

PFSCCL vol. XXV (1998)

n° 48.



**Du *Menteur* à sa *Suite*: de la valeur comme vaine  
sociabilité à la valeur en liberté surveillée ou d'une  
théâtralité problématique à une théâtralité autonome**

par

EMMANUEL MINEL

Dans l'adresse *Au Lecteur* du *Menteur*, Corneille plaide pour l'originalité de la pièce et de sa suite en affirmant: «J'ai entièrement dépayssé les sujets pour les habiller à la française». Il ne s'agit pas seulement du changement des noms et des lieux (le mensonge sur les guerres d'Allemagne remplaçant celui d'un voyage au Pérou), mais bien d'une transformation des «pensées»<sup>1</sup>, selon le terme d'Aristote, c'est-à-dire des procédures mêmes de *délibération* et de définition des *valeurs*. Si les «sujets» du *Menteur* et de *La Suite* restent ceux des pièces respectives d'Alarcon et de Lope de Vega, on peut cependant s'interroger sur le parcours de sens, le parcours dans l'univers de la valeur sociale, en particulier, que Corneille fait accomplir à son propre héros.

L'habillement «à la française», avec Corneille comme couturier, transforme visiblement les comportements de sociabilité du héros, et les enjeux mêmes de la sociabilité.

Dorante est un de ces héros français au sens où Saint-Evremond l'entend dans sa dissertation *Sur les Comédies* (1667?)<sup>2</sup> lorsqu'il oppose le courtisan espagnol, entièrement préoccupé par l'amour, au courtisan français, occupé principalement d'ambition et de civilité.

S'il n'est guère question d'ambition au sens propre, avec Dorante (qui se distingue en cela des héros de *La Suivante*, de *La Place Royale*, ou de

<sup>1</sup> «Par exemple, tout ce que je fais conter à notre Menteur des guerres d'Allemagne, [...] l'Espagnol les lui fait dire du Pérou et des Indes [...]; et ainsi de la plupart des autres incidents, qui, bien qu'ils soient imités de l'original, n'ont presque point de ressemblance avec lui pour les pensées, ni pour les termes qui les expriment. Je me contenterai donc de vous avouer que les sujets sont entièrement de lui». (*Au Lecteur*)

<sup>2</sup> Saint-Evremond, *Sur les Comédies* (1667?), Cl. Barbin, 1689, *Œuvres en prose*, éditées par René Ternois, Paris, STFM, 1966, tome 3. Voir p.45-6: «en France, [...] les honnêtes gens partagés à divers soins ne s'y abandonnent pas comme font les Espagnols dans l'inutilité de Madrid, où rien ne donne du mouvement que le seul amour.»

*L'illusion comique*, pour ne pas parler des héros du *Cid*, de *Médée* ou d'*Horace*, il est en revanche beaucoup question dans les deux comédies de sociabilité. Le jeune homme est peu pressé de s'enfermer dans le mariage, mais fort désireux de voir le monde en goûtant aux plaisirs de la conversation et de la «galanterie verbale». Cette sociabilité est la qualité par excellence du cavalier parisien. Le problème, on le sait, est que Dorante pratique une sociabilité histrionnesque, qui ne respecte pas la valeur des mots, c'est-à-dire leur référent réel. Il n'est certes pas de ces grossiers qui insistent trop sur la valeur de ce qu'ils donnent, mais il est par excès de ceux qui ne donnent rien de réel.

Si je parle d'emblée d'un Dorante histrion, c'est pour signaler, aussi, que *Le menteur* et sa *Suite* appartiennent d'une certaine façon au groupe des comédies coméliennes marquées par le procédé (diversement exploité) du théâtre dans le théâtre, et par la figure du héros manipulateur, metteur en scène, comédien, menteur (et que le spectateur sait être menteur). Alidor met en scène et joue sa trahison d'Angélique, Clindor est tout à la fois un fantôme agité par Alcandre, un pourvoyeur de chimères pour Matamore, à l'occasion un séducteur à double jeu<sup>3</sup>, et finalement un comédien protégé par le roi; Dorante lui aussi est affabulateur, acteur engagé dans un combat de mots et de gestes sans raison réelle (en particulier dans la péripétie du duel avec Alcippe).

