



**HAL**  
open science

## **De la parodie à la (re)création – reprises et méta-reprises dans Le Menteur et La Suite du Menteur de Corneille**

Frédéric Calas, Anne-Marie Garagnon

### ► **To cite this version:**

Frédéric Calas, Anne-Marie Garagnon. De la parodie à la (re)création – reprises et méta-reprises dans Le Menteur et La Suite du Menteur de Corneille. Fabula. Colloques en ligne, 2025, Trois comédies de Corneille, <https://www.fabula.org/colloques/document13472.php>. <hal-04909435>

**HAL Id: hal-04909435**

**<https://hal.science/hal-04909435v1>**

Submitted on 23 Jan 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

## De la parodie à la (re)création – reprises et méta-reprises dans *Le menteur* et *La suite du menteur* de Corneille

From parody to (re)creation – covers and meta-recoveries in *Le menteur* and *La suite du menteur* by Corneille

**Frédéric Calas et Anne-Marie Garagnon**

---



### Pour citer cet article

Frédéric Calas et Anne-Marie Garagnon, « De la parodie à la (re)création – reprises et méta-reprises dans *Le menteur* et *La suite du menteur* de Corneille », *Fabula / Les colloques*, « », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document13472.php>, article mis en ligne le 23 Janvier 2025, consulté le 23 Janvier 2025

---

## De la parodie à la (re)création – reprises et méta-reprises dans *Le menteur* et *La suite du menteur* de Corneille

From parody to (re)creation – covers and meta-recoveries in *Le menteur* and *La suite du menteur* by Corneille

**Frédéric Calas et Anne-Marie Garagnon**

---

En littérature comme en peinture, la mise en abyme relève d'un processus de duplication formelle hiérarchisée assorti d'un rapport de type contenant/contenu. Chaque unité de sens, motif narratif, image, semble insérée dans une structure supérieure présentant les mêmes propriétés morphologiques que celles qu'elle contient. La répétition formelle et le changement d'échelle s'y expriment non par le truchement d'une juxtaposition analytique et linéaire, mais par celui, plus énigmatique, de l'enchâssement, dispositif synthétique et fascinant. (Letalleur-Sommer, 2002)

C'est André Gide qui rattache la mise en abyme à l'héraldique : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en abyme » (*Journal*, 1893). Il se trouve en effet qu'on appelle « abîme » « le point central de l'écu, où une pièce ou figure est placée de telle façon que les autres pièces ou figures ne sont ni chargées, ni même touchées par elle et qu'elles apparaissent en relief, celle *en abîme* étant située comme au fond<sup>1</sup> ». Incrustation, damasquinage, effet de miroir, mots venus de la joaillerie, du textile et de la verrerie, offrent d'autres équivalents imagés d'un procédé structurel que nous souhaitons étudier dans *Le menteur* et *La suite du menteur*.

*Stricto sensu*, il n'y a de mise en abyme dans *La suite* que le récit fait par Cliton d'une représentation du *Menteur* qu'il aurait vue à Paris (acte I, scène 3, v. 269-306). Deux faits pourtant invitent à un élargissement de la notion : d'une part, la disparition à partir de 1660 d'une ultime scène, où Philiste « montre *Le menteur* imprimé » à ses interlocuteurs Dorante, Cléandre et Cliton, le valet évoquant la possibilité que « l'aventure » de *La suite* soit à son tour théâtralisée, la discussion portant dès lors

---

<sup>1</sup> Tlfi, *en ligne*, <http://atilf.atilf.fr/>

sur les qualités et défauts de cette hypothétique représentation<sup>2</sup>. D'autre part, le choix qu'a fait Corneille d'un titre comme *La suite du menteur*, sa revendication d'une construction étroite des deux pièces en diptyque, son regret que cette particularité pourtant voulue et délibérée ait pu nuire au succès de la seconde<sup>3</sup>.

Notre étude procèdera par élargissements successifs : tout en gardant à l'esprit la mise en abyme effective (*La suite du menteur*, v. 269-306), et sa réduplication supposée (la scène de 62 vers qui venait initialement se placer après le vers 1902 de *La suite* et conclure la pièce), nous rattacherons à la mise en abyme une constellation de faits qui n'obéissent que partiellement à la définition, n'en conservent que certains traits, mais relèvent d'une intention semblable de récursivité et de réflexivité : des échos, reprises, réécritures d'autres scènes ou d'autres pièces de Corneille venant enrichir l'écriture et la représentation. Ce procédé, essentiellement nourri de réductions enchâssées, contamine différents niveaux du texte, selon le modèle des poupées russes : il touche les situations, les mots, les vers, les rimes mêmes, se traduisant par de très nombreux parallélismes, symétries et antithèses, figures de la dualité dont tous les critiques ont souligné l'importance dans l'écriture cornélienne.

# I. Mise en abyme et « micro-récit »

## 1. Condensation

La mise en abyme *stricto sensu* de *La suite* répond à l'une des exigences de Ricardou que rapporte Dällenbach : « jamais la micro-histoire ne doit être plus longue que l'histoire qu'elle reflète, sous peine de devenir l'histoire reflétée. C'est dire que l'histoire contenue ne peut évoquer l'histoire contenante que sous l'espèce d'un résumé » (Ricardou, 1967). Elle se développe sous la forme du récit, à la fois récit d'aventures et récit de paroles. Ce type de « micro-récit<sup>4</sup> », narratif par essence, risquerait de compromettre l'essence du théâtre, s'il n'était pas justement lié de manière indissoluble à la thématique des deux pièces : le mensonge, qui, dans sa

---

<sup>2</sup> Scène qui accrédite le récit antérieur de Cliton, et démontre l'importance du procédé de mise en abyme pour Corneille, même si un remords tardif, dont on interrogera les raisons, l'a conduit à la supprimer.

