

Travaux de Littérature VII

Klincksiedt, 1994

Jean Serroy

La sincérité du menteur

Dorante a mauvaise réputation. Non point tant parce qu'il est menteur que parce que, dans la galerie des personnages cornéliens, il apparaît comme un être superficiel, tout de surface, qu'on ne peut pas vraiment prendre au sérieux. Présentant la pièce, Georges Couton se fait l'écho de cette peu flatteuse réputation qui, du personnage, s'attache à l'œuvre: «Le comique de caractère manque, dit-il. Un mensonge appelle un autre mensonge selon l'humeur de Dorante et les nécessités de l'intrigue. Mais jamais on ne se demande à quoi tient dans la profondeur de l'être ce besoin de travestir la réalité: est-ce vice? est-ce maladie? On nous laisse même espérer que cela passera; que Dorante enfin deviendra honnête homme»⁽¹⁾. Et, pour mieux faire valoir cette inconsistance du personnage central, le critique le compare au vieux Géronte, chez qui il voit «un caractère plus fouillé», Corneille se trouvant avec lui «dans son élément véritable, qui est le sérieux». Comédie d'intrigue, donc, où les personnages, dans la mesure même où ils sont les jouets et les moteurs du mécanisme comique, n'existent que par lui et pour lui. Comme le dit encore Michel Cournot: «Les protagonistes, femmes comme hommes, n'ont pas de substance, ils sont les éléments abstraits d'une combinaison laborieuse: une affaire de quiproquo»⁽²⁾. La cause semble entendue, le Menteur n'est là que pour mentir. «Tout le charme de cette pièce, ajoute le même critique, repose sur le cynisme des mensonges du Menteur».

Est-ce donc à dire que le mensonge, dans la comédie de Corneille, se réduit à un procédé dont le héros, désigné par la capacité qu'il a de le mettre en œuvre (il est non pas Cinna, Horace, Polyeucte – noms qui renvoient à une individualité –, mais Le Menteur, nom lié à une fonction), n'existerait que comme un simple rouage de la mécanique dramatique, une sorte de machine à mentir? C'est sans doute faire peu de cas de ce Dorante-là, dont on peut pourtant assez facilement se rendre compte qu'il a sa spécificité, pour peu qu'on le compare à cet autre Dorante qu'il est devenu, à peine un an plus tard, dans ces autres aventures et ces autres

(1) Georges Couton, Corneille, *Œuvres complètes*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. II, 1984, p. 1221. Toutes nos citations renvoient à cette édition.

(2) Michel Cournot, «L'Apothéose du vice», in *Le Monde*, 8 février 1986.

mensonges qui forment la trame de *La Suite du Menteur*. Et c'est sans doute aussi réduire la *vis comica* de Corneille au seul art d'agencer une intrigue, dont lui-même reconnaît d'ailleurs, échaudé par l'affaire du *Cid*, tout ce qu'elle doit à l'original espagnol d'où il l'a tirée⁽³⁾. Dorante, pourtant, n'est pas si simple, et le mensonge chez lui trouve des motivations qui méritent qu'on s'y arrête. Car, au-delà même du personnage, c'est en fait sur le rapport à établir, à travers lui, entre le plaisant et le sérieux, voire entre la comédie et la tragédie dans la création cornélienne, qu'il y a lieu de s'interroger.

Le premier vers du *Menteur* est doublement surprenant:

A la fin j'ai quitté la robe pour l'épée.

