

NIVEAUX DE LA COMMUNICATION ET DE LA CREATION

DANS LES RECITS DU MENTEUR

par

Marie-Odile Sweetser

La critique des dernières années a su dégager l'essence des comédies que nous grouperons sous le nom de "comédies de l'illusion": L'Illusion comique, Le Menteur et La Suite du Menteur. Corneille, sous les ornements d'une mise en scène baroque dans la première, d'une intrigue romanesque à l'espagnole dans les deux autres, nous parle de la création verbale, dramatique et littéraire à laquelle se livrent l'acteur, le metteur en scène et le dramaturge et aboutit à un éloge du théâtre et de ses praticiens, explicite ou implicite.

En nous limitant ici à l'examen des récits du Menteur, nous tenterons de préciser la nature de cette création et l'attitude adoptée par Corneille vis-à-vis du créateur de fictions. Il nous avertit dès l'abord de ses intentions:

"j'ai fait le Menteur pour contenter les souhaits de beaucoup d'autres, qui suivant l'humeur des Français, aiment le changement, et après tant de poèmes graves...m'ont demandé quelque chose de plus enjoué qui ne servit qu'à les divertir."¹

1. Épître du Menteur, dans Oeuvres complètes, éd. André Stegmann (Paris: Seuil, 1963), p. 336. Toutes les citations de Corneille renvoient à cette édition, indiquée par C.C.



Il ne convient donc pas de voir dans cette comédie la dénonciation d'un vice, mais de prendre les termes 'menteur' et 'mensonge' dans leur sens littéraire, esthétique de fiction et d'invention². Cette prise de position se trouve confirmée dans l'Épître de La Suite du Menteur:

"mais pour moi, qui tiens avec Aristote et Horace que notre art n'a pour but que le divertissement, j'avoue qu'il [Dorante] est ici bien moins à estimer qu'en la première comédie, puisque, avec ses mauvaises habitudes, il a perdu presque toutes ses grâces, et qu'il semble avoir quitté la meilleure part de ses agréments lorsqu'il a voulu se corriger de ses défauts."

O.C., p. 363.

Le nom de Dorante, par sa racine grecque, suggère le don : ses récits, par leur abondance verbale, leur richesse rhétorique et imaginative vont parfaitement illustrer ce don si essentiel, car, nous dit Corneille,

"il ne faut jamais laisser le théâtre sans qu'on y agisse, et l'on n'y agit qu'en parlant."

Examen de La Suite du Menteur, O.C., p.

365.

Dans ces récits, l'hyperbole et la "captatio benevolentiae" se révèlent des procédés constants et efficaces. L'attrait soudain--et passager, comme le prouvera le dénouement--

2. Le sens de "fable, histoire, invention", "pratique de l'artifice" est attesté dans le Robert.

que Dorante éprouve pour Clarice est présenté comme une grande passion à résonance tragique avec force hyperboles:

C'est l'effet du malheur qui partout m'accompagne
Depuis que j'ai quitté les guerres d'Allemagne,
C'est-à-dire du moins depuis un an entier
Je suis et jour et nuit dedans votre quartier.
Je vous cherche en tous lieux...

I, 3, 153-157.

A ce langage noble, tragique, va succéder le langage de la comédie romanesque : bal, promenades, sérénades, amorcé par le mot quartier qui ramène le spectateur au niveau du cadre des premières comédies qui ont pour titre La Galerie du Palais et La Place Royale. La première partie du récit se termine par la "captatio benevolentiae": "vous entretenir de mon affection". Corneille prend soin, en effet, de couper le récit par une question posée par Clarice et par quelques apartés du valet Cliton, soulignant le côté imaginaire du récit.

La seconde partie, comme la première, fait alterner les diverses terminologies, héroïque: combats, sièges, victoire, gloire, avec le familier: la gazette, pour revenir au galant:

N'était que l'autre hiver, faisant ici ma cour,
Je vous vis, et je fus retenu par l'amour.

I, 3, 175-176.

Le vocabulaire de la guerre et de l'amour se voient combinés

dans les métaphores traditionnelles:

Attaqué par vos yeux, je leur rendis les armes,
Je me fis prisonnier de tant d'aimables charmes,
Je leur livrai mon âme...