<sup>3</sup> Comme il l'avoue lui-même dans *l'Épître dédicatoire de La suite du menteur*.

<sup>4</sup> Micro-récit ou hypotypose ? Moins une différence de nature qu'une différence de point de vue, car de l'hypotypose ou *energeia* des Anciens, le micro-récit de Cliton a la vivacité et le relief, le don d'observation, le choix de détails significatifs. Dynamique et concentré, il réactualise fortement l'événement qu'il raconte. Avec ces caractéristiques, il fait écho aux histoires qu'invente Dorante dans *Le menteur*, par exemple à la narration-description du festin sur l'eau (I, 5, v. 263-296), que le *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* de Morier donne justement comme exemplaire pour l'hypotypose dans la catégorie thématique intitulée « fêtes, cérémonies » ([1961], 1975, p. 499). Pour Marc Bonhomme, « le fonctionnement pathémique de l'hypotypose obéit à une logique mimétique, fondée sur un jeu de miroir entre l'émotivité de son énonciateur et celle de ses récepteurs » (2005, p. 172).

large polysémie, peut s'entendre comme une affabulation ou par extension, comme une réflexion en miroir sur le pouvoir des « fables ». Corneille dote ses personnages, Dorante essentiellement, d'un goût pour le mensonge, pour l'invention exubérante et hyperbolique d'histoires, que croient ou feignent de croire ses partenaires sur scène, et qui sont justement dénoncées par leur *hybris* – mais histoires que le lecteur-spectateur écoute... non sans plaisir. La dénonciation morale du mensonge est aussi et toujours interrogation sur les pouvoirs de la littérature et sur la relation, ô combien délicate, entre *mimesis* et *catharsis*.

Inventant la densité extradiégétique qui accrédite l'existence des « personnages », Corneille construit à l'intérieur de l'œuvre des réalités qui lui sont extérieures<sup>5</sup>. C'est sur cette frange poreuse ou ce seuil, que se situent les échanges entre le réel et la fiction, que se nouent le pacte littéraire et celui de la *mimesis*. Cette frange est spéculaire, elle a la texture des miroirs. Ces récits, nous l'avons dit, sont condensés. La mise en abyme n'est pas totale mais, à la différence de l'héraldique, partielle. La condensation est essentielle pour éviter de lasser le public et pour conserver la dynamique conversationnelle, le dispositif de la *Suite* différant en cela de celui de *l'Illusion comique*.

## 2. Polysémie et polyphonie

Le coup de force de Corneille réside dans la portée et l'interprétation de la pièce en abyme<sup>6</sup>. Comme l'énonciateur principal des vers 269-306 du *Menteur* est Cliton, on pourrait penser que le micro-récit en abyme se limite à une portée moralisante, et qu'il contient la légende de la pièce, ce que l'énoncé sentencieux fabriqué par la *doxa* cherche à faire croire (*On dit quand quelqu'un ment qu'il revient de Poitiers*). Mais le théâtre permet la confrontation des visées. Si Cliton est l'énonciateur, Dorante est le récepteur de ce récit, qui déclenche chez lui un rire spontané : rire qui déconcerte Cliton, rire salubre et cathartique, et rire qui introduit une lecture plurielle. Cette polysémie interprétative se poursuit jusque dans la dernière scène supprimée où la pièce était imprimée, où le micro-récit était devenu œuvre, totalité, là où il n'avait été que fragment. Loin d'être strictement morale, la leçon relève presque d'un art poétique.

---

<sup>5</sup> La réalité extérieure, le monde en quelque sorte, sont introduits par les micro-récits, mensonges en cascade de Dorante dans *Le Menteur* et relation condensée de l'inter-pièce par Cliton dans *La Suite*.

<sup>6</sup> À la différence des choix faits par Shakespeare dans *Hamlet*, Corneille n'utilise ce micro-récit de pièce dans la pièce ni à des fins dramatiques ou dramaturgiques, ni dans une intention morale (ou seulement de manière partielle). C'est un récit gratuit, totalement gratuit, là où chez Shakespeare, il relate la préhistoire du drame. Dans *La Suite du Menteur*, la mise en abyme n'a aucune incidence sur la suite de l'histoire racontée et ne participe de l'exposition que pour établir un lien entre les deux œuvres.

### 3. Tentation et danger de la mise en abyme totale

Dans *l'Épître dédicatoire de la suite du menteur*, Corneille reconnaît en effet qu'« elle [*La suite*] n'a pas été si heureuse au théâtre que l'autre ». La constatation de ce demi-échec revient en tête de *l'Examen* :

L'effet de celle-ci n'a pas été si avantageux que celui de la précédente, bien qu'elle soit mieux écrite... L'obscurité que fait en celle-ci le rapport à l'autre a pu contribuer quelque chose à sa disgrâce, y ayant beaucoup de choses qu'on ne peut entendre, si l'on n'a l'idée présente du *Menteur*.

