

Comment faire croire ?
Etude dans *Lorenzaccio* de Musset

source: Graciane Laussucq-Dirhiard

I / Par quels moyens ?

a) Par la dissociation entre l'être et le paraître

L'un des principaux lieux où l'on peut observer cette dissociation est la parole. La pièce met en effet en scène une **parole vide et inefficace**.

C'est le cas de **la parole politique**, pas seulement celle des républicains, mais la parole politique en général.

Pour les républicains, on le voit dans la bouche de Philippe Strozzi : il dit ainsi : « 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, p. 68) => phrase semble pointer la force du mot « république », qui éveille respect et enthousiasme dans les cœurs, mais on peut aussi, à l'opposé, noter qu'elle fait de la république seulement un mot, qui n'est pas forcément une réalité puisque le respect que lui voue ses partisans ne débouche pas sur une action, sur son instauration. C'est en effet le problème des républicains dans la pièce : ils s'enivrent de mots (« j'ai bu, dans les banquets patriotiques, le vin qui engendre la métaphore et la prosopopée », III, 3, p. 132) mais n'agissent pas, sans doute parce que, comme Philippe Strozzi, ils ne croient pas en l'existence effective de ce qui n'est pour eux qu'un mot, qu'un idéal. Et, n'y croyant pas, ils ne réussissent pas à y faire croire les autres.

Mais la scène finale de l'intronisation de Côme de Médicis, à la fin de la pièce, montre que le problème n'est pas seulement celui des républicains. La scène est en effet présentée comme une mascarade, où Côme lit un discours tout fait, sous la direction du cardinal Cibo, un discours trop éthique pour ne pas être hypocrite, et qui ne rencontre aucun écho (aucune mention des réactions des Florentins venus assister à la scène) => là encore la **parole semble vaine**, faite seulement de mots et non des réalités auxquelles renvoient ces mots.

=> c'est donc la parole politique, en général, qui ne parvient plus à faire croire quelque chose.

Pourtant, elle le pourrait, elle a une force performative en soi. C'est la marquise Cibo qui le dit à Alexandre, en tentant de l'inciter à libérer Florence du joug du Pape et de Charles Quint : « Tu n'as qu'un mot à dire. Déclare Florence indépendante, réclame l'exécution du traité avec l'empire. [...] On t'a mal conseillé, on t'a trompé – mais il est encore temps – tu n'as qu'à dire » (III, 6, p. 141-142).

Mais elle a perdu cette force en se dissociant de la vertu et de la morale : devenue insincère, elle ne sert plus qu'à tromper. C'est encore la marquise Cibo qui le dit : « ceux qui mettent les mots sur leur enclume et qui les tordent avec un marteau et une lime, ne réfléchissent pas toujours que ces mots représentent des pensées, et ces pensées des actions » (I, 3, p. 44) => à ses yeux, c'est l'écart entre les mots et la réalité qui fait que la parole est devenue trompeuse. Lorenzo le dit aussi, sur un ton beaucoup plus cynique, qui procède sans doute à la fois de la comédie du débauché et d'un authentique pessimisme : « Vous ne connaissez pas la véritable éloquence. On tourne une grande période autour d'un beau petit mot, pas trop court ni trop long, et rond comme une toupie. On [...] lâche sa période qui se déroule comme une corde ronflante et la petite toupie s'échappe avec un murmure délicieux. » (II, 4, p. 91 => On le voit, Lorenzo ne décrit l'éloquence que comme une affaire de stylistique, comme l'utilisation d'une syntaxe complexe autour d'un simple mot, « beau » c'est-à-dire s'adressant aux sens de l'interlocuteur. Il n'est absolument pas question des réalités, des choses, auxquelles renverrait cette éloquence. De plus, la métaphore de la toupie, en évoquant un mouvement circulaire et enfermant, fait ici de l'éloquence un langage qui tourne sur lui-même, qui ne renvoie à rien et qui enferme celui qui y adhère. C'est bien là ce que Socrate et Platon dénonçaient en la rhétorique, avant la réhabilitation de Quintilien : un simple pouvoir de persuader, visant l'illusion (rappeler étymo : « *in ludo* » = entrer dans le jeu, ce que l'on fait avec une toupie) et non la vérité des choses en soi.

