

Lettres XCVII (97) et XCVIII (98) [p 315-18 ...]  
Cécile de Mas prie à elle-même : moins croire, plus savoir  
// Mme de Volanges dans la croyance et l'erreur d'interprétation

Plattée  
206

tre plus

7

La scène du vol de Cécile tourne d'abord (ah ah!) autour du motif de la clé, et fait donc suite à la lettre 84 (LXXXIV) où Valmont donne tous ces conseils si habile pour voler, remplacer et faire refaire la clé de la chambre de Cécile, sous prétexte de transmettre le courrier de Danceny plus facilement. (cf p 277-78).

On s'y souviendra de l'énoncé de la théorie de la vraisemblance :  
ce ce sont ces petits détails qui donnent la vraisemblance, et la vraisemblance rend les mensonges sans conséquence, en ôtant le désir de les vérifier (278)  
"sans conséquence" signifiant qu'on ne les découvre, donc les voit pas.

wa

On est passé dans la 3<sup>e</sup> partie, après la liquidation de l'affaire "Prévan" par Mme de Merteuil. Elle est donc "libre" pour Valmont, si lui-même arrive à ses fins.

la

Cécile raconte à Merteuil ce qu'elle est arrivée, avec l'embrasement de l'innocence morale. Mais elle est capable de décoder ce que Valmont lui a fait croire pour arriver à ses fins. Elle s'interroge cpdt sur ce qu'elle ressent maintenant, physiquement et moralement, entre ce qu'elle sait (épreuve) et ce qu'elle croit (le sentiment des autres, qu'est devenue la "malade").

sans

Elle s'interroge avec un pt étude maintenant sur ce qu'elle veut croire (ou donner) les autres, à partir des signes de son physique (usage) et de son comportement.  
"mais la lettre de sa mère, ensuite, va bien montrer au lecteur que les signes sont mal interprétés, par des gens qui ne 'pensent pas à mal', c'est on dit.

er),

e

écrite  
on ne

)

"

rien.))

ut  
(l'obéissance)

1) Les croyances naïves de Cécile au sujet de Valmont :  
Elle s'anticipe pas l'intention : "je ne prévois pas le malheur qui en arriverait"  
Elle fait preuve d'une paradoxale naïveté RÉFLEXIVE (qui normalement doit être le signe d'une maturité philosophique ("connais-toi toi-même) mais qui est ici un piège de culpabilité). Elle pense à sa "faute", et non à l'imputée entièrement à Valmont → c'est la culture et l'éducation chrétienne qui joue à plein (elle sort du couvent) : "c'est la roue de la honte, (si) ce sera la première position de ma faute".  
La suite de cette attitude trop tournée vers l'inquétude de soi (contre soi) est qu'elle ne voit pas que les menaces de Valmont (chantage) ne peuvent guère être mises à exécution sans le déshonorer lui-même : "il a bien su me dire que, s'il venait quelqu'un, il saurait bien rejeter toute la faute sur moi".

2) la découverte naïve d'elle-même en tant qu'être sensible se fait sur fond de surprise mais plus encore de postulat de culpabilité. Ainsi elle croit

à l'avance qu'elle est dans l'illégitimité, ce qui prédétermine les conditions de sa découverte. De façon générale, toute découverte, toute connaissance interviennent dans un contexte de croyance, qui infléchit le bilan existentiel de la connaissance (de l'incrédulité frontale à la destruction frontale, en passant par tous les accommodements possibles → ←, → ←, → ←, → ← etc.). Ainsi, elle se reproche car, dit-elle, "j'ai peur de ne pas m'être défendue autant que je le pouvais." (316)

3- L'acquiescement répond à un trouble logique de sa raison: "il est vrai que M. de V. a des façons de dire, qu'on ne sait pas comment faire pour lui répondre" mais ce trouble est d'abord causé par le constat d'une contradiction entre ses raisons et ses propres désirs sensibles: "je souhaitais bien que je ne faisais pas comme je disais" et puis aussi "j'étais bien troublée!" Ce trouble de la raison est aussi celui de l'habitude: "S'il est si difficile de se défendre, il faut y être bien habituée!" → la croyance ferme se pose donc sur un accord entre la raison et les sens, le ressenti, et sur un accord avec l'habitude, qui est un ressenti, une raison mise en sommeil par le confort répétitif des sens.

4- Cécile, au terme de l'expérience, passe de l'autre côté du conflit entre morale et sensualité, elle change implicitement de camp, de croyance. La chose n'est pas encore et à faire accomplie, mais elle semble décidée (d'où l'annonce de ses futures aventures à la fin du roman, en note): "quand il s'en est allé, j'en étais comme fâchée"

→ Au bilan, on hésite à parler de "faire croire" et de mensonge, de la part de Valentin: il s'agit d'un "faire découvrir", d'un "faire connaître".

5- C'est maintenant la vie sociale qui est passée du côté de l'hypocrisie, du mensonge, du faire croire.

→ Cécile, novice (et peu cause!) dans cet art, craint d'être démasquée. C'est l'épreuve du miroir. Ici j'ajoute, on se doute qu'il sera bientôt auxiliaire de la tromperie: "quand je me vois regardée au miroir, je faisais peu, tant j'étais changée."

6- Mais l'expérience finale est celle, non pas de la faiblesse des apparences (ne pas voir) que de leur ambiguïté: voir autre chose que le vrai. Le "faire croire", l'art social de la contre-attaque, n'est pas de cacher mais de détourner, de dévoyer, de tromper: "Maman s'en est aperçue" elle m'a dit de ne pas m'attacher" elle ne savait pas" je voudrais être morte." (316)

## Le Faire-croire et la Croyance commune

1- Ce qui est le plus problématique dans l'expérience de Cécile, et qui est sans doute la raison de ses pleurs, à la fin, mais par honte que par honte de duper sa mère, de la laisser se méprendre (→ "Elle ne savait pas le sujet de mon affliction. Que je me rendrais malade. Si y a des moments où je voudrais être morte..." p316),

c'est qu'elle rompt le contrat social avec la croyance commune, celle qui fait le lien de la vie sociale, des habitudes, des coutumes, et qui règle ce qu'on appelle la "moralité" (Kant). C'est ce que les théoriciens anglais nomme la "common decency" et les Français la "décence", qui correspond à une pratique commune. Ainsi, porter le voile est ici "décent", et la "indécent", choquant... ou le bikini, ou un tabouage, etc. Le sociologue politique Christophe Guilluy en fait, aujourd'hui,

2- le critère de la solidarité à l'intérieur des classes populaires, sans pour, privé d'aide et de "coup de main", chacun verrait vite sa condition financière et sociale périliter. Il doit reprendre le concept à George Orwell, romancier et théoricien des classes moyennes anglaises du début des 20<sup>e</sup> s. et de l'Entre-deux-guerres.