Sans doute peut-on expliquer par ce regret que Corneille ait supprimé à partir de 1660 l'ultime scène de *La suite*, où la pièce dans la pièce revenait en force dans la didascalie initiale (« // [Philiste] *lui montre Le menteur imprimé* ») et la localisation des représentations au Théâtre du Marais. Poussant le mécanisme d'enchâssement jusqu'au vertige, Dorante évoquait la possibilité que *La suite*, donnée comme une histoire vraie par l'illusion référentielle, ne devînt à son tour un texte imprimé et joué. Comme à l'acte I, scène 3, ces vers supprimés évoquent l'éventuelle réception critique de la pièce (« je crains que votre histoire / Soit peu juste au théâtre », affirme péremptoirement Cliton), moins parce qu'elle aurait du mal à se plier à la règle des vingt-quatre heures (objection formelle de Cliton) que du fait de sa « monstruosité », que souligne le valet devenu critique littéraire (« Si le sujet est rare, il est irrégulier, / Car vous êtes le seul qu'on y voit marier »). Par un remarquable effet de symétrie avec la toute première mise en abyme, Cliton s'élève en censeur et commente en puriste, Dorante inventant alors le possible romanesque d'une pluralité de mariages (« Cléandre en même temps épousera Climène / Et pour Philiste, il [l'auteur] n'a qu'à me faire une sœur / Dont il recevra l'offre avec joie et douceur / Il te pourra toi-même assortir avec Lyse »). Par un raffinement de minutie, il est même question de régler le sort du cheval dont Dorante est tombé (v. 1117-1119). Et la *catharsis* propre au rire d'offrir la conclusion de l'échange (« Allons voir comme ici l'auteur m'a figuré / et rire à mes dépens après avoir pleuré ») : un rire cependant trop cérébral ou formel, quand contenu et contenant se superposent. La suppression de la dernière scène devient alors un acte fort – comme si Corneille s'apercevait qu'il est allé trop loin, qu'un bouclage trop parfait affaiblissait le dispositif au lieu de lui permettre de monter en puissance, que la *catharsis* par le rire perdait de sa force.

Avec le micro-récit de Cliton, Corneille choisit l'effet de miroir. La suppression de la dernière scène acte le refus d'une « galerie des glaces », d'une nouvelle

réverbération qui n'éviterait ni la mécanisation, ni la banalisation, et changerait en profondeur la nature du comique.

Sans poursuivre l'objectif d'une typologie exhaustive des faits plus ou moins directement rattachables à la mise en abyme, on peut, semble-t-il, retenir quelques types de réflexion en miroir, miroir éventuellement déformant, tous inclus dans une structure qui les englobe.

## II. Incrustations, damasquinages et effets de miroir

### 1. Par juxtaposition confrontatoire

Moins par inclusion que par confrontation, la reprise par les valets de la parole des maîtres et les phénomènes de distanciation ironique que produit cette reprise suscitent le comique d'une différence de tonalité et de registre. Nous limiterons l'exploitation des variations diastatique et diaphasique à l'évocation de scènes où la déclaration amoureuse des maîtres engendre en écho celle des valets. C'est le cas de la scène 2 de l'acte III de *La suite*, dont nous avons étudié ailleurs le détail (Picciola, Calas, Garagnon, 2024). Le procédé est repris à la scène 1 de l'acte V, dans l'amusant dialogue entre Cliton et Lyse, inextricable mélange de préciosité et d'exigeante sensualité dans un galimatias imagé où se fondent les deux tendances, moins incompatibles qu'il n'y paraît au premier abord : l'amour comme auberge du cœur (« Je ne souhaitais pas meilleure hôtellerie », v. 1581), comme brasier incandescent (« Si son âme est en feu, la mienne est enflammée », v. 1594), comme récolte (« Mais je ne sais pas moins qu'on a fort peu de fruit / Et de l'âme et du cœur, si le reste ne suit », v. 1623-1624), un amour sans cesse anthropomorphisé, qu'il soit chevaleresque (« Un amour délicat hait ces faveurs grossières », v. 1617) ou prédateur (« Mais l'amour aujourd'hui dans les cœurs les plus vains / Entre moins par les yeux qu'il ne fait par les mains », v. 1604-1605). Un échange d'autant plus divertissant qu'il multiplie les expressions toutes faites, porteuses d'un reliquat d'image sans doute plus perceptible à l'époque que de nos jours (*en tenir pour quelqu'un* au sens d'« être de son parti » et par litote, « lui être attaché » ; *aimer but à but*, c'est-à-dire « sur un pied d'égalité », ainsi qu'au jeu de barres, les concurrents se réfugient dans des positions équivalentes ; *marché nul*, comme dans une transaction commerciale).

## 2. Intratextualité

Par emprunt à son œuvre personnelle, la réécriture que fait Corneille de l'un de ses textes antérieurs produit cet effet d'*analogon*, d'autre lui-même, de correspondant thématique et formel propre à la mise en abyme. Il peut s'agir de pastiche ou de parodie lorsqu'à la scène 2 de l'acte V du *Menteur*, Géronte, tel un avatar de don Diègue, déclame un monologue plein de réminiscences de la scène 4 de l'acte I du *Cid*<sup>7</sup>, v. 237-240 :

Ô rage ! ô désespoir ! ô vieillesse ennemie !

N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie ?

Et ne suis-je blanchi dans les travaux guerriers

Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers ?

(Corneille, *Le Cid*, 1980, p. 224)

Ô vieillesse facile ! Ô jeunesse impudente !

Ô de mes cheveux gris honte trop évidente !

