“Eines ist mir klar: Daß die Weiber auch in der Hypnose lügen”. Mensonge et genre chez Arthur Schnitzler

« Eines ist mir klar: Dass die Weiber auch in der Hypnose lügen ». Lüge und Geschlecht bei Arthur Schnitzler

“Of one thing I am sure: women lie also under hypnosis”. Lying and gender by Arthur Schnitzler

Susanne Böhmisch

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ceg/1788>

DOI : 10.4000/ceg.1788

ISSN : 2605-8359

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 169-183

ISSN : 0751-4239

Référence électronique

Susanne Böhmisch, « “Eines ist mir klar: Daß die Weiber auch in der Hypnose lügen”. Mensonge et genre chez Arthur Schnitzler », *Cahiers d'Études Germaniques* [En ligne], 67 | 2014, mis en ligne le 17 décembre 2017, consulté le 05 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ceg/1788> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.1788>

**« Eines ist mir klar : Daß die Weiber
auch in der Hypnose lügen ».
Mensonge et genre chez Arthur Schnitzler**

Susanne BÖHMISCH

Aix-Marseille Université

L'ambivalence entre une revalorisation du mensonge au sens nietzschéen et un refus du mensonge pour des raisons éthiques parcourt l'œuvre de Schnitzler et demeure irréductible. D'un côté, ses personnages se livrent aux plaisirs troubles de l'illusion. La vérité est une fiction, la véracité une supercherie et le mensonge une nécessité psychique qui rend la vie plus intense, voire tout simplement supportable. De l'autre côté, l'auteur dénonce les mensonges intimes, sociaux, ceux du langage, ainsi qu'un dire et agir irresponsable. En premier lieu, le mensonge opère chez Schnitzler dans le champ de l'amour et de la jalousie. Ses hommes ne supportent pas l'idée d'être trompés par une femme, bien qu'ils accordent à celle-ci, théoriquement, le même droit à l'épanouissement sexuel. *Les Trois Élixirs* (*Die drei Elixiere*, 1890) est sans doute le texte schnitzlérien qui illustre le mieux cette jalousie, ce fantasme de possession, cette profonde inquiétude de l'homme face à l'opacité de la femme¹. Avec l'inflation du mensonge dans la modernité viennoise, l'énigme femme semble devenir encore plus obscure, et les mensonges de la part des femmes inquiètent davantage. A travers le jeu littéraire autour du mensonge, s'articulent ainsi des rapports de pouvoir entre les genres.

Nous commencerons, dans une première partie, par un rappel de la sémantique du mensonge autour de 1900 et de ses interactions avec le genre, afin d'apporter un éclairage sur le lien discursif complexe entre mensonge et différence sexuelle qu'évoque brièvement Jacques Derrida dans son *Histoire du mensonge* : « il y aurait plus d'une conférence à consacrer à ce qui lie

¹ Le protagoniste, dans *Die drei Elixiere*, est convaincu que sa fiancée ment et il ne supporte pas l'idée qu'elle échappe à son emprise. Le premier élixir oblige alors la femme à dire ce qu'elle pense, mais cette vérité lui est encore insupportable. Le deuxième lui fait oublier tout ce qu'elle a vécu avant lui, tous les amants qu'elle a eus, mais il reste la menace de l'avenir. Le troisième fait qu'elle n'aimera aucun autre après lui. Par conséquent, elle meurt.

l'histoire du mensonge à l'histoire de la différence sexuelle, de son érotique et de ses interprétations² ». Dans une seconde partie, nous analyserons le lien entre mensonge et genre dans quelques œuvres choisies de Schnitzler.

Le mensonge et ses avatars autour de 1900

On peut repérer deux tendances majeures dans la modernité viennoise : d'une part, un vaste mouvement de démasquage, soutenu par la quête d'une vérité autre dans l'art, *Nuda Veritas* (1899). Comme dans le tableau de Gustav Klimt et selon ce que Jacques Le Rider a nommé la féminisation dans la modernité esthétique³, cette nouvelle vérité est souvent associée au féminin. D'autre part, on assiste à une revalorisation du mensonge suivant une lecture nietzschéenne, avec l'idée majeure que toute vérité est fiction. Simultanément, de nombreuses théories misogynes réaffirment le cliché de la nature mensongère et hypocrite de la femme.

Le démasquage – la première tendance – vise les mensonges de l'historicisme et de la génération des pères qui les soutient (on peut citer l'exemple de la *Ringstraße*⁴), ainsi que les mensonges sociaux et existentiels. La réception de Henrik Ibsen est ici primordiale. Christine Lubkoll la qualifie à juste titre de « phénomène générationnel décisif⁵ ». Le langage également est démasqué. On dénonce sa nature mensongère, le fait qu'il déforme le réel au lieu de le représenter. « Les mots mentent, les sentiments mentent, même la conscience de soi ment⁶ », écrit Hugo von Hofmannsthal en 1891. Certains s'enflamment dans leur combat contre le mensonge et pour une vérité plus subjective, comme Hermann Bahr :

² Jacques DERRIDA, *Histoire du mensonge. Prolégomènes*, Paris, Galilée, 2012, p. 45.

³ Jacques LE RIDER, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, PUF, 1990.

⁴ À partir de 1861, Vienne bâtit le vaste glacis militaire au pied des anciens remparts qui était resté non loti : ce sera le boulevard circulaire, la *Ringstraße*, qui deviendra une sorte de vitrine de la capitale, où la nouvelle classe dirigeante – la bourgeoisie libérale – va imprimer sa marque. L'architecture historiciste de la *Ringstraße* fera l'objet par la suite d'une forte polémique : sont critiquées l'importance accordée à la façade, à la belle apparence, à la fonction représentative, ainsi que la mise en scène de soi conjuguée à l'appropriation de quelques codes architecturaux de l'aristocratie. Le mouvement de la Sécession viennoise prend son essor dans la contestation de l'architecture de la *Ringstraße*, vécue par la jeune génération comme hypocrite et passiste. Elle leur opposera un art nouveau entièrement tourné vers la modernité, beau, fonctionnel et "vrai", censé régénérer la société autrichienne. Cf. le chapitre « Die Ringstraße, ihre Kritiker und die Idee der modernen Stadt », in Carl E. SCHORSKE, *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, München, Piper, 1994, p. 23-109.

⁵ « Ein entscheidendes Generationenerlebnis », Christine LUBKOLL (dir.), *Das Imaginäre des Fin de siècle. Ein Symposium für Gerhard Neumann*, Freiburg, Rombach, 2002, p. 52 (traduit par nous-même). Ibsen n'a pas seulement déconstruit les mensonges intimes et sociaux de son époque, il a aussi démontré que le mensonge peut avoir une fonction vitale : s'illusionner pour supporter l'existence.