Dorante se situe ainsi manifestement dans cette lignée des héros comédiens, qui sont aussi, chez Corneille, les héros d'une comédie de «transition»; celle-ci semble tendre en effet vers les genres plus sérieux de la tragi-comédie et de la tragédie parce que Corneille les engage dans une problématique de *sociabilité conquérante* et d'aspiration à la gloire *publique*, demandant l'intervention d'instances (comme le Roi) qui sont à la limite du domaine de compétence de la comédie. Ces instances participent d'une autorité «extérieure» à la communauté des acteurs; en ce sens, elles peuvent se lire comme des instances méta-comiques (= tragiques?), mais aussi comme des existences politiques par excellence, dans une perspective monarchique bien sûr, en marge de la communauté civile, intervenant souverainement pour faire la loi et pour donner sa valeur à chacun, comme le fait le roi. On retrouvera le problème avec le *Tartuffe* de Molière.

Alidor ou Clindor, quoique personnages comiques, semblent ainsi aspirer à ce regard du Prince, dans lequel ils vont trouver, avant Horace, leur légitimité et l'assurance de leur valeur. Ce qui s'investit, chez Horace, dans

<sup>3</sup> En cela il n'est d'ailleurs pas *acteur* au sens où l'acteur signale qu'il joue, qu'il est faux, que ce qu'il dit être et penser est sans substance réelle. Clindor, lorsqu'il s'essaie à séduire à la fois de Lise et d'Isabelle, est un inconstant, non pas un acteur; le spectateur en effet n'est pas autorisé à juger qu'il ne dit pas vrai.

l'activité militaire héroïque, s'investit plus ludiquement, chez Clindor, que dans la prouesse histrionnesque. Dorante, de même, a besoin d'un regard de connaisseur: il ne trouve que celui de Cliton, mais qui est de façon significative relayé dans les deux pièces par celui du spectateur extra-diégétique. Ce relais semble à la fois plus nécessaire et plus problématique dans *Le menteur*. En comparaison, ce que propose de façon remarquable *La Suite du menteur*, c'est, me semble-t-il, la constitution d'une instance Sociale (complexe, on le verra)-capable de reconnaître et de fonder en Réalité la valeur du héros tout en étant à la fois une instance *intra-diégétique* (ce qui n'est pas le cas dans *Le menteur*) et une instance qui appartient bien à l'univers générique de la comédie<sup>4</sup> (ce qui n'était pas le cas dans *L'illusion*).

On essayera de montrer ici combien le travail des «pensées» et des «expressions» dans les deux comédies donne à imaginer l'absence dans l'une et de la présence dans l'autre pièce d'une Autorité Publique garantissant la valeur de toute chose: paroles, actions, identités; valeur morale du héros, aussi, et même, finalement, nature de l'adhésion du spectateur à l'action (ce qui sera l'occasion d'évaluer les effets de sens très différents, me semble-t-il, des adresses de Cliton au parterre, qui finissent l'une et l'autre pièce).

La comédie du *Menteur* propose le parcours d'un héros payant chacun de mots et achetant l'admiration par des paroles, non pas vides de sens mais vides de réalité. Ce commerce de valeurs fictives définit une sociabilité à la mode, ludique, qui se distingue à la fois des échanges vulgaires de la sexualité vénale qu'évoque Cliton dans la scène première, et des préoccupations matrimoniales, plus nobles mais aussi plus définitives. Si le commerce vulgaire de la sexualité est d'emblée exclu, la problématique matrimoniale (programmation générique de la comédie française) vient, elle, interférer avec le projet primitif du jeune Menteur qui est de pur divertissement. Ce jeu d'interférence est bien sûr ce qui nourrit la spirale infernale du mensonge et le comique de virtuosité de la pièce: Géronte veut à tout prix marier son fils, et Dorante veut à tout prix éviter de se marier, pour profiter de la gratuité de sa jeunesse.

Cependant, la gratuité de la conversation ou même de la galanterie aurait pu être simplement traitée comme un *badinage*: une gratuité conventionnelle, sinon déclarée, du moins acceptée implicitement, par tous les interlocuteurs. Or il n'en est rien: la pièce propose un héros non pas badin

<sup>4</sup> On évoque bien le Roi, à la fin de la pièce, de même que Cliton s'adresse encore une fois aux spectateurs du parterre, mais ce ne sont plus des interventions essentielles, comme dans *L'illusion* ou *Le menteur*.

mais trompeur, seul persuadé de la vacuité de ses mots, et usant de ce malentendu sur leur valeur pour s'imposer aux autres (maîtresse, père ou rival).

Cette pratique blâmable est cependant accompagnée d'un dispositif réflexif de mise en question de la notion même de Valeur, qui permet à Corneille de dessiner son personnage davantage comme un héros qui se cherche que comme un menteur définitivement «caractérisé», qui, comme c'est le cas chez Alarcon, appellerait plus impérieusement la punition finale.

