

PFSCA vol. XXV (1998)

no 68



Sur un mensonge du *Menteur*: «poudre de sympathie» et «résurrections» tragi-comiques

par

ANTOINE SOARE

Quand un maître auteur trouve bon d'en adapter un autre, l'effet d'imitation peut se compliquer beaucoup plus que chez un apprenti. L'œuvre imitante a sa propre épaisseur, dans ce cas-là, et son propre intertexte, pour rimer avec l'œuvre imitée, dont même les passages reproduits à la lettre ne sont plus garantis, à ce compte, contre les détournements majeurs de sens. L'adaptateur ne se fera pas faute de soutenir et de moduler ces derniers par des effets de son cru.

C'est ce qui arrive dans au moins deux endroits du *Menteur*. Considérons d'abord le plus évident. Dans *La verdad sospechosa* d'Alarcón, un père interpelle son fils: «¿Sois caballero, García?» (v. 1936)¹. Corneille traduit au vocatif près: «Etes-vous gentilhomme?» (v. 1501), mais renvoie du même coup à son déjà très célèbre: «Rodrigue as-tu du cœur?» (*Le Cid*, v. 263)². A telle enseigne qu'on est en droit de se demander si, au moment où il écrivait *Le Cid* en s'inspirant de Guilhem de Castro, il n'avait pas déjà aussi sous les yeux la pièce qui, six ans plus tard, allait lui servir, entre autres, à s'autoparodier. Quoi qu'il en soit, Géronte, l'homologue français de Don Beltrán, faisait abondamment son Don Diègue avant de rencontrer Dorante, l'homologue français de don García:

Ô vieillesse facile! ô jeunesse impudente!
Ô de mes cheveux gris honte trop évidente!
[...]
Comme si c'était peu pour mon reste de vie
De n'avoir à rougir que de son infamie, [...] (1489-1498)

et son Vieil Horace, comme le remarque Couton (*éd. cit.*, II, p. 1239), pendant cette rencontre:

¹ Juan Ruiz Alarcón, *Las paredes oyen. La verdad sospechosa*, éd. Juan Oleza et Teresa Ferrer, Barcelone: Planeta, 1986, pp. 129-248.

² Nous utilisons l'édition de Georges Couton, *Œuvres complètes*, 3 vols, Paris: Gallimard, 1980-87.

Mais sache que tantôt si pour cette Lucrece
 Tu fais la moindre fourbe ou la moindre finesse,
 Tu peux bien fuir mes yeux et ne me voir jamais,
 Autrement, souviens-toi du serment que je fais.
 Je jure les rayons du jour qui nous éclaire
 Que tu ne mourras point que de la main d'un père,
 Et que ton sang indigne à mes pieds répandu
 Rendra prompt justice à mon honneur perdu. (1593-1600)

Une réplique d'apparence aussi anodine sur le plan de l'imitation que dans l'original devenait ainsi complice, dans la comédie de Corneille, d'un puissant réseau d'allusions plus ou moins burlesques à la haute tragédie cornélienne.

Le deuxième endroit est moins explicite, mais aussi de plus vaste portée. Il s'agit d'un épisode dont Corneille emprunte tels quels à Alarcón et le statut et la matière dramatiques. Episode au sens le plus risqué du terme: Dorante «prend plaisir à fourber, sans dessein», comme dirait Isabelle, la suivante de la pièce (v. 908), c'est-à-dire sans faire avancer l'intrigue d'aucune façon. Revenu d'un duel qui s'est terminé à l'amiable sous les yeux du public, il raconte à son valet moins informé comment, «le perçant à jour de deux coups d'estocade» (v. 1141), il a tué son adversaire. Celui-ci arrive sur ces entrefaites, radieux et amical, et le valet de grommeler, comme il ne le faisait pas dans l'original:

Les gens que vous tuez se portent assez bien. (1164)

Dorante divertissait ainsi le public de la salle avec une démonstration de sa virtuosité dans le mensonge, aux frais du public intérieur que lui fournissait Cliton. Cela suffisait pour faire de lui un frère, resté à l'âge du dilettantisme, du Clindor de *L'Illusion comique*, dans un théâtre où abondaient les personnages improvisés acteurs et les personnages-spectateurs dupés ou émerveillés par leur adresse.

