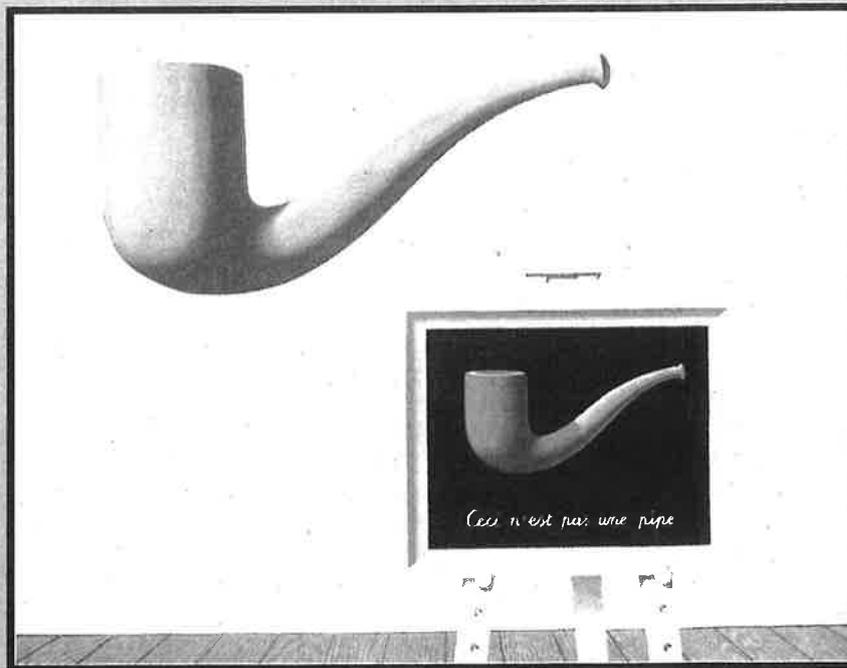




Royaume du Maroc  
Université Mohammed V  
Publications de la Faculté des Lettres et  
des Sciences Humaines - Rabat

SÉRIE : COLLOQUES ET SÉMINAIRES N° 71

# LE BEAU MENSONGE



*Coordination :*

M. BAKKALI-YEDRI

A. ZEGGAF

Université Mohammed V — Rabat  
Faculté des Lettres



Université de Genève  
Faculté des Lettres



Publications de la Faculté des Lettres et  
des Sciences Humaines - Rabat

SÉRIE : COLLOQUES ET SÉMINAIRES N° 71

# LE BEAU MENSONGE

*Coordination :*

M. BAKKALI-YEDRI

A. ZEGGAF

1997

## SOMMAIRE

- En guise d'introduction  
Abdelmajid ZEGGAF ..... 9
- Vérité/Fausseté en linguistique : Quelques cas de comptes rendus de perception en français  
Fouzia BENZAKOUR ..... 11
- Beau mensonge et qualités de parole en pragmatique linguistique  
Antoine AUCHLIN ..... 21
- Argumentation et mensonge, lecture de *La Ficelle* de Maupassant  
Khadija MOUHSINE ..... 45
- Discours culturel et mensonge  
Miyna Kaptan BELKORA ..... 55
- Baudelaire et le beau mensonge de la peinture  
Patrizia LOMBARDO ..... 63
- La peinture : vérité et mensonge  
Mohammed ESSAOURI ..... 87
- Le mensonge mortel  
Mohammed ENNAJI ..... 95
- Mentir une fois par an  
Abdelfattah KILITO ..... 105
- Un mensonge cornélien : la relation théâtrale dans *Le menteur*  
Eric EIGENMANN ..... 109

• Faussetés sadiennes : <i>Les crimes de l'amour</i> <b>Guy POITRY</b> .....	121
• «Je voudrais être scrupuleusement vrai» : un beau mensonge rétivien <b>Mohammed BAKKALI-YEDRI</b> .....	133
• Mensonge politique et mensonge romanesque : esthétique et poli- tique de Milan Kundera <b>Laurent ADERT</b> .....	145
• Vérité et mensonge dans le conte populaire <b>El Mostafa CHADLI</b> .....	157
• Fiction, feinte, simulation <b>Antoine RAYBAUD</b> .....	165
• La pensée mise à nu : mensonge ou figuration? <b>Laurent JENNY</b> .....	185

qu  
me  
pi  
ma  
  
re  
im  
pu  
  
de  
se  
Bi  
gc  
sa  
  
se  
il  
sc  
Pé  
  
sû  
"s

## UN MENSONGE CORNÉLIEN (La relation théâtrale dans *Le menteur*)

Eric EIGENMANN  
Faculté de Genève

Pour traiter de "beau mensonge" sous le signe de la "pipe de Magritte", il convient chez Corneille de commencer par le commencement, la première réplique de l'œuvre. Dans *Mélite* en effet, après quelques vers introductifs, Eraste décrit en ces termes l'ascendant qu'exerce sur lui le personnage éponyme:

*Mélite a sur mes sens une entière puissance,  
Si sa rigueur m'aigrit, ce n'est qu'en son absence,  
Et j'ai beau ménager dans un éloignement  
Un peu de liberté pour mon ressentiment,  
Un seul de ses regards l'étouffe et le dissipe,  
Un seul de ses regards me séduit et me pipe [...] (1).*

A l'en croire, celle qu'il aime le pipe, comme on attrape des oiseaux "à la pipée" en imitant leur cri, leur faisant prendre l'apparence pour la réalité. Aussi décide-t-il de retourner l'arme contre elle et d'usurper sa signature pour adresser de fausses déclarations d'amour : sous-titrée *Les fausses Lettres*, la pièce développera le thème du faux-semblant tant sur le plan verbal et scriptural que sur le plan visuel, jusqu'aux hallucinations dont - juste retour des choses - Eraste sera finalement victime.

La "fourbe", selon le lexique de Corneille, constitue cependant dans son œuvre le ressort de presque toutes les comédies et de plusieurs tragédies, de sorte qu'il n'y a "pas de théâtre dont les héros se mentent davantage les uns aux autres(2)", comme l'écrit Jean Rousset ; seules échappent à la règle les pièces comprises entre *Le Cid* et *Polyeucte*(3), où le mensonge paraît pour

(1) Corneille, *Mélite*, acte 1, scène 1. toutes les citations de Corneille sont extraites des *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, 3 volumes, Paris, Gallimard, 1980, 1984 et 1987.

(2) Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Corti, 1954, p. 215.

(3) Soit entre 1636 et 1641.

ainsi dire impossible, tant il contredirait l'héroïsme des personnages<sup>(4)</sup>. Outre sa récurrence, le mensonge cornélien présente nombre de caractéristiques révélatrices. Je n'en retiens ici que deux, théâtralité et invraisemblance, affichées dans la plupart des textes concernés, et concentre l'observation sur une pièce qui s'impose dès son titre, *Le menteur* (1644) ; malgré son relatif isolement dans l'œuvre<sup>(5)</sup>, elle n'est pas dépourvue sur cette question d'une exemplarité.

### MENTIR N'EST PAS JOUER (LA COMÉDIE)

La théâtralité du mensonge procède d'un lieu commun, l'analogie entre mensonge et théâtre, ou plutôt entre théâtre et illusion, qui a motivé maintes condamnations de l'art dramatique depuis l'Antiquité grecque. L'idée, platonicienne à l'origine et qui perdure aujourd'hui<sup>(6)</sup>, a ainsi justifié l'exil des poètes dramatiques dans *La République* de Platon, l'excommunication des comédiens prononcée par les Pères de l'Eglise, qui n'a été levée qu'en 1844<sup>(7)</sup>, et diverses formes de censures ou de récupérations, dont celles que préconisait Jean-Jacques Rousseau.

Si le théâtre ne cesse de susciter la question de son rapport à la vérité et de sa vraisemblance, plus manifestement problématique que dans les autres arts, c'est sans doute qu'il paraît ressortir à une *mimesis* particulièrement grossière, au sens aristotélicien du terme. Se déployant dans un espace spatio-temporel homogène à celui du public, ne lui présente-t-il pas, en général, des scènes auxquelles il pourrait apparemment assister dans son expérience quotidienne : des êtres humains de chair et d'os en train de converser?...Le théâtre classique, par ailleurs, a fait de l'illusion l'objet majeur d'un projet qui, après avoir dominé la scène entre 1640 et 1680 environ, n'a jamais complètement tari, connaissant même des avatars, au service d'esthétiques certes très différentes, dans les productions naturalistes du tournant du siècle.

Dans la perspective d'un théâtre illusionniste ou "menteur", le mensonge qui survient dans l'action dramatique peut apparaître comme une

(4) Voir Michel Prigent, *Le Héros et l'Etat dans les tragédies de Pierre Corneille*, P.U.F., 1986, pp. 344-351.

(5) En compagnie, évidemment, de *La Suite du menteur*.

(6) Même parmi les successeurs de ceux qui en ont souffert autrefois : en témoignait encore récemment l'autobiographie du comédien François Périer, intitulée *Profession menteur*. Le programme du présent colloque mentionne d'ailleurs le mensonge du comédien, comme une évidence.