I, 3, 177-179.

pour aboutir à l'oxymoron du vainqueur vaincu par l'amour:

Et tous ces nobles soins qui m'avaient su ravir,
Cédèrent aussitôt à ceux de vous servir.

I, 3, 183-184.

Le récit de la fête sur l'eau commence, lui aussi, par la "captatio benevolentiae":

Comme à mes chers amis je vous veux tout conter.

I, 5, 263.

Les hyperboles suivent: cinq bateaux, quatre choeurs de musique, lieu de délices, douze plats, six services, quatre concerts, mille et mille fusées, déluge de flammes, jusqu'au jour qui amène la pointe cosmique, "le soleil jaloux" met fin à la fête. Ce déploiement de luxe inouï est justifié par le service amoureux, exprimé aussi sous forme hyperbolique:

Là je menai l'objet qui fait seul mon destin...

I, 5, 276.

Le langage galant est utilisé au début du récit du mariage forcé pour présenter la jeune personne, surprise un soir par son père seule avec Dorante. Bien avant Phèdre, elle "transit, rougit, pâlit", mais le ton reste comique:

elle "cache en sa ruelle" son galant. A partir de ce moment, les catastrophes héroïcomiques s'accroissent en crescendo: montre qui sonne, coup de pistolet qui part, mêlée, épée rompue, travaux de défense, reddition pour aboutir à une retombée à un niveau prosaïque, réaliste, dans la question du père:

C'est-à-dire en français qu'il fallut épouser?

II, 5, 664.

Après quoi, Dorante repart de plus belle dans le récit du danger de mort qu'il a couru, des larmes de la belle et de la conclusion inévitable de son équipée.

La création verbale et rhétorique du Menteur possède suffisamment de vraisemblance et utilise des arguments assez persuasifs pour convaincre ses interlocuteurs. Clarice se trouve flattée par les déclarations inattendues de Dorante. Nous apprenons plus tard qu'il a fait sur elle une favorable impression car elle avoue à sa suivante que l'inconnu a su lui plaire:

Ah, bon Dieu! si Dorante avait autant d'appas,
Que d'Alcippe aisément il obtiendrait la place!

II, 2, 464-465.

Toutefois les vues pragmatiques de la jeune fille apparaissent clairement dans cette scène: elle tient à s'assurer d'un mari, ce qui libère le spectateur de la compassion qu'il pourrait éprouver pour sa déconvenue, lorsque Dorante qui n'est autre que le séduisant inconnu lui échappe.

Alcippe est si bien convaincu par le récit de Dorante que la fête sur l'eau a été offerte en hommage à Clarice, qu'il vient faire à cette dernière des reproches jaloux (II, 3). Les inventions de Dorante ont donc des conséquences importantes et modifient les rapports affectifs d'autres personnages, Clarice et Alcippe.

De même, Géronte est persuadé par le récit du mariage forcé que son fils a dû épouser la jeune fille compromise devant la menace de la famille offensée. Le père pourrait paraître assez crédule mais l'amour paternel explique sa confiance (II, 5, 679-680). Dorante semble avoir obtenu ce qu'il cherchait, avoir gagné la partie grâce à une imagination fertile et une faconde étourdissante:

Tu l'aimes, elle t'aime, il me suffit, adieu.

Je vais me dégager du père de Clarice.

II, 5, 684-685

Le rebondissement comique de l'action ainsi déclenchée ne tarde pas à venir: Géronte veut connaître sa belle-fille et demande à son fils d'aller la chercher (IV, 4), ce qui précipite une nouvelle invention de la part de Dorante.

La création la plus subtile est probablement celle qu'on pourrait qualifier de poétique: Dorante se crée, au fur et à mesure de ses récits, de nouvelles identités et satisfait ainsi un besoin profond de transformation, de métamorphose qui est essentiellement celui de l'acteur et de l'auteur.

Dans le premier récit, Dorante, récemment encore étudiant en droit, se crée une nouvelle "personna", il devient un cavalier, un héros guerrier:

Je m'y suis fait quatre ans craindre comme un tonnerre.

I, 3, 162

Le mot "tonnerre", métaphorique et olympien, pourrait rappeler les fameuses rodomontades de Matamore, mais Dorante est un narrateur conscient de ses responsabilités vis-à-vis de son public, il doit garder la note juste: il décrit donc en termes militaires les exploits de ces quatre années et cite même le reportage de la gazette pour confirmer ses dires (I, 3, 167).