D'abord, parce qu'il commence par «la fin», comme si le personnage prenait d'emblée tout à l'envers! Mais aussi – ceci explique sans doute cela – parce que, lorsque la pièce commence, Dorante a fixé le choix qui l'engage: de «la robe», cadre bourgeois, registre même de la comédie, il a décidé de passer à «l'épée», cadre noble, registre de la tragédie. En d'autres termes, Corneille, brouillant les pistes, ouvre sa comédie sur la propension de son personnage à vouloir évoluer dans un autre registre qu'elle. C'est, si l'on veut, le bourgeois gentilhomme... Désir qui n'est que fourvoiement, que leurre; la preuve en est donnée à la rime: «épée» rime avec «trompée»! Dorante, dans cet enthousiasme juvénile qui le pousse à vouloir devenir ce qu'il rêve d'être, se compose un personnage qu'il croit être susceptible de correspondre à l'idée qu'il se fait du monde de «l'épée», assimilée par lui à la galanterie mondaine et aux manières à la mode:

Mais puisque nous voici dedans les Thuilleries,
Le pays du beau monde, et des galanteries,
Dis-moi, me trouves-tu bien fait en Cavalier? (vv. 5-8)

Il s'agit, pour le jeune écolier arrivant de province, de prendre le bel air parisien. Les conseils qu'il demande à son valet Cliton témoignent de ce souci qu'il a d'être à la mode. Et la comparaison qu'il fait entre la simplicité provinciale – «Chez les provinciaux on prend ce qu'on rencontre / Et là, faute de mieux, un sot passe à la montre» (vv. 65-66) – et la complexité parisienne – «La diverse façon de parler et d'agir / Donne aux nouveaux venus souvent de quoi rougir» (vv. 63-64) – introduit l'idée qu'«[...] il faut à Paris bien d'autres qualités, / On ne s'éblouit point de ces fausses clartés, / Et tant d'honnêtes gens que l'on y voit ensemble / Font

(3) Voir, à ce propos, l'Épître, l'adresse Au Lecteur, et l'Examen de 1660 (pp. 3, 4 et 7).

qu'on est mal reçu si l'on ne leur ressemble» (vv. 67-70). Toute son ambition consiste donc à ressembler à ces honnêtes gens, et son désir, qu'il confie à Cliton, est d'apprendre «à se faire un visage à la mode» (v. 10). La contrefaçon – prendre un autre visage que le sien – lui tiendra lieu de brevet d'honnêteté et de passeport pour entrer dans ce «pays du beau monde». La vérité nouvelle de Dorante passe par l'artifice: il va mentir, mais pour devenir ce qu'il est, ou du moins ce qu'il veut et croit être: un jeune Parisien de son temps.

C'est que l'air de Paris porte en lui cet art de se composer un visage et de se donner des manières. Tout y tient dans le paraître. Ce que Cliton, plus brutalement, dit à sa manière:

Paris est un grand lieu plein de marchands mêlés,
L'effet n'y répond pas toujours à l'apparence,
On s'y laisse duper, autant qu'en lieu de France. (vv. 72-74)

Et, commençant ses leçons par le chapitre des largesses à distribuer à bon escient, le valet, qui sait son monde, apporte à Dorante confirmation de sa théorie: «Mais il faut de l'adresse...» (v. 87).

Ainsi persuadé par ses propres analyses et par les remarques de son valet que son choix de devenir parisien et cavalier lui impose toute une stratégie de l'apparence, Dorante s'en trouve d'autant plus vite convaincu que, brûlant de courtiser les dames, la première qui se présente lui offre aussitôt une vérification pratique de ses présupposés. La jolie Clarice, à peine paraît-elle sur l'espace scénique, y entre par un «faux pas» assurément faux, puisque l'indication de jeu fournie par Corneille sous-entend la feinte: «et comme se laissant choir». Certaines laissent tomber leur mouchoir, d'autres font mine de trébucher... Dorante, pas dupe de ce jeu, se précipite pour relever la donzelle, et la fausseté de la situation trouve vite son prolongement dans la fausseté des compliments échangés, galanterie où l'artifice consiste en un jeu réciproque sur les mots:

Dorante: Ce malheur me rend un favorable office... (v. 105)

Clarice: [...] ce faible bonheur ne vaut pas qu'on le prise

Dorante: Il est vrai, je le dois tout entier au hasard,

Mes soins, ni vos désirs n'y prennent point de part.