L'imitation, la réciprocité, le ressemblance, la fiabilité, la réponse "mécanique" et spontanée, démissent la présence d'une vie intuitive solide et solidaire, reposant sur des critères dans l'absolu arbitraire ou relatifs, mais qui représentent une croyance commune.

3- C'est une idéologie, mais au sens de Marcel Gauchet, non de Marx, qui réserve ce terme aux fausses valeurs, mensongères du ph de une d'une "science" de l'histoire sociale et économique "vraie". Chez Arand, les "faits" mais aussi le "récit" (Blixen), chez Morrel, la croyance républicaine, et, donc, chez Laclos, les différents régimes de confiance (éducation honnête au couvent, connivence secrète des libéraux, jugement "public" de la Cour après la diffusion des lettres de Merteuil) sont les visages de cette "common decency".

4- Ils sont aussi transmis et assurés, dans l'espace intellectuel, par les mythes, les récits: religieux, littéraires (Contes, romans, théâtre), ou journalistiques (biographie, destins sportifs, événements)...

Chacun, ainsi, accredité, y compris par son propre destin, ce qu'il reconnaît conforme aux récits standards.

Le roman peut en jouer: ainsi Mme de Sévigné (Livre 104 p350), qui marie sa fille, ou La Princesse de Clèves (qui fera mourir son mari en lui avouant en amour en autre) sont des figures ironiques de destins promis, portés, vraisemblables, d'autant plus "recevables" qu'ils sont des modèles culturels. Ils encouragent à faire croire (et à croire).

# Lorenzaccio

La pièce est écrite à l'automne 1833 et publiée en août 1834, en tête de la série de pièces proposées pour la lecture et non pour la représentation, dans Un Spectacle dans un fauteuil, avec Les Caprices de Mariamne dans le t.1, tandis que le t.2 regroupe: André del Sarto, Fantasio, On ne badine pas avec l'amour et La Nuit vénitienne (la pièce qui échoue au théâtre en 1830, tandis que celle de ses deux amis, Hugo et Dumas, réussissent et lancent le théâtre romantique).

Le contexte politique est à la censure des pièces jouées (en 1829 et 1832 pour Hugo) et à l'élaboration d'un genre politico-littéraire nouveau, les "scènes historiques", textes dialogués où s'échangent des opinions en situation politique et historique, comme "Les barricades" (1826) de Ludovic Vitet. George Sand propose un texte de ce genre à Musset en 1833, avec Une conspiration en 1837, dont il tire aussitôt le sujet de son Lorenzaccio. Le genre, dialogique, philosophique et politique, mime un débat d'idées en situation et aide en même temps à faire croire à la réalité (scénographiée) de ces idées et à faire réfléchir au contenu à travers le "naturel" de la mise en situation. Le but est d'être moins artificiel que le dialogue socratique platonicien. D'ailleurs, chez Sand, il n'y a pas de leçon morale ou philosophique aussi nette: les motivations de l'assassinat du duc Alexandre par Lorenzo restent incertaines. Ce qui est évident, cependant, c'est que l'événement ne sert à rien que la possible révolution qu'il conduirait n'a pas lieu, faute d'un relais collectif et d'une croyance commune assez forte et assez maternellement épaulée.

C'est, historiquement, la tragédie que ressentent les acteurs de la Révolution de 1830 à Paris (les 3 glorieuses de juillet). Les progressistes libéraux, républicains ou catholiques, plutôt jeunes, éduqués ou non, pauvres ou non, se sentent floués par la mise en place d'un régime conservateur et prudent dès octobre 1830. Les accords sur les Salaires à Lyon (1831) sont désavoués (d'où révolte des Canuts - ouvriers de la soie - écrasés en novembre), et le catholicisme libéral (Lamennais...) est rejeté par le pape (1832) dans une encyclique (Mirari Vos). Les manifestations républicaines issues des funérailles de Georges Lamour (6 juin 1832) sont réprimées, et l'insurrection catholique néo-Géorgiste de la Duchesse de Berry en Vendée et Provence (1832 aussi) également. Les coopératives ouvrières, les sociétés de grève et les sociétés d'entraide se développent alors (SDH: Société des droits de l'homme et du citoyen), à partir de 1833. Elles seront au partie interdites dès 1834 et les mouvements de récolte ouverte (avril 1834) dorénavant réprimés à nouveau. C'était peut-être le signe que les espé-

rances de progrès n'étaient pas perdues et étaient toujours craintes. La Monarchie de Juillet, dans sa version peu sociale et peu libérale, durera jusqu'en 1848. Sand et Musset, en 1833, ont autant de raison de douter d'une évolution "républicaine" prochaine que de l'espérer. Le DRAME de Musset est plus net sur l'intention de Lorenzo, mais aussi plus amer sur les résultats de son acte. La capacité à faire croire à un avenir proche meilleur pour les lecteurs est faible: elle dépendra entièrement du lecteur et ne sera pas encouragée de façon lyrique, enthousiaste par le texte. L'acte individuel et héroïque y est même discrédité.

Est-ce le reflet de l'amertume de l'auteur après l'échec de sa pièce de 1830, qui n'a pas marqué un lien enthousiaste entre l'auteur héros et son public? Est-ce le fruit d'un pessimisme politique concernant "le peuple"? L'acte I en particulier signale une méfiance/amertume vis-à-vis du manque d'éducation et du manque d'idéal, du manque de "vertus" politiques des individus — aussi bien les marchands, intéressés aux dépenses de luxe des tyrans, que les artistes, à la recherche de mécènes, ou que les êtres naïfs, plus ignorants que véritablement vertueux, qui se laissent corrompre quand l'occasion se présente à eux (comme Gabrielle, la sœur de Maffio, dès la scène 1).