(7) Excommunication levée lors du concile de Soissons. Les droits civiques avaient été établis en 1789.

forme de mise en abyme de la représentation théâtrale, un cas particulier de théâtre dans le théâtre. L'analogie comporte pourtant des limites qu'il faut brièvement rappeler. Inutile d'insister sur ce qui permet de la fonder, que résume l'épaisseur étymologique du mot "hypocrite", issu du verbe grec υποκρινεσθαι, qui signifie l'action de jouer un personnage, en particulier pour emporter l'adhésion d'autrui, l'υποκριτης désignant le comédien. Les traits communs au mensonge et à l'art dramatique, principalement formels, tiennent à une énonciation qu'on peut qualifier le double, selon laquelle "la bouche n'est pas d'accord avec le cœur"<sup>(8)</sup> ; l'expression de Molière reprend la définition du mensonge de Saint Augustin, "aliquid in animo et aliquid in verbis". La formulation contemporaine d'Anne Reboul, qui postule que

a) le locuteur ne croit pas à la vérité de ce qu'il dit ;

b) le locuteur a l'intention que son interlocuteur croie qu'il (le locuteur) croit à la vérité de ce qu'il dit<sup>(9)</sup>.

pourrait s'appliquer à l'énonciation du comédien tel qu'une importante tradition le conçoit ; l'analogie entre théâtre et mensonge s'étendrait même à la finalité des deux actions - passer pour vrai, provoquer l'illusion.

Cette extension décisive ne concerne toutefois que le théâtre "illusionniste", soit un courant esthétique parmi d'autres ; car le théâtre peut aussi bien se contenter - ou plutôt choisir, positivement - d'instaurer avec la réalité des rapports moins mimétiques, voire contradictoires. De plus, dans l'hypothèse de l'analogie, l'insincérité du "comédien menteur" implique un jeu "distancié", à l'insu des spectateurs, qui ne répond ni à l'école de l'identification (stanislawskienne, par exemple), ni à celle de la distanciation brechtienne, au sein de laquelle le comédien s'efforce malgré tout d'être sincère pour exposer le plus clairement possible les enjeux de la situation. En définitive, comme l'affirme Jean Duvignaud, "la création du personnage par l'acteur ne saurait poser de problème de "sincérité" absolue". Le personnage n'étant jamais qu'une construction, quelles qu'en soient les modalités, l'acteur ou le comédien ne passe pas "d'un moi réel à un moi imaginaire [...]". C'est un surcroît de socialité qu'il conquiert, plus qu'une personnalité différente<sup>(10)</sup>.

Dans la logique même de l'esthétique de l'illusion, surtout, on ne saurait confondre l'objet ultime et la réalité de la représentation. Si le faux peut passer pour vrai dans le mensonge, il n'en ira jamais de même au

(8) Molière, *Don Juan*, V. 2 : "DOM JUAN. Quoi, tu prends pour du bon argent ce que je viens de dire, et tu crois que ma bouche était d'accord avec mon cœur?"

(9) Anne Reboul, "Le paradoxe du mensonge dans la théorie des actes de langage", *Cahiers de Linguistique Française*, 13, Genève, 1992, p. 136.

(10) *L'Acteur*, Paris, Écriture, 1993, pp. 250 et 252.

théâtre, où il est d'emblée donné comme tel, de sorte que le spectateur sait qu'il assiste à une mise en scène. Si la "dupe" sait que le "menteur" ment (et que chacun sait que l'autre sait), peut-on parler encore de mensonge? Ce spectateur averti en vaut deux : l'un qui connaît l'artifice, l'autre qui peut néanmoins s'y laisser prendre, par jeu. S'instaure une manière de complicité, incompatible avec la tromperie.

C'est donc structurellement que les deux actes divergent de toute évidence, à l'échelle de la relation avec celui qu'on ne peut appeler le "récepteur" qu'entre guillemets, puisque la dupe présumée est censée "recevoir" le discours comme véridique, non comme mensonger. La duplicité du mensonge s'oppose à la dualité du théâtre, à la fois fiction représentée et réalité brute, ouvertement présentée. Si chacune comporte une dimension ludique, la relation mensongère implique un jeu nécessairement *exclusif*, tandis que la relation théâtrale présuppose une construction fictive commune, un jeu *collectif*.

### LE MENSONGE EN SPECTACLE

Mais revenons au *Menteur* de Corneille. D'entrée de jeu, la pièce se donne pour objet le mensonge ou, plus précisément, le menteur personnifié: nommément, il accède pour la première fois dans le théâtre français au rang de ce que la critique théâtrale appelle aujourd'hui le "rôle-titre". La place qu'il occupe est remarquable, ne serait-ce qu'en comparaison de celle accordée par Racine aux personnages correspondants, qui s'expriment en quelque sorte à la place du héros : Atalide ment (mal) pour Bajazet, Œnone pour Phèdre, Mathan pour Athalie, encore que ce dernier travaille davantage pour son propre compte. Le cas échéant, le mensonge est dépersonnalisé, tels les "songes menteurs" de la même Athalie. Chez Corneille, en revanche, même si Euphorbe - le fourbe Euphorbe... - ment pour Maxime dans *Cinna*, ce forfait revient en général au personnage principal, que ce soit Dorante dans notre pièce, Alidor dans *La Place Royale* ou Cléopâtre dans *Rodogune*, pour ne pas négliger le genre tragique : bien que liée à des propriétés génériques, la configuration du mensonge cornélien ne s'y réduit pas.