Est-il dessous le ciel père plus malheureux ?

Est-il affront plus grand pour un cœur généreux ?

La trajectoire d'ensemble est identique : une même ponctuation par des déplorations exclamatives que dramatise le ô vocatif initial, une même série de reprises lexicales (*vieillesse*, *affront*, *infamie*, *honte*) ou une simple variation synonymique (motif de la canitie du grand âge) ; même recours aux figures d'insistance (gradation en chiasme pour Géronte, anaphore pour don Diègue) ou aux synecdoques (le *bras*, le *cœur*) : des synecdoques métonymiques si usuelles dans la tragédie du temps qu'en lien avec les autres caractéristiques, elles tirent le monologue du côté de l'héroï-comique, d'une grandiloquence en décalage avec la désillusion d'un vieillard trop crédule, d'un père trop indulgent.

Il peut aussi s'agir de parodie burlesque : le lecteur/spectateur des années 1643-1644 avait nécessairement en mémoire la scène 4 de l'acte III du *Cid*, où Rodrigue conte au roi son combat contre les Mores. À la scène 5 de l'acte II du *Menteur*, il pouvait voir Dorante assiégé dans la chambre d'une jeune Poitevine comme une version aussi dégradée que plaisante de Rodrigue. En dépit des différences qui séparent la seconde narration de la première (brièveté relative de cette scène d'intérieur, enjeu vaudevillesque plus que guerrier...), se faisaient sans

---

<sup>7</sup> P. Corneille, *Le Cid*, dans *Théâtre II*, éd. Jacques Maurens, Paris, Garnier-Flammarion, 1980, p. 224.

doute jour des ressemblances dans l'histoire (la nuit, les péripéties, l'ignorance du héros...) comme dans le récit (présent de réactualisation d'un fait passé). C'est en tout cas l'intention du locuteur Dorante : faire d'une mésaventure en chambre un exploit quasi-militaire de poliorcétique, susceptible de convaincre, émouvoir et amadouer son père qui l'écoute.

### 3. De l'intratextualité à l'intralocutif : les variations allusives

Tandis que, dans *La suite*, certains micro-récits rappellent l'intrigue du *Menteur* et dotent le protagoniste d'une histoire, les mensonges de Dorante dans la pièce d'origine ne sont évoqués que par allusions, sous-entendus, insinuations, qui présupposent chez le lecteur-spectateur un ensemble de connaissances partagées.

Ces mentions brèves et subtiles passent par des groupes nominaux qui synthétisent les inventions du jeune homme sur son héroïque passé militaire (« guerres d'Allemagne », v. 104), son mariage forcé (*votre / l'hymen de Poitiers*, v. 134 et 610), le faste imaginaire de sa vie parisienne (« le festin sur l'eau », v. 610 ; « le festin en l'air », v. 630), ou s'attachent, avec un

effet de liste ou d'inventaire, aux objets qui ont enrayé sa stratégie trompeuse (« Le pistolet ensemble, et l'épée,—et la montre », v. 136, rappel des vers 632-652 du *Menteur*). Même pratique de l'allusion dans la caractérisation axiologique de ces anciens mensonges, que le locuteur Cliton penche vers la réprobation ou l'indulgence (« artifice », v. 28, finesse, v. 31, « noble adresse », v. 604 ; « traits de jeunesse », v. 612 ; « petites humeurs », v. 620, « conte », v. 631), qu'il opte pour l'expression directe ou pour le détour métaphorique, grâce à la catachrèse (« Et fais-je à votre nom quelque nouvelle tache », v. 628) ou à l'image familière (« Ne sait-il pas encor les plus rusés détours, / Dont votre esprit adroit bricola<sup>8</sup> vos amours ? », v. 633-634).

## III. Le lexique mis en jeu et en abyme

Au risque de briser l'illusion référentielle, peut-être même dans l'objectif facétieux ou iconoclaste de la briser pour éclairer plus crûment l'art de l'illusion qu'est le théâtre<sup>9</sup>, le systématisme du vocabulaire exhibe, non l'œuvre, mais le travail de

---

<sup>8</sup> Le verbe *bricoler* vient selon *Littre* soit des jeux de billard ou de paume (« aller par des voies obliques »), soit de la chasse (« s'écarter à droite et à gauche de la piste, en parlant du chien »), soit des exercices de manège (« s'écarter adroitement pour passer entre les arbres et les buissons, en parlant du cheval »). Employé transitivement, il évoque une idée de manipulation.

l'œuvre, sa fabrication de « *work in progress* », avec la mention de l'auteur, des genres et des formes, de l'écriture, du nécessaire dualisme entre émission et réception.

## 1. Le champ lexical du mensonge dans *Le menteur* et *La suite du menteur*

Sur le mode du rappel et du souvenir, toutes les allusions de *La suite* aux nombreux mensonges de Dorante dans *Le menteur* servent la problématique morale du mensonge, question fort à la mode à l'époque. S'opère ainsi une structuration en miroir où les mensonges utiles et vertueux de la pièce 2 ne se pèsent qu'à l'aune des mensonges d'imagination débridée, de fanfaronnade, d'intérêt et de tromperie de la pièce 1. Sans oublier, dans cette pièce 1, les mensonges de mensonges, ceux que, dans une sorte de spirale, enclenche une série de contre-vérités. Dans ce curieux dosage d'implicite et d'explicite, de concrétisation et d'abstraction, le rappel des vantardises mythomaniaques, des mensonges utilitaires, des mensonges nés d'autres mensonges ouvre sur l'exploration d'une autre facette du mensonge : son avers solaire et généreux, où, devenu vertueux et désintéressé, il naît de l'obéissance à une force supérieure, la générosité ou l'amour.