Pour Musset, idéaliste libéral, issu d'une famille favorable aux Lumières mais dont l'idéalisme se confond à un aristocratismes hostile à l'esprit d'affaires, l'ennemi principal est l'argent, l'appât du gain, le souci de gagner. Dans ses poésies, il idéalise le débauché lui-même parvenu qu'il soit "libéral" (au sens de généreux, voire de flambeur!), qu'il ait à cœur de payer (de son argent et de sa personne) et non d'amasser (cf "Rolla", le des poèmes, narratif, de son volume de Poésies). Inversement, il méprise et déteste l'esprit de profit et d'accumulation, à l'image de ces 2 bourgeois d'un poème dialogique qui, en train, rêvent de voir le paysage couvert de champs de choux, alliant l'utile au profitable (le 1<sup>er</sup> étant l'alibi du second... comme dans certains discours agricoles toujours en vigueur...). La capacité du personnage de Lorenzo à faire croire en lui, malgré son échec, vient de cette GÉNÉROSITÉ héroïque, du don de soi, à relier à la tradition chevaleresque, chrétienne et révolutionnaire (la légende jacobine et napoléonienne de l'épopée) dont le romantisme français est l'héritier.

L'œuvre de Momet s'appuie sur une connaissance de l'histoire. La réalisation des détails et l'historicité des événements est déjà un passage obligé de la théâtre classique (la vraisemblance et les sources autorisées qui font l'objet d'un jugement des "profes", chez Corneille et Racine au 17<sup>e</sup>) mais ils se loignent au 19<sup>e</sup> romantique d'en venir non pas d'adapter au public moderne, en changeant ce qui pourrait choquer dans les mœurs anciens mais en revendiquant au contraire la couleur locale, le dépaysement. Ainsi, d'une certaine façon, ne pas comprendre, c'est mieux croire. Cela appelle un désir d'instruction, de se former et de s'informer par les services historiques, afin de passer du croire au savoir. Ce savoir n'est pas réservé aux savants (les autres se contentant du divertissement en faisant ouïe) mais propose un accès plus démocratique — progrès de l'instruction obligé! — à tous les lecteurs. Ce qu'on appelle la "régime de la preuve", dans la société en général (= la valeur de la preuve, demandée et accessible par qui?) évolue vers celle de notre modernité. Sand et Momet s'appuient sur le mémorialiste du 16<sup>e</sup>, contemporain et "interviewé" de Lorenzo (qui n'est pas mort, en réalité!) Benedetto Varchi (Histoire Florentine, 1527-1538), écrite à la demande de Côme le Jeune, le successeur d'Alexandre.

Mais évidemment, le calque métaphorique avec la réalité vécue du spectateur est aussi un élément de vraisemblance et de sens qui invite à entrer dans l'illusion théâtrale/narrative/dialogique, et à y croire. Ainsi on remarquera que les Florentins rétablissent une république de jure en chassant du pouvoir la famille dominante des Médicis, en 1527, mais que cette famille est rétablie par le pape (Jules de Médicis, dit Clément VII) et par l'Empereur d'Allemagne et roi d'Espagne (Charles Quint) en ... 1530. De même, la révolution de 1830 échoue et voit le retour, avec Louis-Philippe, de la famille des rois de France (branche cadette des Orléans), laquelle avait été renversée sur le trône en 1814-1815, après la Révolution-Empire, par les "Alliés" Anglais - Russes - Autrichiens - Espagnols et Allemands, et la papauté. Alexandre est enlevé en 1537: l'histoire de 1837 est encore à écrire, en 1833-34, et est en enjeu (mais peu enthousiaste!) de la pièce. Elle semble dissocier de l'aventurisme héroïque individuel. La pièce voudrait-elle faire croire, ou faire comprendre, que le régime de Louis-Philippe n'est pas une bonne solution ... même si elle est une tentative idéaliste intérieurement, et culturelle (ambition) ... ?

Etude de l'acte I → 6 scènes

scène 1 — ambiance de théâtre, la lecture fait imaginer un univers artificiel de masque, de faux-soubard, de mystère, de dissimulation, de personne et de "personnages".  
→ "entrez le duc et Lorenzo couverts de leurs manteaux" et "j'ose une lanternne à la main"  
⇒ c'est en fait plus significatif écrit qu'représenté, peut-être!  
on est plongé dans une ambiance d'hypothèse, de croire et d'incertitude:  
→ "Elle devrait sortir de chez sa mère ..."  
Tout de suite, chez Momet, l'appréhension explicite est entre le désir/l'idéal et l'argent:  
"Où traillent des papes! ... j'ai sous vote d'un millier de ducats!"  
→ on revoyait que le 1<sup>er</sup> acte nous brando sur une histoire de débauche de jeune fille (15 ans, dit Lorenzo) qui présage déjà un engagement de libération, de "ceci" (terme qui évoque la lampe de 18<sup>e</sup>) → écho avec Cécile chez Laoclos. La justice de l'argent dépense par séduire nous amène vers la généralité faite de volonté par Tourvel (acte 51, les papiers repoussés). Momet met en conflit la fausse certitude de l'argent, et le mode du désir et de la crayon qui ne peut être utile si elle accepte l'incertitude, l'attente, le risque, la patience → la venalité méprisante des 2 débauchés tient en partie à cette attitude de certitude commerciale. Lorenzo au contraire dans son projet meurtre, est dans la voile incertitude d'une expérience.

Lorenzo suborneur décrit son travail de séduction, pour débaucher Gertrude: il construit d'abord à "voir" (des efforts de 15 ans la vraie) puis à faire croire à la vérité, à faire germer des désirs: "encourager, infiltrer paternellement un dans un cercle d'amis, dans une carrière au meuble un habiter doucement l'imagination ... à donner des caps à ses fantômes ..." (p28)  
→ on saisit l'importance de la perle, mais liée, reliée, au caps, au tacite (meuble), aux "habitudes". Le travail est celui de l'éveil du désir: faire croire, c'est faire désirer. C'est ensuite concrétiser, donner caps à des fantômes. Or, le mode du théâtre est en mode de fantôme: les acteurs ne sont pas les personnes, et ces personnes, historiques, sont maintenant morts (le théâtre du 16<sup>e</sup> revendique cette résurrection des "fantômes", sans d'effets de scène (Shakespeare, Jules César, Othello, Hamlet ...) mais relier à des théâtre, aussi). Le spectateur est qq'un qui croit aux fantômes, au du théâtre, et l'œuvre est aussi le Lorenzo décrit ici son propre processus d'idéologisation de

sa mission politique et morale, au jour et à mesure de ses lectures et de ses  
méditations de jeunesse (dont parle sa mère, sc. 6, et lui n'y + tard).  
→ petit à petit, ses lectures, l'ont habitué à l'histoire, lui ont fait croire...  
qu'il pouvait servir la République.