(vv. 110-112)

Cette escarmouche amoureuse, où Dorante fait aussitôt la preuve qu'il a l'esprit nécessaire pour participer au jeu mondain et y tenir brillamment sa partie et où Clarice jauge ce nouveau galant comme un partenaire à sa mesure, laisse le champ libre au jeune homme pour déployer son jeu. Pour être vraiment le vrai nouveau Dorante, il lui faut donc pousser plus loin la balle: homme d'épée il se dit, homme d'épée il se fait. Il est révélateur que son premier mensonge, celui qui amorce la dynamique de l'affabulation, porte précisément sur des exploits militaires:

Depuis que j'ai quitté les guerres d'Allemagne... (v. 154)

Et il est révélateur aussi que c'est poussé par Clarice, dont l'intérêt pour ce jeune et beau guerrier qui revient de guerre dit bien à quoi rêvent alors les jeunes filles -

Quoi, vous avez donc vu l'Allemagne, et la guerre? (v. 161) -

que Dorante commence à raconter ses quatre années de combats, les sièges qu'il a conduits, les victoires qu'il a remportées. Non pas tant Matamore que jeune garçon qui aurait assisté aux représentations du *Cid* et qui y aurait trouvé, comme toute une génération, un modèle héroïque propre à nourrir ses rêves. Et qui retrouve, pour faire sa cour à la jeune fille qui l'écoute, la métaphore galante et guerrière de la captivité d'amour. Cliton, qui était sorti lors de l'échange des compliments galants, et qui vient de revenir au moment où son maître entame le récit de ses exploits, n'y comprend goutte: «Vous rêvez, dis-je,...» (v. 169): il n'entend que le mensonge, là où il y a continuité logique d'une rhétorique galante. Clarice, elle, a fort bien compris, lorsqu'elle prend congé comme à regret:

Et, malgré la douceur de me voir cajolée... (v. 189)

↳ Ainsi Dorante devient-il menteur pour être sincère avec lui-même et avec cette volonté qu'il a d'être un vrai galant. Le succès du premier mensonge, qui lui attire de la part de Clarice un intérêt prometteur, ne peut que l'engager à persévérer dans une voie qui lui réussit si bien. Le mensonge suivant marque à la fois la poursuite du même jeu et un degré supplémentaire dans l'art de le pratiquer. C'est cette fois-ci non une jeune fille mais un galant auquel il se trouve confronté, c'est-à-dire le modèle même de ce qu'il s'efforce d'être. Alcippe lui offre ce double avantage d'être son ami - et donc de lui fournir l'occasion de ne pas se contraindre devant lui - et de se présenter comme le protagoniste d'une affaire galante, ce qui correspond exactement à ce que lui-même recherche. La naissance du mensonge est ici particulièrement révélatrice: à partir du mot déclencheur - «galanterie» (v. 237) -, Dorante, par un jeu de questions-réponses, se trouve entraîné dans une sorte de spirale stichomythique qui le pousse à élaborer progressivement les contours d'une fête qu'il aurait pu donner, s'il était bien le gentilhomme qu'il prétend être, et qu'il lui faut donc donner, au moins par les mots, pour convaincre les autres, voire lui-même, qu'il l'est. Le «moi-même» (v. 253) sur lequel aboutit cet échange place ainsi Dorante dans la position de devoir s'expliquer: et c'est là que le mensonge, né de cette volonté d'adéquation avec le modèle qu'il s'est fixé, prend toute sa dimension.

