui transcende la séparation amoureuse pour en faire des partenaires littéraires. En effet, une lettre de George Sand, écrite à Alfred de Musset quelques semaines avant la première publication de *Lorenzaccio*, doit attirer l'attention. Par-delà les affres de la rupture que George Sand évoque avec autant de lyrisme que de précision psychologique, celle-ci

---

<sup>30</sup> Florence Naugrette utilise le verbe « donner » dans son introduction à *Lorenzaccio* (Paris, Flammarion, « GF », 2012, p. 18) ; Simon Jeune, quant à lui, utilise le verbe « confier » (*TC*, p. 963). Aucun écrit de la main de George Sand n'atteste ce don, mais l'absence de réclamation de la part d'une femme qui n'a pas hésité à décrire précisément les travers de Musset suffit à le supposer. Remarquons d'ailleurs que Musset et Sand ont renoué brièvement après la publication de *Lorenzaccio*, ce qui aurait pu redonner à Sand l'occasion de réclamer son dû si elle l'avait souhaité, ce qu'elle n'a pas fait.

continue au détour d'un paragraphe de traiter son ancien amant comme un collaborateur littéraire, dont le jugement et les décisions sur sa propre œuvre auraient les mêmes valeurs que si c'était elle qui les eût prononcés :

À propos de cela, je t'ai écrit une longue lettre sur mon voyage sur les Alpes, que j'ai l'intention de publier dans la revue, si cela ne te contrarie pas. Je te l'enverrai et si tu n'y trouves rien à redire, tu la donneras à Buloz. Si tu veux y faire des corrections et des suppressions, je n'ai pas besoin de te dire que tu as droit de vie et de mort sur tous mes manuscrits passés, présents et futurs. Enfin, si tu la trouves entièrement impubliable, jettes-la [*sic*] au feu, ou mets-la dans ton portefeuille, *ad libitum*<sup>31</sup>.

Certes, la spécificité du texte dont il est question peut expliquer l'importance que George Sand accorde à l'opinion de Musset. Elle désigne ici en effet la première des *Lettres d'un voyageur*, qui sera publiée le 15 mai 1834 dans la *Revue des Deux-Mondes*, et dans laquelle le lecteur peut reconnaître la figure d'Alfred. Mais la formule est frappante et semble étendre le pouvoir de Musset bien au-delà des *Lettres d'un voyageur* : « tu as droit de vie et de mort sur tous mes manuscrits passés, présents et futurs. » Alors que le texte de *Lorenzaccio* était déjà presque achevé avant le départ des deux amants pour l'Italie<sup>32</sup>, il est tentant de penser que George Sand gardait à l'esprit que le drame de Musset qui prit naissance dans sa propre scène historique ne saurait manquer de paraître sous peu, et qu'elle s'en réjouissait en écrivant ce paragraphe. La dette de Musset envers Sand deviendrait ainsi l'objet d'un secret qui les unirait dans le processus créateur bien au-delà de la rupture, faisant d'eux un couple d'auteurs fonctionnant dans un processus d'hommage réciproque, où l'ombre de chacun continuerait de planer sur l'œuvre de l'autre. Malgré la différence que constituent les incrustations hommages dans ces deux textes, la publication d'*On ne badine pas avec l'amour* puis de *La Confession d'un enfant du siècle* participent de la même dynamique, qui discrimine parmi le lectorat entre les intimes qui sauront reconnaître la prose sandienne au milieu du texte de Musset et le reste des lecteurs qui n'auront jamais accès à ces petits emprunts entre anciens amants.

À cette discrétion de Sand et de Musset s'oppose dans le cas de *La Tour de Nesle* une longue querelle publique, développée à la fois dans les journaux, devant les tribunaux et dans un duel. Car la réponse à la question « qui est l'auteur de *La Tour de Nesle* ? » dépendit en grande partie du succès de la pièce – et, inversement, le succès de la pièce reposa aussi sur des rumeurs concernant la paternité de l'œuvre : cercle infernal qui en dit long sur la structuration du champ littéraire !

Le parcours auctorial de *La Tour de Nesle* est en effet surprenant. Avant la première, Dumas accepta de retravailler le manuscrit de Gaillardet avant tout pour des raisons financières mais refusa d'apposer son nom sur ce qu'il considérait comme un vulgaire mélodrame historique<sup>33</sup>. Or, Harel avait besoin du nom de Dumas pour remplir les caisses du Théâtre de la Porte Saint-Martin mis en difficulté par le choléra et fit donc fuiter sa collaboration pour assurer le succès de la pièce. Après les représentations, Gaillardet se sentit floué et tenta de réclamer son dû en déclenchant un scandale médiatique et judiciaire. Alors que la réticence de Gaillardet à produire le manuscrit original pour rendre son apport indubitable lors du procès qui s'en suivit semble être un signe supplémentaire que « la pièce, tout entière pour le style, et dans ses dix-neuf vingtièmes au moins pour la

<sup>31</sup> Lettre de George Sand à Alfred de Musset, de Venise, le 15 avril 1834, dans George Sand, *Correspondance*, t. II, éd. établie par Georges Lubin, Paris Garnier Frères, 1966, p. 564.

<sup>32</sup> Voir Alfred de Musset, « Lettre de Venise (27 janvier 1834), publiée par Jean Pommier dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-septembre 1957, p. 357, reproduite dans Jean Pommier, *Autour du drame de Venise*, Paris, Nizet, 1958, p. 21.