Ce dispositif allusif resterait fragile s'il n'était fermement soutenu par l'importance et la continuité du champ lexical : verbe *mentir* (12 occurrences dans *Le menteur*, 13 dans *La suite*) ; nom d'agent *menteur* (5 occurrences dans *Le menteur*, 8 dans *La suite*) ; dérivé nominal *menterie* (4 occurrences dans *Le menteur*, une seule dans *La suite*), à quoi s'ajoutent, venus d'autres familles lexicales mais fortement apparentés sur le plan sémantique, le substantif *jeu* (4 occurrences dans *Le menteur*, 4 aussi dans *La suite*) et le verbe *jouer* (7 occurrences dans *Le menteur*, 4 dans *La suite*) ainsi que l'image du *masque*, absente du *Menteur*, simple hapax dans *La suite* (« Votre feu père même est joué sous le masque<sup>10</sup> », v. 291). Chacun de ces mots appellerait une

---

<sup>9</sup> Dans le théâtre classique abondent en effet les exemples de mise en abyme au sens strict (voir *Le malade imaginaire*, où Angélique et son amoureux Cléante, ce dernier sous l'identité d'un maître de musique, chantent à Argan l'histoire des bergers, Tircis et Phillis, qui n'est autre que la leur, et laissent le père abusé la prendre pour une pastorale ; *Les fourberies de Scapin*, quand à la scène 2 de l'acte III, Scapin imite une scène d'*agôn* avec un spadassin pour rouer de coups Gêronte). Mais c'est au Corneille de *L'illusion comique* qu'il faut surtout se référer. La pièce met en place un enchâssement perfectionné où structure enchâssante et structure enchâssée s'emboîtent sur trois niveaux : 1. Pièce-cadre où Alcandre et Pridamant sont constamment présents, ne faisant que s'écarter sur le côté quand se développent les autres niveaux ; 2. Aventures de Clindor, Isabelle et Matamore (essentiel des actes II à IV) ; 3. Pièce jouée par les comédiens que sont devenus Clindor et ses amis (acte V, scènes 2 à 5). Pour une étude plus générale du vaste mouvement d'exhibition du théâtre dans le théâtre voir Forestier, 1981.

<sup>10</sup> Le mot *masque* rappelle ici moins le théâtre antique que la tradition farcesque italienne, où l'on jouait les vieillards avec cet accessoire. Le masque identifiait le type du vieillard, crédule, tyrannique ou libidineux, et reportait l'expression, non sur le visage désormais dérobé aux regards, mais sur la gestuelle et les attitudes du corps.

étude co(n)textuelle précise, que nous ferons, non sur *mentir*, mais sur ses dérivés *menterie* et *menteur*.

*Menterie* est, selon *Littré*, « un synonyme familier de mensonge » et tendrait à n'évoquer qu'« un mensonge léger et badin, sans conséquence ». Variation diastratique et atténuation hypocoristique s'associent dans ce substantif, aujourd'hui vieux ou régional. D'ordinaire mis dans la bouche de Cliton (v. 314, 1202 du *Menteur*, v. 376 de *La Suite*) ou de Sabine (v. 1334 du *Menteur*), donc porteur d'une connotation de registre social, il rime avec *effronterie* l'unique fois où Clarice l'emploie (v. 977-978 du *Menteur*). Manifestement cher à Corneille, ce mot est particulièrement riche dans *Le Menteur* : il entre dans une stratégie d'évitement de Cliton (« J'appelle rêveries / Ce qu'en d'autres qu'un maître on nomme menteries », v. 314), lequel euphémise son accusation avec autant de prudence que d'impertinence. Il constitue surtout le mot-clé de l'épithète de Dorante, qu'improvise un Cliton plein de verve (« C'était en menterie un auteur très célèbre, / Qui sut y raffiner de si digne façon, / Qu'aux maîtres du métier il en eût fait leçon ; / Et qui tant qu'il vécut, sans craindre aucune risque, / Aux plus forts d'après lui put donner quinze et bisque », v. 376-380) : une *oraison funèbre* particulièrement réussie où, parodiant à la perfection la codification du genre, se mêlent l'archaïsme (« menterie »), l'hyperbole des superlatifs de type synthétique (« très célèbre ») ou analytique (« aux plus forts ») et des intensifs (« si digne »), l'hyperbate (« Et qui... »), le paradoxe d'un élève qui en remontre aux maîtres, avec en guise de pointe finale, la métaphore du jeu de paume, où Dorante, désavantagé au départ, sortirait victorieux d'une épreuve à handicap.

Dans *Le Menteur*, Philiste recourt à l'emploi adjectival du nom d'agent pour une brève éthopée de son ami Dorante (« Est vaillant par nature, et menteur par coutume », v. 818), où l'être et le faire se contredisent, tandis que Clarice se sert du substantif dans le cadre d'une sentence (« Un menteur est toujours prodigue de serments », v. 972) dont l'argumentation péremptoire se limite à un enthymème. La tendance aphoristique s'accroît chez Cliton dans deux déclarations qui se veulent soit enseignement d'une vérité générale (« Quand un menteur la dit, [la vérité] / En passant par sa bouche elle perd son crédit », v. 1079-1080), soit règle mathématique de l'exception qui confirme la règle (« Les menteurs les plus grands disent vrai quelquefois », v. 1336). C'est d'ailleurs Cliton qui a le mot de la fin (« Comme en sa propre fourbe un menteur s'embarrasse ! », v. 1801), en fustigeant les dangers que court tout menteur, dangers auxquels justement Dorante échapperait « avec grâce » : habileté de Corneille qui, en co-énonciation avec son personnage, fait l'éloge de l'intrigue et de son héros, malice aussi d'un auteur qui n'hésite pas à inciter son public, non à mentir, mais à apprendre à « bien » mentir.