C'est aussi le cas de la parole religieuse. On le voit à un moment, lors de la sortie de la messe à Montolivet. Léon Strozzi, personnage vertueux, avoue avoir trouvé le sermon « trop beau » (I, 5, p. 58) pour être convaincant, et l'oppose à des sermons qui touchaient réellement les

cœurs. C'est là encore un problème de dissociation entre les mots utilisés et les réalités auxquelles ils renvoient : si le sermon de Montolivet a été « trop beau », n'est-ce pas parce que les mots qui le constituaient étaient peut-être en trop grand décalage avec les réalités morales du prédicateur ?

Cette dissociation entre l'être et le paraître, on la voit aussi dans **l'utilisation par plusieurs personnages d'une position d'autorité** pour pouvoir tromper.

C'est évident dans le cas du cardinal Cibo : il utilise l'autorité que lui donne, de droit, sa fonction, pour donner du poids à ses paroles. Mais le décalage est grand entre sa fonction religieuse (incarner l'autorité morale de l'Eglise) et spirituelle (dispenser les sacrements) et la réalité de ses actes (proxénétisme et tartufferie lorsqu'il tente d'utiliser le sacrement de la confession pour pousser sa belle-sœur à l'adultère et obtenir des informations sur le sujet).

Mais c'est aussi évident dans le cas d'Alexandre. En effet, on peut se demander comment Charles Quint a réussi le tour de force de faire croire aux Florentins que leur ville était restée puissante et indépendante alors que celui qui la gouverne n'est en réalité qu'un homme de paille. C'est sans doute par les fêtes somptueuses, que commente le peuple dès l'acte I (l'orfèvre et le marchand) et qui viennent donner cette image de puissance et de force.

Enfin, c'est ce que pratique aussi Lorenzo, comme le déplore sa mère : il a utilisé l'autorité morale que lui reconnaissent les républicains, au nom du républicanisme de ses ancêtres, pour trahir ce camp et livrer leurs noms à Alexandre : « Tous ces pauvres bourgeois ont eu confiance en lui ; il n'en est pas un parmi tous ces pères de famille chassés de leur patrie que mon fils n'ait trahi. Leurs lettres, signes de leurs noms, sont montrées au duc. C'est ainsi qu'il fait tourner à un infâme usage jusqu'à la glorieuse mémoire de ses aïeux. Les républicains s'adressent à lui comme à l'antique rejeton de leur protecteur ; sa maison leur est ouverte, les Strozzi eux-mêmes y viennent. Pauvre Philippe ! Il y aura une triste fin pour tes cheveux gris » (I, 6, p. 64)

Enfin, on peut voir cette dissociation entre être et paraître, comme dans *Les Liaisons dangereuses*, dans la recherche de la vraisemblance

contre la vérité. Tel est exactement le but de Lorenzo dans la plupart de ses actions : à la différence de Valmont ou de Merteuil, il ne cherche pas tant à être cru qu'à être crédible, parce que c'est ce qui fera que, dans cet univers de soupçons permanents, les plus méfiants, qui n'auront pas, comme les naïfs, adhéré spontanément, ne pourront que s'interroger mais non rejeter la croyance.

On le voit dans la scène de l'évanouissement => Alexandre explique à Malaspina qui doute, que lui y croit justement parce que « c'est trop fort » : « Vous figurez-vous qu'un Médicis se déshonore publiquement par partie de plaisir ? D'ailleurs, ce n'est pas la première fois que cela lui arrive ; jamais il n'a pu voir une épée » (I, 4, p. 53) => aux yeux d'Alexandre, il est beaucoup plus vraisemblable, à la fois du point de vue des valeurs familiales et du point de vue de l'expérience, que Lorenzo se soit réellement évanoui plutôt qu'il n'ait fait semblant. Malaspina a beau rester dubitatif, il ne peut que s'interroger tant la force de la vraisemblance empêche de conclure définitivement au mensonge : « c'est bien fort, c'est bien fort » (même page).