<sup>33</sup> C'est l'interprétation de Claude Schopp, *op. cit.*, p. 220

composition appartient au célèbre collaborateur qui, pour des raisons particulières, n'a pas voulu être nommé après un immense succès<sup>34</sup> », c'est le caractère public du scandale qui poussa Dumas à avouer la part non négligeable qu'il avait prise dans la rédaction du texte représenté. Ce n'est que dans un second temps, lors de la reprise de *La Tour de Nesle* en 1861 puis lors de la publication de ses œuvres complètes chez l'éditeur Michel Lévy, que Dumas s'appropriait complètement la paternité de l'œuvre en omettant complètement son collaborateur. D'un point de vue de la construction sociale d'un ethos auctorial, on a donc affaire ici à un flottement de l'auctorialité assez compréhensible dans un genre dramatique situé aux frontières des genres légitimes et des genres populaires. Dumas accepta en effet volontiers l'argent de la pièce (et vola même la part qui revenait à Gaillardet par contrat), mais rechigna dans un premier temps à y adosser son nom et utilisa donc celui de Gaillardet (ce qui est l'inverse même d'un plagiat) tant que la pièce ne fut pas consacrée à la fois par un succès commercial et par l'éloignement temporel, puis remercia son collaborateur lorsque le prestige de la pièce fut suffisant pour en pouvoir assumer seul la paternité. En un sens, Dumas a plus volé le nom de Gaillardet que son texte... On a affaire ici à une inversion des rapports habituels entre un écrivain et ses « nègres » littéraires, où c'est l'auteur le plus connu qui, faute d'assumer un texte dont il est en quasi-totalité l'auteur, en impose la paternité à l'auteur le moins connu !

Comment dès lors théoriser le statut de ce qu'il reste du texte de l'auteur A dans le texte de l'auteur B ? Si ni la collaboration, ni l'incrustation, ni le plagiat pur et simple ne sont des concepts satisfaisants, une conceptualisation qui s'inspire du monde architectural semble opérer un peu mieux. Le caractère achevé de *La Tour de Nesle* de Gaillardet et d'*Une conspiration en 1537* de George Sand associé à leur absence totale d'existence autonome après la publication de l'œuvre de Dumas et de Musset les rapproche en effet du statut de certains monuments conçus selon différentes strates temporelles, et dans lesquels des éléments issus d'anciennes strates coexistent avec la strate la plus récente. C'est notamment le cas de nombreuses églises construites dans un style, en partie détruites, puis reconstruites dans un tout autre style, tandis que de larges pans de la première restent intacts et réemployés tels quels dans la première. De la même manière, des éléments issus du travail de Sand et de Gaillardet sont matériellement présents dans *La Tour de Nesle* et *Lorenzaccio*, bâtis en réemployant des strates de textes fournis par leurs prédécesseurs. La comparaison fonctionne d'autant mieux pour *La Tour de Nesle* que le manuscrit original n'est pas disponible : il est donc absolument impossible de dissocier *La Tour de Nesle* de Gaillardet de celle de Dumas, et celle de Gaillardet n'existe aujourd'hui qu'à l'état de matériau réutilisé dans le texte de Dumas. Au contraire, dissocier *Une conspiration en 1537* de l'œuvre de Musset est théoriquement possible, mais peu fréquent : l'œuvre de Sand n'est jamais étudiée pour elle-même, en tant qu'œuvre de George Sand, mais toujours comme une pièce du dossier génétique de *Lorenzaccio*.

Cependant, notre comparaison architecturale a ses limites puisque – contrairement aux deux styles architecturaux d'une église – les éléments issus de Sand ou de Gaillardet ne dénotent pas dans l'œuvre finale. À la lecture de *Lorenzaccio*, on ne réagit jamais en estimant que telle ou telle scène n'a pas sa place chez Musset et qu'elle ressemble en fait à un texte de George Sand. Au contraire, le contexte de la Renaissance italienne correspond à plusieurs œuvres de Musset, de même que le pessimisme individuel et politique ; de même, la fascination pour les fins de dynastie et la faillite royale dans *La Tour de Nesle* correspondent à l'univers mental d'Alexandre Dumas. Cette impression

<sup>34</sup> Charles-Jean Harel, *Courrier des théâtres*, 2 juin 1832.

d'homogénéité dans une œuvre dont l'écriture se fit en partie à quatre mains possède une double explication. Tout d'abord – et contrairement au cas des églises qui sont à la source de notre comparaison – les deux « œuvres » (œuvre A et œuvre B) ont été conçues à la même période et possèdent donc des traits thématiques communs ainsi qu'un même état de la langue française, par opposition à l'évolution des styles architecturaux qui crée ces églises composites dont nous parlions. Ensuite, les choix de Musset ou de Dumas de garder certains passages de l'œuvre originale sont des choix conscients et motivés, par opposition à l'histoire architecturale où la conservation de certains pans d'un monument dépend du hasard des démolitions. Ainsi, l'attitude des « architectes » Musset et Dumas vis-à-vis de leurs prédécesseurs ressemble avant tout à l'usage d'un matériau : comme nous l'avons montré au sujet de *Lorenzaccio*, ils reprennent dans l'œuvre de leurs prédécesseurs des faits bruts qu'ils réemploient à leur guise dans une structure – et surtout avec une signification – fortement différente.

À ce titre, il est pertinent de voir que ces deux auteurs ne s'approprient pas des œuvres de fiction mais des œuvres historiques : ce que Musset et Dumas empruntent à leurs prédécesseurs est moins la structuration d'une intrigue que le matériau constitué par des faits historiques et par la légende qui les entoure, à une époque où l'Histoire devient un fond que les auteurs ne cessent d'interroger.