Cet effet de résonance déçuplait lorsque Dorante relançait la fourbe en expliquant à son valet qu'on avait probablement ramené son adversaire à la vie avec de la «poudre de sympathie» (v. 1182), variante empruntée à l'actualité magico-médicale, comme le signale Couton (II, p. 1234-35) de l'«ensalmo» que Don García invoquait chez Alarcón (v. 2790). Car le héros de Corneille le faisait, lui, dans un théâtre sursaturé de fausses résurrections. Pendant les années 1640, la tragi-comédie continuait à concurrencer fortement la tragédie, qu'elle avait failli supplanter au cours de la décennie précédente. Ce genre parvenu et imposteur se caractérisait non pas, comme feignaient de le croire les doctes de l'époque, et comme maint chercheur le croit de bonne foi de nos jours, par ses dénouements heureux, mais par sa façon particulière de les amener, en déclarant, au cours des

dernières scènes, nuls et non venus les malheurs déplorés auparavant. Une tragi-comédie du temps de Corneille est essentiellement un cauchemar dont on se réveille avant la chute du rideau, une tragédie qui reconnaît séance tenante son caractère fictif³. La plupart du temps, cela se passe précisément comme à coups de poudre de sympathie: la mort devient réversible, les victimes retournent à la vie, et les monstres repentis retrouvent leur innocence⁴.

L'imagination baroque s'était livrée à propos de ces feints miracles à des surenchères savamment délirantes. Dans *L'Hypochondriaque ou le Mort amoureux* (1628) de Rotrou⁵ de faux morts quittent leurs cercueils au son des luths (V, 6), dans *L'Agarite* de Durval (1633), l'héroïne éponyme assiste pendant tout le cinquième acte à ses propres funérailles. Alcinie participe aux siennes, dans *L'Inceste supposé* de La Caze (1638), en prenant la place de la statue qui orne sa tombe (V, 3-4). Comme de la surenchère à la surcharge bouffonne il n'y a qu'un pas, la comédie se met parfois de la partie. C'est le cas de la première pièce de Corneille, *Mélite ou les Fausses Lettres* (1629, V, 2).

Ce puissant ressort tragi-comique avait partie liée, plus ou moins tacitement, avec le théâtre dans le théâtre⁶, tout comme le motif de la feinte en général, tantôt si bien illustré par le faux récit d'un duel sanglant. Dans

³ Avec une ignorance qui ne pouvait être que feinte, d'Aubignac regrettait que l'on ait «ôté le nom de *Tragédie* aux Pièces de Theatre dont la catastrophe est heureuse, encore que le sujet et les personnes soient Tragiques, c'est à dire heroïques, pour leur donner celui de *Tragi-Comedies*». «Or, ajoutait-il, je ne veux pas absolument combattre ce nom, mais je pretens qu'il est inutile, puisque celui de *Tragédie* ne signifie pas moins les Poèmes qui finissent par la joie, quand on y décrit les fortunes des personnes illustres» (*La Pratique de théâtre*, 1640-57, Genève: Slatkine Reprints, 1971, p. 133). Sarasin s'aveuglait lui aussi lorsqu'il prétendait, dans ses *Remarques sur «L'Amour tyrannique»* de Monsieur de Scudéry (Paris: Courbé, 1639, p. 115) que le dénouement de la pièce en question était conforme aux règles tragiques les plus strictes d'Aristote. L'ouvrage qui fait de nos jours autorité en la matière, de Paul Ginestier (*La Tragi-comédie*, Paris: P.U.F., 1981), s'en tient à l'évidence du dénouement heureux (voir pp. 78-87).

⁴ Dans sa *Dramaturgie classique en France* (Paris: Nizet, 1968, p. 139), Jacques Scherer a relevé la manœuvre sans entrer dans les détails: «Le procédé le plus constant pour assurer le contraste entre le nœud tragique et le dénouement heureux dans la tragi-comédie consiste [...] à nous faire croire que le héros est mort; il reparaitra, miraculeusement sauvé, à la dernière scène, satisfaisant ainsi au maximum le goût et le du tragique goût du dénouement heureux tout ensemble.»

⁵ *Œuvres de Rotrou*, éd. Emmanuel-Louis-Nicolas Viollet Le Duc, Paris: T. Desoer, 1820, 5 vols; Genève: Slatkine Reprints, 1967, vol. I, pp. 9-94. Toutes les pièces mentionnées de Rotrou ont été consultées dans cette édition.