On peut attirer l'attention sur quatre moments ou ensembles de réflexions qui prennent en charge la «pensée» du héros:

1° la situation de départ où il apparaît que le héros a fait symboliquement «banqueroute» à l'univers de la valeur réelle, en abandonnant ses études de droit pour venir faire le beau parleur à Paris.

2° le duel d'esprit entre Dorante et Clarice (repris d'Alarcon) qui constitue une réflexion somme toute sérieuse sur ce qui fonde la Valeur du moi. S'y opposent deux thèses: l'une, dépréciée par les deux interlocuteurs, fait procéder le mérite d'un *travail* pour se faire aimer, d'un *service* qui appelle récompense. Cependant, au service peut se substituer (on le voit aussitôt dans la scène 3) un simple discours mettant en valeur le service, ce qui ouvre la voie au mensonge. Cette thèse apparaît donc paradoxalement comme celle de la valeur vide. Au contraire, la seconde thèse fait procéder la valeur d'un mérite naturel, qui appelle le *don* gratuit, qui s'impose sans œuvre et sans justification, et constitue ainsi paradoxalement une *réalité* plus fiable que l'autre<sup>5</sup>. Le paradoxe est que les deux interlocuteurs, d'accord sur la vraie valeur, s'entendent aussitôt pour pratiquer l'autre: celle qui permet de jouer.

Cette réflexion est prolongée par les considérations de Clarice, acte II scène 2, sur la valeur de l'apparence. On distingue trois modes d'attestation de la valeur: la réputation (vantée par Géronte scène 1), l'apparence physique (que Clarice demande à évaluer), enfin l'esprit (pas nécessairement

<sup>5</sup> On peut résumer l'échange de la Scène 2 comme suit:

*Argument 1* de Dorante: la faveur due au mérite naturel vaut mieux que la faveur conquise par opportunité. *Argument 2* de Clarice: le don gratuit vaut mieux que la récompense, simple paiement forcé d'un service. *Argument 3* de Dorante (après l'acquiescement à l'argument de Clarice): le don volontaire est préférable à la faveur forcée ou involontaire.

Le dernier vers de Dorante, indiquant le désir de *toucher le cœur* constitue une déclaration, dont Clarice prend acte et qui donne alors au Menteur l'occasion d'une évocation de ses longs services ignorés qui constitue paradoxalement une mise en pratique de cette même stratégie du Service, que les deux interlocuteurs viennent de déprécier!

solidaire de la belle apparence, ce dont s'inquiète la jeune fille, elle aussi en quête de jeux d'esprit<sup>6</sup>). Pour évaluer un mari, c'est néanmoins le premier critère qui s'avèrera le plus fiable, puisque Dorante, ne manquant ni d'esprit ni de prestance, décevra néanmoins Clarice (comme sa réputation de menteur le pouvait laisser prévoir). L'esprit n'apparaît finalement bon que pour le commerce extra-matrimonial, celui des valeurs fictives.

3° les *réflexions* (plus disséminées) concernant l'usage et l'efficacité du mensonge<sup>7</sup>, et le moment paroxystique de la *décision* de Dorante d'aller se battre en duel sans en savoir la raison. Elle semble attester chez le héros un courage natif (qui le «moralise»), mais aussi une volonté de pousser jusqu'à l'extrême sa logique de la valeur vide. Dans l'épisode du duel (II, 7-III, 1), il y a en somme tout le paradoxe du menteur sincère, qui est un paradoxe d'intrigue (répercuté dans la scène du balcon à la fin de l'acte III), mais aussi un paradoxe moral, et un paradoxe fondateur de l'illusion théâtrale (l'engagement de corps dans une situation fausse).

4° le dénouement, qui est un moment de résolution pour l'intrigue, mais aussi un moment de résolution morale.

Dans *Le Menteur*, il reste problématique du point de vue de la «pensée», de la réflexion sur le mensonge. Le dénouement que propose Corneille appelle trois types d'évaluation:

a) du point de vue de l'ordre public, Dorante réintègre (moins durement que chez Alarcon) le monde de la valeur *réelle*, des stratégies matrimoniales et des obligations sociales, puisqu'il se marie.

b) Du point de vue du parcours individuel du héros, Dorante se convertit à la valeur vraie, en changeant au dernier acte d'objet amoureux, quittant celle qui parle pour celle qui se tait, quittant celle qui alimentait le jeu de prolifération de la parole vide pour celle qui existe par sa simple présence<sup>8</sup>, mais aussi par son *nom* et par sa réputation.

c) Du point de vue de la compétence héroïque et de la valeur morale, cependant, Dorante reste un personnage problématique. En effet, menteur virtuose jusqu'au bout, il ne peut faire honnêtement l'objet d'une adhésion

<sup>6</sup> Son caractère est manifestement celui de la «malicieuse», de la «joueuse», même si Corneille lui attribue – pour donner quelque couleur de moralité à son projet de change – la célèbre tirade sur l'inquiétude de vieillir fille (II, 2). Malice, enjouement et lucidité ne sont d'ailleurs pas incompatibles: la Philis de *La Place* en donnait l'exemple.