La perfection du héros de roman consiste en l'alliance entre valeur militaire et service amoureux: Dorante complète donc son propre portrait en y ajoutant le coup de fou-dre de l'amour, coup reçu qui assure la symétrie avec les coups donnés à la guerre. Les spectateurs ne peuvent s'empêcher de songer au Cid en entendant la description des exploits imaginaires de Dorante:

Vaincre dans les combats, commander dans l'armée,

De mille exploits fameux enfler ma renommée...

I, 3, 181-182

Don Diègue définissait le métier de chef en termes très similaires:

Attaquer une place, ordonner une armée

Et sur de grands exploits bâtir sa renommée...

Le Cid, I, 3, 189-190

L'effet d'écho - et de parodie - devait s'imposer à l'oreille et à l'esprit des spectateurs et créer pour eux un effet comique. Il s'agit bien entendu, non de gros comique, mais d'un comique raffiné, relevant du trait d'esprit.

C'est en galant de cour que Dorante se recrée dans le récit de la fête sur l'eau. L'abondance du vocabulaire concret annonce les descriptions de fêtes données quelques années plus tard à Vaux et à Versailles, ou du repas évoqué par un autre Dorante, dans Le Bourgeois gentilhomme (IV, 1). La description des divers instruments de musique indique l'importance qu'allait prendre la musique dans la vie de cour sous Louis XIV: violons du roi jouant pendant les repas, nomination de Lulli et fondation de l'Académie de danse et de musique. Tous les gens se trouvent touchés au cours de cette fête: en plus de "douceurs infinies" de la musique, la vue, l'odorat et le goût sont comblés, la première par la verdure et les feux d'artifice, le second par l'odeur du jasmin, des grenades et des oranges, le dernier par une collation somptueuse. L'impression générale qui se dégage de ce récit est celle de délices sensuelles évoquées par "doux mélanges", "lieu de délices", "suivre nos désirs", "finit nos plaisirs", de joie de vivre et d'évasion dans un monde de rêve. Avant Le Songe de Vaux et Psyché, Dorante sait manier le langage de l'amour galant qui allait succéder à l'amour héroïque et atteindre une grande vogue dans les années 1660.³

³ Voir Jean-Michel Pelous, Amour précieux, amour galant (1654-1675) (Paris: Klincksieck, 1980).

Enfin, dans le récit du mariage forcé, Dorante se crée un autre personnage, toujours amoureux, mais pris dans une série d'aventures comiques, voire burlesques, qui font de lui un héros de roman picaresque. Le récit commence dans un style galant mais descend à un autre niveau avec

Et j'étendis si loin mes petites conquêtes
Qu'en son quartier souvent je me coulais sans bruit,
Pour causer avec elle une part de la nuit.

II, 5, 614-616

pour aboutir à "je fus attrapé" (II, 5, 619). Dorante imagine une proposition de mariage faite par le père de la jeune fille, alors qu'il assiste, caché, à leur entretien. Ceci constitue un rappel comique de sa propre situation, une mise en abîme: c'est en effet pour échapper à la proposition de mariage avec Clarice, acceptée par Géronte, que Dorante se livre à l'invention d'un mariage contracté à Poitiers, à l'insu de son père. Des incidents sonores: sonnerie de la montre, coup de pistolet vont déclencher une série d'événements précipités qui aboutiront au mariage forcé. Des conversations imaginaires entre le père survenu à l'improviste et la fille embarrassée, obligée de devenir l'émule du Menteur et d'inventer une explication plausible à la sonnerie rendent le récit vraisemblable et viennent l'agrémenter d'une nouvelle mise en abîme: le personnage inventé invente, à l'instar de son créateur.

Le combat héroï-comique de Dorante avec le fils et les

valets de la maison se termine en fiasco causé par un accident prosaïque, son épée se rompt, et en siège burlesque: les amoureux assiégés entassent des meubles pour se défendre contre les attaques des assaillants. Ces moyens de défense se révèlent aussi inutiles que ridicules, car une muraille est percée et Dorante "pris". Bien avant Le Lutrin, Dorante crée une bataille et un siège héroï-comiques. La conclusion de cette peu glorieuse aventure ramène Dorante au niveau du protagoniste d'"histoires comiques". Comme plus tard, dans les Fables, la raison du plus fort s'impose:

Ils étaient les plus forts, elle me semblait belle,
Le scandale était grand, son honneur se perdait,
A ne le faire pas me tête en répondait.