*La Suite* explore d'autres virtualités du mot, toutes, ou presque toutes, dévolues à Cliton : *Menteur* devient une antonomase de typification, qui, sur le modèle de désignations comme le Sauveur (Jésus-Christ) ou le Malin (Satan), remplace le nom propre par un nom commun flanqué de la majuscule (« Dorante, et le Menteur, à présent ce n'est qu'un », v. 270 et 306). *Menteur* est aussi, pour Dorante, un « nom de guerre » (v. 293), c'est-à-dire une identité de remplacement, comme les pseudonymes *la Tulipe* ou *Sans-Quartier* que prenaient les soldats en s'enrôlant, ce qui tourne en dérision le passé militaire que s'est inventé le jeune écolier pour mieux séduire. Exceptionnellement adjectivé dans la phrase qui sert d'embrayeur à l'épithaphe étudiée plus haut, souligné par l'inversion et la répétition (*Menteur vous voulez vivre, et menteur vous mourrez*, v. 374), le substantif *menteur* sert d'amusant correctif à une expression parémiologique (« Elle [l'occasion] fait le menteur, ainsi que le larron », v. 1536). Le jeu verbal parvient à déplier une dernière trouvaille (« Oui, Monsieur, et j'en jure / Par le dieu des menteurs, dont il [Dorante] est créature », v. 607-608) : une sorte de jurement sacrilège que fait Cliton à Philiste, une badinerie plaisamment blasphématoire.

## 2. Le jeu dans le jeu

Chez Corneille, semble avoir très tôt existé la tentation de délibérément manifester ce qu'est la nature du théâtre, d'en démonter l'illusion et ses rouages, sans doute dans le droit fil de son éducation chez les Jésuites, qui liaient indissolublement rhétorique et dramaturgie, érigeant le spectacle (latin) en « apothéose d'un enseignement qui visait à la maîtrise du langage » (Fumaroli, 1968). C'était le but de *L'illusion comique*, cet « étrange monstre » joué pendant la saison 1635-1636 et publié, selon l'achevé d'imprimer, en mars 1639, une pièce que Marc Fumaroli qualifie de « sorte de parade où le théâtre contemporain, sous tous ses aspects, vient se donner en spectacle », une « parade » qui ferait le lien entre théâtre ancien et théâtre moderne, entre formes populaires (théâtre des tréteaux) et formes élitistes, non sans une sorte de rapport dialectique entre spectateur et dramaturge.

Plus modestement, plus conformément aussi aux objectifs et aux méthodes du commentaire stylistique, nous aimerions rendre compte du vocabulaire qui, dans les deux comédies, s'aventure jusque dans la fabrique de l'œuvre et par un phénomène d'attraction ou de gravitation, se rattache à la mise en abyme. Qu'on parle métaphoriquement de poupées gigognes ou d'exosquelette pour tenter de saisir cette « monstration », son vocabulaire nécessite qu'on l'inventorie et qu'on l'analyse.

Le substantif *jeu* (4 occurrences dans *Le menteur*, 4 également dans *La suite*) et le verbe *jouer* (7 occurrences dans *Le menteur*, 4 seulement dans *La suite*) jettent un pont entre théâtralité et thématique du mensonge. De la mention de l'art du comédien et des traditions de la scène (« Votre feu père même est joué sous le masque », *La suite*, v. 291), le couple glisse assez vite vers l'expression d'un ensemble de rôles au sein de la comédie sociale : s'y produisent les maîtres (« Tu vas me voir, Cliton, jouer un nouveau jeu », *Le menteur*, v. 1728, au moment où Dorante, informé de son erreur sur l'identité de Clarice et Lucrèce, modifie sa stratégie de séduction, change « de batterie », comme il le confie lui-même). Mais s'y prêtent tout autant les valets : « Je sais bien mon métier, et ma simplicité / Joue aussi bien son jeu que ton avidité » (*Le menteur*, v. 1311-1312), affirme Sabine qui se targue d'égaliser Cliton dans sa manière d'escroquer les maîtres et de faire pleuvoir les pistoles. Les rapports humains deviennent autant de machinations, manigances, manèges et manœuvres, comme par exemple dans *Le menteur* (« Il faut jouer d'adresse », v. 582 ; « me jouer un si sensible tour », v. 751 ; « Quand vous voudrez jouer de ces grands coups de maître », v. 697 ; « Vois que fourbe sur fourbe à nos yeux il entasse / Et ne fait que jouer des tours de passe-passe », v. 1773-1774).

