



## Le conflit entre illusion et réalité dans « Grand menteur, trois monologues » de Laurent Gaudé

I H Sallo  

Département de Français/Faculté des Lettres/ Université de Mossoul/ Irak

### Article information

#### Article history:

Received: 4 April 2026

Revised: 28 April 2026

Accepted: 6 May 2026

#### Keywords:

Liar  
illusion,  
truth,  
identity,  
silence,  
language

#### Correspondence:

Ilham Hassan Sallo

[ilham.h@uomosul.edu.iq](mailto:ilham.h@uomosul.edu.iq)

### Abstract

The study aims at answering a central question: does lying in the play “Le Grand menteur” “The Great Liar” by the French writer Laurent Gaudé, constitute a moral deviation from the truth, or does it become an existential mechanism for self-reconstruction in a world devoid of meaning? This study adopts a methodological approach drawing on critical, philosophical and existentialist methods, alongside integrated analytical tools, to examine the three dramatic texts that form the structure of the word and bind its characters in complex relationships. The study reached a series of conclusion, the most important of which is that the play transcends the traditional binary between truth and falsehood, it suggests that human identity is a choice rather than a given meaning?, and that for the marginalized the individual, illusion is transformed into a form of dignity and freedom, the study also concludes that love alone represents the absolute truth that stands beyond the realm of fabrication and falsification, whilst the lie, in its creative and existential sense, remains a refined form of human resistance against a world that has no room for dreams and does not do realize justice to those on the margins

DOI: <https://doi.org/10.69513/jnhf.v4.i2.a3> ©Authors, 2026, College of Education, Alnoor University.

This is an open-access article under the CC BY 4.0 license (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

## الصراع بين الوهم والحقيقة في مسرحية “الكذاب الكبير” للكاتب لوران غوديه

إلهام حسن سلو  

إقسام اللغة الفرنسية، كلية الآداب، جامعة الموصل، الموصل، العراق

### المستخلص

يسعى هذا البحث الى الإجابة عن إشكالية محورية وهي: هل يمثل الكذب في مسرحية “الكذاب الكبير” للكاتب الفرنسي لوران غوديه انحرافاً أخلاقياً عن الحقيقة، أم أنه يتحول الى آلية وجودية لإعادة بناء الذات في عالم فاقد للمعنى؟ يعتمد البحث في مقارنته على المناهج النقدي والفلسفي والوجودي أدوات تحليلية متكاملة لقراءة النصوص المسرحية الثلاثة التي تشكل بنية العمل وتربط شخصياته في علاقات متشابهة. يكشف البحث أن الكذب في المسرحية لا يقرأ بوصفه فعلاً أخلاقياً سلبياً أو خيانة للواقع، بل يعاد تأطيره فلسفياً بوصفه فعلاً إبداعياً وجودياً خالصاً، إذ تلجأ الشخصيات الثلاث “الكذاب الكبير”، و”العروس محطة القطار المركزية”، و”البنات الولد” الى الوهم والاختلاق لمواجهة ضيق الواقع وهشاشة الهوية وقسوة التهميش الاجتماعي. وينتهي البحث إلى جملة من النتائج، أبرزها أن المسرحية تتجاوز الثنائية التقليدية بين الحقيقة والكذب لتقترح أن الهوية الإنسانية فعل اختياري لا معطى جاهز، وأن الإنسان المهمش يستحيل فيه الوهم الى ضرب من الكرامة والحرية، كما يخلص البحث الى أن الحب وحده يمثل الحقيقة المطلقة التي تقف خارج نطلق الاختلاق والتزوير، في حين يظل الكذب بمعناه الإبداعي والوجودي، شكلاً راقياً من أشكال المقاومة الإنسانية أمام عالم لا يتسع للأحلام ولا ينصف أصحاب الهوامش.