Il résulte de cette mise en évidence, pour le spectateur, une grande visibilité du mensonge, laquelle ne relève pas d'un truisme théâtral, car elle dépasse largement les exigences minimales de la représentation scénique. Poursuivons un instant l'opposition : le plus souvent chez Racine, le mensonge est raconté, il a lieu "entre les actes", que ce soit dans *Phèdre*, dans *Athalie* ou dans *Bajazet*. Quand Bajazet se résout enfin à mentir lui-même, la précipitation de Roxane, qui en anticipant ses paroles l'interrompt dès ses

premiers mots, le dispense même de proférer quoi que ce soit de mensonger. En bref, comme l'illustrerait encore Junie devant Britannicus, le héros racinien ment le moins possible, jusqu'à ne pas mentir du tout, sinon par omission, alors qu'il serait censé le faire. Il en va tout autrement dans l'œuvre de Corneille, où aucune occasion n'est perdue de donner à voir la profération du mensonge.

Cette visibilité s'accroît de la visualisation du mensonge qu'opère un éventuel recours au déguisement, dont les "habits menteurs"<sup>(11)</sup> de Mélisse dans *La Suite du Menteur* offre un exemple assez éloquent. Deux autres procédés concourent ailleurs à un effet semblable : la matérialisation du discours mensonger sous forme de lettre (*Mélite*) et à plus large échelle sous forme théâtrale, lorsque les destins narrés par Alcandre s'incarnent devant le spectateur Pridamant, fasciné (*L'Illusion comique*)<sup>(12)</sup>.

Visibilité du mensonge cornélien? C'est donc peu dire. Si le mensonge racinien subit un "effet de sourdine" qui pourrait figurer parmi ceux que répertorie Spitzer<sup>(13)</sup>, le mensonge chez Corneille bénéficie par contraste d'un "effet de résonance", qu'il faut étendre au registre visuel. La différence tient en partie au caractère des héros respectifs. Starobinski l'a bien exposé<sup>(14)</sup>, le héros racinien tend à se cacher à la vue, qui est hantée par le malheur, tandis que le héros cornélien, pour qui le regard est plénitude, se montre. La visibilité de son mensonge se double ainsi d'une exhibition soigneusement mise en scène, autrement dit d'une "spectacularisation", comparable à celle que met en œuvre *L'Illusion comique*.

La comparaison mettrait en lumière une série d'oppositions qu'il serait trop long d'exposer ici. L'évocation des frayeurs de Pridamant élargira seulement notre champ de vision aux "destinataires" du discours mensonger, censés en être dupes. Le père de Clindor n'est pas la seule victime d'un mensonge, en effet, à se trouver au centre de l'action. La spectacularisation du menteur a pour corollaire celle de l'interlocuteur concerné, auquel le texte ne manque jamais de donner la parole pour exprimer sa réaction, crédule ou incroyant.

(11) *La Suite du Menteur*, III, 3.

(12) Encore qu'on puisse discuter la pertinence de la notion de mensonge dans *L'Illusion comique*. Il ne s'agit guère que d'un demi-mensonge, précision que ne saurait négliger une étude du problème plus étendue que ne l'est celle-ci.

(13) Leo Spitzer, "L'effet de sourdine dans le style classique: Raine", *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 208-335.

(14) Jean Starobinski, "Racine et la poétique du regard", *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, pp. 69-90.

C'est que, devant le mensonge, l'acte de créance va rarement de soi dans le théâtre de Corneille. Si l'on y ment plus qu'ailleurs, on s'en doute souvent. Dans *Le menteur*, la réaction au mensonge initial de Dorante exprime pour le moins l'étonnement.

CLARICE. *Quoi, vous avez donc vu l'Allemagne, et la guerre?*<sup>(15)</sup>

"En matière de fourbe, [Dorante] est maître, il y pipe", la jeune fille l'aura compris au troisième acte, si bien qu'elle sera capable de déjouer ses dénégations - en substance: "je ne mens pas". Elles sont révélatrices en proposition de leur insistance tout au long de l'œuvre, selon une logique précisément rappelée en guise de réponse:

DORANTE. *Que la foudre à vos yeux m'écrase si je mens.*

CLARICE. *Un menteur est toujours prodigue de serments*<sup>(16)</sup>.

Grâce à la clairvoyance de son ami Philiste, Alcippe est conscient dès la première rencontre que, dans le récit du fabulateur,

*Les signes du festin ne s'accordent pas bien*<sup>(17)</sup>.

Informé des contes répandus par son fils, Géronte aussi se méfie,

*Tu me fourbes encor*<sup>(18)</sup>,

tandis que Cliton se révolte, du moins au début de la pièce, contre les "menteries" de Dorante. Tous et toutes continueront cependant de lui accorder foi. En l'occurrence, le menteur se définit paradoxalement en fonction d'un véritable partenaire, qui collabore à son entreprise. Plus encore qu'à la qualité de l'exécution, sa réussite tient, écrit Mario Lavagetto, "à la volonté illimitée et toute puissante de le croire, à la "faculté d'affabulation" dont fait preuve, inébranlable, son interlocuteur"<sup>(19)</sup>. Objet de spectacle pour le public du théâtre, il l'est également aux yeux mêmes de ses victimes potentielles, à la fois dupes et premiers spectateurs de la duperie.