Dans la plupart de ses actions, Lorenzo cherche à ce que tout soit le plus vraisemblable possible : ex des chevaux qu'il a fait préparer pour le départ après le meurtre sous prétexte que son frère est malade ; ou de la préparation minutieuse du meurtre d'Alexandre : « je lui dirai que c'est un motif de pudeur et j'emporterai la lumière : - cela se fait tous les jours – une nouvelle mariée par exemple exige cela de son mari pour entrer dans la chambre nuptiale et Catherine passe pour très vertueuse » (IV, 9, p. 175).

Pour cela, comme Merteuil et Valmont, il utilise ce en quoi ces cibles croient déjà, ce qu'elles ont envie d'entendre.

b) Par l'imitation d'un langage (verbal ou corporel) pr créer une illusion

Il s'agit d'utiliser les signes, de manipuler les signifiants pour faire croire aux signifiés. On utilise la représentation du réel pour remplacer le réel par un réel factice.

Cela passe d'abord par la comédie.

Comme Merteuil et Valmont, Lorenzo est avant tout un très grand **comédien**. Philippe Strozzi le qualifie explicitement d'acteur : « le rôle que tu joues est un rôle de boue et de lèpre » (p. 122); parle aussi de « déguisement hideux » (p. 133).

Protéiforme, il joue plusieurs rôles :

-le **libertin**, au sens à la fois *religieux* et *moral*, comme le dépeint Sire Maurice : « Lorenzo est un athée, il se moque de tout. Si le gouvernement de Votre Altesse n'est pas entouré d'un profond respect, il ne saurait être solide. Le peuple appelle Lorenzo Lorenzaccio ; on sait qu'il dirige vos plaisirs et cela suffit » (I, 4, p. 48). Ce premier rôle vise à le rapprocher d'Alexandre, à lui faire gagner sa confiance en se montrant son fidèle allié et serviteur. S'agit de tenter d'avoir du **crédit**.

-le **bouffon** : ainsi fait-il le pitre après avoir dérobé la cotte de mailles d'Alexandre (II, 6, p. 195). De même, dans plusieurs scènes de groupe, il joue à amuser la galerie et surtout à divertir le duc par ses réparties (cf. quand se moque de Sire Maurice en suggérant qu'il manque d'activité sexuelle, p. 50-51) : **il est ainsi caractérisé par ses « frasques silencieuses », « ces espiègleries d'écolier en vacances » p. 390**. Ce second rôle, lui, vise non pas à inspirer la confiance mais à désamorcer la méfiance : en présentant le visage d'un être léger, inconséquent, blagueur permanent incapable de sérieux, Lorenzo se montre inoffensif. Ce rôle repose sur un paradoxe : en effet, c'est en se présentant comme quelqu'un qui se moque de tout et ne cherche à convaincre de rien, que Lorenzo convainc. On le voit parfaitement dans la scène du vol de la cotte de mailles : loin de chercher à convaincre de son innocence le duc, qui l'accuse de l'avoir perdue, et Giomo, qui le soupçonne de ne pas y être pour rien, il joue le bouffon avec insolence. Or cela fonctionne puisque Giomo se laisse persuader : « Bah ! un Lorenzaccio ! La cotte est sous quelque fauteuil » (II, 6, p. 106).

En plus d'être acteur, Lorenzo apparaît aussi **metteur en scène** : en effet on peut lire la préparation du meurtre final, tout au long de la pièce, comme la préparation d'une scène. Il y aura la scène physique : le

lit ; des répétitions : les combats avec Scoronconcolo ; la mise en place d'un décor : la réflexion sur la lumière ; et même, comme au théâtre, des rideaux que Lorenzo va tirer à la fin (cf IV, 11, p. 182).