Jusque-là, avec Clarice, l'évocation des guerres d'Allemagne était restée relativement discrète, plus allusive que précise: Dorante n'était encore qu'un menteur débutant, peu sûr de ses moyens, n'ayant pas eu l'occasion de les déployer. Avec Alcippe, le pli est pris et le menteur se découvre à

lui-même pour ce qu'il est: un affabulateur prodige. Ce que l'occasion vient de découvrir, c'est un inventeur hors série, qui dispose de l'arme absolue en la matière: l'imagination. Ce discours de l'apparence, par lequel il s'intègre au beau monde parisien, Dorante le pratique en artiste doué, créant devant ceux qui l'écoutent une illusion parfaite. Le résultat est à la mesure de l'invention: Alcippe, piqué au vif, ne peut que confesser à Philiste: «Je meurs de jalousie» (v. 305).

Il y a donc lieu de distinguer deux composantes dans cet art de mentir vrai qui est celui de Dorante: d'un côté, la stratégie du paraître, qui se traduit par l'adoption d'une rhétorique galante destinée à donner l'apparence du personnage de parfait cavalier qu'il entend être; et de l'autre, le talent de l'affabulation, qui se déploie en récit, et fait naître sous les yeux de son public une scène imaginaire, donnant l'illusion du vrai. On reconnaît, au passage, dans cet art de donner vie à des leurres, l'essence même du théâtre, et en Dorante une variation subtile, jouée par Corneille lui-même, du théâtre dans le théâtre. Mais ce qu'il importe plutôt de relever ici, c'est la façon qu'a Dorante de s'expliquer sur cet art qu'il vient de mettre si brillamment en pratique. A Cliton, de plus en plus éberlué, et qui l'interroge:

Votre ordinaire est-il de rêver en parlant? [...]

Pourquoi depuis un an vous feindre de retour? (vv. 312-319)

il donne une explication qui dit bien pourquoi il ment:

J'en montre plus de flamme, et j'en fais mieux ma cour (v. 320).

En d'autres termes, la réussite amoureuse suppose qu'on développe les prestiges du paraître: le sentiment compte moins que la façon qu'on a de le montrer et de le dire. La rhétorique galante ne relève pas du discours froid, rationnel, sans grâce, «des Lois et des Rubriques» qui a été jusqu'ici son ordinaire; les juristes - Jason, Balde, Accurse, Alciat - disent le fait et le droit; ils n'emportent pas pour autant les faveurs des belles:

Qu'un homme à Paragraphe est un joli galant! (v. 331)

C'est d'une autre rhétorique qu'il est besoin:

On s'introduit bien mieux à titre de vaillant,

Tout le secret ne git qu'en un peu de grimace,

A mentir à propos, jurer de bonne grâce... (vv. 332-334)

Le vrai galant est celui qui maîtrise cette rhétorique de la feinte gracieuse. Plus il est capable de bien inventer, mieux il répond aux désirs des belles et à la vérité profonde de son être. Dans ces conditions, on ne saurait s'étonner que Dorante trouve ses références non du côté des rédacteurs rébarbatifs du *Digeste* ou de l'*Inforniat*, mais bien du côté des «conteurs de Nouvelles» (v. 362), avec lesquels il fait assaut d'imagination.

Cette connivence avec le monde de la fiction correspond très exactement à ce «pays du beau monde» sur lequel chasse désormais Dorante. L'illusion est d'ailleurs rendue totale par l'architecture nouvelle qui a transformé la ville: Gêronte lui-même, admirant les bâtiments dont elle s'orne aujourd'hui, parle de «métamorphoses» et de «miracle». Et Dorante y trouve le cadre rêvé pour y développer les fictions de sa rhétorique galante:

Paris semble à mes yeux un pays de Romains. (v. 552)