⁶ « Worte lügen, Gefühle lügen, auch das Selbstbewusstsein lügt ». Hugo von HOFMANNSTHAL, « Zur Physiologie der modernen Liebe » (1891), in *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I (1891-1913)*, Frankfurt/M, Fischer, 1979, p. 95 (traduit par nous-même).

Wir wollen nur, daß das Lügen aufhöre, das tägliche Lügen, in den Schulen, von den Kanzeln, auf den Thronen, welches häßlich und schlecht ist. [...] Ja, nur den Sinnen wollen wir uns vertrauen [...]. Bis die Lüge in uns [...] erwürgt ist.⁷

En citant la poétesse castillane Emilia Pardo Bazan, Hermann Bahr oppose un « besoin masculin de mentir » à une sorte de privilège féminin qui mettrait les femmes à l'abri du *logos*, donc aussi à l'abri du mensonge : « Son sexe l'a préservée des mutilations de la vérité à travers les systèmes ; elle ne connaît pas le besoin masculin de mentir, [...] de mentir pour des raisons de cohérence et de clarté⁸ ». Soudainement, les valeurs dans le binôme traditionnel corps/ esprit, femme/ homme semblent s'inverser au profit du féminin. Placé du côté de la nervosité et de la sensibilité moderne, le féminin est transformé en nouveau paradigme esthétique par lequel Bahr et ses confrères tentent d'échapper aux mensonges du *logos*.

Cette thèse de la féminisation est toutefois contestée par des chercheurs féministes comme Lisa Fischer ou Agatha Schwartz puisqu'elle ne mettrait pas en cause le clivage rationalité masculine/ irrationalité féminine⁹. Au contraire, par une transformation de la nervosité, voire de l'hystérie féminine – sensibilité exacerbée, puissance imaginaire, simulation –, en un « art des nerfs masculin », se constitue un groupe d'auteurs exclusivement masculin qui sera canonisé comme étant les représentants de la modernité viennoise. Urte Helduser y reconnaît un processus d'appropriation de ce qui est connoté féminin¹⁰.

La revalorisation massive du mensonge – la deuxième tendance – conduit Mathias Meyer à formuler le concept d'un « potentiel dynamique du mensonge¹¹ » qui ravirait les esprits décadents et le sujet en crise. On pourrait le rapprocher de ce que Derrida appelle la « puissance performative » du mensonge¹², à savoir sa capacité d'agir sur le réel et d'en produire un nouveau. Forts de cette conscience, les écrivains de la modernité viennoise expérimentent ce nouveau mode de rapport au réel, au langage, et nous

⁷ Hermann BAHR, « Die Moderne » (1890), in Claus PIAS (dir.), *Hermann Bahr. Kritische Schriften II*, Weimar, VDG, 2004, p. 14.

⁸ « Ihr Geschlecht hat sie vor den Vergewaltigungen der Wahrheit durch Systematik bewahrt : sie kennt nicht das männliche Bedürfnis, [...] um der logischen Klarheit willen zu lügen. » *Ibid.*, p. 34 (traduit par nous-même).

⁹ Lisa FISCHER, « Über die erschreckende Modernität der Antimoderne der Wiener Moderne oder über den Kult der toten Dinge », in Lisa FISCHER, Emil BRIX (dir.), *Die Frauen der Wiener Moderne*, Wien, Verlag für Geschichte und Politik, 1997, p. 208-217. Agatha SCHWARTZ, « Austrian Fin-de-siècle Gender Heteroglossia : The Dialogism of Misogyny, Feminism, and Viriphobia », *German Studies Review*, vol. XXVIII, n° 2, mai 2005, p. 347-366.

¹⁰ « Durch ihre Wahrnehmung als künstlerische Leistung statt als geschlechtliche Disposition wird aus der weiblichen Nervosität die männliche Nervenkunst. » Urte HELDUSER, *Geschlechterprogramme. Konzepte der literarischen Moderne um 1900*, Köln/ Weimar/ Wien, Böhlau, 2005, p. 312.

¹¹ « Energische Kapazität der Lüge », Mathias MEYER, « Die Rhetorik der Lüge – Beobachtungen zu Nietzsche und Hofmannsthal », in LUBKOLL, *Das Imaginäre des Fin de siècle*, p. 45 (traduit par nous-même).

¹² DERRIDA, *Histoire du mensonge*, p. 60.

assistons à une véritable inflation du mensonge, avec tous ses avatars comme l'illusion, la dissimulation, le simulacre.

Trois penseurs ont fortement contribué à cette effervescence autour de 1900 : Friedrich Nietzsche, Ernst Mach et Sigmund Freud. L'essai de Nietzsche, « Vérité et mensonge au sens extra-moral » (« Über Wahrheit und Lüge im Außermoralischen Sinn »), est capital. Nietzsche affranchit le mensonge du sens moral dans lequel il a été confiné depuis la christianisation du concept. Si Kant avait encore refusé tout mensonge de façon inconditionnelle puisque le langage devait rester garant de vérité et source du droit¹³, Nietzsche opère l'inversion en postulant que le désir de vérité n'est que fiction : les hommes sont avant tout vaniteux, ils aiment tromper, voire être trompés à condition de ne subir aucun préjudice.

Der Intellekt, jener Meister der Verstellung, ist so lange frei und seinen sonstigen Sklavendiensten enthoben, als er täuschen kann, ohne zu *schaden* [...]. Nie ist er üppiger, reicher, stolzer, gewandter und verwegener : mit schöpferischem Behagen wirft er die Metaphern durcheinander und verrückt die Grenzsteine der Abstraktionen [...].¹⁴

Nietzsche relègue le désir de vérité au rang de simple nécessité, celle d'établir un cadre social, de proposer de l'identique là où il n'y a que du non-identique et du singulier. Les hommes finissent par en oublier le caractère fictionnel : « les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores usées qui ont perdu leur force sensible »¹⁵. À force de mentir par convention, ils pensent dire le vrai. En revanche, du côté du mensonge, il y a créativité et plaisir¹⁶. Nietzsche reconnaît une puissance à celui qui sait tromper puisqu'il est maître de l'imaginaire. A l'homme dont Nietzsche avait souligné la vanité (« le perpétuel badinage qui partout folâtre pour le seul amour de la vanité »¹⁷), répond dans la modernité viennoise l'homme narcissique.