À la fin de la tirade, Lorenzo fait le point sur la CÉDULITÉ populaire  
pu l'un comme Gabrielle, sera d'immortalité: il oublie (c'est son analyse  
de l'échec de la Révolution de 1830) la marque d'éducabilité, qui ne  
protège pas de la nature concupiscente (son anthropologie, sur la nature  
humaine, est plus péroriste que celle de Rousseau au début de L'Émile):

Propriété comme une Flamande, la médiocrité bourgeoise en personne.  
D'ailleurs folle de bonnes gens [mais] à qui l'on peu de fortune n'a  
pas permis une éducation solide: point de fond dans les principes,  
rien plus que les vrais.

Mais quel globe vibrant d'un fleuve magnifique, sur cette couche de glace  
fragile...!

→ Gabrielle a, comme Cécile, du tempérament, mais c'est la  
médiocrité foncière et la cause de son éducation faible,  
superficielle, naïve, et non une volonté stralégique, comme dans  
l'aristocratie du 18<sup>es</sup>. → Mermet, comme tout le 19<sup>es</sup>, se  
pose la question de l'éducation des dames moyennes, gage de  
la solidité de la révolution démocratique (Ni Mermet, ni Brun-  
surcis, ni la terreau rouge, ni la terreau blanche): je faut il  
faire croire et faire savoir (édulcorer et révéler) au peuple.

Enfin, au sein de la rancune du partisan de 1830 contre la prudence  
bête de la "médiocrité bourgeoise", qui a rendu le pouvoir aux  
conservateurs, mais qui individuellement n'est pas à l'abri des  
passions immorales et des attrait du luxe, du faste, de la richesse  
et, finalement, de l'immortalité.

C'est l'œuvre de Lorenzo - Mermet s'attache au fait de la vieillesse du  
faux conte, n'est pas absolument véridique, quoiqu'elle le soit sur pt de

vue de "l'éducation", devant démocratique par excellence. (6)  
En arrière plan, il apparaît donc que la question du faire-croire ne  
concerne pas seulement le méchant trompeur ni le méchant trompé (dont  
"le cœur est plein d'ordure", dit Pascal, dans la mauvaise nature post-fait)  
la marque du péché originel mais la RESPONSABILITÉ EDUCATIVE de la  
société. C'est la société qui porte même si l'homme naturel est mauvais  
la responsabilité d'éduquer, et c'est cet optimisme malgré-tout que le  
théâtre (même dans un feuilleton, ou serait dans un feuilleton!) semble assumer.  
Si l'on y réfléchit, le théâtre lui semble (1<sup>o</sup>) moins s'adresser aux passions  
immédiates du corps et du ressenti, que touche le spectacle direct — et donc  
plus à la raison, à la capacité de réflexion, de nuance, de relecture, etc. —,  
et (2<sup>o</sup>) s'adresser propre nécessairement à quelqu'un qui sait lire, et donc  
a commencé une "éducation solide", qui lui donnera par ailleurs accès à  
d'autres textes, à tout un processus d'éducation — que les autres pièces  
du Théâtre dans un feuilleton, lisibles à la suite, symbolisent. \* [La pièce  
suivante, Les Caprices de Marianne, racontée (sans référent historique marqué) une  
histoire de pimbêche marivaudienne — mais bcp plus tragique — qui pourrait  
être une Gabrielle réincarnée, et qui, appelée Marianne, pourrait <sup>aussi</sup> allégoriser la  
République française, cruelle avec ses "amoureux" de 1830 et versatile, égoïste:  
autre occasion de "réfléchir".]

La question de l'éducation est abordée dans un autre texte de La Crise  
de la Culture, chez H. Arendt, donc est importante aussi pour cet auteur  
(ne serait-ce que pour l'idée d'un accès aux faits qui définit à la fois  
la liberté démocratique — la presse — et le niveau culturel américain non  
allemand ni ou juif, marqué par la pratique religieuse personnelle de la lecture  
→ cf. Emmanuel Todd: L'Invention de l'Europe, sur la question)

La question de l'éducation est au cœur de la philosophie des Lumières,  
chez Voltaire (pour les "élites") mais surtout chez Rousseau (L'Émile, Le Contrat)  
et chez Condorcet (Projet de l'Entendement humain, programme d'éducation de la Ré-  
volution), et chez LACLOS, d'une certaine façon (critique de la maîtrise  
éducative de Cécile, fonction du roman, effet de "dénaturation par la lecture"  
du dévouement). Chez Arendt comme chez Laclos, le faire-savoir prend  
appui sur un faire croire romanesque ou "historical", sur la face du récit (re-  
ligieux — biblique — ou perso. — Blixen — chez Arendt).

## La foi de la se. 1 : les incertitudes de Maffio

Maffio, le frère de Gabrielle, est révéillé par un souge. Il souscrit à la tradition rationaliste qui veut que souge = mensonge (ce qui amène son crédit auprès du public "maternel" et éduqué de Musset, mais il réfléchit sur l'effet réel ... sinon de réel! ... qui produit le souge mensonge. Ce faisant, il programme (ou signale) l'effet de la fonction théâtrale elle-même, et, en l'occurrence, son effet instructif de vérité: "Dieu sait que ce n'est qu'une illusion, mais une illusion trop forte pour que le sommeil ne s'enfure pas devant elle." (p. 29)

Si l'illusion ne réussit pas à se faire croire réelle, elle perturbe du moins la pensée, elle préoccupe, elle inquiète, elle parle à l'esprit de ce qui le pré-occupait (ici le destin de sa sœur).

Si le réel remue et détranche ("la lumière de sa lampe entre les feuilles de votre vieux livre": "Maintenant mes folles terreurs se dissipent") et si le personnage étiré au rebord à une sévérité bucolique (qui en devrait être de Virgile ou de Shakespeare, ou d'un opéra pastoral du 17<sup>e</sup>s: "les battements précipités de mon cœur font place à une douce tranquillité", p. 29), en fait, l'émotion de la croyance subsiste (comme c'est la fonction et l'espérance du théâtre!): "mes yeux se remplissent de larmes, comme si ma pauvre sœur avait couru un véritable danger", et l'ironie de Musset veut que, dans la prière, en réalité le souge soit vrai! CE QUI EST LA FONCTION politique et prophétique du théâtre → la réalité confirme le fantasme!