Rien d'étonnant donc qu'après un chapitre «exploits militaires» et un chapitre «sérénade galante», le troisième chapitre – le troisième mensonge – pousse plus loin encore la fiction. L'idylle qu'il s'invente pour détourner la volonté de son père de le voir marié porte en elle toutes les ressources de l'histoire galante la plus échevelée: une jeune beauté de bonne famille, une cour secrète, un rendez-vous nocturne, l'arrivée du père, puis les événements qui se précipitent – une montre qui sonne malencontreusement, un pistolet dont la détente s'emmêle au cordon, le coup qui part, la belle qui s'évanouit, le père qui crie à l'assassin, les frères qui accourent, le combat qui s'ensuit, la nécessité de se rendre, et le mariage accepté pour sauver à la fois sa vie et son honneur! Extraordinaire histoire, qui se déploie avec d'autant plus de virtuosité qu'elle aboutit en fait à ce que Gêronte souhaitait au fond de lui-même: le mariage de son fils. Dorante, de plus en plus expert, sait que pour bien mentir, il convient de servir à son interlocuteur ce qui peut lui plaire. Cliton, lui aussi convaincu par ce qu'il vient d'entendre, ne peut que reconnaître les dons éclatants de son maître et s'avouer vaincu en matière de finesse. Quant à Dorante, il est à même de se réjouir: sur la foi de sa nouvelle apparence, il s'est attiré toutes les aventures galantes qui se puissent imaginer:

D'aujourd'hui seulement je produis mon visage,
Et j'ai déjà querelle, amour et mariage.
Pour un commencement, ce n'est point mal trouvé. (vv. 721-723)

A l'art, il a ajouté la manière.

Dans ces conditions, le jugement moral qu'Alcippe, découvrant la fourbe, porte sur le menteur n'est pas de mise: Là où il oppose valeur et courage à la lâcheté que constitue «la honte de mentir», Philiste, plus perspicace et meilleur analyste, répond par une distinction plus subtile:

Dorante, à ce que je présume
Est vaillant par Nature, et menteur par coutume. (vv. 817-818)

Ce qui revient à dire que le jeune homme a cette valeur foncière du gentilhomme pour lequel il se donne, mais qu'il applique une manière d'être liée à l'usage de la galanterie. Et c'est crédulité que d'être dupe de ce jeu galant et de prendre pour vrai l'artifice. Isabelle, elle aussi fine observatrice du manège du jeune homme, ne fait pas une autre analyse:

Dorante est-il le seul qui de jeune écolier
Pour être mieux reçu s'érige en Cavalier? [...]
Il aura cru sans doute, ou je suis fort trompée,
Que les filles de cœur aiment les gens d'épée [...]
Ainsi donc, pour vous plaire, il a voulu paraître,
Non pas pour ce qu'il est, mais pour ce qu'il veut être.
(vv. 859-874)

Le mensonge, chez Dorante, est lié à une stratégie du paraître. Que ce soit Isabelle, plutôt que Clarice, qui s'en rende compte, n'est pas indifférent. Clarice, prise dans le jeu de la galanterie, est dupe des artifices qu'il véhicule. Isabelle, à qui sa position de suivante garantit le recul du jugement, voit clair dans ce jeu de Dorante. Sous l'apparence du personnage qu'il se donne, elle entrevoit la vérité de la personne. Et de même, entre les deux jeunes filles qui sont, sous le quiproquo, l'objet de la cour de Dorante, l'une, Clarice, – celle qui d'emblée a feint de trébucher pour s'attirer le secours empressé du galant – est liée à l'artifice social, alors que l'autre, Lucrèce, préservée par le quiproquo qui la maintient en retrait, reste détachée de ces jeux d'artifice, prête ainsi, quand viendra le moment de laisser parler la vérité du cœur, à recueillir les vœux du jeune homme. C'est dans ce sens que la modification apportée par Corneille au dénouement original constitue un apport non négligeable. Là où le dramaturge espagnol force Dorante à épouser une jeune fille qu'il n'aime pas, faisant de ce mariage imposé comme la punition des mensonges commis, Corneille, voulant «un mariage moins violenté», choisit de donner à Dorante «une pente vers la personne de Lucrèce au cinquième acte»⁽⁴⁾. Car, et c'est une évolution perceptible, le jeune homme se rend compte progressivement que, derrière l'artifice, le cœur manifeste ses propres raisons que la raison galante n'imaginait même pas. Lorsqu'il lui faut se défendre, devant Clarice, de ce mariage qu'il a inventé de toutes pièces, en affirmant qu'il a menti pour préserver la vérité de ses sentiments, il dit en fait la vérité:

Je vous ai trop fait voir jusqu'au fond de mon âme. (v. 1038)

Cet aveu tombe certes doublement à plat, à la fois parce qu'il n'est pas cru, mais aussi parce qu'il le fait à Clarice alors qu'il croit le faire à Lucrèce. Le quiproquo sur le nom joue comme le grain de sable qui vient détraquer la mécanique mensongère, mais il joue aussi du coup comme l'élément prémonitoire qui dit, à l'avance, la pente profonde de Dorante. L'amour déclaré à Clarice relève de la galanterie, de l'apparence, du mensonge, comme le prouve, dès le départ, le fait qu'il y a erreur sur la personne. Et lorsque les yeux du jeune homme remarquent l'autre jeune fille – celle qu'il croit être Clarice et qui est en fait Lucrèce –, un trouble l'envahit:

(4) Examen de 1660, p. 8.

De mon premier amour j'ai l'âme un peu gênée,
Mon cœur entre les deux est presque partagé. (vv. 1622-1623)

C'est ainsi l'amour qui va lui faire abandonner le mensonge. Comme il l'avait déjà dit à son père:

Et j'avais ignoré, Monsieur, jusqu'à ce jour
Que l'adresse d'esprit fût un crime en amour. (vv. 1571-1572)

L'amour, et non la galanterie. Par l'ultime mensonge qu'il fait à Géroton, en lui demandant de le marier avec Lucrece, il récupère en fait sans le savoir la vérité de son cœur. En ce sens, Cliton ne croit pas si bien dire:

Quoi, même en disant vrai vous mentiez en effet? (v. 1628)

Ou plutôt, tout étant inversé du fait de la méprise qui subsiste sur l'identité des deux jeunes filles, c'est en mentant que Dorante a dit vrai. Cette fois-ci, il ne s'agit plus de cette vérité feinte de l'artifice galant, mais de la vérité nue, profonde, essentielle, de son être qu'il a appris à découvrir. Comme il le constate pour finir:

Mon cœur déjà penchait où mon erreur le jette. (v. 1726)

Dans cette optique, *Le menteur* pourrait s'intituler *L'École de la Vérité* plus encore que *L'École du Mensonge*. Lorsque Corneille, un an plus tard, remet Dorante en scène, il souligne ce qu'est devenu le jeune homme: un «honnête homme». Il s'est débarrassé de ses «friponneries d'écolier», et ses mensonges désormais relèvent des «railleries spirituelles d'un honnête homme de bonne humeur»⁽⁵⁾. Cette «honnêteté» que manifeste le nouveau Dorante est bien illustrée par le fait que *La Suite* fuit le cadre artificiel du Paris mondain pour se transporter à Lyon, autour de cette place «Bellecour» dont le nom associe heureusement beauté et galanterie. «Comme Paris est loin...» (v. 313), remarque Dorante. Et la pureté des sentiments qu'il porte à Mélisse est en quelque sorte garantie à l'avance par la conduite de parfait gentilhomme qu'il a tenue en se sacrifiant pour sauver Cléandre, le frère de la belle. Lorsque Dorante affirme donc à son valet:

Et maintenant, Cliton, je vis en honnête homme (v. 139),

ses actes témoignent pour lui avant même ses paroles. Le Dorante parisien n'existe plus, si ce n'est sur scène, dans une comédie que l'on a faite de ses mensonges, comme le lui apprend Cliton:

Oui, dans Paris en langage commun
Dorante et le menteur a présent ce n'est qu'un,
Et vous y possédez ce haut degré de gloire,
Qu'en une comédie on a mis votre histoire. (vv. 269-272)

(5) Épître de *La Suite du menteur*, p. 98, et Examen de 1660, p. 99.