Dans ce rôle ambivalent, Cliton n'est pas moins exemplaire que son maître dans le sien : garant de la vérité, qu'il ne cesse de rappeler, témoin privilégié mais impuissant de certains mensonges, il "enrage de [se] taire, et

(15) *Le menteur*, I, 3.

(16) *Ibidem*, III, 5. Dans la première scène de la pièce déjà, Dorante proteste par deux fois de sa sincérité: "à vrai dire", "à ne rien déguiser".

(17) *Ibidem*, I, 5.

(18) *Ibidem*, V, 2.

(19) "[...] alla sconfinata e dispotica colontà du credergli, alla "facoltà fabulatrice" di cui dà incrollabilmente prova il suo interlocutore". Ma traduction. Mario Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne*, Torino, Einaudi, 1992, p. 85.

arement de soi  
, on s'en doute  
ial de Dorante

guerre?<sup>(15)</sup>  
, la jeune fille  
de déjouer ses  
évélatrices en  
n une logique

ns.  
nts<sup>(16)</sup>  
conscient dès

é méfie,

e, contre les  
ndant de lui  
xalement en  
. Plus encore  
vagetto, "à la  
affabulation"  
spectacle pour  
ses victimes

aire que son  
eler, témoin  
[se] taire, et

ar deux fois de

rice" di cui dà  
avagetto, *La*

d'entendre mentir"<sup>(20)</sup> ; dupé à son tour par d'autres mensonges, il sait savoir, doute, au point de réclamer l'équivalent d'une "didascalie"<sup>(21)</sup> explicative : "Quand vous voudrez jouer [...], donnez-[moi] quelque signe"<sup>(22)</sup>. Incapable toutefois de s'y retrouver, contraint à prendre du recul, il finira par admirer l'art du menteur, promu au rang de spectacle. S'adressant au public à la fin de la pièce pour l'inviter à s'inspirer d'"un si rare exemple", il applaudit ainsi en spectateur la performance accomplie<sup>(23)</sup>. C'est d'ailleurs de même Cliton qui, dans *La Suite du Menteur*, confirmera d'une plaisante allusion réflexive la théâtralité de celle-ci :

*Oui, 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<sup>(24)</sup> ;*

Le texte l'avait déjà indiquée précédemment, il est vrai ; en comparant aux effets de la machinerie scénique - par la bouche du lucide Philiste, justement- les fastueux tableaux que dépeint Dorante:

*Une collation servie à six services, / Quatre concerts entiers, tant de  
plats, tant de feux, / Tout cela cependant prêt en une heure ou deux, /  
Comme si l'appareil d'une telle cuisine / Fût descendu du Ciel dedans  
quelque machine<sup>(25)</sup>.*

Si le mensonge est donné en spectacle, il est aussi, "structuré comme tel", étonnamment semblable à la relation théâtrale. Comme Philiste, le spectateur de théâtre n'est pas dupé, mais il peut le devenir, comme Pridamant. Ou plus précisément : Il passe alternativement d'une attitude à l'autre - comme Cliton.

**"AU-DELÀ DU VRAISEMBLABLE"**

Ce parallélisme entre les deux relations est en partie déterminé par une conception de la vraisemblance propre à la dramaturgie de Pierre Corneille. Le détour par d'autres œuvres, tout hâtif qu'il doive être, contribuera encore à

(20) *Le Menteur*, I, 5.  
(21) Le terme est encore de Mario Lavagetto, *ibidem*, p. 90.  
(22) *Le Menteur*, I, 6.  
(23) Au sujet du "beau menteur" qu'est Dorante, Corneille écrit : "Il débite ses menteries avec une telle présence d'esprit, et tant de vivacité, que cette imperfection a bonne grâce en sa personne, et fait confesser aux spectateurs que le talent de mentir ainsi est un vice dont les sots ne sont pas capables" ("Discours de l'utilité et des parties du poème dramatiques", *op. cit.*, p. 129).  
(24) *La suite du Menteur*, I, 3.  
(25) *Le Menteur*, III, 2.

éclairer le propos. Chez Racine, objectera-t-on, les destinataires du mensonge ne manquent pas non plus de clairvoyance: qu'on pense à Roxane dans *Bajazet* et à Xiphares dans *Mithridate*. Pourtant la différence d'avec Corneille est sensible. Qu'est-ce qui conduit à croire, à accorder sa foi, ou au contraire à s'y refuser? Prenons les derniers personnages nommés. Roxane déclare à Atalide, qui tente de la convaincre des sentiments de Bajazet en sa faveur:

*Hélas! pour mon repos que ne puis-je le croire! / [...] L'ingrat ne parle pas comme on le fait parler! / [...] je ne retrouvais point ce trouble, cette ardeur / Que m'avait tant promis une discours trop flatteur*<sup>(26)</sup>.