**الكلمات المفتاحية:** الكذاب، الوهم، الحقيقة، الهوية، الصمت، اللغة

### Résumé :

Cette étude vise à répondre à une question centrale : le mensonge dans la pièce « Grand menteur, trois monologues » de Laurent Gaudé constitue-t-il un écart moral par rapport à la vérité, ou devient-il un mécanisme existentiel de reconstruction de soi dans un monde dénué de sens ? Cette étude s'appuie sur les méthodes critiques, philosophiques et existentielles, ainsi que sur des outils analytiques intégrés, pour lire les trois textes qui constituent la structure de l'œuvre et relient ses personnages dans des relations complexes. La recherche révèle que le mensonge dans la pièce ne se lit pas comme un acte moral négatif ou une trahison de la réalité, mais qu'il est recadré philosophiquement comme un acte créatif et existentiel, puisque les trois personnages « Le Grand menteur », « La Mariée Gare Centrale » et « Fille fiston », à l'illusion et à l'invention pour faire face à l'étroitesse de la réalité, à la fragilité de l'identité et à la dureté de la marginalisation sociale. La recherche aboutit à une série de conclusions, dont la plus importante est que la pièce dépasse la dichotomie traditionnelle entre vérité et mensonge pour suggérer que l'identité humaine est un acte de choix et non une donnée toute faite, et que chez l'individu marginalisé, l'illusion se transforme en une forme de dignité et de liberté. La recherche conclut également que seul l'amour représente la vérité absolue qui se situe hors de toute falsification, tandis que le mensonge, dans son sens créatif, reste une forme raffinée de résistance humaine face à un monde qui ne laisse pas de place aux rêves et qui ne rend pas justice à ceux qui vivent en marge.

Mots clés : menteur, illusion, réalité, identité, silence, langage.

### Introduction

Dans un univers littéraire où les frontières entre l'illusion et la réalité, et entre le mensonge et l'identité s'estompent, la pièce « Grand menteur » de Laurent Gaudé vient ouvrir des perspectives philosophiques et esthétiques d'une profondeur extrême. Cette pièce est l'une de ses œuvres les plus remarquables, publiée en 2021, et fait partie d'une trilogie que l'auteur a intitulée « Le triptyque de l'amour chaviré ». Cette pièce aborde une question importante : la relation complexe entre vérité et mensonge, entre réalité et fiction, entre ce qui est et ce qui devrait être.

Dans cette pièce, Gaudé présente une trilogie dramatique à la fois indépendante et interdépendante, trois monologues entremêlés : « Grand menteur », « La Mariée Gare Centrale » et «

Fille fiston », où il adresse le portrait d'une famille désunie, reliée par les fils invisibles d'un amour avorté et de rêves perdus. Bien que chaque texte soit indépendant, ils forment ensemble un tissu dramatique complet qui raconte l'histoire d'un amour inachevé, d'une famille incomplète et d'une vie vécue entre illusion et réalité par ses protagonistes.

La pièce traite d'une problématique majeure : le mensonge est-il toujours le contraire de la vérité ? ou existe-t-il des types de mensonges qui sont plus sincères que la réalité elle-même ? à travers ses trois personnages, Gaudé explore comment le mensonge peut être un moyen de suivre, d'amour et d'expression de vérité plus profondes que le langage ordinaire ne peut atteindre.

Cette étude vise à analyser la pièce sous des angles multiples et complémentaires : d'un point de vue philosophique, en ce qu'elle aborde la dualité entre l'illusion et la réalité ; d'un point de vue psychologique, en ce qu'elle dépeint l'identité humaine fragmentée et multiple ; et d'un point de vue esthétique, en ce qu'elle utilise le langage et la narration dramatique comme outils de création et de résistance. Cette étude se divise en cinq chapitres principaux : le premier chapitre traite du personnage du Grand menteur en tant que modèle du « mensonge comme acte existentiel » mais ces mensonges sont des actes artistiques et créatifs, tandis que le deuxième chapitre étudie le personnage de « La Mariée Gare Centrale » dans sa relation avec le langage, le silence et la résurrection. Quant au troisième chapitre, il porte sur le personnage de « Fille fiston » en tant qu'incarnation de la question de l'identité entre les sexes, de l'héritage et du choix. Le quatrième chapitre aborde l'analyse philosophique globale qui dépasse les dualités et propose une nouvelle vision de la liberté et de l'existence.