Chez Mach, on ne trouve pas de réflexion explicite à propos du mensonge, mais son œuvre principale, *Beiträge zur Analyse der Empfindungen* (1886), qui a eu un impact considérable sur les écrivains viennois, va déterminer la

¹³ Immanuel KANT, « Über ein vermeintes Recht aus Menschenliebe zu lügen » (1797), in *Werkausgabe*, t. VIII, éd. par Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1977, p. 637-643.

¹⁴ Friedrich NIETZSCHE, « Über Wahrheit und Lüge im Außermoralischen Sinn » (1873), in *Werke in drei Bänden*, t. III, München, Hanser Verlag, 1960, p. 309-322, ici p. 320.

¹⁵ « Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind ». *Ibid.*, p. 314 (« Vérité et mensonge au sens extra-moral », in NIETZSCHE, *Œuvres philosophiques complètes*, t. I, 2 : *Écrits posthumes 1870-1873*, traduit par Michel Haar et Marc B. de Launey, Paris, Gallimard, 1975, p. 282).

¹⁶ « Lust an der Lüge », Friedrich NIETZSCHE, *Menschliches, Allzumenschliches I*, in *Werke in drei Bänden*, t. I, p. 435-733, ici § 154, p. 549. Mensonge et fiction sont ainsi pour Nietzsche la voie royale du vertige symbolique. Cf. « die Lust am Lügen, am Ungenauen, am Symbolischen, am Rausche, an der Exstase », *ibid.*, § 234, p. 590.

¹⁷ « [D]as fortwährende Herumflattern um die eine Flamme Eitelkeit », *ibid.*, p. 310 (« Vérité et mensonge au sens extra-moral », p. 278).

mutation du concept puisqu'elle ébranle la notion de sujet, et donc la possibilité de dire vrai ou de mentir¹⁸. Partant du constat que le sujet est une constellation de sensations et perceptions éphémères, de traces mémorielles, Mach affirme que ce que nous éprouvons comme continuité du sujet n'est qu'une fiction. Comme chez Nietzsche, le langage nomme afin de tromper le discontinu et le non-identique. A chaque instant les choses meurent, de nouvelles constellations se créent. Dans cette perspective, il ne peut plus y avoir de vérité ni de véracité.

Une étude détaillée de ce qui arrive au mensonge dans la pensée psychanalytique dépasserait le cadre de cette contribution. Disons simplement qu'à partir du moment où l'on reconnaît l'existence de l'inconscient et les méandres de l'activité psychique, il devient difficile de distinguer les ressorts multiples et secrets d'un acte comme mentir. Comment différencier une part intentionnelle dans le mensonge, comment démêler ce qui relève de l'illusion du moi, du fantasme, de la projection ? Et comment reconnaître les limites entre dire vrai et mentir si l'entrée dans l'ordre symbolique s'opère sur un clivage du sujet et si on n'est même pas sûr de penser ce qu'on dit ?

Il est certain que l'inflation et la dilatation du concept finissent par le rendre moins pertinent, du moins si l'on veut rester dans une définition classique du mensonge. « Pour mentir, au sens strict et classique de ce concept, il faut savoir la vérité et la déformer intentionnellement », rappelle Derrida. Et il ajoute : « Il faut donc ne pas se mentir à soi-même¹⁹ ». Tout le problème est là, puisque vérité et sujet sont devenus suspects²⁰. Chez Schnitzler, avec l'effacement des frontières entre réalité, rêve et fantasme, le concept devient parfois flou, opaque. Ce n'est d'ailleurs pas seulement la possibilité d'un dire vrai mais aussi d'un souvenir vrai qui est mise en question, puisque notre mémoire est sujette aux mécanismes de falsification.

Venons-en aux théories misogynes de l'époque. Le cas Otto Weininger montre comment le cliché sur la nature mensongère de la femme est intégré dans un système pseudo-logique. Certes, *Geschlecht und Charakter* est un ouvrage aberrant, dont il est facile de mettre les contradictions en évidence. Mais à l'époque, il s'agit d'un *bestseller*. Publié en 1903, il connaît à peine six ans plus tard son onzième tirage. Des messieurs aussi honorables que Karl Kraus, Ludwig Wittgenstein ou August Strindberg l'apprécient. Ce sont des idées qui circulent dans la Vienne de l'époque et qui sont alors vivement

¹⁸ Ernst MACH, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985 (le livre a été réédité sous ce titre dès 1900).

¹⁹ DERRIDA, *Histoire du mensonge*, p. 71.

²⁰ D'où la difficulté, aux yeux de Derrida, d'écrire une histoire du mensonge : « sans la prise en compte, notamment, de mutations *techniques* dans l'histoire de la conscience et de l'inconscient, dans la structure du simulacre ou du substitut iconique, on échouera toujours à penser le mensonge lui-même, la possibilité de son histoire, la possibilité d'une histoire qui l'engage intrinsèquement, et sans doute la possibilité d'une histoire tout court ». *Ibid.*, p. 102-103.

discutées, voire partagées. Schnitzler note dans son journal en 1920 : « au lycée il n'y a quasiment que des exilés juifs de l'Est, intelligents mais désagréables, tous les garçons ont lu Weininger, disent à leurs petites camarades : 'toi, tu n'es qu'une fille'²¹ ».

L'argumentation de Weininger est la suivante : la femme ne penserait qu'à une chose, le coït. Pour dissimuler sa soif sexuelle et donc sa vraie nature, elle se dote d'une apparence vertueuse. Elle le fait aussi parce qu'elle est profondément influençable et qu'elle s'adapte à ce que l'homme veut voir en elle. Mais de tout cela, elle n'a pas conscience²². Lorsque la dissimulation de sa pulsion sexuelle ne réussit plus, lorsque le conflit éclate entre son vrai moi, nymphomane, et son faux moi, vertueux, c'est la crise hystérique²³. Weininger reconnaît lui-même à un moment donné qu'on ne peut pas dire que les femmes mentent puisque cela supposerait qu'elles puissent aussi dire vrai, qu'elles aient une conscience et une mémoire, alors qu'elles n'en ont pas²⁴. Seul l'homme saurait distinguer entre vérité et vérité manipulée, seul l'homme, donc, saurait mentir. C'est pourquoi, après avoir d'abord affirmé que toutes les femmes mentent, il préfère dire qu'elles sont d'une nature profondément mensongère dont elles n'auraient même pas conscience²⁵.