Et Xiphares, à propos de l'offre mensongère que Mithridate lui a faite :

*Il feint, il me caresse et cache son dessein ; / Mais mi qui dès l'enfance élevé dans son sein, / De tous ses mouvements ai trop d'intelligence, / J'ai lu dans ses regards sa prochaine vengeance*<sup>(27)</sup>.

Devant la même offre de Mithridate, Monime avait pour sa part déclaré:

*Mais enfin je vous crois, et je ne puis penser / Qu'à feindre si longtemps vous puissiez vous forcer*<sup>(28)</sup>.

Par-delà leurs contradictions, ces trois réactions ont en commun l'application rigoureuse du critère de la vraisemblance. Roxane et Xiphares repèrent une incohérence suspecte qui brise leur confiance. Monime tire de même les conséquences de ce qui lui paraît vraisemblable, *a contrario* : pour elle, c'est la feinte qui serait invraisemblable.

Du côté de Corneille, la réaction au mensonge dépend moins de la vraisemblance, ou de l'invraisemblance, des propos tenus. Dans la même situation que Xiphares et Monime<sup>(29)</sup>, confronté aux mensonges de Cléopâtre, l'Antiochus de *Rodogune* hésite jusqu'à la fin sur le parti à adopter, bien qu'il la sache parricide et que son frère, qu'il chérit, puis la femme qu'il aime, tentent de lui ouvrir les yeux sur le "faux amour"<sup>(30)</sup> de la reine. De même dans *Le Menteur*, Alcippe, par exemple, croit l'invraisemblable, c'est-à-dire l'incohérent, malgré l'avertissement de Philiste. Celui-ci revient d'ailleurs ensuite sur cet aveuglement qu'il n'a pas su dénoncer jusqu'au bout :

(26) *Ibidem*, I, 3.

(27) *Ibidem*, IV, 3.

(28) *Ibidem*, III, 3.

(29) Dans chacune de ces pièces aux intrigues parallèles, un puissant - respectivement Cléopâtre et Mithridate - feint d'accepter pour son fils un mariage contraire à ses propres intérêts.

(30) *Rodogune*, III, 2.

*A nous laisser duper nous sommes bien novices. [...] Quiconque le peut croire ainsi que vous et moi, / S'il a manque de sens, n'a pas manque de foi*<sup>(31)</sup>.

Alors que le vraisemblable chez Racine s'érige en critère absolu<sup>(32)</sup>, que l'alternative paraît stricte, qu'on croit ou qu'on ne croit pas, chez Corneille le vraisemblable ou son contraire demeurent insuffisants. quand tout démentirait la prétendue vérité, on peut encore y croire.

Cette attitude à l'égard de la vraisemblance du mensonge reflète fort bien les positions théoriques de Corneille à l'égard de la vraisemblance au théâtre<sup>(33)</sup>. Si tout le monde ou presque au dix-septième siècle, dès les années trente environ, considère que la représentation théâtrale a pour objectif de provoquer l'illusion, on ne s'entend pas sur sa nature exacte, ni sur les moyens d'y parvenir. Deux positions se dégagent, très inégalement partagées, qu'il suffira en l'occurrence de rappeler de manière schématique.

Pour Chapelain, La Mesnardière, d'Aubignac, auxquels se rallie Racine, l'illusion sera provoquée par le respect d'une vraisemblance qui se définit en réalité comme ce que l'opinion commune juge acceptable. Primant sur le vrai, qui pourrait rebuter le public, restreinte par rapport à la conception aristotélicienne, la vraisemblance rime avec la bienséance.

Corneille seul soutient au contraire la primauté du vrai. Il estime, non sans raison, que ce qui est historiquement avéré ne peut être que cru. Les grands sujets, écrit-il, "doivent toujours aller au-delà du vraisemblable<sup>(34)</sup>" pour provoquer la "croyance" à laquelle il aspire, sentiment d'adhésion assurément moins rationnel que ne l'entendent ceux du parti opposé. Selon lui, le spectateur tient pour vraie la fiction représentée parce qu'elle lui paraît non pas vraisemblable, mais "croyable<sup>(35)</sup>". Cependant, pour paraphraser Boileau, le croyable peut quelquefois n'être pas vraisemblable ! Ce n'est donc pas une qualité intrinsèque à la chose, que reconnaîtrait la raison<sup>(36)</sup>, qui emporte l'adhésion, mais une qualité dépendant davantage du spectateur, lequel établit de façon plus circonstancielle et subjective, consciemment ou non, les critères de ce qu'il accepte de croire. Corneille suppose au fond que "le public, emporté par le poème, son verbe et son action, se garde de prêter

(31) *Le Menteur*, II, 4.