Le dernier lieu du mensonge, c'est la scène:

On y voit un Doranté avec votre visage,
On le prendrait pour vous, il a votre air, votre âge,
Vos yeux, votre action, votre maigre embonpoint,
Et paraît comme vous adroit au dernier point. (vv. 275-278)

Suprême illusion que celle qui fait revivre, sous les propres yeux de Dorante, cet autre qui fut lui-même. Ce Dorante-là, c'était bien celui de la comédie, d'un spectacle où ne s'engageait pas sa valeur profonde, mais seulement l'apparence qu'il voulait se donner. Son héroïsme n'était que de mots. Confronté à une réalité moins artificielle, où il lui faut faire la preuve de son courage, Dorante agit: s'il ment, c'est désormais en conformité non avec son apparence, mais avec sa conscience de gentilhomme. Du coup, la comédie n'a plus lieu d'être: cette histoire d'honneur, de sacrifice, d'amitié et d'amour relève d'un autre genre, tragédie ou, comme ici, tragi-comédie. Et si l'abandon de Lucrece peut paraître brutal, et être considéré surtout comme un moyen commode pour Corneille de passer d'un modèle espagnol à un autre, le fait que Dorante quitte, dans la seconde pièce, tout ce qui le rattachait au personnage qu'il avait joué dans la première est aussi un signe de cette transformation qu'avait amorcée *Le menteur*, et que *La Suite* fait triompher.

Il n'y a peut-être pas beaucoup de rapport, comme on l'a souvent fait remarquer, entre les deux pièces. Et pourtant, elles sont complémentaires. Elles témoignent de la virtuosité de Corneille à jouer avec cet auxiliaire premier de l'inventeur d'histoires qu'est tout dramaturge: le mensonge. Dans sa première aventure, Dorante ment parce qu'il croit qu'il faut mentir pour être un vrai galant: il est de la race des Tircis⁽⁶⁾ et autres beaux jeunes gens qui jugent que l'affectation est naturelle en la matière. Persuadé du bien-fondé de son analyse, le jeune provincial débarqué à Paris ment donc avec une totale sincérité – c'est le menteur – et avec un brio que lui-même se découvre – c'est l'affabulateur. Si la comédie, qui corrige les mœurs, se charge de montrer à Dorante qu'en croyant tromper les autres, il se trompe lui-même, le dramaturge trouve pour autant en lui comme un double: un créateur de situations, un inventeur d'intrigues, un metteur en scène de ses propres imaginations. D'où la ten-

(6) Tircis, qui dans *Mélite*, proclame d'emblée:

J'aime à remplir de feux ma bouche en leur présence,
La mode nous oblige à cette complaisance,
Tous ces discours de livre sont alors de saison,
Il faut feindre du mal, demander guérison [...]
Mais du vent et cela doivent être tout un. (vv. 61-67)

dresse qu'il éprouve pour son personnage, et la façon qu'il a de le dédouaner de son vilain défaut; si le dénouement du *Menteur* n'est pas totalement moral, qu'importe: «Quand le crime est bien peint de ses couleurs, quand les imperfections sont bien figurées, il n'est pas besoin d'en faire voir un mauvais succès à la fin pour avertir qu'il ne les faut pas imiter»⁽⁷⁾. C'est dire que le plaisir de la comédie ne tient pas seulement dans la conformité morale. En ce sens, Corneille règle ici ce problème des rapports de la poésie et de la moralité qui lui tient à cœur, particulièrement depuis la querelle du *Cid*. En mettant en scène deux fois Dorante, il donne à voir une double réponse. D'un côté l'artifice, de l'autre la vérité naturelle. Mais dans les deux cas, Dorante est fidèle à lui-même: simplement, dans *Le Menteur*, il est fidèle au personnage qu'il se compose, alors que dans *La Suite* il laisse parler sa nature profonde. Si l'on se place sur le plan moral, on peut dire qu'il ment plus dans le premier cas que dans le second; mais si l'on se place sur le plan dramaturgique, on voit bien qu'il ment mieux. Alors, comment régler le problème? «Je vous dirais, répond Corneille, qu'il y a encore une autre utilité propre à la tragédie, qui est la purgation des passions; mais ce n'est pas ici le lieu d'en parler, puisque ce n'est qu'une comédie que je vous présente»⁽⁸⁾. En choisissant, après ces deux dernières incursions dans le registre comique que sont *Le Menteur* et sa *Suite*, de ne plus évoluer que dans le registre tragique, Corneille semble éluder cette embarrassante question qui est celle, au-delà de la question de la moralité du théâtre, du rapport entre comique et sérieux. Sans doute n'est-il jamais allé aussi loin que dans *Le Menteur* dans la réflexion sur cette question: *La Suite*, à cet égard, est un début de réponse. Même s'il faudra attendre encore vingt ans, et un autre menteur, pour aller au cœur et au bout du problème, avec ce versant noir du mensonge qu'est l'hypocrisie et ce cousin dévoyé, et lui non sincère, de Dorante qu'est Tartuffe.