Comme à Merteuil, cette réussite dans la comédie demande une grande **impassibilité**, un art consommé de la maîtrise des émotions. On le voit particulièrement lorsque, face aux questions de son oncle Bindo (II, 4, p. 89 et p. 91) et aux insultes reçues à plusieurs reprises (exemple des insultes de Sire Maurice, I, 4, p. 53), il demeure impassible.

Mais Lorenzo n'est pas le seul personnage de la pièce à jouer la comédie. D'une certaine façon, c'est le cas de presque tous. La thématique du carnaval parcourt ainsi toute la pièce, du bal masqué sur laquelle elle s'ouvre (le bas Nasi), à la farce/parodie politique sur laquelle elle se clôt (l'intronisation de Côme). Lorenzo explique ainsi à Philippe Strozzi que lorsqu'il a commencé à prendre le masque du vice par stratégie, le monde qui l'entourait, lui, a commencé à laisser tomber son masque de vertu => métaphore d'une danse des masques avec antithèse entre Lorenzo qui en prend un et l'entourage qui laisse tomber le sien et antithèse entre vice et vertu, qui dit la révélation traumatisante de la corruption des hommes.

Ainsi le peuple joue-t-il la comédie face à Corsini, comme le raconte l'orfèvre : « On a braillé, bu du vin sucré et cassé des carreaux ; mais la proposition de ce brave homme n'a pas seulement été écoutée. Comme on n'osait pas faire ce qu'il voulait, on a dit qu'on doutait de lui et qu'on le soupçonnait de fausseté dans ses offres » (V, 5, p. 200).

De même pour les dames de la cour, qui jouent la piété quand elles se rendent à San Miniato alors qu'il s'agit en fait pour elle de se faire admirer (I, 5, p. 54)

La marquise Cibo accuse son beau-frère d'être un perpétuel comédien : « pour gouverner Florence en gouvernant le duc, vous vous feriez femme tout à l'heure si vous pouviez » (IV, 4, p. 163).

Même Philippe Strozzi n'est pas épargné par la thématique du masque et de la comédie, puisque Lorenzo demande : « quel changement va donc s'opérer dans le monde et quelle robe nouvelle va revêtir la

nature, si le masque de la colère s'est posé sur le visage auguste et paisible du vieux Philippe ? » (III, 3, p. 120).

Mais cette façon de faire croire a des limites. De même que la dissociation entre les mots et les choses faisait se demander s'il restait encore une parole vraie, l'utilisation permanente du masque et de la comédie interroge : existe-t-il encore une authenticité derrière tous ces jeux de rôle ?

C'est exactement la question que se pose Philippe Strozzi à propos de Lorenzo. Il a beau avoir été mis dans la confiance de sa ruse par Lorenzo, il se montre dans ses propos assez hésitant et dubitatif, comme s'il ne savait pas exactement quoi croire : cf utilisation de multiples « si » dans ses propos (III, 3, p. 121-122). Il en vient même à accuser Lorenzo de n'être en réalité que son masque, c'est-à-dire finalement de ne pas jouer une mascarade mais d'être véritablement le vice : « Es-tu dedans comme au-dehors une vapeur infecte ? Toi qui m'as parlé d'une liqueur précieuse dont tu étais le flacon, est-ce là ce que tu renfermes ? » (III, 3, p. 125)

C'est aussi, bien sûr, la question que se pose Lorenzo sur lui-même : à plusieurs reprises, on voit qu'il est perdu et ne sait plus ce qui relève de son rôle et de son être. C'est que son personnage l'a atteint en profondeur et a transformé son être. Mais il ne sait pas jusqu'à où et c'est ce qui le tourmente : « Le Vice, comme la robe de Déjanire, s'est-il si profondément incorporé à mes fibres, que je ne puisse plus répondre de ma langue et que l'air qui sort de mes lèvres se fasse ruffian malgré moi ? » (monologue de Lorenzo, IV, 5, p. 165-166).