"sus-jé éveillé, c'est la fontaine de ma sœur ..."

Une analyse symboliste de l'ironie remarquerait que la situation remuante et l'effet de réel de tout à l'heure porté en fait en secret l'annonce de la catastrophe érotico-morale!

La lumière du volet de Gabrielle, visible à travers les branches du "vieux figier" (qui est l'arbre biblique du péché originel, dont les fruits ont une forme de ...), qui signale l'expression malpoète "font la fige" engage à une signification de chacune) demeurera ...

Le dernier point de croyance tragico-ironique de Maffio <sup>(8)</sup> concerne sa confiance dans l'ordre moral amuré par le duc. Vaincu par Giomo, le jeune hongrois d'Alexandre [les Hongrois font partie des troupes d'occupation autrichiennes à la défaite de Napoléon], Maffio menace d'aller tout révéler au duc:

"Si le duc ne sait pas ce que sa ville est une forêt pleine de bandits ou en voit à qui le lui dira (...), j'obtiendrai justice de vous!" (p. 30)

Il est bel et bien aveuglé de trompé ("c'est Alexandre de Médicis!")

La croyance reposant sur la confiance morale et politique en une normalité fonctionnelle du pouvoir est démantée comme une illusion PAR LE SOUVERAIN LUI-MÊME.

Cela peut conduire soit à dévoiler la nature même du pouvoir (version machiavélique, sadienne, roumainiste) soit l'exception chaotique qui constitue le présent.

La scène se termine sur la sidération de Maffio (et du lecteur, donc) qui ne sait qu'on dit → c'est Giomo, avec une menace, qui a le dernier mot de la scène, avant le changement de tableau, de lieu et de personnages, de la se. 2.

Mais, encore une fois, la violence immorale de la situation, dans l'ocléologie mussetienne, est managée par le recours à l'argent comme compensation, régulation, normalisation.

"vous l'enverrez demain jeter dans le ducal" (p. 30)

L'argent aide à faire accepter, à faire croire en la normalité des choses. Mais le sens de cette annonce scandaleuse et réprimante ("gelpes") est que justement ça ne vaut pas, et que la croyance est fautive.

Scène 2 - Les conversations de ville [cf Shakespeare: Jules César, Coriolan, ou Corneille: La galerie du Palais, ...] mettent en évidence la contradiction des marchands, heureux des dépenses somptuaires de la cour, mais chagrinés par les désordres des courtisans (l'usage de la balle de Carnaval, "le maudit ballon" p34; ils acceptent l'immoralité des débauches - vin et sexualité - qui font vendre, mais s'attribuent ce cela entre jusqu'à "la bête féroce" (idem) - car un contrôlable.

Pour eux, la république assure la stabilité des affaires d'honnêtes l'égalité des "piliers", des "colonnes" (p35) de l'échafaud social, à savoir les grandes familles. (= discours de l'orfèvre). Mais il en va moins de l'idéalisme moral ou de la générosité sociale que de la sécurité des affaires. Si l'évocation de la violence "des hallesbardes" (p36) rappelle un passage célèbre du Traité de la Servitude volontaire de La Botte (1689) qui appelle à la révolte contre le tyran, l'Un, qui viole la folles des bourgeois et comme leurs vices, c'est au nom d'un pragmatisme marchand, et non d'une croyance idéaliste.

Les "écoliers" (= étudiants) sont aussi ambigus: fascinés par le beau monde de la cour [comme aujourd'hui les supporters de foot, qui s'extasient sur des joueurs qui gagnent en un an - ou moins - ce qu'ils gagneraient en une vie!] - cf p37 bas, p39 haut.

"Rose, vert, bleu, j'en ai plein les yeux; la bête me tourne."

Trois motifs sont encore à signaler:

1. Le travestissement de Lorenzo et Alexandre en femmes, qui est normalement blasphématoire (et historique, selon Vorshi), mais ne vise pas à faire croire, au contraire: à faire voir le déjouement, à mal faire, en faisant mal faire-croire, donc à se moquer, "en fait à prendre plaisir au pouvoir de transgresser": il

consiste à laisser les autres se rendre compte de la supercherie. (10)

Pour prétendre chez Laclou, le faire mal-croire est remplacé par le besoin de confiance, qui compense un faire-croire trop réuni (cf Valmont à Merteuil).

Chez Arault, de même, et s'agit plutôt d'un faire-croire maladroit, dysfonctionnel, sans volonté comique ni blasphématoire. On signalera que l'humour juif n'est pas non plus de cette nature: son ambigüité n'est pas blasphématoire mais "excusante" d'une apparente contradiction (= l'humour anglais, sur son propre ridicule) (i.e. que seul l'aristo. peut se permettre!).

2 - L'entreprise de Salvatori sur Louise Strozzi (et lui tient la jambe pied elle vaite à cheval et lui propose de coucher avec lui) qui se raconte de façon (p33) définée à la sc. 5 du III<sup>e</sup> acte, par Salvatori lui-même alors que le spectateur a écrit à la doc version. Le procès de déformation est alors patent, en direct, et a une fonction d'impudence vis-à-vis du lecteur-spectateur, comme du personnage (le prier, frère de Louise): même fonction du faire-croire que pour le déjouement en romans, donc.

3 - Le portrait de Lorenzo par le prov-éditeur Corsini: Lorenzo apparaît comme celui qui ne savait pas, tout en faisant des "espérances": est-il diable, est-il chrétien? Il apparaît comme un messe: à défaut de faire croire, il est d'abord celui qui ne laisse pas deviner. Il est le support de la croyance (et est d'ailleurs "avec sa robe de femme" p33) PARCE QU'IL est indéchiffrable: "Croyance" non au sens sauf faux mais d'esprit d'investigation infructueux. Il est celui qui relente sur le mystère! L'Acte 1 termine sur cette ambigüité, qui laisse le cardinal Cibo dubitatif: "c'est bien fait." (p53)

scène 3 : c'est une scène de faux-semblants dans la famille Cibo.