Trois emplois du verbe *jouer* semblent pousser à l'extrême cette fusion du social dans le théâtral, ce topos du *theatrum mundi* qui file l'analogie entre la vie et la scène :

- La construction transitive directe de *jouer* avec pour complément d'objet direct, un animé humain (« Vous me jouez, mon frère, assez accortement », *La suite*, v. 1280) et sa variante pronominale (« Quelqu'un a pris plaisir à se jouer de vous », *Le menteur*, v. 520) ;
- Étroitement associée à *jeu/ jouer*, la périphrase *faire le N* (« Pour le mieux éblouir, je faisais le sévère / C'était un jeu tout propre à gâter le mystère », *La suite*, v. 1545-1546)<sup>11</sup> ;
- Les périphrases ou constructions à verbe support, telles celles de *La suite* (« Comme toutes les deux jouent leurs personnages ! », v. 1014 ; « À jouer avec vous de si bons personnages », v. 1250).

Resterait à voir le substantif *enchantement*, rattaché à la famille de *carmen*, *carminis*, le chant incantatoire : au pluriel dans *Le menteur* (« Vous allez au-delà de leurs enchantements », v. 355), au singulier dans *La suite* (« Que j'ai cru, la voyant [la représentation parisienne du *Menteur*], voir un enchantement », v. 274), il tend à confondre la magie littéraire d'un récit fictif ou d'un spectacle de théâtre et la magie

---

<sup>11</sup> Pour cette expression extrêmement diversifiée (*faire l'insolent, l'ignorante, le passionné, la sucrée, la fine...*) voir (Picciola, Calas, Garagnon, 2024).

tout court. « La magie comme métaphore des pouvoirs de la parole rhétorique et dramatique » (Fumaroli, 1968), la littérature comme puissance occulte et mystérieuse, telle pourrait être la clé de cet emploi d'*enchantement* qui, plus fort à l'époque que de nos jours, relève, non du divertissement, mais de l'envoûtement.

### 3. La pièce dans la pièce

Intervient d'abord une constellation de métatermes, mettant à nu toutes les composantes scripturaires de la création théâtrale. De manière assez prévisible, le phénomène d'autodésignation, la dimension autonymique sont beaucoup plus prégnants dans *La suite*, qui enchâsse un bref avatar du *Menteur*, que dans *Le menteur* lui-même. Le substantif *auteur* peut désigner Corneille, sous un anonymat feint, à la fois discret et orgueilleux (« fait-on cas de l'auteur ? », *La suite*, v. 294) et se spécialiser, par autodérision, quelques vers plus loin (« Ce maraud de farceur », v. 300). Dans l'évocation d'une polyphonie, d'une circulation ou réduplication des discours à l'intérieur du *Menteur*, *auteur* s'emploie pour un porte-parole comme le vieux Géronte que sa crédulité conduit à relayer les mensonges de son fils (« Et d'un discours en l'air, qu'il forge en imposteur, / Il me fait le trompette, et le second auteur », v. 1495-1496). Enfin, dans l'épithète de Dorante par Cliton, le mot fait du mensonge un art de la parole performative, dont le jeune homme serait l'artisan ou l'artiste par excellence (« C'était en menterie un auteur très célèbre, / Qui sut y raffiner de si digne façon, / Qu'aux maîtres du métier il en eût fait leçon », *La suite*, v. 376-378).

S'inscrit ainsi dans le sillage d'*auteur*, une série de métatermes, qui établissent une typologie des sous-genres (*comédie*, v. 272, 273, 287 de *La suite*, et *farce*, v. 281), posent le problème de l'imitation et de la réécriture en entrant dans la dialectique de l'*original* et de la *copie*, mentionnent les actants (*héros* et *personnages*), l'intrigue (*histoire*) et jusqu'aux accessoires (*masque*). Si le mot *théâtre* n'apparaît que dans les didascalies (« Cliton, en s'éloignant toujours derrière le théâtre, Cliton, derrière le théâtre », acte IV, scène 5 de *La suite*), il est ouvertement question des qualités d'écriture que requiert la création dramatique : « La pièce a réussi, quoique faible de style » (*La suite* v. 295), une phrase où Cliton fustige, moins le style moyen conventionnellement adopté pour la comédie face au style haut ou élevé de la tragédie, que certaines imperfections de l'ouvrage, comme celles que signale Corneille dans son *Examen du menteur* (doutes quant à la vraisemblance des apartés, « duplicité d'action [qui] gêne un peu l'attention de l'auditeur », conception assez souple de l'unité de jour...). Il est même question de la tradition versifiée de la comédie classique, initialement conçue comme « poème dramatique » (« Les vers en sont-ils bons ? », *La suite*, v. 294).

Achevons l'inventaire du métalangage par l'étude du substantif *pièce* : systématiquement perçu comme un discours peu sérieux, un mensonge, un artifice dans *Le menteur* (v. 881, 966, 1009, 1482, 1650, 1762), le mot *pièce* récupère sa spécialisation théâtrale dans la mise en abyme de *La suite* (« Cette pièce doit être et plaisante et fantasque », v. 292 ; « La pièce a réussi, quoique faible de style », v. 295) : si l'on en croit le témoignage de *Littré*, *pièce* au sens de tromperie, moquerie, petit complot (*passim* dans *Le menteur*) viendrait justement d'une comparaison avec une pièce de théâtre, l'école de la vie ne faisant alors que calquer l'école du théâtre.