Jean SERROY

(7) *La Suite du Menteur*, Épître, p. 98.

(8) *Ibid.*

Insultes, injures et jurons dans les comédies de Molière

En dépit d'une immense bibliographie, il semble que les «gros mots» de Molière n'aient guère attiré l'attention. Il y a là pourtant un domaine intéressant à plus d'un titre, qu'il s'agisse de langue ou d'esthétique, de morale ou de société. Le «Peintre» dont on a tant loué le naturel et le don d'observation demeure l'une des meilleures références sur la langue populaire du XVII^e siècle, surtout à travers ses paysans, ses provinciaux et ses domestiques. Il n'est pas inutile non plus de voir de près comment et à quelles fins, au temps de la «grande comédie» et des bienséances souveraines, ce bas langage a pu encore s'épanouir sur la scène.

Un recensement n'est pas aisé. D'abord parce que l'informatisation du lexique de Molière resté à faire⁽¹⁾, ensuite parce que ce lexique, si complet soit-il, doit être utilisé avec précaution. En matière de «mots sauvages et bas», pour parler comme Philaminte, des *Femmes savantes* (v. 461), les frontières sont floues et les appréciations délicates, surtout à trois siècles de distance. Tout dépend aussi des conditions d'énonciation et du contexte qui donnent au mot sa charge affective ou agressive. «Fourbe» peut être une insulte dans la bouche des maîtres, mais un éloge dans celle de Mascarille ou de Scapin⁽²⁾. Il faut aussi tenir compte du fait (même si cela n'entre pas directement dans notre champ d'étude), que les éloges sous forme antiphrastique sont une agression déguisée, tandis que l'insulte qui tourne à l'astéisme change de couleur⁽³⁾. La morphologie et la syntaxe peuvent, de plus, faire varier sensiblement les effets: «Traîtresse», qui ne saurait se rencontrer dans le lexique tragique, n'a pas les mêmes connotations que «traître»; «coquin» n'a pas le même impact que «petit

(1) Nous avons à notre disposition le lexique de l'édition des *Oeuvres* de Molière de Despois et Mesnard (Collection des Grands Écrivains de la France, Hachette, 1873-1893, t. XIII), qui n'est pas toujours d'un maniement facile. Le *Lexique de la langue de Molière* de Livet (3 vol., Imprimerie nationale, 1895-1897), bien que très précieux lui aussi, n'est pas exhaustif.

(2) Exemples: *Dépit amoureux*, v. 1117; *L'Étourdi*, v. 912. Toutes nos références renvoient aux *Oeuvres complètes* de Molière, éd. Georges Couton, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2 vol., 1971.

(3) Exemples: *L'Étourdi*, vv. 1099-1102, et les «petite masque» ou «petite rusée» dispensés par Argan à Louison (*Malade Imaginaire*, II, 8).