Le Marquis quitte son palais, sa famille (son fils, sa femme, son frère cardinal) pour aller "dans ses terres", pour des affaires d'intendance dont il ne veut pas partager la trivialité ("Les grands travaux de mes fermiers" p42) avec ceux qu'il aime. En fait, il va récolter ses impôts seigneuriaux ! Cette hypocrisie économique et sociale n'est pas volontaire, mais elle structure le monde aristocratique, comme celui de Laocis, et comme les réalités de l'impérialisme économique-militaire américain structureront le monde de la démocratie américaine que débute et crée H. Arendt (ex. importance pour elle des "lieux" où penser, protégés par l'Etat: ce n'est pas sans leur assurer des revenus de fonctionnement).

Le Marquis, enfin, est le personnage sincère et sentimental de la scène. Sa sentimentalité amoureuse et bucolique (romantique!) est disposée à cache à sa femme le monde bas, bruyant et laborieux, des paysans qui entretiennent le décor, pour ne laisser apparaître qu'une impression de nature naturelle (ou même s'il signale lui-même ce mensonge pieux et sa violence sociale fondamentale: "les métayers et leurs bœufs, tout cela me regarde. À la tère fleur que je venais passer, je mets tout à la porte, et je vous emmène alors." (p42)!) mais il le fait sans y penser, sans penser à mal.

Ce n'est pas là fait le cas des 2 autres personnages: avec une gradation dans le machiavélisme. On comprend à la fin de la scène par la Marquise, si éplorée de la séparation d'une semaine" (p43), va retrouver le duc (c'est le cardinal, son confesseur et son espionneur, qui le dit, p45: "Cela est comique d'entendre les fureurs de cette pauvre marquise, et de la voir courir à un R.U. d'amour avec le cher tyran, toute baignée de larmes républicaines"). Comme on apprend aussi aussitôt que le duc la menace si elle ne lui cède pas ("vs avez fait mal valleur, le vôtre, et celui de vos deux maisons"), on donne à ses larmes un autre sens que celui qu'on croyait au début de la scène, mais il est aussi pathétique, voire bien davantage: son mari parti, elle va être obligée de céder. C'est, en pensant, pour le lecteur, une éducation

~~scène~~ à la méfiance sur les signes des sentiments. (12)

La scène est d'ailleurs toute entière une réflexion, politique et théâtrale, sur les rapports entre signe et sens (et donc une réflexion philosophique).

Cette réflexion expose la "Républicaine" Ricciarda Cibo (on peut s'amuser à inventer son nom même d'un sens symbolique, ou programmatique: elle est "Richardie", Riche, noble et puissante, et c'est la condition pour que le personnage apparaisse "si beau" (Cibo), dans une contradiction fondatrice du romantisme, entre idéal et réalisme. Son nom, Cibo, est aussi le début de "cibaire", la sainte coupe où se <sup>ramène le corps</sup> boit le sang du Christ pendant la messe: il programme un accès inachevé à la foi, à la vérité religieuse, ou à l'efficacité du sacrifice de son Christique. Elle ne réussira ni à croire ni à faire croire complètement à son projet. Sa chimère d'influencer et de faire revenir à la raison républicaine le duc en se livrant à lui, en pactisant avec lui, représente l'impossibilité de la politique de collaboration d'une partie des progressistes de 1830 avec les monarchistes, qu'incarne Louis-Philippe lui-même.] et l'oligarque démagogue qu'est le Cardinal Cibo. Lui joue sur la puissance de la religion, sur la croyance en son autorité (la croyance spirituelle lui donne autorité temporelle, que symbolise la levée des scrupules du page Agnolo (=petit agneau!) quand il intercepte le courrier du duc (p45: rien n'est prélu quand on obéit à un prêtre de "l'Église romaine" (ui) "il lui donne sa main à baiser"). Il entretient, via la confession et un système d'espions, la surveillance secrète de tous. Il sait ce que les gens font, mais aussi croient. Il manipule les gens (cœurs, âmes, corps) mais aussi le sens des apparences. C'est un caricaturiste, qui pratique la distinction entre acte et intention et juge les actes au "cas" par cas (d'où le nom de cette discipline, qui apparaît en Espagne et en Italie au 16<sup>es</sup> et a une très mauvaise réputation (cf acte V de Don Juan de Molière).

La conversation s'engage entre la Marquise et lui sur la question du désajustement en termes du duc et de Corranzo. Le cardinal plaide l'intention naïve, l'odique, sans volonté blasphématoire, bref la "folie":

"On peut respecter les choses saintes, et, dans un jour de folie [à carnaval], prendre le costume de certains couvents, sans aucune intention hostile à la sainte Église catholique."<sup>(43)</sup>

La Marquise, au contraire, est d'abord sensible à l'irrespect formel, visible ("un triste temps pour toutes les choses saintes"<sup>(43)</sup>), mais elle affirme ensuite sa position en distinguant l'intention et le public au sens de message envoyé, "l'exemple" donné. Faire croire aux autres lui paraît le plus important à surveiller. Cibo, en maître de l'espionnage, s'occupe de l'âme de chacun, dans un rapport abominé de l'Église à chaque fidèle — c'est le modèle totalitaire de Arendt, marqué par la surveillance et la solitude de l'homme totalitaire, nazi ou soviétique, de l'homme en crise, qui se réfugie dans la divinisation du leader — tandis que la Marquise, en vraie démocrate, s'occupe de l'effet sur les autres de la parole publique.

Pour elle: "l'effet est à craindre, et non l'intention". Faire croire, c'est produire des signes.

Musset a une rancune particulière à Voltaire (dans ses poèmes et dans ses Confessions d'un enfant du siècle): il parle du "hi-doux saivre" de Voltaire (Voltaire vieux et édenté, mais toujours malicieux et railleur, en particulier contre la Religion (qui est pour lui le Fanatisme, l'Inquisition, la Saint-Bertélong, etc.)): Voltaire représente la part supérieure et éduquée, "police" et polie, de la société, qui n'exerce pas de violence personnelle et qui reste soucieuse de l'ordre social, mais qui donne de mauvaises idées de transition aux classes plus basses et

Violentes (et malheureuses) de la société. Pour Musset <sup>(44)</sup> (comme pour Chateaubriand, par exemple), derrière Voltaire, émerge Marat, l'âme de la Terreur jacobine! La métaphore métallurgique et fagaronne qu'il prête à la Marquise traduit cette violence qui est en arrière-plan de son inquiétude: "Ceux qui nettoient les mots sur leur enclume, et qui les fordent avec un marteau et une lime, ne réfléchissent pas toujours que ces mots représentent des pensées, et ces pensées des actions."<sup>(p44)</sup>

Parler, même à vide, pour rire, de façon creuse, c'est peut-être faire croire un contenu à ceux qui écoutent, et le faire agir. "sauf à déconsidérer toute parole, comme le Signale Arendt à propos de la censure totalitaire, mais elle note aussi que le régime pseudo-démocratique de la vérité "alternative" qui dénature l'opinion [il y a opinion sur les sujets où on ne peut pas savoir: l'avenir, par ex; là où il n'y a pas de "faits" connus ni décisifs], fait agir: les spécialistes militaires du Pentagone ont fait poursuivre la guerre au Viet Nam, ont fait bombarder, ont fait tourner les usines, ont engagé la réputation impériale des E.U. .

