

Louis Narin

Le menteur (Comédie-Française, 1986)

repris du Lecteur traversé, 1992

A. Richel,

Il ne saurait être question ici d'écrire une lecture du *Menteur* : une telle entreprise outrepasserait les limites imparties à ce propos. Mais à cette raison, somme toute, de fait, s'en ajoute une autre fondamentale : à mon sens, une lecture du *Menteur* est tout simplement — pour paraphraser un mot de Pascal à propos de l'automate cartésien — inutile, incertaine, pénible et peut-être ridicule, non point parce qu'il y aurait plusieurs lectures possibles et également valables de cette pièce, mais bien plutôt parce qu'il faudrait y lire le *pluriel* même sous toutes ses formes et sur tous les plans où l'on se proposerait d'articuler le sens : non point polysémie, comme diraient les sémiologues, mais sens foisonnant ou plutôt instable ou métastable. Comme si le thème ou le contenu de la pièce qu'exhibe son nom réagissait sur toutes les tentatives d'installation d'une signification cohérente, il semble qu'avec *le Menteur*, Corneille obéisse dans la pensée, la conception et l'invention, à un régime du « change », à une loi de la mobilité et de l'altération, à un principe d'incertitude, à une règle de la variation ; et tout cela dans l'écriture la plus précise qui soit, dans le dessein le plus rigoureux et l'intrigue la plus ajustée, dans une performance dramatique agencée par la dynamique la plus implacable des cœurs, des corps, des événements et des institutions sociales.

Changement, variation, mobilité, incertitude sont soulignés par Corneille lui-même dans l'Épître dédicatoire : « Je vous présente une pièce de théâtre d'un style si éloigné de ma dernière qu'on aura de la peine à croire qu'elles soient parties toutes les deux de la même main dans le même hiver... », la dernière, *la Mort de Pompée*, tragédie dont il est vraisemblable de penser qu'elle fut jouée avec *le Menteur* au Marais en 1644. Toutefois, avec *Pompée*, comme l'écrit encore Corneille à son correspondant inconnu (Monsieur, frère du roi ?), il s'agissait de retrouver la puissance des vers de *Cinna* par-delà les tendresses et les douceurs de *Polyeucte*, et, avec *le Menteur*, de contenter « l'humeur des Français (qui) aiment le changement et (qui lui) ont demandé quelque chose de

plus enjoué qui ne servît qu'à les divertir. » Il s'agissait donc de répondre à un désir de changement, non seulement par le passage d'un genre de théâtre à un autre, de la tragédie à la comédie, mais plus subtilement (et avec plus de maîtrise aussi), par une pièce du passage et de la mobilité, *le menteur*, qui expose les effets métastables du mensonge amoureux dans les cœurs et les corps ; par une pièce qui est donc elle-même passage, changement, variation « comique » de sa propre variété « tragique », *la Mort de Pompée* où sont représentés — et avec quelle force — les effets d'instabilité du mensonge politique (machiavélique) dans les États et les cours.

Ainsi *le menteur* et *la Mort de Pompée* seraient la double variété générique d'une variation sur un même « thème », celui de la variation qui, comme il se doit, dans les deux pièces, varie incessamment dans ses noms : tromperie, déception, secret, coup d'État, confusion, artifice, détour, fourbe, manquement de foi, trahison, hasard, échange, flatterie, feinte, séduction, ruse, conte, piège, couleurs, grimace, fard, inconstance, bayes, extravagance, fiction, rêverie, caprice, songe, apparence, fausse clarté, duperie, mine, dehors, semblant, industrie... en bref, mensonge.

Corneille établit lui-même la règle structurale de cette variation entre *Pompée* et *le menteur*, dans le « régime » de versification et l'« effet » du sujet, manière et matière, forme et contenu : « Dans le premier (*Pompée*), j'ai voulu faire un essai de ce que pouvaient la majesté du raisonnement et la force des vers dénués de l'agrément du sujet ; dans celui-ci (*le menteur*), j'ai voulu tenter ce que pourrait l'agrément du sujet, dénué de la force des vers. »

Il serait peut-être moins anecdotique qu'on pourrait dès l'abord le penser, de noter que ce principe d'incertitude, ce régime du change et cette règle de la variation exercent également leurs effets sur les sources de la pièce et la manière de les traiter. Corneille, en 1644, dit son immense admiration pour *la Verdad sospechosa* du « fameux Lope de Vega », le guide qu'il a suivi « de peur de (s')égarer dans les détours de tant d'intrigues que fait notre menteur », pour reconnaître dans l'*Examen* de 1660 que l'auteur véritable en est don Juan d'Alarcón. Sans doute a-t-il « emprunté beaucoup de choses à cet admirable original », mais pour aussitôt « dépayser les sujets » et « les habiller à la française » ; sans doute l'a-t-il constamment imité, mais pour en effacer les ressemblances quant aux pensées et aux termes qui les expriment. Il justifie enfin « l'estime extraordinaire qu'il a pour ce poème espagnol, par deux épigrammes de Constantin Huyghens qui réconcilie « les grâces de la poésie avec les plus hauts emplois de la politique et les plus nobles fonctions d'homme d'État », épigrammes où le lecteur ne manquera pas de relever ces deux vers : « Enfin il (Corneille) est