Le vocabulaire littéraire employé de manière condensée dans les vers 269 *sqq* sature la structure mise en abyme et confère à cet emploi une dimension autonymique vertigineuse, que Corneille parvient à inscrire dans le registre comique. L'emploi autonymique se constitue notamment grâce aux énoncés percontatifs, dont la visée est faussement informative et affecte les mots *comédie* et *nom* : « Qu'en une comédie on a mis votre histoire > En une comédie ? Mais son nom ? > Votre nom de guerre », *Le menteur*. Ces reprises diaphoniques situent les énoncés entre dialogisme et polyphonie, puisque le soulignement sur les métatermes attire l'attention de l'interlocuteur et le conduit à préciser leur sens ou leur portée. Ces mentions autonymiques, désignées par Jacqueline Authier-Revuz (1995) comme « dialogisme interlocutif immédiat » sont les principaux supports de la scénographie « mise en abyme ». Cette dernière est en effet « encadrée », soulignée, détachée du reste de la scène par ces termes métalittéraires. La densité de l'isotopie littéraire (*langage, vers, auteur, comédie, style, héros, parole, jouer, farce, masque*) indique une préoccupation constante de la fabrique de l'œuvre, une tension féconde entre le sujet écrit et le sujet écrivain.

Cette fonction spéculaire d'une œuvre qui modifie l'écrivain et de l'écrivain qui s'observe à l'œuvre peut se lire encore dans la versification rapprochant les lexies *Menteur/auteur*, creusant davantage la mise en abyme par le choix de dissyllabes de même suffixation et ouvrant la question de la vérité de la littérature, sans pour autant oublier de refermer le texte second sur la problématique du texte premier : le mensonge. Quant au couple *comédie/copie*, il interroge autant la dialectique de l'être et du paraître que l'essence d'une création qui est toujours (re)création. Se déploie quelque chose de baroque dans les divers jeux, tant langagiers que théâtraux, la pièce dans la pièce ne pouvant se réduire à un simple jeu formel.



*Le menteur* et sa *Suite* accueillent, comme on vient de le voir, de nombreuses allusions, reprises, reformulations, citations et autocitations, soit à d'autres pièces de Corneille, soit à une parole antérieure de tel ou tel personnage, soit enfin entre

les pièces elles-mêmes, dans un système de dialogisme intralocutif et d'anaphore transtextuelle inédite : autant de ressorts d'une nouvelle forme de comique de complicité intellectuelle et ludique avec le lecteur-spectateur.

La mise en abyme instaure une réflexion novatrice sur le genre de la comédie et réalise, dans un mélange de célébration et d'autodérision, un faux éloge paradoxal sur la création littéraire. Elle nous invite aussi à ne pas nous laisser prendre au mot, à ne pas limiter notre intérêt à l'histoire racontée, laquelle, comme les romans baroques, connaît des élargissements romanesques et rocambolesques, à « réfléchir » enfin, grâce à la magie de la « représentation représentée », à ce qui fonde la puissance de la littérature.

Elle s'inscrit dans la « *par-odia* », non pas le chant en marge du chant, mais le chant dans le chant, et inaugure une réflexion sur « le pouvoir fécondant » de la littérature, pour reprendre la formule d'Italo Calvino, autre spécialiste des romans-gigognes, des brouillages diégétiques, de l'oscillation savante ou ludique entre texte et métatexte.

## BIBLIOGRAPHIE

---

Authier-Revuz Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse, 1995.

Bonhomme, Marc, *Pragmatique des figures*, Paris, H. Champion, 2005.

Calas Frédéric, Garagnon Anne-Marie, « Mise en abyme et inversions carnavalesques : étude stylistique des vers 269 à 306 de *La suite du menteur* », *Loxias*, 2025 (à paraître), <https://epi-revel.univ-cotedazur.fr/collections/show/1807>.

Corneille, *Le menteur, La suite du menteur*, éd. Guillaume Peureux, Paris, Le Livre de Poche, « Théâtre », 2010.

Corneille, *Le Cid*, dans *Théâtre II*, éd. Jacques Maurens, Paris, Garnier-Flammarion, 1980.

Forestier Georges, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1981.

Fumaroli Marc, « Rhétorique et dramaturgie dans *L'illusion comique* », *XVII<sup>e</sup> siècle*, 1968, n°80-81, p. 107-132, repris dans *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990.

Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Letalleur-Sommer, Séverine « De la curiosité esthétique au fondement de la sémiotique », in *Comprendre la mise en abyme, Arts et médias au second degré*, sous la direction de Tonia Raus et Gian Maria Tore, Rennes, P.U. de Rennes, 2002, p. 85-101.

Morier Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961.

Picciola Liliane, Calas Frédéric, Garagnon Anne-Marie, *Corneille*, Atlande, Paris, 2024.

Ricardou Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967.

## PLAN

---

- I. Mise en abyme et « micro-récit »
  - 1. Condensation
  - 2. Polysémie et polyphonie
  - 3. Tentation et danger de la mise en abyme totale
- II. Incrustations, damasquinages et effets de miroir
  - 1. Par juxtaposition confrontatoire
  - 2. Intratextualité
  - 3. De l'intratextualité à l'intralocutif : les variations allusives
- III. Le lexique mis en jeu et en abyme
  - 1. Le champ lexical du mensonge dans *Le menteur* et *La suite du menteur*
  - 2. Le jeu dans le jeu
  - 3. La pièce dans la pièce

## AUTEURS

---

Frédéric Calas

[Voir ses autres contributions](#)

Université Paul-Valéry, IRCL – Montpellier 3, frederic.calas@univ-montp3.fr

Anne-Marie Garagnon

[Voir ses autres contributions](#)

Université Paris-Sorbonne, STIH Paris, annemarie.garagnon@yahoo.fr