On notera que la Marquise semble ici à la fois "républicaine" et "conservatrice": dans le paysage politique de 1833, il n'est pas sûr qu'elle représente les "progressistes" républicains; Musset en veut peut-être aux apprentis-sociés du catholicisme social (parmi lesquels il va ranger son ami Hugo) et ceux qui s'identifient eux-mêmes comme "jacobins" ou "montagnards", en référence à la Révolution. Musset — comme Sand à l'époque — est plus prudent. Sa fibre est plus "nationale" que "sociale" (il aura en tête contre le "Rhin allemand") et il fait s'indigner la Marquise contre un duc de Florence "préfet de Charles Quint"<sup>(p44)</sup>.

À l'acte II, sc 4, le Cardinal critiquera cpdt, non le fond mais la stratègè du patriotisme de la Marquise, trop frontale, trop peu séduisante, peu apte à faire aimer et donc à faire croire à une possible indépendance :

"Vous l'avez remanié de votre patriotisme, qui, comme une fade herisson, se mêle à tous les mets de votre table. (...) la maîtresse d'un roi parle ordinairement d'autre chose que de patriotisme" (p159).

"Faites en sorte que s'il s'endort sur ce cœur républicain, ce ne soit pas d'ennui" (p160)

C'est qu'elle-même croit davantage qu'elle ne veut faire croire. Sa persuasion est au 1er degré : elle l'exprime car elle n'est pas un moyen d'autre chose.

Au contraire le Cardinal, qui veut devenir Pape, comme la Marquise le lui dit, tp à la sc. 4 de l'acte II (p163), sait manipuler les autres afin de parvenir à ce but très brutalement et personnel, ÉGOÏSTE (ce pi fait bien de lui un "sophiste" à la Collèclès, un pratiquant de la sophistique).

### Scène 4 (de l'Acte I) :

Scène d'entrevue entre le duc et les envoyés du pape et de Charles Quint (Valori et Sire Maurice), en présence du Cardinal.

Scène d'énoncés "diplomatiques", avec des sous-entendus et des effets de glissement de sens dans les énoncés. On croit que cela veut dire une chose, et cela veut en dire une autre.

Valori — "Sa Sainteté craint que le duc ne se crée de nouveaux dangers par trop d'indulgence. Le peuple est mal habitué à la domination absolue" → on comprend que le duc doit

~~être plus ferme avec le peuple, pas encore bien maté.~~  
C'est ce dont se plaint Alexandre : "Ceser et le pape ont fait de moi un roi ; mais par Bacchus, ils m'ont mis dans la main une espèce de sceptre qui sent la bache d'une lieue" (p16)

Ainsi Valori fait machine arrière et parle d'une autre "interprétation" possible : signifiant que la responsabilité incombe non à l'émetteur, mais au récepteur. Celui qui croit EST RESPONSABLE DE CE QU'IL CROIT. C'est le contraire d'une responsabilité démocratique, qui incombe à l'orateur, tenu d'un effort didactique (on l'a vu pour l'idéal des Lumières). Depuis Athènes, c'est la marge du message sophistique que de flatter le peuple, et donc de le laisser croire ce qu'il veut. L'expression "les promesses n'engagent que ceux qui y croient", souvent produite en excuse, est donc parfaitement anti-démocratique, malgré les apparences, et d'un cynisme machiavélique, manipulateur, aussi malsain que la parole de Collèclès. Valori, ici, est donc d'une bouhonnisme tout à fait suspecte : "si les paroles que mon devoir me force à vous rapporter fidèlement doivent être interprétées d'une manière aussi sévère, mon cœur me défend d'y ajouter un mot." (p17)

Sire Maurice, en soldat, est plus direct, quoique à double entente aussi ; il dit d'abord : "Les désordres de la cour irritent le pape" (p17), puis : "j'ai dit les désordres de la cour, Alteze ; les actions du duc n'ont d'autre juge que lui-même. C'est Lorenzo de Médias que le pape réclame" (idem).

Ainsi, le laisser-croire de la première formulation appelle un faire-croire plus explicite, plus précis, qui crée un effet didactique, à la fois insistant et apaisant — Sauf qu'ici, le duc tient à Lorenzo, et ne le lâche pas.

C'est au point qu'Alexandre manifeste sa solidarité et son attachement à Lorenzo ("J'aime Lorenzo, moi" p. 49) et refuse de le voir comme "un homme à craindre".

→ on a vu dès la scène 1 que c'est à cause de leur complicité dans la débâche (gambelle), puis dans la provocation (les habits de femmes). Si ajoute une raison de renseignement politique ("Faut ce que je sache de ces "républicains embêtés" qui complotent contre moi, c'est par Lorenzo").

⇒ à l'avance, la stratégie de Lorenzo apparaît efficace, (même si elle est moralement cœlesse, comme il s'en plaint en III, 3 à Philippe, et en IV, 5 après la sortie de Calabre). Si a prévu à l'avance\* et endormi les soupçons (comme il le rappellera après le meurtre à Scaroncello, à la toute fin de l'acte IV).

Pourtant le Cardinal, même après l'épisode du duel refusé avec sire Maurice, trop humiliant pour être faux\* (d'après le duc) ou trop humiliant pour être vrai (d'après le Cardinal), continuera à douter ("Hum! c'est bien fait... E'est bien fait, c'est bien fait.")

\* c'est justement pour cela que j'y crois. Vous figurez-vous qu'un Médicis se deshonorait publiquement par perte de plaisir?