Jacques le Rider avait interprété le système Weininger comme mécanisme de défense contre une époque érotomane et en pleine mutation. Une tentative de lutter contre la dissolution de l'identité masculine et juive, et de s'armer contre le féminisme naissant, bref d'exorciser la peur du continent noir²⁶. Nous constatons, premièrement, que le sens moral du mensonge reste collé à l'image de la femme, entraînant une condamnation morale de la menteuse ; deuxièmement, que la variante pathologique du mensonge est considérée comme étant la caractéristique de la femme.

Trois ans avant la publication de Weininger, on pouvait déjà lire dans le pamphlet du psychiatre Paul Möbius, *De la bêtise physiologique de la femme*

²¹ « im Gymnasium fast lauter ostjüd. Flüchtlinge, gescheidt, aber unangenehm, die Buben haben alle Weininger gelesen, sagen zu den Colleginnen : 'Du bist ja nur ein Mädel' ». Arthur SCHNITZLER, *Tagebuch 1920-1922*, Wien, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1993, p. 21 (traduit par nous-même).

²² « Aber die Lüge, die es begeht, wenn es sich das männliche gesellschaftliche Urteil über die Sexualität, über Schamlosigkeit, ja über die Lüge selbst, einverleiben läßt und den männlichen Maßstab aller Handlungen zu dem seinigen macht, diese Lüge ist eine solche, die ihm nie bewußt wird, es erhält eine zweite Natur, ohne auch nur zu ahnen, daß es seine echte nicht ist, es nimmt sich ernst, glaubt etwas zu sein und zu glauben, ist überzeugt von der Aufrichtigkeit und Ursprünglichkeit seines moralischen Gebarens und Urteilens : so tief sitzt die Lüge, die organische, ich möchte, wenn es gestattet wäre, am liebsten sagen : die ontologische Verlogenheit des Weibes. » Otto WEININGER, *Geschlecht und Charakter*, Wien/ Leipzig, Braumüller, 1920, p. 349.

²³ « Hysterie ist die organische Krisis der organischen Verlogenheit des Weibes ». *Ibid.*, p. 352.

²⁴ *Ibid.*, p. 362.

²⁵ *Ibid.*, p. 187-188.

²⁶ Jacques LE RIDER, *Der Fall Otto Weininger. Wurzeln des Antifeminismus und des Antisemitismus*, Wien, Löcker Verlag, 1985.

(*Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*, 1900) : « La dissimulation, donc le mensonge, est l'arme la plus naturelle de la femme, une arme qui lui est indispensable et à laquelle elle ne peut absolument pas renoncer²⁷ ». Et avant Möbius et Weininger, il y a eu Arthur Schopenhauer et Nietzsche. Selon Schopenhauer, la nature aurait doté les hommes de force physique ; les femmes, en l'absence de celle-ci, et pour compenser ce manque, seraient passées maîtres dans l'art de la dissimulation. Leurs armes seraient le mensonge et la ruse. Leur duplicité serait innée. Son argumentation révèle une contradiction intéressante :

[S]ie, als die schwächeren, [sind] von der Natur nicht auf die Kraft, sondern auf die List angewiesen [...] : daher ihre instinktartige Verschlagenheit und ihr unvertilgbarer Hang zum Lügen. Denn, wie Löwen mit Klauen und Gebiß, den Elephanten mit Stoßzähnen, den Eber mit Hauern, den Stier mit Hörnern und die Sepia mit der wassertrübenden Tinte, so hat die Natur das Weib mit Verstellungskunst ausgerüstet, zu seinem Schutz und Wehr, und hat alle die Kraft, die sie dem Manne als körperliche Stärke und Vernunft verlieh, dem Weibe in Gestalt jener Gabe zugewendet. Die Verstellung ist ihm daher angeboren, deshalb auch fast so sehr dem dummen, wie dem klugen Weibe eigen. Von derselben bei jeder Gelegenheit Gebrauch zu machen ist ihm daher so natürlich, wie jenen Thieren, beim Angriff, sogleich ihre Waffen anzuwenden. Darum ist ein ganz wahrhaftes, unverstelltes Weib vielleicht unmöglich. Eben deshalb durchschauen sie fremde Verstellung so leicht, daß es nicht rathsam ist, ihnen gegenüber, es damit zu versuchen.²⁸

Experte en matière de dissimulation, la femme reconnaît aisément tout mensonge d'autrui. On subodore déjà la menace qu'elle constitue ainsi pour l'homme : lui-même pourrait être démasqué. La contradiction réside dans le fait de maintenir la thèse de l'infériorité intellectuelle de la femme tout en la plaçant du côté du mensonge et de la ruse, à savoir des opérations mentales nécessitant bien plus d'esprit, d'imaginaire et d'inventivité que la sincérité.

Chez Nietzsche, on trouve la même thèse et la même contradiction, toutefois plus nuancée. S'il situe la femme du côté du mensonge, il avoue aussi que les hommes aiment se bercer de ces mensonges :

Nichts ist von Anbeginn an dem Weibe fremder, widriger, feindlicher als Wahrheit, – seine große Kunst ist die Lüge, seine höchste Angelegenheit ist der Schein und die Schönheit. Gestehen wir es, wir Männer : wir ehren und lieben gerade diese Kunst und diesen Instinkt am Weibe : wir, die wir es schwer haben und uns gerne zu unsrer Erleichterung zu Wesen gesellen, unter deren Händen,

²⁷ « Verstellung, d.h. lügen ist die natürlichste und unentbehrlichste Waffe des Weibes, auf die sie gar nicht verzichten kann ». Paul MÖBIUS, *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*, Hamburg, Mattheus & Seitz, 1990 [1908], p. 40 (traduit par nous-même).

²⁸ Arthur SCHOPENHAUER, *Über die Weiber* [1851], in *Parerga und Paralipomena. Schopenhauers Werke in fünf Bänden*, t. V, Zürich, Haffmanns Verlag, 1988, p. 527-535, ici p. 529-530.

Blicken und zarten Thorheiten uns unser Ernst, unsre Schwere und Tiefe beinahe wie eine Thorheit erscheint.²⁹

Le mensonge des femmes comme remède à la souffrance métaphysique des hommes... En plus, elles seraient rusées pour appâter les hommes, car si le propre de la femme, selon Nietzsche, est d'être plus méchante et plus intelligente que l'homme³⁰, le comble est qu'elle dissimule son intelligence afin de ne pas effrayer les hommes et de rester désirable : « c'est comme si elles étendaient autour d'elles l'invite d'un doux crépuscule³¹ ». La psychanalyste Joan Rivière développera quarante ans plus tard (1929) sa thèse de la mascarade féminine, censée masquer le potentiel castrateur de la femme, notamment lorsqu'elle est intellectuellement brillante.