Même la marquise Cibo n'est pas épargnée par cette interrogation sur l'effacement de la frontière entre apparence et réalité et sur le pouvoir de transformation de l'être que possède le jeu de rôle. Ainsi, elle est d'abord persuadée qu'elle a joué auprès d'Alexandre la comédie de l'amour pour pouvoir agir politiquement sur lui et le conduire à libérer Florence du joug germanique ; mais elle en vient ensuite à se questionner sur la réalité de ses motivations et de ce qu'elle vit dans cette liaison dans un monologue adressé à sa ville : « Qui est-ce donc que j'aime ? est-ce toi ? est-ce lui ? » (II, 3, p. 85).

Cela passe aussi par l'imitation du langage de l'autre

-C'est ce que fait le cardinal Cibo lorsqu'il imite le langage de la confession qui est celui attendu par sa belle-sœur puisqu'elle lui a demandé de bien vouloir la confesser. Il escompte en lui parlant sa langue obtenir en fait des informations sur la liaison. Mais son stratagème échoue parce qu'il se trompe dans le langage à utiliser. Il commence bien : « un confesseur doit tout savoir parce qu'il peut tout diriger », puis il se laisse emporter et sort de la sphère religieuse en se trahissant : « et un beau-frère ne doit rien dire à certaines conditions ». C'est le mot hors-sujet (« conditions ») qui cabre la marquise et lui fait comprendre la manipulation de son beau-frère. Il a beau vouloir se reprendre : « non, non, je me trompe ; ce n'était pas ce mot-là que je voulais employer, je voulais dire... », il ne parvient pas à la manipuler (II, 3, p. 84).

-On peut aussi se demander si ce n'est pas ce que Lorenzo fait lorsqu'il tente de rassurer Philippe Strozzi sur le fait que le vice et la débauche ne sont pour lui qu'un rôle. Il emploie en effet le langage de la vertu et de la religion : « tel que tu me vois, Philippe, j'ai été honnête. J'ai cru à la vertu, à la grandeur humaine, comme un martyr croit à son Dieu » (III, 3, p. 126). Il ne s'agit pas de dire que Lorenzo tente de manipuler Philippe, mais simplement peut-être de se faire comprendre de lui en lui parlant dans sa langue, à le faire adhérer plus facilement peut-être à son propos.

-Enfin, cela se voit dans l'utilisation par Lorenzo de phrases à double sens qui sont vraies ou fausses par manipulation du contexte dans lequel elles sont prononcées. C'est cette ironie que sa mère déplore chez Lorenzo : « Le sourire, ce doux épanouissement qui rend la jeunesse semblable aux fleurs s'est enfui de ses joues couleur de soufre, pour y laisser grommeler une ironie ignoble et le mépris de tout » (I, 6, p. 63) => portrait physique qui débouche sur un portrait moral et fait de Lorenzo une figure maléfique, presque satanique tant le rire sardonique est l'apanage du diable.

On a deux exemples de cette ironie : 1) lorsque Lorenzo dit à Tebaldeo : vous faites le portrait de vos rêves ? Je ferai poser pour vous quelques uns des miens » (II, 2, p.73) => semble indiquer le portrait d'une courtisane, dans le contexte la discussion, mais réfère en réalité à la relation trouble qu'entretient Lorenzo avec Alexandre. 2) lorsque Lorenzo dit à

Alexandre : « Bon ! Si vous saviez comme cela est aisé de mentir impudemment au nez d'un butor ! Cela prouve bien que vous n'avez jamais essayé ! » (II, 4, p. 95) => dans le contexte de la discussion, le « butor », terme tout à fait du vocabulaire soudard d'Alexandre, renvoie à Philippe Strozzi, mais, dans celui de la situation, renvoie aussi et surtout à Alexandre.