\*\* D'ailleurs, ce n'est pas la première fois que cela lui arrive. " (p. 53)

Le faire-croire apparaît donc d'autant plus efficace mais aussi admirable qu'il représente un investissement de temps et une suite dans les idées importante.

Comme le remarque Arault, le vrai, le fait réel, a le temps pour lui, puisque aucun effort contre son être ne lui est nécessaire (il "persiste véritablement dans son être", dit Spinoza).

Au contraire, le mensonge doit lutter héroïquement contre la nature, pour maintenir l'artifice [comme un jardinier contre les mauvaises herbes, pourrait-on dire aussi].

Scène 5 au pèlerinage de Montolivét [mont des oliviers] à Saint-Miniato, un vendredi de mars, sur le champ de foire qui se tient devant l'église.

→ la situation mélange le spirituel (sortie de la messe) et le temporel (achat et vente devant les boutiques). De même l'orfèvre mélange les spécialités: « je fais des saints en bois et des poignées d'épée. »

⇒ l'ambivalence annonce que la croyance, comme la vie, se compose de réalités antagonistes en apparence, mais qui s'appuient l'une l'autre.

Autre exemple encore, la figure de Benvenuto Cellini, à la fois grand artiste et vivant barbaquement. [Berlioz, musicien romantique, écrit un opéra sur le personnage, dont on reste qu'une ouverture célèbre. Morel écrit une pièce sur André del Sarto (tome 2 du Tulu), grand peintre qui pipie dans la caisse de son mécène et se suicide. Caravage, enfin, est un autre grand peintre italien querelleur et violent.]

→ cette dualité suggère des liens de causalité: la violence politique nourrit la façon de croire en Dieu, et inversement, la croyance peut nourrir l'action politique.

Cette scène aboutit théâtralement au portrait de Lorenzo, jeune homme angélique et prometteur, qui est devenu sombre et débâché, en apparence sans lien avec sa condition première, mais... mystère!

La réplique du prêtre sur l'ont de prêcher: 2 stratégies de faire-croire, faire-sentir: l'emphase et la sobriété, la grande rhétorique et le juste ciblage, l'esbrouffe et la détermination, le sophiste et le philosophe (gorgias et Socrate, par ex.) en ce sens aussi les 2 "attitudes" de Lorenzo: la débâche ostentatoire qui trompe, qui fait-croire, et la détermination secrète, héroïque, qui doit toucher. « je fais prêcher quelqu'un, et je n'ai jamais tiré grande gloire du tremblement des citrons. Mais une petite lettre sur la face d'un brave homme m'a toujours été d'un grand prix. » (p. 58).

Les vambardises de Selvatici : il veut faire croire que Laurence Strozzi a répondu favorablement à ses avances ; pour ce faire, il mélange le vrai et le faux, les faits matériels vérifiables et les propos invérifiables : « cela est clair, elle me l'a dit. Je lui tenais l'écrier, ne pensant guère à malice. » (p.60)

Sauf que le lecteur-spectateur a assisté de jà à la scène, et donc sait le faux !

Par ailleurs (ou ainsi) il peut constater que Selvatici dit cela pour prouver manifestement "le prier de Capoue" (p.58), Léon Strozzi, frère de Laurence ("c'est de ma sœur dont tu parles", p.60).

On peut soupçonner que cette provocation entre dans une stratégie générale des partisans du duc pour punir à la fois les Républicains (en particulier les Strozzi), mais ce peut être simplement pour se venger des "vertueux" quand on a la mauvaise conscience de ne l'être pas ("Ne disait-on pas que toute la vertu de Florence s'est réfugiée chez ces Strozzi", p.60) : c'est le comportement qu'on attribue au Diable, ennemi des Justes, lui le réprouvé. Selvatici se sent probablement protégé par le duc, le Débauché en chef : "Écarter les yeux tant que tu voudras, tu ne me feras pas peur" (p.60).

Les motivations du menteur, du vambard, sont complexes.

### Scène 6

Maria, la mère de Lorenzo, tournée vers le passé, a cru en son fils, jeune homme plein de promesses, et désespère d'y avoir trop cru : « Sa naissance ne l'appelait-elle pas au trône ? (iii) Ah !

Catherine, peu dormir tranquille, il faut à avoir jamais fait certains rêves. Cela est trop cruel d'avoir vécu dans un palais de fées » (p.63).

Catherine, tante jeune de Lorenzo (22 ans), tournée vers l'avenir, croit en un possible retour à la vertu, et voit en lui de la profondeur :

« Je me des malgré moi que tout n'est pas mort en lui » (p.62)  
« Il est encore beau quelquefois dans sa mélancolie ébréché. » (p.63)

(20)  
Maria, enfin, et c'est ce Lorenzo a été influencé dans son enfance par la lecture de Plutarque (Les Hommes Illustres) [comme Roumain, de Montaigne] : « Et cette admiration pour les grands hommes de son Plutarque ! » → les lecteurs de l'époque de Molière connaissent aussi, en particulier, les figures de tyrannicides : les meurtriers de César (Cassius et Brutus), les vengeurs de Lucrece, chantant le dernier soir de Rome (Brutus l'ancien), ou, chez les Grecs, les amants d'Hippocrate : Harmodius et Aristogiton, qui avaient leur statue sur l'agora, à Athènes.

### L'adieu des bannis à Florence :

Le quatuorème banni (p.65) croit en l'action à venir de Philippe Strozzi, le patriarche : « quelque jour nous serons tous étonnés de trouver ce eronée à vos ordres. »

→ cet espoir sera déçu par l'angélisme de Philippe, qui rejetera l'aide des Français contre sa patrie, mais n'aura pas les moyens, lui seul, de chasser « non pas les Médicis mais les troupes du pape et de l'empereur d'Allemagne (dit César). » cf Acte IV, Sc 6, p.168-169

La malédiction des bannis, qui finit l'acte I, est donc tragiquement pleine de sens, et de désespoir ; en contradiction avec leur espérance de retour, elle semble plus concrète, plus sensée, plus belle ! La dernière phrase donne sens au dénoûment. Tout le reste ne sera qu'une amère illusion :

« Malédiction sur la dernière goutte de ton sang corrompu » (p.66)

généralités, espérances, promesses, révoltes, actes courageux, même, trompés par l'espérance de donner les familles de l'oligarchie républicaine, ne verrant plus un duc prendre la place d'un autre : c'est le sentiment des libéraux après 1830.