Il convient de noter que la pièce pose des questions qui ne sont pas purement divertissantes ou rhétoriques, mais qui sont des questions humaines profondément ancrées dans la vie quotidienne : comment faire face à la pauvreté de la réalité ? comment préserver notre dignité et notre liberté lorsque les limites de l'espace, de l'identité et du temps nous étouffent ? Les mots seuls peuvent-ils créer un monde parallèle plus beau et plus vaste ? Ce sont ces interrogations qui font de « Grand menteur » une œuvre théâtrale exceptionnelle qui mérite d'être étudiée et méditée.

I. Grand menteur : Le mensonge comme acte existentiel

1. Le mensonge comme identité et héritage familial :

La pièce commence par un monologue du « Grand menteur ». Gaudé a voulu présenter une pièce à un seul dialogue, qui se prononce comme un monologue intérieur unique de ses personnages. L'auteur désire souligner que loin d'être une parole fermée sur elle-même, le monologue, ouvre un rapport singulier au monde : « Pièce comme monologue, Avec un seul personnage.... Le monologue, qui par sa structure n'attend pas une réponse d'un interlocuteur, établit une relation directe entre le locuteur et le monde dont il parle » . Il s'agit d'un homme mourant dans une ambulance qui refuse de mourir en silence. Dès le début, il raconte l'histoire de sa vie à une infirmière silencieuse, en déclarant clairement son identité : « Je te le dis à toi, j'devrais pas. Jamais dit à personne, Depuis toute la vie que j'trimballe, D'aussi loin que je me souviens, Je suis homme de grands mensonges. » .

Mais cette déclaration n'est pas un aveu de culpabilité, c'est une déclaration de fierté et d'identité. Le personnage se décrit lui-même comme « Je suis roi des grands mensonges. » précisant que son nom est inscrit dans le grand livre de l'association des menteurs : « Ça a été dit, écrit même, en Basse-Ville de Scrobeck-de-Floers, Sur le Grand Livre de la Ligue des Menteurs. » (Laurent Gaudé p.8), ce qui place le mensonge dans un cadre institutionnel, comme s'il s'agissait d'un art avec ses propres règles.

Le mensonge devient alors lui-même un sujet d'enregistrement et de documentation, ce qui crée un paradoxe : comment documenter un mensonge ? et le fait de reconnaître un mensonge le rend-il vrai ?

La mère : ce mensonge s'est enraciné dans son enfance lorsque sa mère lui a dit : « Depuis tout petit dans ma vie de morveux. « T'es pas obligé de dire qui t'es, gamin », qu'elle disait la mère. Tu me crois-tu ? La mère qui dit ça au rejeton... « Tu peux dire ton monde à toi et z'auront qu'à s'y faire. ». Ça m'a tout de suite mis tranquille vis-à-vis de la vérité des choses. » (L. Gaudé p.10). Cette parole maternelle libère l'enfant de la réalité des choses et lui donne la permission de créer sa propre réalité. L'identité n'est donc pas une donnée immuable, mais un choix.

Le père : De même, le père était un modèle de mensonge, racontant ses voyages autour du monde

et de Zapoï, son état d'ivresse continu pendant cinq jours avec ce russe, un symbole d'excès, de dépassement des limites naturelles. Et après toutes ces histoires il ne s'en souvenait de rien après cela. « Le père qui arrivait dans des voitures au train arrière défoncé,..... Il avait fait Zapoï avec un Russe, Namur Charleroi Rotterdam Helsinki ou n'importe où d'autres, qui sait... » (L. Gaudé p.10)

Et la question que pose le fils après avoir raconté ces histoires : « On y croyait-on ? J'en sais trop rien. Mais oui, on y croyait-on, au fond, parce que c'est plus gai que de l'imaginer bourré dans un bar de rien, » (L. Gaudé p.10)

2. Le mensonge comme résistance à l'insignifiance

L'un des thèmes centraux du monologue du grand menteur est son rejet d'un monde nihilisme « trop petit ». Sa mère lui dit : « Le monde était trop petit pour moi. C'est la mère qu'avait dit ça. "Faudra que tu te le construises, ce foutu monde, pour qu'il soit à ta taille." Elle a murmuré ça un jour, avec son air de complot, et c'était comme si elle m'apprenait à faire sauter les banques.. Elle avait raison, la mère. » (L. Gaudé p.13)