II, 5, 566-568

Dorante, mis au pied du mur - ou, plus exactement, au pied de la muraille percée, - fit "ce que tout autre aurait fait en [sa] place": l'argumentation est d'une logique parfaite et conclut avec un dilemme:

Choisissez maintenant de me voir ou mourir
Ou posséder un bien qu'on ne peut trop chérir.

V, 2, 675-676

nouvel exemple de parodie, celle du dilemme tragique. Le spectateur de l'époque était certainement conscient de l'utilisation de styles, de genres et de procédés bien connus, et trouvait sans doute la verve de Dorante fort divertissante, à la fois sur le plan de la création et dans les ef-

fets qu'elle produit sur des personnages convaincus de la vérité des récits.

Au théâtre, le spectateur se laisse, comme les interlocuteurs, mais en pleine connaissance de cause, entraîner et séduire par les facultés créatrices du Menteur: invention, disposition, élocution et action: toute la rhétorique entre en jeu, car le ton, les gestes, les jeux de scène de l'acteur doivent être en rapport avec la brillante imagination de l'auteur des récits. Le spectateur charmé ne songe pas aux conséquences possibles des inventions de Dorante⁴. Corneille d'ailleurs prend soin de le maintenir dans cette agréable atmosphère de fantaisie, séparée de la réalité. Les deux personnages féminins, Clarice et Lucrèce, semblent trouver Dorante à leur goût et si elles ne peuvent l'épouser l'une et l'autre, chacune du moins se voit pourvue d'un mari à la fin de la pièce: les conventions de la comédie sont donc respectées. Géronte, père de comédie, proteste contre les inventions de son fils: il éprouve le sentiment d'avoir été trompé, outragé. Ses malédictions, ses menaces (V, 3) font penser aux pères nobles et ici encore pointe la parodie: Dorante de son côté ne semble pas particulièrement souffrir de se voir obligé de passer de Clarice à Lucrèce qui est, peut-être, en fait, la plus séduisante des deux: on se rappelle la remarque du valet, Cliton, au début de la pièce:

⁴ Carlo François, "Illusion et mensonge", L'Esprit créateur, vol IV, no 3 (Fall 1964), 171: "C'est sans conteste sur le plan esthétique et cérébral que Le Menteur doit s'envisager..."

La plus belle des deux, je crois que ce soit l'autre.

I, 4, 206

Dorante, trop impulsif, reconnaît le bien-fondé de ce jugement:

Sa compagne, ou je meure! a beaucoup d'agrément.
Aujourd'hui que mes yeux l'ont mieux examinée,
De mon premier amour j'ai l'âme un peu gênée.
Mon coeur entre les deux est presque partagé...

V, 4, 1620-1624

Sa propre création en héros de roman picaresque se voit confirmée dans La Suite du Menteur: Dorante n'était pas mûr pour les chaînes du mariage et s'est lancé dans de nouvelles aventures. Comme dans L'illusion comique, on assiste au triomphe du théâtre, à celui de l'invention créatrice, Dorante est devenu son personnage:

Qui, dans Paris, en langage commun,

Dorante et le Menteur à présent ce n'est qu'un,
Et vous y possédez ce haut degré de gloire
Qu'en une comédie on a mis votre histoire.

La Suite du Menteur, I, 3, 269-272

Dorante souligne les caractéristiques essentielles de la comédie qui porte son "nom de guerre":

Cette pièce doit être et plaisante et fantasque.

I, 3, 292

Nous retrouvons ici, exprimées par le héros, les intentions mêmes du dramaturge: divertir et apporter l'évasion dans un

monde de fantaisie, faisant oublier au spectateur les règles du jeu social pour se livrer à la joie pure de l'invention comique.