poète : par la fourbe, la ruse, la fable, le mensonge [*scena vindicavit se sibi*], le théâtre se délivre (ou se venge) de lui-même », pensée où les intrigues politiques de *la Mort de Pompée* et celles, amoureuses, du *menteur* trouvent également, et dans leur variation même, la règle ambiguë de leur unité : une délivrance de soi qui est une auto-punition ou l'inverse ; une unité qui est la théâtralité même (de la volonté politique comme du désir amoureux), l'infinie réflexivité de l'illusion du réel et de la réalité de l'illusion, la feinte, la fiction.

A quoi il faudrait ajouter (et nous n'en aurons jamais fini de parcourir les circonstances historiques et esthétiques de la pièce telles qu'elles se laissent voir dans les textes publiés qui l'encadrent) que *le menteur* a eu, une année plus tard, une suite, titrée *la Suite du menteur*, qui en est une nouvelle et remarquable variation, à la fois interne à son genre — c'est aussi une comédie —, successive à son intrigue — nous y retrouvons Dorante, Cliton, Philiste ; et la première scène raconte les événements des deux années qui en séparent les récits —, enfin et surtout dans le thème lui-même : le menteur amoureux est devenu le menteur généreux et si les fictions du premier l'entraînaient en deçà du vrai et le faux dans la mobilité des corps et le change de leurs signes, les tromperies du second l'exaltent, par-delà le bien et le mal, dans la reconnaissance des valeureux entre eux.

Pas de lecture du *menteur* donc qui ne soit entraînée dans la folle sarabande de la variation, dans le jeu pluriel de la manière, dans le vertige de la mise en abyme de la scène théâtrale, dans les discours et les comportements qu'elle présente et qu'elle enclôt. Quels sont les moyens de cette danse ? Quelles sont les balises de ce jeu ? A quels repères s'accrocher dans cette chute sur place que provoquent les « menteries » ou les « rêveries » de notre irrésistible menteur amoureux ?

Le premier de ces moyens auquel on reconnaîtra immédiatement l'homme de théâtre et la force du poème comique est la plus banale des ficelles, le *quiproquo*, cette méprise qui, comme le dit le dictionnaire, consiste à prendre une personne (ou une chose) pour une autre. Clarice pour Lucrèce, et l'on peut aisément imaginer les effets d'un tel change dans le désir amoureux. Mais la ficelle devient moins grosse lorsque, sur le quiproquo, se construisent les arabesques aux détours de plus en plus subtils de ces fictions nommées mensonges.

Mais « quiproquo », « Clarice pour Lucrèce », qu'est-ce à dire (qui est ici trop vite dit, dans une apparente clarté) ? Laissons la parole à Corneille évoquant Lope de Vega ou Alarcón : « Dorante aime Clarice dans toute la pièce et épouse Lucrèce à la fin... L'auteur espagnol lui donne ainsi le change pour punition de ses

menteries et le réduit à épouser par force cette Lucrece qu'il n'aime point... Pour moi j'ai trouvé cette manière de finir un peu dure, et cru qu'un mariage moins violenté serait plus au goût de notre auditoire. C'est ce qui m'a obligé à lui donner une pente vers la personne de Lucrece au 5^e acte. »

Mais d'où viennent donc ce « change » et cette punition, effets bienséants du *quiproquo*? Comment, en effet, est-il possible de prendre Clarice pour Lucrece? A cause de ceci qui est simple : si, comme l'écrit la *Grammaire de Port-Royal*, « un nom propre comme Socrate est le nom qui convient à un certain philosophe appelé Socrate (comme celui de Paris convient à une ville appelée Paris) », il apparaît alors que, dès le début de la pièce appelé *le menteur*, une série de noms et d'abord ceux de « Clarice » et de « Lucrece » ne conviennent pas aux deux jeunes femmes qui les portent. Allons plus loin encore avec Corneille : les noms propres « en général », ceux-là et d'autres, occupent par rapport aux personnes, aux individus, et peut-être plus précisément encore par rapport aux visages, aux voix, aux corps, toutes les positions possibles, sauf celle, qui en est la définition « vraie » ou « grammaticale », de leur convenir parce qu'ils sont appelés par eux. Et par une sorte de cratylisme inversé, tous les mensonges et toutes les feintes de l'amoureux Dorante seront traversés par la quête exacerbée dans les visages, les voix, les corps, des signes qui lui permettront de les nommer de leurs vrais noms.