<sup>7</sup> Par exemple, faire taire les «conteurs de Nouvelles» comme Alcippe (I, 6).

<sup>8</sup> Du point de vue du jeu et des qualités physiques (et vestimentaires, éventuellement), on peut penser que l'actrice qui tient le rôle de Lucrèce est l'habituee des beautés sages, moins vive mais plus majestueuse que la seconde actrice. C'est celle qui joue Clarisse dans *La Veuve*, ou Angélique dans *La Place*, par opposition à Doris ou à Philis.

mimétique sans réserve. Corneille signalera dans l'*Épître de La Suite* la nécessaire distance du spectateur. C'est que, dans le dénouement de Corneille, Dorante n'est pas clairement, cérémoniellement, amendé. Sa valeur propre, celle de Menteur, n'est ni punie ni célébrée ouvertement dans la pièce par les instances d'Autorité. Elle demande ainsi à être reconnue par une autorité plus haute, qui ne peut être que l'autorité méta-dramatique du Public. C'est ce qui semble provoquer l'adresse directe de Cliton au parterre. Mais cet appel au peuple est à la limite du coup d'état théâtral: qu'est-ce qu'une pièce, en effet, qui n'enseigne pas de vérité et qui demande au public de la dire lui-même? Heureusement, le public n'est appelé à évaluer que l'*habileté* du menteur: il n'est juge que du divertissement, de «l'esprit» de Dorante, de la valeur ludique, en somme, du personnage. L'évaluation de la valeur éthique du héros, de la moralité de son comportement social, reste, elle, en suspens. C'est le sérieux même du dénouement (est-il ludique? est-il inquiétant?) qui est laissé sujet à caution. La pièce laisse le spectateur s'interroger sur le rapport entre monde réel et univers théâtral, et le laisse à une gestion responsable mais inquiète de ses propres désirs<sup>9</sup>.

C'est cette suspension gênante *du point de vue de l'autonomie de l'action théâtrale* (que réclame l'esthétique de Chapelain et de d'Aubignac) que vient réparer *La Suite*.

Dans *La Suite du Menteur*, le rapport au public comme garantie de la valeur du héros sera confirmé, mais le public devient une instance *intradégétique*, participant de l'espace fictif.

Parallèlement, ni le rapport au public, ni la garantie, ni la valeur du héros ne sont plus problématiques. Introduit dès le début par le récit de Cliton, le thème de la relation au public de théâtre est confirmé au dénouement, étendu même au public lecteur. Mais le public n'est plus la seule instance «moraliste». L'ordre judiciaire s'impose également d'emblée à l'intérieur même de l'univers du jeu théâtral. Dorante conquiert ainsi, au terme de son second parcours, un double statut d'homme de valeur: un statut de comédien, de héros de comédie, mais aussi un statut d'*honnête homme*, dont le mérite *naturel* précède cette fois avec évidence, dans le processus de reconnaissance, le mérite *acquis* par le travail et le service d'autrui.

\*  
\* \*

<sup>9</sup> Le dernier vers de la pièce, mi-tentateur, mi-narquois, n'est-il pas: «*Par un si rare exemple apprenez à mentir.*»!

Dans *La Suite du Menteur*, il s'agit donc d'amender le personnage de Dorante. Le menteur ne ment plus! Ou plutôt, il ne ment plus *que* pour la bonne cause, c'est-à-dire pour autrui. Quand il ment par amour, c'est avec mauvaise conscience; c'est aussi en vue de s'en remettre au choix de sa Dame (IV, 8: v. 1561-70). Cette idée d'un arbitrage extérieur sincère n'existait pas chez le Dorante de la première pièce.

De fait, l'atmosphère générale de la pièce est très différente. Le menteur n'y est plus un héros isolé; il est engagé dans un réseau de solidarités viriles entre des acteurs manifestant tous une noblesse de cœur certaine.

Si l'univers du *Menteur* semblait déserté par l'Autorité, celui de *La Suite* en est au contraire saturé. Il ne s'agit plus pour le héros de se débrouiller avec des mensonges contradictoires, mais avec des *devoirs*, des *fidélités*, des principes d'autorité en conflit (l'Amante, l'Ami, l'homme de Cœur, la Justice), et dont la hiérarchisation est difficile.