⁶ Pour plus de détails à ce sujet, voir notre article «Parodie et catharsis tragi-comique», *French Forum*, 1984, 9, pp. 276-290.

L'Inceste supposé, dont il a été question tantôt, c'était le faux récit de l'exécution d'une reine innocente (IV, 5), conçu sur le modèle des récits consacrés dans la tragédie à la mort de maintes Marianne ou Marie Stuart, qui produisait le dédoublement métathéâtral; à cette différence près que l'auditeur dupé était aussi époux et juge de la victime, alors que chez Corneille, Cliton, plus strictement spectateur, connaît peu Alcippe, et n'éprouve pour lui que de la ... sympathie: «Certes, je plains son sort / Il était honnête homme; [...]» (v. 1144-45).

Les résurrections tragi-comiques étaient présentées en toutes lettres comme sœurs de «l'illusion comique» dans la pièce de ce nom, où un acteur avoué mourrait dans son rôle pour renaître dans la coulisse:

J'ai pris sa mort pour vraie et ce n'était que feinte [...] (1777)

Plus tard, dans *Cinna*, dans *Polyeucte*, Corneille ne les tolérera que pour mieux les dépasser, en réalisant sur des échelles suprêmes le vœu qu'elles flattaient de simulacres. Le salut politique que la clémence d'Auguste apportait à l'univers entier avait pour minable, mais stimulant analogon la fausse résurrection d'un Maxime apparemment «arraché à la fureur des eaux» (v. 1664). Et en mourant effectivement, pour renaître auprès de son Dieu, Polyeucte conférait sa plénitude chrétienne à une destinée dont Sévère, devenu favori de son empereur après avoir frôlé la mort pour lui, n'avait pu connaître que le préfiguration païenne. Les commentaires implicites s'accumulaient ainsi dans le théâtre cornélien, à l'adresse du manège le plus représentatif d'un genre que Corneille n'avait, au fond, pratiqué lui-même qu'une seule fois, pour en épuiser les ressources, avec *Clitandre*.

Tristan préférerait le commentaire explicite, et l'insérerait au beau milieu de sa *Panthée*, avec une espièglerie baroque mal résignée à la gravité tragique du sujet. Araspe, l'amant forcené de la pièce, doutait de la mort de son rival en amateur avisé de tragi-comédies:

Tu sçais comme le sang qu'on perd en abondance
Fait ordinairement tomber en défaillance,
Et par cet accident, svr vn leger rapport,
Vn homme évanouy peut passer pour un mort.
Mais quand le Medecin promptement le visite,
Avec peu de secours on voit qu'il ressuscite. (1333-38)⁷

⁷ Nous utilisons l'édition de Claude Abraham, Jérôme W. Schweitzer et Jacqueline Van Baelen, *Le Théâtre complet de Tristan l'Hermitte*, University, Alabama: Univ. of Alabama Press, 1975, pp. 125-216.

Lorsque La Fontaine théâtralisait, vers la fin du siècle, une ruse traditionnelle du renard (12, XVIII, dans *Fables*, éd. Marc Fumaroli, Paris: Le Livre de poche, 1995,

On comprend quel avantage idéologique représentait pour le nouveau genre, dans une société absolutiste et catholique encore mal assurée, sa capacité de déréaliser les vérités foncièrement subversives que le genre rival ruminait avec l'autorité de son ancienneté. Procéder ainsi, c'était se jeter dans l'orthodoxie militante, combler tous ceux dont d'Aubignac se faisait encore le porte-parole lorsqu'il s'écriait, à propos de l'*Œdipe* de Corneille:

A quoi bon de faire voir au peuple que ces têtes couronnées ne sont pas à l'abri de la mauvaise fortune [...] Il faut les entretenir [les spectateurs] dans cette pieuse croyance que les Rois sont toujours accompagnés d'une faveur particulière du Ciel, qu'ils sont partout innocents [...] et soutenus de la main de Dieu, qui ne les défend pas moins des grands crimes que des grands malheurs.⁸

Aussi, la tragi-comédie avait-elle indiscutablement la cote officielle. Les doctes la «couronnaient» arrogamment «par les mains» d'Aristote (Sarasin, p. 120), et le mécène des mécènes lui manifestait une préférence qui n'avait probablement rien d'esthétique.