(32) Enone le postule : "Qui vous démentira ? Tout parle contre lui", *Phèdre*, III, 3.

(33) "La vraisemblance ne tient plus guère de place dans la théorie cornélienne" : René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, Lausanne, Payot, 1931, p. 205.

(34) "Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique", *op. cit.*, vol. III, pp. 117-118.

(35) "Discours de la tragédie", *op. cit.*, vol. III, p. 169.

(36) On en trouve le contre-exemple dans *Mithridatè* de Racine, où un mensonge royal paraît parfaitement invraisemblable : "PHENIX. Un grand roi descend-il jusqu'à cet artifice?" (IV, 1).

attention aux fautes apparentes de l'auteur envers la stricte imitation du réel<sup>(37)</sup>". Il affirme avoir constaté lors des représentations qu'il est possible - voire souhaitable - de faire appel à son imagination, à sa capacité d'entrer dans l'univers d'une "fiction de théâtre ou d'une "fiction poétique<sup>(38)</sup>", malgré d'éventuels manquements à la cohérence et à la bienséance ; ce fut l'objet de la querelle du *Cid*.

Or le menteur Dorante, qui serait "un grand maître à faire des Romans", offre lui aussi des "fictions<sup>(39)</sup>" à ses auditeurs bravant "les conteurs de Nouvelles". Et les destinataires du mensonge nous rappellent que leur *croyance*<sup>(40)</sup> - de nouveau le même terme pour les deux relations sous la plume de Corneille - se porte "au-delà" de cette notion éminemment variable qu'est la vraisemblance : elle résulte largement de la situation et de la relation intersubjective. Bien que la sincérité soit l'une des conditions que requiert en principe toute conversation<sup>(41)</sup>, le plus plausible paraîtra suspect de la part de telle personne, alors que de telle autre on croira n'importe quoi, tous les degrés de crédulité étant possibles dans l'intervalle. L'importance de la relation se marque de surcroît dans le dialogisme manifeste des mensonges cornéliens, orientés non seulement *ad personam*, mais modifiables en fonction de l'évolution de la situation et des objections de l'interlocuteur, réelles ou supposées. Les soins que le menteur - Dorante dans *Le Menteur*, Alidor dans *La Place royale*, Cléopâtre dans *Rodugune* - voue à toujours réadapter ses arguments peuvent être interprétés en ce sens. Autant que la performance du menteur, Corneille déploie tout ce processus contradictoire de "croyance" incrédule, qui réunit dupes et spectateurs dans un rapport à la vraisemblance plus complexe et plus libre qu'il ne sera dans l'esthétique classique, et qui pointe un dénominateur commun entre deux modes de communication à l'endroit précis de leur divergence théorique la plus nette.

Certes, d'autres textes du siècle y travailleront. Si les personnages auxquels on ment chez Molière, également placés sur le devant de la scène, se doivent de rester aveugles pour ménager un comique proportionnel à l'"énormité" du mensonge avancé, certains font exception, dans le genre tragique. Comme Elvire, par exemple, Mathurine n'est pas dupe du séducteur, et pourtant...

(37) Jacques Morel, *Agréables mensonges*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 20.

(38) Corneille, "Examen du *Cid*", *op. cit.*, vol. I, p. 705. Les conventions théâtrales, prenant le pas sur les conventions sociales, jouent un rôle dans cette souplesse de communication : voir l'"Examen de *La Galerie d u Palais*", *ibidem*, p. 303.

(39) *Le Menteur*, I, 6.

(40) "Examen de *Mélite*", *op. cit.*, vol. I, p. 6, et *Le Menteur*, III, I, notamment.

(41) Cf. la maxime de qualité définie par Paul H. Grice dans "Logique et conversation", *La Conversation, Communications*, 30, Paris, Seuil, 1979, pp. 57-72.

d  
in  
ci  
sc  
le  
où  
dt  
  
CJ  
  
po  
spe  
j'ai  
cor  
Le  
se  
me  
s'ac  
spe  
  
scèr  
"sou  
de l  
s'éte  
reto  
sais  
  
brou  
men  
bien  
ment  
Lect  
  
(42)  
(43)  
(44)  
(45)

je ne sais pas si vous dites vrai ou non, mais vous faites que l'on vous croit<sup>(42)</sup>.

Dans *Don Juan*, la métaphore théâtrale se justifie jusqu'à la réception du message trompeur. La pièce, Jean Rousset l'a noté, "présente un bon inventaire des réactions d'un spectateur devant l'acteur en représentation : de croire à ne pas croire, il y a tout l'intervalle qui sépare les dupes et les sceptiques, les proies de l'illusion scénique et les clairvoyants qui discernent le visage et le masque<sup>(43)</sup>". On peut à l'évidence en dire autant du *Menteur*, où le mensonge est en outre fréquemment désigné, du point de vue de la dupe, par le mot "pièce" : l'analogie est explicite.