Mais de leur côté, visages, voix, corps ne restent pas des objets inertes, en attente d'être passivement lus, scrutés, interprétés, pour être nommés en vérité. Ils sont animés de leurs écarts spécifiques, déplacements et faux-semblants ; ils glissent ou dérapent sous leurs noms. Ainsi tout le désir de Dorante débarquant à Paris de Poitiers est de *se faire aimer*, c'est-à-dire de *se faire un visage à la mode* (v. 10) car, à la différence de la province où « un sot passe à la montre » (v. 66) c'est-à-dire « a assez de mine pour être reçu dans les compagnies » (Furetière), à Paris « on ne s'éblouit point de ces fausses clartés / Et tant d'honnêtes gens que l'on y voit ensemble / Font qu'on est mal reçu si l'on ne leur ressemble » (v. 67-70). A cette présomption, par Dorante, d'adéquation ambiguë de l'être et de l'apparence (l'être n'est-il qu'apparence? l'apparence révèle-t-elle l'être?), de convenance louche des mots et des choses, des noms et des corps, Cliton, son valet, répondra par le principe d'incertitude, la loi de la mobilité, le régime du change : « 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 /... Dans la confusion que ce grand monde apporte, / Il y vient de tous lieux des gens de toute sorte /... Comme on s'y connaît

mal, chacun s'y fait
il se prise. » (v. 72-73)

Si, à Paris, chaque nom (pseudonyme), tout nom. Et à l'entrée « faisant un faux pas » (souligne) et de Dorante, sans pouvoir jurer l'ordre des noms, le « — d'une part — rem s'en faisant un, par le nom dans nos succès sans beaucoup d'injustice part — faisant glisser la faveur du discours (« La langue du coc deux, dit-il, est ma Lucrece. » » [v. 196

La méprise sur les de 1660, est très préc pour ne se dénouer reprise, par Dorante déplaçant en affirmant ma maîtresse... son parlé, celle qui m'a contredit : / Sa beauté (v. 202-204.) A quocieuse, et dont le cor la chute : « C'est elle un autre nom pour l'celle qui n'a dit mot qu'un sot. » (v. 221-

On suivra dans toute scène, ce jeu incertain aux corps, qui les duquel s'insinue un psychologique du de politique de *la Mort* des noms et des corps serait celui des voix, imaginaires du langage. Ainsi les récits de collation sur l'eau à d'Allemagne de Do

amoureux à Poitiers dans la chambre de sa bien-aimée. Il suffirait d'analyser de près les « déclencheurs » discursifs et psychologiques de ces « contes », les stimuli de la pulsion narrative du menteur pour apercevoir comment ils occupent, pour le combler, l'intervalle entre les noms propres et les corps auxquels ces noms conviennent. Malgré l'intensité dramatique de leur contenu et la force entraînante de leur narration, ou peut-être à cause d'elles, ils tendent à s'immobiliser en « tableaux vivants », comme si leur narrateur se bornait à décrire une œuvre du Carrache ou une peinture de l'école de Fontainebleau, voire une scène de genre ou l'estampe grivoise d'une toile de Fragonard. Il n'est sans doute pas de traits plus remarquables de la puissance de ces fictions que de telles « ekphrases » qui, en deçà des volontés ou des intentions du menteur, suturent les vides et les failles de la correspondance du langage et du réel et révèlent la jouissance, dans l'imaginaire, d'une agression fantasmatique des corps. A Cliton lui déclarant : « Ces hautes fictions vous sont bien naturelles », Dorante répond : « J'aime à braver ainsi les conteurs de nouvelles, / Et sitôt que j'en vois quelqu'un s'imaginer / Que ce qu'il veut m'apprendre a de quoi m'étonner, / Je le sers aussitôt d'un conte imaginaire, / qui l'étonne lui-même, et le force à se taire. / Si tu pouvais savoir quel plaisir on a lors / De leur faire rentrer leurs nouvelles au corps... (v. 361-368) (c'est moi qui souligne).