En 1636, Corneille s'était heurté de front à cet état de choses, qu'il avait délibérément défié en appelant tragi-comédie un *Cid* où, comme dans la tragédie, l'intrigue conservait jusqu'au bout sa réalité. Chapelain rappelait au dramaturge qui avait osé agir ainsi en agent double les seules couleures qu'il aurait dû défendre:

[...] il y aurait eu sans comparaison moins d'inconvénients dans la disposition du *Cid*, de feindre contre la vérité, ou que le Comte ne fût pas trouvé à la fin le véritable père de Chimène, ou que contre l'opinion de tout le monde il ne fût pas mort de sa blessure [...]⁹

p. 735), il devait penser aussi au motif théâtral et dramatique le plus populaire de la génération précédente:

Lui, qui n'était novice au métier d'assiégeant
Eut recours à son sac de ruses scélérates,
Feignit vouloir gravir, se guinda sur ses pattes,
Puis contrefit le mort, puis le ressuscité.
Arlequin n'eût exécuté
Tant de différents personnages.

⁸ *Troisième Dissertation concernant le Poème dramatique en forme de Remarques sur la Tragédie de M. Corneille intitulée «L'Œdipe»*, Paris: Du Breuil, 1663, p. 50.

⁹ *Sentiments de l'Académie Française sur la tragi-comédie de «Cid»*, dans Georges Couton, éd. cit., vol. I, pp. 808-820, 809. Il est vrai que Chapelain proposait aussi, en troisième et dernier lieu, un dénouement qui aurait conservé à la tragédie sa réalité: «[...] ou que le salut de Roi et du Royaume eût absolument dépendu de ce mariage [...]» Corneille s'en souviendra peut-être lorsque, dans sa prochaine pièce, il fera jouer une contrainte d'un autre genre, en renversant tout simplement l'ordre des moments-

Tel est, en quelques mots, le contexte dramaturgique où résonnait, via *Le Menteur*, l'histoire alarconnienne de la poudre de sympathie. Et la résonnance s'augmentait de modulations originales. Corneille s'écartait, en effet, de son modèle, pour insister sur la modernité du remède magique:

Mais il est à présent des secrets merveilleux. (1180)

de la même voix dont il avait souligné la modernité du théâtre en général, dans *La Galerie du Palais*:

La mode est à présent des pièces de Théâtre (138)

et dans *L'Illusion comique*:

[...] à présent le théâtre
Est en un point si haut que chacun l'idolâtre». (1781-82)

Pour insister aussi sur la fréquence des miracles:

On en voit tous les jours des effets étonnants. (1183)

qui était celle, dans *L'Illusion comique*, des représentations théâtrales, par hyperbole quotidiennes:

Chaque jour il se montre, et nous touchons à l'heure
Où, pour se divertir, il sort de sa demeure. (17-18)

Pour souligner, enfin, la prospérité des fabricateurs de poudre de sympathie:

Quiconque la sait faire a de grands avantages. (1193)

comme dans *L'Illusion comique* celle de tous les serviteurs de l'art éponyme:

Le Théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes. (1802)

Le groupe que vise l'allusion de Dorante est malicieusement restreint, et n'inclut plus Corneille lui-même, qui préférerait, on l'a vu, d'autres médecines. Mais un Boisrobert, un Desfontaines ou un Scudéry pouvaient aisément s'y reconnaître.

Il reste encore une intervention de Corneille dans le texte d'Alarcón, la plus substantielle, mais aussi la plus énigmatique. Contrairement à son homologue espagnol, Cliton a déjà entendu parler de poudre de sympathie, mais tient que les effets «n'en sont pas du tout si surprenants» (v. 1178). «Et», continue-t-il,

clés: dans le cas du couple Horace-Sabine, le lien indissoluble du mariage précèdera la division parricide.

je n'ai point appris qu'elle eût tant d'efficace,
Qu'un homme que pour mort on laisse sur la place,
Qu'on a de deux grands coups percé de part en part,
Soit dès le lendemain si frais et si gaillard. (1178-1182)