Que le mensonge sollicite les capacités de l'esprit, Nietzsche l'affirme nettement :

Weshalb sagen zu allermeist die Menschen im alltäglichen Leben die Wahrheit ? – Gewiss nicht, weil ein Gott das Lügen verboten hat. Sondern erstens : weil es bequemer ist ; denn die Lüge erfordert Erfindung, Verstellung und Gedächtniss. (Weshalb Swift sagt : wer eine Lüge berichtet, merkt selten die schwere Last, die er übernimmt ; er muss nämlich, um eine Lüge zu behaupten, zwanzig andere erfinden.) Sodann : weil es in schlichten Verhältnissen vortheilhaft ist, direct zu sagen : ich will diess, ich habe diess gethan, und dergleichen ; also weil der Weg des Zwangs und der Autorität sicherer ist, als der der List.³²

Tout comme Schopenhauer, Nietzsche reconnaît indirectement aux femmes un art supérieur du fait de leur recours au mensonge et à la ruse, mais il les condamne moralement comme menteuses et considère leur art de la dissimulation comme une entrave pour accéder aux vérités universelles, lesquelles restent réservées aux hommes.

Mensonge et genre chez Schnitzler

Comment s'inscrit le rapport entre mensonge et genre dans les textes de Schnitzler, et dans quelle mesure Schnitzler reproduit, s'approprie ou modifie-t-il les idées qui circulent à ce propos à son époque ? Selon Jenneke

²⁹ Friedrich NIETZSCHE, *Jenseits von Gut und Böse*, in *Werke in drei Bänden*, t. II, p. 563-760, ici § 232, p. 698.

³⁰ Friedrich NIETZSCHE, *Ecce Homo*, in *Werke in drei Bänden*, t. II, p. 1063-1160, ici p. 1105.

³¹ « [E]s ist, als ob sich eine einladende sanfte Dämmerung um sie verbreite ». Friedrich NIETZSCHE, *Menschliches, Allzumenschliches II*, in *Werke in drei Bänden*, t. I, p. 737-1009, ici « Der Wanderer und sein Schatten », § 270, p. 980 (*Humain, trop humain*, in Friedrich NIETZSCHE, *Œuvres*, édition dirigée par Jean LACOSTE et Jacques LE RIDER, traduit par A. M. Desrousseaux et Henri Albert, traduction révisée par Jean Lacoste, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 928).

³² *Ibid.*, § 54, p. 488.

A. Oosterhoof, on peut constater dans l'œuvre de Schnitzler chez la plupart des hommes un consensus sur le fait que les femmes sont toutes des menteuses³³. Jusqu'ici, rien de nouveau. Schnitzler semblerait transposer le cliché sur la nature mensongère de la femme dans la fiction. La citation figurant dans le titre de ma communication, tirée de la première pièce du cycle *Anatol*, *La question au destin* (*Die Frage an das Schicksal*, 1889), en constitue d'une certaine manière le summum : « Une chose est claire : les femmes mentent même sous hypnose...³⁴ ». Weininger ne semble pas loin, avec sa conception de la femme qui ne saurait même pas qu'elle ment. Mais comment déterminer le statut de cette phrase ? Schnitzler retranscrit-il cette idée afin de la réaffirmer, ou la tourne-t-il en dérision ? Ou encore se moque-t-il des hommes qui, dans leur tentative d'explorer l'énigme de la femme, se heurtent à leurs propres idées reçues sur la femme à qui on ne saurait faire confiance et sont condamnés à échouer dans leur quête ?

Ces réflexions s'inspirent de la thèse d'Imke Meyer sur la rigidité des représentations du genre chez l'homme schnitzlerien. Lorsque celui-ci projette ses images traditionnelles sur les femmes qui, elles, évoluent et d'ailleurs ne s'inscrivent plus dans une infériorité biologique, il est confronté à un impossible³⁵. Elle repère dans le comportement névrosé, voire hystérique, de quelques figures masculines, par exemple Felix dans le récit *Mourir* (*Sterben*) ou Albert dans *L'étrangère* (*Die Fremde*), un mode de narration mélodramatique par lequel Schnitzler mettrait le trouble dans le genre³⁶. Si de nombreuses figures masculines meurent à la fin des récits, c'est aussi un type d'homme qui se meurt. C'est, pour Imke Meyer, « la crise du regard masculin qui a perdu sa force pénétrante³⁷ ». C'est donc une thèse plus nuancée que celle qui consiste à juste repérer une « morale sexuelle dominée par les hommes³⁸ ». Schnitzler montre comment l'homme tente de retrouver une domination à un moment où il est en train de la perdre. On peut transférer

³³ « Die Männer in Schnitzlers Werk sind sich zumeist darin einig, dass Frauen lügen. » Jenneke A. OOSTERHOFF, *Die Männer sind infam, solange sie Männer sind. Konstruktionen der Männlichkeit in den Werken Arthur Schnitzlers*, Tübingen, Stauffenburg, 2000, p. 13.

³⁴ « Eines ist mir klar : Daß die Weiber auch in der Hypnose lügen ». Arthur SCHNITZLER, *Die Frage an das Schicksal*, in *Anatol*, Frankfurt/M, Fischer, 2004, p. 48. Les traductions en français sont tirées d'une œuvre collective disponible en ligne : http://fr.wikisource.org/wiki/La_question_au_destin (consultée le 23 décembre 2013).

³⁵ Imke MEYER, *Männlichkeit und Melodram. Arthur Schnitzlers erzählende Schriften*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2010, p. 45.

³⁶ « Schnitzler sprengt die binäre Opposition der Geschlechterrollen des *fin de siècle* auf, indem er einen Erzählmodus, der normalerweise im Zusammenhang mit der Darstellung von Frauenfiguren erwartet wird, zur Zeichnung der Felix-Figur in *Sterben* verwendet. » *Ibid.*, p. 12. Imke Meyer démontre qu'il s'agit là d'un mode de narration qui traverse toute l'œuvre de Schnitzler.

³⁷ « Krise des männlichen Blicks, der seine penetrierende Kraft verloren hat ». *Ibid.*, p. 49 (traduit par nous-même).

³⁸ « Repräsentanten einer von Männern dominierten kulturellen Sexualmoral ». OOSTERHOFF, *Die Männer sind infam*, p. 3 (traduit par nous-même).

ce constat au mensonge. Car, avec l'inflation du mensonge, l'autre devient encore plus opaque et moins maîtrisable.