### CROIRE ET NE PAS CROIRE

Mentir n'est pas jouer (la comédie), conclut en substance la mise au point introduite plus haut, car il manque au mensonge le dispositif spectaculaire et la réciprocité de la relation - soit cette relation ludique que j'ai qualifiée de collective. Il n'est pas question de prétendre maintenant le contraire. Le mensonge apparaît cependant biaisé dans l'œuvre de Corneille. Le menteur qui se doute que celui auquel il s'adresse se doute qu'il ment (et se doute qu'il s'en doute), ce menteur-là ne ressemble plus guère à un menteur, mais bien davantage à un comédien, qui sait que celui auquel il s'adresse sait qu'il joue (et sait qu'il le sait). Et cette soi-disant dupe, à un spectateur de théâtre.

Autrement dit, l'auteur ne se contente pas de mettre le mensonge sur scène, il le met *en scène*, de telle manière - à la fois objet de spectacle de "soupçon" et de croyance - qu'il partage des caractéristiques fondamentales de la relation théâtrale. Au-delà du lieu commun, la théâtralité du mensonge s'étend ici en proportion de cette polyvalence. Maints personnages, se retournant sur eux-mêmes, pourraient ainsi s'exclamer avec Tircis : "Je ne sais plus qui croire<sup>(44)</sup>".

Le "beau mensonge" / selon Corneille réunit toutes ces qualités. Il brouille les pistes de sorte que, même prévenu de l'éventualité d'un mensonge, on peut s'y laisser prendre. Cliton l'admire comme tel : "Quoique bien averti, j'étais dans le panneau. [...] De grâce, dites-moi si vous allez mentir". Et enfin : "Quoi, même en disant vrai vous mentiez en effet?"<sup>(45)</sup>. Lecteurs et spectateurs eux-mêmes s'y perdent quelque peu au dernier acte. Il

(42) Molière, *Don Juan*, II, 3.

(43) Jean Rousset, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Colin, 1978, pp. 85-86.

(44) *Mélite*, III, 3.

(45) *Le Menteur*, II, 6, III, 5 et V, 4.

devient de plus en plus difficile de trancher ce qui se présente comme un dilemme objectivable : tenir ou non pour véridique une présumée fiction, qu'on pourrait nommer avec un sourire - tant les enjeux tragiques en sont éloignés - mensonge "cornélien" ... (46).

Si la relation mensongère consiste en principe, du point de vue du menteur, à faire croire *ou* à ne pas faire croire (en cas d'échec), et du point de vue du destinataire, à croire *ou* à ne pas croire ; si la relation théâtrale consiste de même, du point de vue comédien, à faire croire *et* à ne pas faire croire, et du point de vue du spectateur, à croire *et* à ne pas croire, force est de constater que le mensonge en l'occurrence, contre toute attente, se situe partiellement dans la seconde catégorie. L'analogie entre mensonge et théâtre, et dès lors la mise en abyme, gagnent ainsi une pertinence accrue. Il aurait été possible de défendre celle-ci dans le cadre limité du théâtre classique, en négligeant la résistance que l'auteur des "Trois discours sur le poème dramatique" a opposé à ses règles. Pour ce théâtre en effet, le spectateur doit succomber à l'illusion :

*L'esthétique classique n'imagine pas de termes intermédiaires ni de gradation entre la conscience de la fiction (ce n'est que du théâtre et je ne saurais y croire) et l'hallucination pure (ce que je vois sur scène est la réalité)*(47).

Dans une telle conception - moins ludique que la nôtre, caractérisée par des ruptures d'état de conscience - le spectateur illusionné se comporte à l'image d'une personne dupée, et le théâtre se rapproche du mensonge. Ma conclusion inverse le mouvement : dans l'œuvre de Corneille, grâce au *Menteur* en particulier, c'est le mensonge qui fait un pas vers le théâtre - un pas que la relation théâtrale cornélienne, à se démarquer de l'esthétique alors en train de s'imposer, dirige paradoxalement vers notre modernité.

(46) L'adjectif serait plus pertinent dans *Rodogune*, tragédie, où ce qui vient d'être montré du mensonge se vérifie largement. Par ailleurs, l'expression "mensonge cornélien" a déjà été retenue par Charles Mauron, dans une définition qui semble s'accorder assez bien, du point de vue du menteur, avec ce que j'ai avancé du point de vue de la présumée victime : "Le mensonge cornélien [où l'on se cache à soi-même la réalité pour guérir une blessure] [...] est un phantasme auquel on veut croire, une fantaisie imaginaire, une pseudologie nécessaire pour renforcer la négation d'une réalité pénible. Cette réalité néfaste est d'autant mieux oubliée qu'un partenaire ou un témoin accordé créance au mensonge, "joue le jeu" ". (*Le théâtre de Giraudoux*, Paris, Corti, 1971, p. 266. La proposition entre crochets est empruntée à *Psychocritique du genre comique*, Paris, Corti, 1985, p. 150.

(47) Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990, p. 27.