L'histoire (l'intrigue) est celle d'une conquête amoureuse, à étapes multiples, mais à chaque épreuve, un regard-juge est là pour reconnaître la valeur de Dorante. L'épisode du portrait (III, 3) est à cet égard aussi significatif qu'efficace, même s'il use d'un merveilleux romanesque assez facile.

Dorante, sans avoir changé de caractère participe de ces nouvelles règles du jeu. Évoluant dans un univers surveillé, il est aussi lui-même devenu sérieux.

C'est d'abord parce qu'il a changé de statut civil. Cet aménagement est annoncé dans la scène d'exposition, qui tout en faisant le lien avec la première pièce expose une situation globale complètement différente. Son père mort, Dorante est devenu chef de famille, responsable du nom, et doit naturellement assumer la valeur des mots comme celle des réalités matérielles. Il n'évolue plus dans l'univers gratuit de la «jeunesse», mais dans celui de la responsabilité. La réalité elle-même est devenue plus sérieuse, puisque Dorante est en prison pour mort d'homme<sup>10</sup>.

On voit bien, par là, qu'il n'y a pas, dans le dyptique cornélien, d'autonomie du caractère de Menteur. Il y a certes une *aptitude* caractéristique à mentir (qui va faire l'objet, tout au long de la pièce, d'allusions répétées de la part de Cliton, comme pour compenser, en fait, une nette déperdition de compétence), mais sa *valeur* est tributaire du contexte global.

Plutôt que le «caractère» nouveau, il convient donc d'étudier la trans-

<sup>10</sup> A l'annonce de la mort du père correspond, d'une certaine façon, dans *Le Menteur*, l'annonce de la mort du frère aîné, qui détermine le rappel de Dorante auprès de son père, et sa promotion du rang de cadet à celui de fils unique, dépositaire du nom. Mais à la mort de l'adversaire de Cléandre, qui noue l'action de *La Suite*, il n'y a rien d'équivalent dans la première pièce.

formation et le fonctionnement de l'univers de la valeur dans la pièce. Trois thèmes, qui se trouvent d'ailleurs liés, semblent (sans grande surprise) essentiels: celui de l'argent, celui du portrait, et celui du théâtre.

### Le thème de l'argent

Quasi absent du *Menteur* (réservé aux rapports avec Sabine, la femme de chambre de Lucrèce), l'argent est au contraire très présent dans *La Suite* (on peut compter une vingtaine d'occurrences dans les deux premières scènes de termes tels que: argent, bourse, pistoles, deniers). Sa «réalité» est reconnue par Dorante, qui ne fait plus banqueroute aux valeurs réelles. Le héros pousse au contraire à l'occasion la pointe satirique traditionnelle (il raconte qu'arrêté par les sergents, «[Son] argent fut pour eux le premier criminel»: v. 126)<sup>11</sup>.

L'argent est d'abord caractérisé comme objet de fascination *maléfique* (dans le récit de sa fuite avec l'argent de la dot de Lucrèce). Ce vol est qualifié de «folie» (v. 47), il provoque indirectement la mort du père (v. 68-9), puis le déchaînement de la veuve, qui fait dans la maison «un diable de ménage», aboutissement naturel d'un usage déréglé et carnavalesque de la valeur. Cet argent maléfique est symboliquement à mettre en relation avec les mensonges, dont Dorante possède un «trésor infini» (v. 133) et dont il usait sans discernement dans sa jeunesse. Le détournement de Dorante et la réforme du *Menteur*, sa résolution de vivre en «honnête homme» (v. 139) participent en effet d'une même situation nouvelle. L'usage de l'un et de l'autre avec discernement caractérisera le comportement nouveau du personnage. En prison, l'argent est reconnu comme un instrument utile, une valeur réelle, objet d'un commerce sincère.

En confirmation, l'argent «bénéfique» de Mélisse (qui s'oppose à la dot maléfique de Lucrèce) n'est pas proposé initialement comme une valeur d'échange, ou de contrat, mais comme l'objet d'un don gratuit et généreux (scène 2), en reconnaissance, et non en récompense, de la valeur naturelle du héros.

Sans disparaître<sup>12</sup>, le thème de l'argent, très présent au début de la pièce est ensuite relayé par d'autres, qui définissent plus «noblement» la Valeur de l'Homme.

<sup>11</sup> Dorante est sur ce point relayé par Cliton. Voir par exemple la comparaison satirique des vers 71-4: «Elle a laissé chez vous un diable de ménage/ [...] Comme fait un sergent pour les deniers du Roi.»