Revenons à la citation de notre titre. Qui parle? C'est Max qui prononce une des dernières phrases de la pièce. En amont, il y a une autre phrase, son pendant, le projet initial, formulé cette fois par Anatol. En discutant avec son ami Max de la possibilité d'hypnotiser Cora, son aimée, il s'exclame : « On pourrait devenir un magicien ! On pourrait faire sortir une parole de vérité d'une bouche de femme...³⁹ ». Le désir de vérité n'est autre ici que le désir de savoir si elle lui a été fidèle. Mais non, aucune vérité ne sort de la bouche d'une femme. Rappelons qu'entre le projet initial et cette fin, Anatol ne réussit pas à poser *la* question à Cora hypnotisée. Certes, il a peur de la réponse. Il est aussi conscient de la défaillance du langage, car toute formulation implique la possibilité d'un malentendu du fait de l'imprécision verbale, ce qui pourrait fausser la réponse à la question posée. Et puis, il est conscient du mécanisme des projections, lesquelles ruinent toute possibilité de dire vrai. Pour exemple : Cora, consciente de l'extrême jalousie d'Anatol, pourrait avoir intériorisé celle-ci et se sentir infidèle rien qu'en regardant un autre homme, se déclarer alors infidèle sous hypnose, alors qu'il n'en est rien dans ses actes⁴⁰. Mais ce n'est pas tout. Dans ce dispositif, s'articule aussi un rapport de pouvoir. Nous voudrions en isoler trois passages.

Premièrement, lorsque Cora apparaît sur scène et apprend que les deux hommes discutent de l'hypnose, elle exprime tout d'abord sa lassitude à propos de ce sujet à la mode avant de se raviser et de demander elle-même à Anatol s'il veut bien l'hypnotiser, anticipant ainsi la requête d'Anatol⁴¹. Soit Cora est un écran de projection pour Anatol et elle exprime, dans sa demande, son désir à lui, tandis que lui se dégage de toute responsabilité. Soit Cora figure ici la femme plus active, plus sujet, ce qui relativiserait la position de pouvoir d'Anatol. Deuxièmement, les deux hommes repèrent dans les réponses de Cora sous hypnose davantage une confirmation de l'hypocrisie féminine qu'une quelconque vérité, par exemple à propos de la différence d'âge entre ses prétendus 19 ans et les 21 ans qu'elle déclare sous hypnose⁴². Et, troisièmement, à la fin de la pièce, au lieu de lui poser la question qui le préoccupe tant, Anatol demande à Cora de l'embrasser : au lieu de se confronter à une vérité qui pourrait être désagréable, il impose un geste qui le confirme dans son illusion. Cela nous rappelle la vanité dont parle Nietzsche.

³⁹ « Man könnte ein Zauberer sein ! Man könnte sich ein wahres Wort aus einem Weibermund hervorhexen. » SCHNITZLER, *Die Frage an das Schicksal*, p. 39.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 45.

⁴¹ « CORA O schon wieder die Hypnose ! Man wird schon ganz dumm davon./ ANATOL Nun.../ CORA Du, Anatol, ich möchte, daß du einmal mich hypnotisierst./ ANATOL Ich... dich... ? » *Ibid.*, p. 41.

⁴² « ANATOL Cora... DU wirst mir nun in allem die Wahrheit sagen... Was wirst Du tun, Cora ?/ CORA Ich werde die Wahrheit sagen. [...]/ MAX Wie alt ist sie denn ?/ ANATOL Neunzehn... Cora, wie alt bist du ? CORA Einundzwanzig Jahre./ MAX Haha./ ANATOL Pst... das ist ja außerordentlich... Du siehst daraus.../ MAX O, wenn sie gewußt hätte, daß sie ein so gutes Medium ist ! » *Ibid.*, p. 42.

Mais c'est aussi clairement une tentative pour rester maître de l'énigme femme.

Gerhard Neumann a montré comment Schnitzler revisite dans cette pièce le topos romantique : un narrateur masculin sonde l'énigme de la femme, mais au lieu de fixer une vérité, Schnitzler montre le dispositif, l'invention de l'autre, le jeu de rôles, ainsi que l'impossibilité de distinguer entre vérité et mensonge⁴³. Si Anatol, en tant qu'hypnotiseur, jouit d'un certain pouvoir – manipuler, inventer, contrôler la femme⁴⁴ –, Cora, en tant que femme hypnotisée et potentiellement hystérique, donc simulatrice, jouit d'un contre-pouvoir. Pour Gerhard Neumann, ce sont bien les rôles sociaux de sexe qui sont mis en scène, et non une quelconque vérité métaphysique⁴⁵.

En donnant à Cora l'ordre de l'embrasser, au lieu de poser la question, Anatol verrouille la bouche et donc la parole de la femme. C'est lui qui continue à inventer la femme. La thèse de Max sur la nature mensongère des femmes révèle alors que les deux hommes se réfugient dans de vieux stéréotypes à un moment historique où l'opposition vérité/ mensonge vacille tout autant que les catégories masculin/ féminin. Cela rejoint la thèse de Gabriele Brandstetter, selon qui cette pièce montre que le magicien, loin de faire émerger la vérité de la bouche d'une femme, n'en sort que les images d'elle qu'il a depuis longtemps⁴⁶.

Dans la nouvelle *Les Comédiennes* (*Komödiantinnen*, 1893), nous rencontrons de nouveau une sensibilité masculine blessée car trompée par une femme. Helene, figure de l'actrice émancipée, avoue à Richard que son baiser de la veille n'était que simulé, un exercice pour savoir si elle sait représenter de façon convaincante quelque chose qu'elle ne ressent point. Richard, vexé, lui répond alors que de nombreuses femmes excellent dans cet art sans qu'elles soient pour autant de grandes artistes. Tandis qu'elle cherche donc à s'approprier le mensonge pour son art, comme de nombreux auteurs de la modernité viennoise (Schnitzler y compris), lui classe et décline aussitôt ces mensonges sous la rubrique "hypocrisie féminine" et dénie à Helene toute performance artistique. C'est encore la même vanité masculine que celle d'Anatol qui est démasquée ici, la disposition à préférer une illusion agréable (être aimé d'une femme) à une vérité désagréable (être trompé par une femme) :

⁴³ « Lüge und Wahrheit erweisen sich als ununterscheidbar, als doppelte Masken derselben Leere ». Gerhard NEUMANN, « Die Frage an das Schicksal. Das Spiel von Wahrheit und Lüge in Arthur Schnitzlers Einakter-Zyklus *Anatol* », *Austriaca*, n° 39, 1994, p. 49-67, ici p. 52.