Si les choses en restaient là, il suffirait d'interpréter ces vers comme un trait à l'adresse du plus artificieux des dénouements dont Chapelain rêvait d'affubler *Le Cid*. Mais Dorante relance le dialogue en expliquant à son valet qu'il ne faut pas confondre la «poudre commune» (v. 1189) avec sa version haut de gamme, dont les vertus thérapeuthiques sont effectivement fabuleuses:

...mais, Cliton, j'en sais une
Qui rappelle si tôt des portes du trépas,
Qu'en moins d'un tournemain on ne s'en souvient pas; (1190-92)

A quoi riment cet échange de répliques et cette distinction entre deux remèdes inégalement miraculeux? Faute d'indices textuels qui orientent un tant soit peu l'interprétation, il est loisible de conclure ici à l'hermétisme ou au remplissage. Mais le contexte dramaturgique que nous avons vu s'articuler autour de la poudre de sympathie suggère une troisième lecture. Les résurrections tragi-comiques régissaient précisément deux types de théâtre à visées contraires, comme d'Aubignac le laissait d'ailleurs entendre dans sa *Pratique*, où il invitait les auteurs à choisir en connaissance de cause:

En un mot en toutes ces rencontres il faut toujours examiner, si les Spectateurs auront plus de plaisir de voir une fourbe bien tissée, que d'entrer dans les sentiments de celui qui s'en pourra plaindre; car s'ils ont plus de plaisir en la feinte, il faut qu'ils la connoissent; mais s'il faut qu'ils prennent part aux intérêts de celui qui se plaint, ils doivent l'ignorer, & croire comme lui qu'il a raison de se plaindre. (p. 300)

Il y avait donc, d'un côté, un théâtre de distanciation, où les spectateurs, comme ceux du *Menteur*, étaient mis dès le début au courant de la feinte funèbre, qui ne trompait ainsi que certains personnages. De savoir sans fondement le deuil ou les remords de ces derniers, on admirait à loisir la qualité littéraire et théâtrale de leur expression. Des pans entiers de rôles se vidaient ainsi de contenu dramatique, pour se faire savourer comme des démonstrations de jeu tragique, poussées à l'occasion jusqu'à la parodie. C'est ce que Rotrou, expert inégalable en la matière, expliquait dans sa *Pèlerine amoureuse* (1632), où un comparse tenait à déclamer devant l'héroïne les vers funèbres qu'il avait écrits du temps où il la croyait morte (V, 9). Les messages idéologiques que comportait l'intrigue – infailibilité des princes, impeccabilité des héros, vigilance de la providence – se subordonnent évidemment, dans ce cas, aux messages concernant le théâtre

même, ses beautés, son utilité cathartique. Quant aux dénouements heureux, il va sans dire qu'ils surprenaient aussi médiocrement la salle que la «poudre commune» surprend Cliton.

De l'autre côté, il y avait un théâtre d'implication, qui maintenait jusqu'au dernier moment les spectateurs dans la même ignorance que les protagonistes. On s'affligeait ensemble sur des désastres irrécusables, et on criait miracle d'une seule voix en apprenant qu'ils avaient été abolis comme sous l'effet de la plus puissante des poudres de sympathie. Il faudrait appeler «héroïques» les tragi-comédies qui fonctionnaient sur ce système, et qui, contrairement aux autres, se prenaient au sérieux. Le message idéologique l'emportait tapageusement, dans leur cas, sur le message esthétique. C'est pourquoi les doctes ne leur marchandaient pas leur préférence, et travaillaient à les faire passer, comme on l'a vu tantôt, pour des tragédies. D'Aubignac se plaignait à leur propos:

Mais j'ajoute que ce nom seul [de tragi-comédie] peut détruire toutes les beautés d'un Poëme, qui consistent en la Peripétie; car il est toujours d'autant plus agreable que de plusieurs apparences funestes, le retour et l'issuë en est heureuse & contre l'attente des Spectateurs: mais dès lors qu'on a dit *Tragi-Comédie*, on découvre quelle en sera la catastrophe; si bien que tous les incidents qui troublent l'esperance et les desseins des principaux personnages ne touchent point le Spectateur, prévenu de la connoissance qu'il a du succez contraire à leur crainte et à leur douleur; & quelques plaintes pathétiques qu'ils fassent, nous n'entrons pas bien avant dans leur sentiments, parce que nous prenons cela trop certainement pour une feinte, au lieu que si nous en ignorions l'évenement, nous apprehendrions pour eux, toutes leurs passions s'imprimeroient vivement en nôtre cœur, & nous goûterions avec plus de satisfaction le retour favorable de leur fortune. (*La Pratique*, pp. 134-35)