University of Illinois at
Chicago

Note bibliographique: les comédies de l'illusion
1964-1984

- Charles Mauron, Des Métaphores obsédantes au mythe personnel, Paris, J. Corti, 1964, ch. XVI, "Le Menteur et le héros dans le théâtre de Corneille"
- Carlo François, "Illusion et Mensonge", L'Esprit créateur, vol. IV, no 3, Fall 1964, 169-175
- Robert Garapon, éd. L'illusion comique, STFM, Paris, Didier, 1965
- Marc Fumaroli, "Rhétorique et dramaturgie dans l'Illusion comique de Corneille", XVIIe siècle, no 80-81, 1968, 107-132.
éd. L'illusion comique, Nouveaux Classiques Larousse, 1970
- Roger Guichemerre, La Comédie avant Molière 1640-1660, Paris, A. Colin, 1972
- Madeleine Alcover, "Les lieux et les temps de l'Illusion comique", French Studies, vol 30, no 4, Oct. 1976, 393-404
- Marie-Odile Sweetser, La Dramaturgie de Corneille, Genève-Paris, Droz, 1977
- David Lee Rubin, "On theatricality in Pierre Corneille's later comedies", PPSCL, no 7, 1977, 81-101
'The Hierarchy of Illusions and the Structure of L'illusion comique', dans La Cohérence intérieure. Etudes sur la littérature française

- présentées en hommage à Judd D. Hubert, Paris, J.-M. Place, 1977, pp. 75-93.
- Han Verhoeff, Les Comédies de Corneille, une psycholecture, Paris, Klincksieck, 1979.
- Georges Forestier, Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle, Genève, Droz, 1981.
- Théodore A. Litman, Les Comédies de Corneille, Paris, Nizet, 1981.
- Robert Garapon, Le Premier Corneille. De Mélite à L'illusion comique, Paris, SEDES, 1982.
- Ralph Albanese, Jr., "Modes de théâtralité dans l'Illusion comique" et
- John D. Lyons, "Discourse and Authority in Le Menteur" dans Corneille comique, ed. M. Margitic, Biblio 17, no 4, Paris, Seattler, Tuebingen, PPSCL, 1982, pp. 129-149 et 151-168
- Christopher Smith, "Towards coherence in comedy: Corneille's Le Menteur", dans Form and Meaning: aesthetic coherence in seventeenth-century French Drama. Studies presented to Harry Barnwell, ed. William D. Howarth et al. Amersham, Avebury, 1982, pp. 63-74.
- H.T. Barnwell, "L'illusion comique: A Dramatic Anticipation of Corneille's Critical Analyses of his Art", Theatre Research International, vol. 8, no 2, 1983, 110-130
- G.J. Mallinson, The Comedies of Corneille. Experiments in the comic, Manchester U. Press, 1984.
- John Trethewey, "Le Menteur and self-conscious Theatre", Seventeenth Century French Studies, VI, 1984, 120-130.



by

Perry Gethner

Jean Rotrou's comedy Les Sosies, his retelling of the Amphitryon myth, contains three récits that are symmetrically spaced in Acts I, III and V. The first and last are narrations of heroic and miraculous events put in the mouths of servants, while the second, recounting an undignified orgy on Mount Olympus, is spoken by a god disguised as a human servant. Sosie's account of the battle between the Theban army, led by his master Amphitryon, and their enemies, the Téléboiens, is a crucial part of the play's exposition, just as Céphalie's account of the birth, parentage and extraordinary first exploit of Hercule constitutes the main part of the dénouement. However, Mercure's description of the festivities among the gods in celebration of the birth of this greatest of human heroes is not strictly necessary to the plot and, unlike the two other récits, is not derived from Rotrou's principal source, Plautus's Amphitruo. (I am leaving out of consideration the two prophetic speeches of Junon and Jupiter, which occur at the beginning and the end of the play. Dictionary definitions of récit specifically refer to narration of past events.)

Before examining Rotrou's adaptation of this standard set piece for comic purposes, I would like to make some observations about the functions of récits in his corpus as a whole. The most important prerequisite of a récit is that the speaker must narrate an event. But what kind of event, and for what reason? Based on a review of ten Rotrou plays, I have devised the following provisional categories: the récit may be journalism, autobiography, genealogy or manipulation. Although the three récits in Les Sosies all belong to the first category, which is self-explanatory (the character is a straightforward messenger who recounts something that has just taken place), it is not inappropriate to comment briefly on the others. Autobiography means that the character rehearses the events in his or her past life that have directly led up to the present situation. Such narrations, which more often than not tell how the character fell in love, generally have as audience a friend or confidant,