<sup>12</sup> On retrouve par exemple le motif des rapports entre argent et justice en III, 4 (v. 1123-7), et celui des rapports entre argent et amour en V, 1 (v. 1601-4).

### Le thème du portrait

Le travail de moralisation de la valeur monétaire passe en particulier par sa transformation en valeur objet, gage d'un lien plus singulier. Le don de la bourse est suivi par un don du portrait (II, 3), qui annonce l'apparition de l'original lui-même (III, 3). La valeur abstraite de la pièce à effigie laisse la place au portrait, gagé sur une réalité unique.

Le jeu de confusion et d'interchangeabilité des identités féminines dans *Le Menteur*, est remplacé par un jeu idéaliste (presque mysticisant) sur la valeur de l'*unique objet* qu'est l'Inconnue, la Dame Absente dont on finit par découvrir le visage en récompense de sa foi en elle. C'est un parcours de confirmation de la valeur, que propose l'intrigue amoureuse de *La Suite*, et non un parcours de déception, comme dans la pièce précédente.

De même, la «compétence de séduction» du héros n'est plus fondée sur un service, sur un mérite acquis (pour reprendre les notions du dialogue de l'acte I du *Menteur*) mais sur un mérite naturel, qui détermine le coup de foudre (lettre de l'acte I scène 2) et la reconnaissance d'une prédestination (IV, 1).

Cette séduction par le bel air n'éveille pas la méfiance de l'héroïne, comme dans *Le Menteur* (même si Mélisse vient se rendre compte par elle-même, sous un déguisement, de l'honnêteté de Dorante). Il n'est l'objet d'aucune délibération méfiante. L'évidence de l'apparence est au contraire une donnée structurante de l'univers hiérarchisé de la pièce. Ainsi, Cliton cherchant de son côté à séduire Lyse, lors même qu'il parodie le bel air et la cour d'amour des maîtres (fin de la scène 2 de l'acte I) confirme en fait l'efficacité d'une telle reconnaissance élective, puisque 1° elle est efficace aussi pour Cliton, mais que 2° elle fait apparaître la différence de qualité entre les couples.

De même encore, la noblesse de caractère de Cléandre, le frère de Mélisse, paraît sur son visage au premier coup d'œil: c'est ce qu'éprouve Dorante au moment de l'entrevue en prison (v. 359-63), et c'est ce qui motive son généreux mensonge.

Cette reconnaissance de la valeur de l'individu sur la mine, confirmée ensuite par les actes, ne s'effectue plus, comme dans *Le Menteur*, dans un univers contrôlé par une autorité faible, trop bienveillante. Le vieux père est remplacé par la justice carcérale, puissante, rigoureuse (I, 4), méfiante. Cependant, point important, cette autorité laisse à d'autres instances et d'autres valeurs (celles du cœur et de la générosité) la possibilité de jouer, en créant, cette fois, non pas de la fiction mensongère mais des liens de solidarité réciproque<sup>13</sup>. Dans un espace de liberté surveillée, la généro-

<sup>13</sup> «Faites votre devoir comme j'ai fait le mien» (v. 346), dit Dorante à Cléandre

sité<sup>14</sup>, l'acte de valeur par excellence, donc, s'exerce à la fois sous le regard (censeur) de l'autorité extérieure et sous le regard (davantage de connivence) de l'égal, solidaire. Ce système de double référence est aussi celui qui caractérise, justement, le fonctionnement théâtral. Le jeu, la connivence entre les acteurs, ne peut s'y développer que si la présence d'un regard extérieur, plus sérieux, y est affirmée: caution de moralité, de réalisme, de vraisemblance. Et par là, le spectateur ne peut goûter au divertissement du jeu que si quelqu'un ou quelque chose d'autre, dans la pièce, assume cette nécessaire vigilance de la Réalité. C'est du moins ce qui semble être la leçon de *La Suite*.

### Le thème du théâtre

Le thème du théâtre, présent dans le célèbre «ajout» au dénouement de l'intrigue espagnole (et que Corneille retranchera en 1660), pose en fait la question plus générale du jeu et de son arbitrage, de la présence ou de l'absence d'un Regard souverain, à la fois juge sévère et spectateur de connivence. Cette instance fait manifestement défaut dans l'espace intradiégétique du *Menteur*. Elle est au contraire bien présente dans *La Suite*, ce qui change les conditions de jeu; ce qui change aussi les procédures d'interprétation de l'action «théâtrale» (ou «dramatique») par le public.

Dans le dispositif qui permet la reconnaissance de la valeur individuelle, et rend caduc l'ancien jeu du mensonge égoïste et gratuit, le personnage de Philiste, qui apparaissant à l'acte II (à la façon des Rois) tient une place essentielle.