Et plus loin il décrétait:

[...] il faut que la cause, qui doit donner quelque mouvement considerable à l'esprit des Acteurs, soit veritable, ou du moins qu'elle soit cruë telle lors qu'il en est ému, non seulement par cet Acteur, car il serait ridicule de lui voir faire un grand discours ou de plainte ou de joye, pour une chose qu'il scauroit lui-même être fausse; mais aussi par les Spectateurs; car regulierement ils n'entreroient point dans les sentiments de celui qui parle, s'ils connoissoient que le sujet qu'il a de se plaindre, ou de se rejouir, n'est pas veritable. Nous avons vu par ce défaut des discours fort Pathétiques faits avec adresse et soutenus de beaux vers, languir & être mal écoulez sur le Theatre. (pp. 298-99)

Selon Dorante, le passage de la poudre commune à la poudre de qualité supérieure représente un progrès sanctionné par la mode. L'une, «on n'en fait plus de cas», alors qu'on s'arrache l'autre «à présent». Or, il en était de

même avec les deux types de tragi-comédie, qui n'ont jamais vraiment coexisté, malgré quelques cas d'anticipation ou d'inertie, mais se sont succédés, séparés par une frontière chronologique aussi nette que la ligne Spezia-Rimini dans les atlas des romanistes. Cette frontière passait entre les deux derniers actes de *Cid*. Chimène se trompait à deux reprises en croyant Rodrigue mort. La première fois (IV, 5) selon les règles du théâtre de distanciation, qui battait son plein dans les années 1636: personne ne partageait l'erreur de l'héroïne, ni dans la salle ni sur la scène. Il faut d'ailleurs remarquer la délicatesse avec laquelle Corneille traitait ce moment de porte-à-faux presque comique, dangereux entre tous pour le prestige de Chimène, en réduisant la réaction de celle-ci à une brève pâmoison¹⁰. Ailleurs, dans *Le Trompeur puny ou l'Histoire septentrionale* de Scudéry (1635, V, 7), par exemple, les personnages trompés de la même manière se lançaient dans des tirades assourdissantes.

La deuxième fois (V, 5), un théâtre d'implication jusque là inconnu s'imposait tout à coup avec une puissance hallucinante: l'amante et le public s'affligeaient ensemble d'apprendre la mort du héros, dont Don Sanche exhibait une preuve si convaincante. Le malentendu dissipé, le soulagement était unanime.

Scudéry reprendra le premier la nouvelle formule, sans renoncer encore à l'ancienne, dans *L'Amour tyrannique*, qui enrichissait de tant d'autres révélations dues au *Cid* le genre que celui-ci venait de trahir.¹¹ Le rival de Corneille allait vite devenir un des plus assidus fabricateurs de poudre nouvelle vague. Bien d'autres dramaturges le suivirent, ayant compris à leur tour que seule une tragi-comédie héroïque pouvait désamorcer, en se l'incorporant, le scandale de la réflexion cornélienne sur l'héroïsme. En voyant ou en lisant *Le Menteur*, ils comprenaient aussi probablement à quel point l'histoire de la poudre de sympathie résumait celle du genre dramatique qu'ils pratiquaient.

Avec la proposition de Cliton:

¹⁰ Plus tard, lorsque la mode du théâtre de distanciation sera définitivement révolue, d'Aubignac recommandera lui aussi la discrétion en pareils cas:

[...] mais il ne faut pas que celui qui est trompé fasse de grands discours Pathétiques: car il n'émouvrait point les Spectateurs, il suffit qu'en peu de paroles il fasse connoître l'impression que cette feinte a faite en son esprit, & quels évenements on en peut attendre. (*La Pratique*, p. 300).

Corneille exemptait son héroïne de toute parole.

¹¹ Voir à ce sujet notre article «Scudéry exégète de Corneille», *Cahiers du dix-septième*, 1991, V, 1, pp. 129-151.