Un des instruments de ce jeu, autre balise, autre repère dans les vertiges de la feinte, est la fenêtre. Celle-ci est en effet un lieu frontière privilégié qui, tout en mettant à distance les amants, tout en interdisant aux corps de se toucher et de se reconnaître dans l'étreinte comme corps singuliers, autorise cependant la communication et l'échange par le regard et surtout par le souffle de la voix : sur les six occurrences de la fenêtre dans *le Menteur* toujours en fin de vers dans la position de donner la rime ou de la recevoir, le mot rime quatre fois avec « connaître » ou « reconnaître » (v. 389-390, 918-919, 1721-1722, 1761-1762), une fois avec « paraître » (v. 453-454), et une fois avec « faire naître » (v. 918-919). Or, comme Cliton le dira à Dorante dans *la Suite du Menteur*, « Ces fenêtres toujours vous ont porté malheur ». La fenêtre, loin d'être cet instrument, ou, à tout le moins, ce lieu transitoire, de connaissance ou de reconnaissance, voire de naissance, loin d'être le seuil du paraître d'un être, se trouve toujours le cadre d'une déception, d'une défaillance ; non d'un manque ou d'un défaut, mais d'un échange ou d'un change : la voix qui s'y écoute ne vient pas de la « bonne bouche » ; le nom qui s'y profère ou qui s'y donne est émis d'un corps ou se pose sur un corps, autre que le corps qui lui est propre. Oui, les fenêtres toujours ont porté malheur ou mensonge à

Dorante : elles lui closes en forme et propres illusions, mé jadis Clarice pour Lu pour un nom en atten est pourtant la vérité mariage.

Moins étrangement proposé à Corneille de la fenêtre entre *Méditation* publiée, Amsterdam en 1642, les variations de *la M* de procéder à la célé que ce corps ne peut continue : « Car enc moi-même, *les parol* par les termes du l voyons la même cir jugeons que c'est la figure : d'où je voud par la vision des yeu par hasard, je ne re dans la rue, à la vue a hommes... Cependant et des manteaux qui feints qui ne se remue des vrais hommes et juger qui réside dar yeux. » (C'est moi q

Dorante ni Clarice sérénité du philosopl rejoint leurs corps p les glissements soud V), de Clarice sous le « Clarice » n'effectue le dit Dorante, entre « Lucrèce », et un cc objet si charmant, d'agrément /... De n Mon cœur entre les c n'était engagé. » C'e nom de l'une et le c même de la proprié

appropriation lors des deux dernières scènes de l'acte V ; c'est cette scission qui est seule susceptible de rendre compte de l'étrange commencement, en forme de raccord, de *la Suite du Menteur* : la fuite de Dorante en Italie, à Rome, le jour de son mariage avec Lucrèce, avec l'argent de la dot et le remariage de la « pauvre délaissée » avec le père de Dorante (v. 60) qu'en « un peu moins de deux mois (elle) met dans le cercueil » (v. 69.)

Cette interrogation radicale de l'identité ou plutôt du « travail » de l'identification de soi par le désir amoureux de l'autre qui est peut-être le fil conducteur majeur dans le « pluriel variationnel » de la pièce, il appartiendra à Pascal, une douzaine d'années plus tard, de la poser dans une pensée célèbre : « Qu'est-ce que le moi ? », une question qu'implicitement se poseront Lucrèce (à Clarice) et Clarice (à Lucrèce), parlant d'elles-mêmes, mais parlant « en vérité » de Dorante, le menteur avec lequel elles ont partie inexorablement liée dans le jeu vertigineux des corps et des noms (v. 1685 : « Je ne sais où j'en suis », dit Lucrèce à Clarice... v. 1716 : « Je ne sais plus moi-même, à mon tour où j'en suis », fait écho Clarice à Lucrèce. « Lucrèce, écoute un mot. » Dorante à Cliton : « Lucrèce ! que dit-elle ? »... et pourtant, « Cette nuit, à la voix, j'ai cru la reconnaître ». Cliton à Dorante : « Clarice, sous son nom, parlait à la fenêtre. ») Travail de l'identification à trois pôles en déplacement réciproque à travers le cadre d'une fenêtre.

Relire Pascal pour conclure : « Qu'est-ce que le Moi ? Un homme qui se met à la fenêtre pour voir les passants, si je passe par là, puis-je dire qu'il s'est mis là pour me voir ? Non, car il ne pense pas à moi en particulier ; mais celui qui aime quelqu'un à cause de sa beauté, l'aime-t-il ?... Et si on m'aime pour mon jugement, pour ma mémoire, m'aime-t-on, moi ?... Où est donc ce moi, s'il n'est ni dans le corps, ni dans l'âme ? Et comment aimer le corps ou l'âme, sinon pour ces qualités qui ne seront point ce qui fait le moi puisqu'elles sont périssables ? Car aimerai-je la substance de l'âme d'une personne, abstraitement et quelques qualités qui y fussent ? Cela ne se peut et serait injuste. On n'aime donc jamais personne, mais seulement des qualités... »

Dans la petite histoire qui petite histoire qui empires et celle de séduction, mais au même de l'inversion de ce qu'elle signifie l'enjeu du propos sont engagées. Il séduit. Mais il s'agit de tout regard, de défaillance des de trouvent coextensifs du sens et du signifiant regard et question l'autre termes tels que leur conférer, à l'produire un objet pensable qui soit réalisable, dans l'« regard », un concept ou à leur construction penser comme de relations relie : a du regard et un ol