Le portrait du personnage est sensiblement étoffé par rapport à la pièce précédente. C'est ici un homme influent, proche des dépositaires de l'autorité judiciaire.

Ami du héros et homme puissant, Philiste, d'une certaine façon, incarne le système de double autorité qui fonctionne dans la pièce. Lié à l'autorité judiciaire, il est pourtant l'allié de Dorante contre le Prévôt; ami et égal de Dorante, il est aussi, à l'intérieur de la communauté confidentielle des cœurs nobles, le dernier maillon de la chaîne des dettes d'honneur, et comme tel le juge privilégié. Comme le souverain de la tragédie cornélienne, il est à la fois garant de l'Autorité judiciaire et juge de l'exception généreuse.

Dorante menteur par amour nourrit à son égard un sentiment de culpabilité:

qu'il vient de sauver.

<sup>14</sup> «O générosité qui n'eut jamais d'exemple!» (v. 336), s'écrie Cléandre.

Après les soins qu'il prend pour rompre ma prison,  
[...]  
Je rougis en secret de servir sa maîtresse (1561-4).

C'est que Philiste, paradoxalement, est davantage que n'était le père dans *Le Menteur*, un «proche», un personnage envers qui le héros reconnaît une dette morale (même si ce n'est pas une dette de naissance). Dorante amoureux n'a donc plus à se débarrasser d'une simple volonté «étrangère» traversant ses projets: il est placé en situation de dilemme éthique, partagé entre un amour généreux et un devoir généreux. La valeur, tant éthique que dramatique de son mensonge s'en trouve naturellement complètement transformée. Le personnage de Dorante échappe au comique du mensonge et se trouve placé dans une situation moralement plus tendue (plus tragique? <sup>15</sup>). Le mensonge nouveau (passif, par omission) vise à prolonger un blocage de situation (comme dans la tragédie Rodogunienne), et non plus à lever les obstacles, presque agressivement, comme dans *Le Menteur*.

Dorante a maintenant à gérer l'opposition entre deux attachements, qui sont en même temps deux autorités aptes à juger de sa valeur. De façon significative sa stratégie va d'ailleurs consister à leur renvoyer la décision.

La comédie se termine de façon heureuse par le même procédé que les tragédies du prince comme *Cinna*, ou *Agésilas*: par un renoncement généreux à sa passion de celui qui incarne l'autorité à l'intérieur de la communauté dramatique. Philiste affirme d'abord son pouvoir (v. 1842-6: «Sur ma parole encor vous êtes prisonnier / [...] Rentrez dans la prison dont vous vouliez sortir»), pousse la violence du pouvoir à sa limite, afin de faire «exprimer» l'évidence des sentiments de l'Amante (comme le roi Fernand dans *Le Cid*), afin de faire parler Mélisse et de la faire pleurer<sup>16</sup>, et finalement conclue par un renoncement généreux, qui, de plus, garantit la chaîne des générosités liant tous les acteurs<sup>17</sup>.

Philiste participe donc à la fois de l'univers de l'autorité violente et de celui de la solidarité nobiliaire, de cette générosité réelle, qui semble ne pouvoir exister que dans le partage d'une entorse à la Loi, d'un secret dangereux.

Mais Philiste est aussi d'une autre manière le maître du jeu, dans la comédie: il est le relais entre la Communauté et l'Autorité méta-dramatique (en l'occurrence intra-méta-dramatique!), et comme tel il est le détenteur de

<sup>15</sup> Corneille lui prête d'ailleurs à l'occasion un vocabulaire tragique: il «frémi[t] sous l'horreur du devoir» (v. 1718).

<sup>16</sup> «J'ai voulu voir vos pleurs pour mieux voir votre flamme, / Et la crainte a trahi les secrets de votre âme» (v. 1899-1900).

<sup>17</sup> «Je ne m'oppose point à votre gratitude» déclare-t-il à Cléandre (v. 1887).

la comédie imprimée du *Menteur* (v. 1905-6).

C'est lui qui permet, au dénouement, l'objectivation du comportement du Menteur, qui donne à Dorante l'occasion d'un aveu non plus confidentiel mais *public* de son comportement passé, et lui permet de manifester finalement une *distance vertueuse*.