Donnez-m'en le secret, et je vous sers sans gages. (1994)

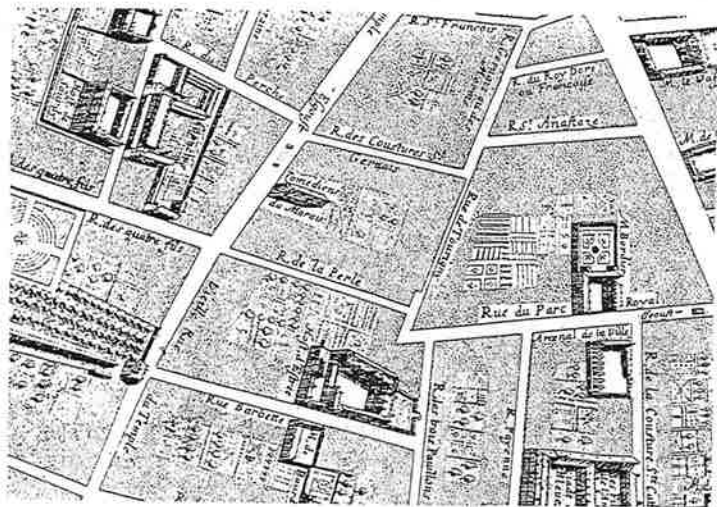
et le refus de Dorante:

Je te le donnerais, et tu serais heureux,
Mais le secret consiste en quelques mots Hébreux,
Qui tous à prononcer sont si fort difficiles,
Que ce seraient pour toi des trésors inutiles.
[...]

L'Hébreux? Parfaitement.

J'ai dix langues, Cliton, à mon commandement. (1195-1200)

Corneille revient au texte d'Alarcón. Mais son menteur, qui n'avait cessé depuis trois scènes de parler de théâtre à mot couverts, et d'en faire, ne pouvait plus se dire polyglotte sans quelque sous-entendu. Un dramaturge digne de ce nom se doit de maîtriser, en effet, les parlers différents de tous ses personnages, même de ceux qui diffèrent le plus de lui-même. Une bonne dizaine de langues, en somme – le nombre est d'Alarcón, mais dans *Le Menteur* il y a, en outre, exactement dix personnages – dont l'hébreux.



La raison d'être des *a parte* dans *Le Menteur*

par

FRANÇOIS LASSERRE

Notre réflexion au sujet des *a parte* dans *le Menteur* prendra appui sur deux textes de Corneille. Le premier est un extrait de l'examen de *la Veuve*, le second, de l'examen du *Menteur*.

Cette comédie, dit l'examen de *la Veuve*, peut faire reconnaître l'aversion naturelle que j'ai toujours eue pour les *a parte*. Elle m'en donnait de belles occasions, m'étant proposé d'y peindre un amour réciproque, qui parût dans les entretiens de deux personnes qui ne parlent point d'amour ensemble, et de mettre des compliments d'amour suivis entre deux gens qui n'en ont point du tout l'un pour l'autre, et qui sont toutefois obligés par des considérations particulières de s'en rendre des témoignages mutuels. C'était un beau jeu pour ces discours à part si fréquents chez les anciens, et chez les modernes de toutes les langues: cependant j'ai si bien fait par le moyen des confidences qui ont précédé ces scènes artificieuses, et des réflexions qui les ont suivies, que sans emprunter ce secours, l'amour a paru entre ceux qui n'en parlent point, et le mépris a été visible entre ceux qui se font des protestations d'amour.

C'est là le texte de base dans lequel Corneille exprime sa volonté de rejeter les *a parte* de son système dramaturgique. Voici maintenant la déclaration contenue dans l'examen du *Menteur*, qui est une pièce où l'on trouve grande abondance d'*a parte*:

... il m'a fallu forcer mon aversion pour les *a parte*, dont je n'aurais pu purger [cette comédie] sans lui faire perdre une bonne partie de ses beautés. Je les ai faits les plus courts que j'ai pu, et je me les suis permis rarement, sans laisser deux acteurs ensemble, qui s'entretiennent tout bas, cependant que d'autres disent ce que ceux-là ne doivent pas écouter.

Apparemment, il y a entre la méthode dramaturgique de *la Veuve* et celle du *Menteur* une contradiction absolue. Il faut que Corneille ait eu de fortes raisons pour se livrer à cette manipulation technique. Essayons donc de déceler et d'analyser ces raisons. Elles nous conduiront à comprendre la structure de la comédie du *Menteur*, et par voie de conséquence, à appro-