⁴⁴ « Anatols Selbstermächtigung besteht darin, sich zugleich als Analytiker und Erfinder der Frau, die er hypnotisiert, in Szene zu setzen : und sie in diesem paradoxen Akt zum Verschwinden zu bringen ». *Ibid.*, p. 54.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁶ Gabriele BRANDSTETTER, « Körper-Maske – Sprach-Maske. Inzenierungen von Weiblichkeit in Werken von Arthur Schnitzler, Rebecca Horn, Maguy Marin », in Elfi BETTINGER, Julika FUNK (dir), *Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1995, p. 338-363, ici p. 340.

Helene : Einmal haben Sie mir sogar gesagt, daß Sie in jedem Worte, das eine Frau zu ihnen spricht, die Lüge herausspüren. [...] Wenn Sie schon bei den anderen die Lüge gemerkt haben, so hätten Sie bei mir, nach dem ersten Worte, zusammenschauern oder lachen müssen./ Richard : Daß man geliebt wird, glaubt man doch immer wieder !⁴⁷

Dans un autre récit de la même époque, *La Petite Comédie* (*Die kleine Komödie*, 1895), Schnitzler nous présente d'abord un dispositif symétrique, une sorte d'égalité du sexe face au mensonge. Alfred et Josefina, chacun las de sa vie de bourgeois désœuvré, se déguisent, lui en pauvre artiste, elle en *süßes Mädel* (la « gentille petite »). Ils se rencontrent sous cette mascarade et vivent alors une belle relation d'amour. Dès leur première rencontre, ils évoquent l'immense plaisir que procure l'invention d'un rôle dont l'autre ignore tout, plaisir qui nous rappelle les thèses nietzschéennes. Très vite, les frontières entre réel et fiction s'effacent. Tant que l'une et l'autre ignorent tout de leur simulation réciproque, ils vivent leur histoire d'amour comme étant plus intense, plus vraie. Les choses s'inversent même et leur fausse identité leur paraît plus authentique, leur vraie identité un masque : « Alfred : Sais-tu que je me dis parfois que j'allais déguisé par le monde, ces dernières années, et que je viens de poser mon masque maintenant ?⁴⁸ ». Le mensonge est justifié ici par l'argument hédoniste : il est légitime s'il nous aide à optimiser notre plaisir et notre bonheur dans la vie, en tant que « sel de la vie », comme dit le sociologue Peter Stiegnitz⁴⁹. Quant au lecteur, il observe le jeu de rôles à distance, à travers des lettres adressées par les deux protagonistes à leurs amis. Ce dispositif met constamment en rapport leur jeu de rôles et la « vraie vie » : « Josefina : Oui, j'ai déjà été amoureuse et j'ai souvent menti... mais autant que cette fois-ci et aussi amoureuse, ça jamais !⁵⁰ ». S'il montre le mensonge qui opère dans l'amour ainsi que la force de nos projections, il montre aussi que tout sentiment d'intimité est fondé sur une illusion : Alfred raconte à son ami que Josefina et lui se sont avoués leurs pires moments de misère dans le passé, que leur pauvreté – laquelle fait toujours partie du rôle inventé – créerait intimité et complicité⁵¹.

Arrive toutefois le moment où les deux ressentent le besoin de se démasquer, simultanément. Les raisons évoquées sont de nature pragmatique : il devient de plus en plus compliqué de maintenir le mensonge, notamment quand il s'agit de raccompagner l'autre chez soi. Mais une autre

⁴⁷ Arthur SCHNITZLER, *Komödiantinnen*, in *Arthur Schnitzler. Gesammelte Werke*, t. I, Frankfurt/M, Fischer, 1981, p. 208-219, ici p. 211.

⁴⁸ « Weißt Du, daß ich zuweilen glaube, ich bin die letzten Jahre verkleidet durch die Welt gegangen und habe die Maske abgelegt ? » *Ibid.*, p. 196 (*La Petite Comédie*, in Arthur SCHNITZLER, *Romans et nouvelles I. 1885-1908*, traduit par Pierre Gallissaires, Paris, La Pochothèque (coll. « Classiques modernes »), 1994, p. 336).

⁴⁹ Peter STIEGNITZ, *Die Lüge. Das Salz des Lebens*, Wien, Va Bene, 1997.

⁵⁰ « Josefina : Na, ich war doch schon früher verliebt und hab' oft gelogen – aber so viel gelogen und so verliebt doch noch nie ! » Arthur SCHNITZLER, *Die kleine Komödie*, p. 199 (*La Petite Comédie*, p. 339).

⁵¹ *Ibid.*, p. 197.

cause devient audible : la solitude du menteur⁵². Une fois démasqués, les deux acteurs rient et fêtent leur découverte par un souper au champagne mais, tandis qu'elle est disposée à poursuivre leur relation, lui se retire. La cause semble être à nouveau la vanité masculine ainsi que l'horreur d'être trompé :

Das Abenteuer mit der kleinen Stickerin ist aus. An jenem Abend, wo ich die Maske abwarf, ging es zu Ende. Wir haben damals viel gelacht, denn sie hat mir eine ähnliche Komödie vorgespielt wie ich ihr. Oh, Theodor, sie hat ebensowenig je gestickt, als ich gedichtet habe. [...] Sie hat Brillanten und Perlen. Sie hat eine sehr bewegte Vergangenheit hinter sich. Ich fahre mit ihr nach Dieppe und zahle ihre Rechnungen. Ich halte sie aus, und übermorgen wird sie mich betrügen.⁵³

Le dispositif narratif est donc dans un premier temps parfaitement symétrique et semble dépasser le rapport de pouvoir entre les deux sexes. L'homme et la femme mentent à égalité et éprouvent un immense plaisir à le faire. Mais l'amour ne fonctionne que tant que l'homme pense être le seul menteur. La possibilité d'être lui-même trompé le fait fuir. Une asymétrie des sexes face au mensonge clôt dès lors le récit⁵⁴.

Schnitzler, qui a si bien sondé les mécanismes du désir, reste très ambivalent dans le traitement du mensonge. Dans ces textes écrits avant 1900, plusieurs dispositifs, dont ceux cités ici, sont comme un terrain où expérimenter le mensonge au sens nietzschéen. Mais il met aussi en scène la difficulté qu'a l'homme accorder à la femme le droit de mentir qu'il s'octroie, ainsi que ses tentatives pour reprendre le pouvoir d'interprétation et de contrôle. Les figures masculines paraissent effectivement assez rigides, comme si le mensonge au sens extra-moral était réservé aux hommes, et que le mensonge des femmes devait entraîner une condamnation morale.