Cela peut passer par l'imitation du langage de la raison

C'est ce que fait le cardinal Cibo lorsqu'il tente de disculper Alexandre d'impiété pour son déguisement en religieuse au bal Nasi auprès de sa belle-sœur : « On peut respecter les choses saintes et, dans un jour de folie, prendre le costume de certains couvents, sans aucune intention hostile à la sainte Église catholique » (I, 3, p. 43) => ce raisonnement apparaît comme un cliché d'une certaine casuistique, à la fois attribuée et reprochée aux jésuites : l'utilisation de raisonnements spécieux, cherchant à considérer tout ce qui dans un cas particulier peut le faire échapper à la règle générale, pour pouvoir déclarer moral ce qui ne l'est pas et couvrir en fait un certain laxisme (ex que dénonce Pascal dans son attaque contre les jésuites dans *Les Provinciales* : la direction d'intention, qui consiste à déclarer droite une action à partir de la pureté de son intention) => dit à la fois la parfaite tartufferie de Cibo et l'anticléricisme de Musset.

C'est aussi ce que fait le marchand, à la fin de la pièce, qui entend expliquer la mort d'Alexandre comme l'œuvre d'une puissance satanique et prouver cela par l'alignement d'arguments pointant l'intervention du chiffre 6 dans les circonstances qui ont abouti à la mort d'Alexandre (V, 5, p. 198) => appel à la logique et à la raison de l'interlocuteur, mais raisonnement parfaitement absurde puisqu'il s'agit de prouver par la raison une interprétation complètement irrationnelle.

Enfin, on peut se demander si ce n'est pas ce que fait en partie Philippe Strozzi : il tient en effet un propos très rationnel pour expliquer qu'il ne rejoigne pas la troupe des bannis, en distinguant la révolte personnelle d'une révolution contre sa patrie. Or on peut se demander si ce raisonnement ne cache pas une raison moins avouable du refus de Philippe de passer à l'action : le fait qu'il ne semble pas croire réellement,

suffisamment, en les chances d'une république à Florence. Ce langage rationnel qu'il se tient pourrait lui servir à se faire croire qu'il prend sa décision par noblesse d'âme plutôt que par désillusion, désenchantement politique.

Enfin, cela peut passer par une mise en route de l'imagination

On peut penser dans ce cas à Pierre Strozzi, qui s'était fait croire qu'il pouvait mener une conjuration républicaine contre Alexandre, pour rendre Florence respirable, et qui, déçu que Lorenzo lui ait volé le meurtre d'Alexandre, abandonne tout projet : « je ne puis plus rien imaginer ici qui soit digne de moi » (V, 4, p. 197).

On peut aussi penser au discours de roué, d'éducateur à la débauche que tient Lorenzo dans la scène d'exposition et que l'on pourrait trouver chez Valmont : « étudier, enseigner, infiltrer paternellement le filon mystérieux du vice dans un conseil d'ami, dans une caresse au menton – tout dire et ne rien dire, selon le caractère des parents, habituer doucement l'imagination qui se développe à donner des corps à ses fantômes, à toucher ce qui l'effraye, à mépriser ce qui la protège ! » (p. 28)

Mais, comme dans *Les Liaisons dangereuses*, on observe que le corps, lui, est du côté d'un langage vrai, qu'il peut trahir un discours faux en disant la vérité. Ainsi, dans la scène d'exposition où Lorenzo et Alexandre attendent ensemble Gabrielle, Lorenzo rappelle au duc tous les signes physiques qui font croire que la jeune fille viendra : « je réponds de la petite. Deux grands yeux languissants, cela ne trompe pas » (p. 28). De même, Tebaldeo, qui entend cacher au duc et à Giomo la frayeur et le dégoût que lui inspire le récit de leur cruauté sanguinaire, est trahi par son corps : il se met à loucher et à trembler, comme le remarque le duc (II, 6, p. 102). Enfin, la marquise Cibo, prise de culpabilité d'avoir trompé son mari, s'imagine-t-elle incapable de se maîtriser à son retour : « ce sera une main tremblante qui t'apportera ton repas du soir » (III, 7, p. 145) ; de fait, elle s'évanouit après son aveu (p. 164).