Lorsqu'il est enfin question de jouer aussi la suite du *Menteur*, c'est Philiste qui assume la fonction de porte-parole du projet *moraliste* de la pièce<sup>18</sup>:

Vous pouvez effacer, avec cette seconde  
Les bruits que la première a laissés dans le monde,  
Et ce cœur généreux n'a que trop d'intérêt  
Qu'elle fasse partout connaître ce qu'il est. (1927-30)

Philiste apparaît donc là encore comme le garant privilégié de la moralité du héros, de son image publique, qui est aussi celle de l'espace théâtral où elle a pu, cette fois, se manifester. Il est à la fois le Juge, le Regard souverain *dans* la pièce, et le promoteur du débat sur le théâtre, hypothéquant ainsi le travail de regard critique des spectateurs *sur* la pièce.

Quant au héros lui-même, il paraît, dans sa dernière tirade, définitivement assumer son statut d'acteur, et assumer le regard public porté sur lui. Le témoin de sa «valeur» (de menteur honnête homme) n'est plus le seul Cliton, en secret des autres, mais la communauté toute entière, qu'il invite au spectacle:

Allons voir comme ici l'auteur m'a figuré,  
Et rire à mes dépens après avoir pleuré. (1961-2)

L'adresse au public de Cliton, qui termine encore une fois la pièce (en partie conservée dans la version de 1660), semble témoigner à la fois de la permanence du *rapport au public* que proposent les deux comédies de *Menteur*, et de la transformation fondamentale qui s'est opérée d'une pièce à l'autre, puisqu'il n'y a plus, cette fois, d'invite à *juger* l'Acteur: l'instance de jugement, le «Public», à la fois communauté et Autorité, ayant correctement exercé sa fonction au niveau intra-diégétique, dans le cours même de l'action (comme dans les comédies bienséantes classiques).

L'adresse n'est plus qu'un congé, adressé à un public qui a pu cette fois assister *passivement* à une pièce proposant un dispositif autonome de définition de la valeur.

<sup>18</sup> On notera que la figure du Roi n'est pas convoquée ici comme autorité spectatrice (comme dans *L'illusion*), mais comme autorité actrice: c'est au roi qui ne dédaigne pas de monter sur les planches que fait allusion Cléandre (v. 1923-5). Cette figure de l'autorité suprême à la fois actrice et autorité, peut passer pour le «modèle» de Philiste.

## Corneille et le mélange des genres

par

JUDD D. HUBERT

Malgré l'opposition, à l'époque classique, des théoriciens et même des dramaturges au mélange des genres, nombre de pièces essentiellement sérieuses renferment des scènes subtilement comiques. Bien sûr, il ne s'agit guère d'ouvrages sombrement tragiques tels que *Phèdre* et *Suréna* qui finissent plutôt mal, mais de comédies héroïques comme *Tite et Bérénice* et *Pulchérie*, de tragicomédies comme *Le Cid*, et même de tragédies comme *Cinna* et, en ce qui concerne Jules César, *La Mort de Pompée*, c'est-à-dire de pièces qui après beaucoup d'agitation se terminent dans une tranquillité toute relative. Il faut avouer que la désignation même d'une œuvre comme tragicomédie ou comédie héroïque met en question la notion même de pureté générique. Mais comme les spectateurs du dix-septième siècle, contrairement au public grec, exigeaient que, malgré l'unité de jour, une pièce déployât une grande diversité d'actions, les dramaturges pouvaient difficilement s'en tenir à une même tonalité.

*Le Cid*, la première en date des pièces dont je parlerai, comporte un certain nombre de scènes comiques, surtout quand il s'agit de Chimène, le pmmmanuel Mouvrage. Faute de mettre fin à tout rapport avec Rodrigue en s'enfermant dans un couvent, cette héroïne s'aventure de propos délibéré dans des situations sans issue. Rien de plus comique que sa violente réaction quand don Sanche lui apporte l'épée de Rodrigue. Les brimades qu'elle prodigue à cet homme de bonne volonté ne peuvent qu'amuser le public d'autant plus que son malheureux champion se trouve dans la situation de tant de personnages de comédie et même de farce qui, quoi qu'ils fassent, n'arrivent pas à se justifier. Un peu plus tôt, le Roi avait tendu un piège métadramatique à l'héroïne en lui apprenant la «mort» de Rodrigue. Même si son évanouissement n'a rien de risible en soi, toutefois on ne peut guère prendre au sérieux ses maladroites explications dont la mauvaise foi saute aux yeux. Le duel entre Rodrigue et Sanche donne lieu à un échange entre le Roi et don Diègue dont toute la valeur comique vient du fait que l'auteur esquivé in extremis une enfreinte irrémédiable à l'unité de jour. Le Roi ordonne à Rodrigue: «Soyez prêt à demain», ce qui fournit l'occasion à don Diègue de sortir pour une fois de son rôle de conseiller soumis pour répliquer avec autorité: «Non, Sire, il ne faut pas différer