Dans quelques écrits ultérieurs, notamment dans *Comédie des Mots* (*Komödie der Worte*, 1915), *Fink et Fiederbusch* (*Fink und Fiederbusch*, 1917) ou *Le mot* (*Das Wort*)⁵⁵, pièce inachevée, le mensonge est inspecté avec plus de scepticisme. Konstanze Fliedl a montré que la critique du langage chez Schnitzler dans cette période aboutit non pas au relativisme, mais précisément à une responsabilité renforcée de la part de l'écrivain⁵⁶. Il s'agit de mentir « le moins possible », comme le formule Schnitzler dans un commentaire sur *Le mot* :

⁵² *Ibid.*, p. 204.

⁵³ *Ibid.*, p. 207.

⁵⁴ En raison de cette fin, il faudrait donc nuancer la thèse fréquemment soutenue de l'égalité des deux sexes dans ce récit. Cf. Sibylle SAXER, *Die Sprache der Blicke verstehen. Arthur Schnitzlers Poetik des Augen-Blicks als Poetik der Scham*, Freiburg i.Br./ Berlin/ Wien, Rombach, 2010, p. 57.

⁵⁵ Arthur SCHNITZLER, *Das Wort. Tragikomödie in fünf Akten. Fragment. Aus dem Nachlaß*, éd. par Kurt BERGEL, Frankfurt/M, Fischer, 1966.

⁵⁶ Konstanze FLIEDL, *Arthur Schnitzler*, Stuttgart, Reclam, 2005, p. 184-188.

Unsere ganze Moral besteht vielleicht nur darin, aus diesem unpräzisen Material, das uns das Lügen so leicht, so verantwortungslos, so entschuldigbar macht, aus der Sprache etwas Besseres zu machen. Mit Worten so wenig zu lügen als möglich ist.⁵⁷

Dans deux pièces du cycle *Komödie der Worte*, c'est la femme qui condamne l'excès du mensonge, là où calcul froid et stratégie mensongère déshumanisent : dans *La Grande scène (Große Szene)*, Konrad doit affronter un ami. Il a eu une aventure avec la fiancée de ce dernier. Son ami, qui se croit trompé, veut connaître la vérité. Peu avant, l'épouse de Konrad, Sophie, qui est au courant et pratique elle-même quelques petits mensonges bien utiles dans sa vie amoureuse, avait imploré son mari concernant l'avenir de leur relation : « Konrad, parle vrai ! [...] je t'en supplie, juste une chose : ne joue pas la comédie. Pas devant moi⁵⁸ ». Mais, avant la rencontre entre les deux hommes, elle lui accorde le droit de mentir encore une fois : « Une fois encore tu peux – tu dois mentir⁵⁹ ». Lors de la grande scène, Konrad ment et il ment si bien qu'il est ravi de ses propres mensonges, qu'il y croit presque lui-même, tout comme les figures masculines dans des écrits antérieurs à 1900 : « Pendant quelques moments j'étais si emporté, j'ai failli croire moi-même toute cette histoire⁶⁰ ». Mais cette fois, Sophie, qui écoute tout dans la chambre à côté, est effrayée, dégoûtée par cette avalanche de mensonges. Le rapport de confiance est brisé, plus aucune entente n'est désormais possible : « Nous parlons deux langages différents, il n'y a même plus de médiation possible entre nous⁶¹ ». Dans *L'Heure de Vérité (Stunde des Erkennens)*, le mari Eckold avoue à sa femme Klara qu'il lui a menti pendant dix ans sur ses vrais sentiments envers elle, à savoir haine et jalousie plus qu'amour, et sur son projet ancien de la quitter, dès que leur fille serait mariée. Klara, choquée par la durée de ce mensonge et par l'esprit de vengeance de son mari, le quitte sans rien dire ni écrire, car, dit-elle, « les mots mentent⁶² ».

Les figures schnitzlériennes se frottent à une modernité caractérisée par l'inflation du mensonge, le trouble dans le genre et le retour de théories misogynes. Elles témoignent du combat que livre l'homme pour retrouver une domination à un moment où il est en train de la perdre. Tout porte à croire que Schnitzler ait été tenté, à l'instar de ses contemporains, par la

⁵⁷ Cité par Jacques LE RIDER, *Arthur Schnitzler oder die Wiener Belle Epoque*, Wien, Passagen Verlag, 2008, p. 23-24.

⁵⁸ « Konrad, sei wahr ! [...] nur um das eine fleh' ich dich an, spiele keine Komödie. Vor mir spiele keine. » Arthur SCHNITZLER, *Große Szene*, in *Komödie der Worte*, Frankfurt/M., Fischer, 1993, p. 67 (traduit par nous-même).

⁵⁹ « Einmal noch darfst du – mußt du lügen ». *Ibid.*, p. 69 (traduit par nous-même).

⁶⁰ « Es gab Momente, in denen ich so hingerissen war – es hat nicht viel gefehlt und ich hätte die ganze Geschichte selber geglaubt ». *Ibid.*, p. 80 (traduit par nous-même).

⁶¹ « Wir sprechen verschiedene Sprachen, zwischen uns gibt es auch keinen Dolmetsch mehr ». *Ibid.*, p. 83 (traduit par nous-même).

⁶² « Worte lügen » Arthur SCHNITZLER, *Stunde des Erkennens*, in *Komödie der Worte*, p. 41 (traduit par nous-même).

revalorisation hédoniste, nietzschéenne, du mensonge, mais qu'il prend une certaine distance par la suite. On constate une forme de dépit à l'égard du fait qu'avec le mensonge généralisé, c'est le rapport de confiance à l'autre qui est radicalement mis en échec, isolant le sujet. La solitude croissante qu'on a pu constater dans l'univers schnitzlérien est aussi celle du menteur. Elle rappelle ce que Jankélévitch a nommé l'aspect « insociable » du mensonge, lequel accentue la solitude de l'être puisqu'il « échange contre de la fausse monnaie la confiance du partenaire⁶³ ». Cette perte de confiance est comme amplifiée par le fait que les femmes aussi, et surtout, mentent si bien.

⁶³ Jankélévitch distingue entre un aspect « sociable » et un aspect « insociable » du mensonge : sociable, puisqu'il facilite nos échanges sociaux (il « arrondit les angles, concilie en apparence les incompatibles et rend moins douloureux l'entrecroisement des intérêts ») ; insociable, puisqu'il accentue la solitude de l'être (il « échange contre de la fausse monnaie la confiance du partenaire »). Cf. Vladimir JANKÉLÉVITCH, *Les vertus et l'amour. Traité des vertus II*, t. I, Paris, Flammarion, 1986, p. 198.