En fait, le corps trahit ceux qui ne sont pas des menteurs aguerris.

Autre limite aussi : le déploiement, au fur et à mesure de la pièce, d'une parole lyrique qui permet de comprendre que le langage, chez Lorenzo, vise de moins à moins à faire croire, mais plutôt à libérer la parole du moi masqué. En effet, dans les deux grands monologues lyriques, Lorenzo dévoile la vérité de son cœur => parole lyrique apparaît comme la langue de l'authenticité, la voix du cœur, face à une voix de l'intelligence qui trompe.

c) Par la dissimulation

Ainsi, Alexandre et Lorenzo se cachent sous leur manteau pour enlever Gabrielle (mais ensuite Alexandre révèle son identité à Maffio, sans chercher du tout à se cacher).

Le personnage qui incarne parfaitement cette dissimulation est sans conteste le cardinal Cibo. Figure de l'ombre, il agit dans le secret, à la fois du fait de sa fonction (« je ne puis parler qu'en termes couverts », p. 161), mais aussi du fait de sa nature comme le lui reproche sa belle-sœur (« Si vous pouvez me convaincre, faites-le, parlez-moi franchement » (p. 162).

II / À quel prix ?

a) Au prix de la vie

Faire croire se paie cher dans *Lorenzaccio*. Pour Lorenzo, cela lui coûte la vie : non seulement parce qu'il est tué pour avoir abusé Alexandre et les Florentins, mais aussi parce que la comédie qu'il joue l'empêche d'acquiescer une identité. Impossibilité de cette identité se dit dans la multiplicité des noms qui lui sont donnés - Lorenzo, Lorenzaccio, Renzo, Lorenzetta – qui disent tous une facette de ce comédien protéiforme. Identité problématique se dit aussi dans alliance de contraires dont il semble fait : fragilité presque féminine et violence virile en font un être assez androgyne => cf portrait qu'en fait le duc : « regardez-moi ce petit corps maigre, ce lendemain d'orgie brûlant. Regardez-moi ces yeux plombés, ces mains fluettes et malades, 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, p. 49-50).

=> apparaît comme un « monstre » au sens étymologique, aussi bien physique que moral.

Or cette impossible cohérence avec soi-même empêche la vie. D'où quête de pureté de Lorenzo, désir de se retrouver, pour redevenir vivant, mais échec car dimension suicidaire et fascination pour le mal est tout aussi profonde chez lui que la nostalgie de la pureté.

Etudier rapidement dans l'acte IV, scène 9, p. 176-177, quand Lorenzo assiste à une scène de construction d'un crucifix devant une église : se met à rêver que le cadavre de pierre s'incarne et empoigne à la gorge les artisans => un délire + le refus du sacrifice qui donne la vie

Croire aussi coûte cher : Alexandre, qui meurt de la confiance accordée à Lorenzo ; Marie, qui meurt d'avoir cru au rôle joué par son fils.

b) Au prix de l'échec de la parole, qui entraîne alors le recours au chantage :

Se remarque particulièrement chez le cardinal Cibo. Face à son échec à faire croire à sa belle-sœur à une scène de confession, il tente d'exercer sur elle un chantage, d'abord en lui marchandant l'absolution, puis en la menaçant de dévoiler son infidélité à son mari : « Votre secret est entre mes mains ». Il recourt aussi à l'intimidation : « Pensez-y à deux fois, marquise, avant de vous jouer à moi. Etes-vous une femme comme les autres et faut-il qu'on ait une chaîne d'or autour du cou et un mandat à la main, pour que vous compreniez qui on est ? Attendez-vous qu'un valet crie à tue-tête en ouvrant une porte devant moi, pour savoir quelle est ma puissance ? Apprenez-le : ce ne sont pas les titres qui font l'homme – je ne suis ni envoyé du Pape ni capitaine de Charles Quint – je suis plus que cela » (IV, 4, p. 158).

CL : l'incapacité de croire et de faire croire. cf le mal du siècle romantique