Le mensonge devient ici un outil permettant d'élargir la réalité et de la rendre plus probable et plus belle. Roland Barthes approfondit le thème de mensonge dans son ouvrage *Mythologies* : « le mensonge est une richesse, il suppose un avoir, des vérités, des formes de rechange. »

Le personnage rejette l'idée d'« Un petit métier, Un petit foyer, Des petits horaires » (L. Gaudé p.18) et il proteste pour qu'il n'y ait qu'une seule vie : « Pourquoi on devrait en avoir qu'une ? » (L. Gaudé p.18). Il faut inventer un autre monde, un monde à la mesure de nos désirs et de nos ambitions, et non à celle de la réalité misérable. Il réclame « Mille fois, les quatre coins du monde, à toute vitesse » (L. Gaudé p.18), et il va encore plus loin, en revendiquant une pluralité absolue : « Je veux être mendiant et faire de l'or, / Je veux être fidèle et dissolu, / Je veux une famille de grande tablée / Et rester seul dans le silence du temps, / Je veux être femme, / Mais aussi comme le père » (L. Gaudé p.18), ce désir d'englober tous les contraires, d'être tout à la fois, est une tentative de dépasser les limites de l'existence humaine. « On avait reconnu que l'écrivain est d'abord un menteur et qu'on voulait atteindre au mensonge absolu. L'objet ainsi créé ne

se référerait qu'à lui-même, il ne visait pas à dépeindre, il ne voulait qu'exister, »

Le mensonge, dans ce contexte, est un outil pour réaliser ce dépassement, un moyen de vivre des vies multiples en une seule vie. Agnès Pierron explore la nature illusoire du théâtre, où la parole elle-même, inhérente ne saurait échapper à une certaine forme de tromperie : « le théâtre est aussi un art des apparences et, puisqu'il est lié à la parole, un art du mensonge, si tant est que toute parole est mensongère. »

Cette illusion n'est pas une fuite négative, mais un acte créatif, une tentative d'élargir les limites du possible. Le monde selon lui est « Trop petit le monde, Trop torticulé » (L. Gaudé p.13). Dans la philosophie de Gaudé, le mensonge n'est pas seulement une trahison de la vérité, mais une forme de résistance contre l'étroitesse et la pauvreté de la réalité. Le grand menteur dit : « Pourquoi on devrait en avoir qu'une ? / J'ai jamais pu me résoudre à ça, moi. / Un petit métier, / Un petit foyer, / Des petits horaires / Et le tout recommencé. » (L. Gaudé p.18) Cette vie unique, étroite, limitée, lui apparaît comme une prison. Pourquoi devrions-nous nous contenter d'une seule vie, d'une seule identité ? Il réclame « Mille fois, les quatre coins du monde, à toute vitesse » (L. Gaudé p.18), il va même plus loin, en réclamant un pluralisme absolu « Je veux être mendiant et faire de l'or, / Je veux être fidèle et dissolu, / Je veux une famille de grande tablée / Et rester seul dans le silence du temps, / Je veux être femme, / Mais aussi comme le père » (L. Gaudé p.18)

Cette volonté d'englober tous les contraires, de tout être à la fois, est une tentative de dépasser les limites de l'existence humaine. Le mensonge, dans ce contexte, est un outil permettant d'y parvenir, un moyen de mener plusieurs vies en une seule. Dire la vérité n'est pas toujours une obligation absolue ; il est en effet possible de faire preuve d'honnêteté et de noblesse morale en taisant une vérité dont les effets à long terme se vérifieraient dommageables.

3. Le véritable amour au milieu des mensonges

Au cœur de tous les mensonges du personnage, une vérité flagrante apparaît : son amour pour la femme appelée « Lou ». il lui donne plusieurs noms qui révèlent la profondeur de ses sentiments : « Lou-les-trois-rivières, S'appelait comme ça. Mais je l'appelais aussi Loulabelle, / [...] / Lou-les-trois-seins, / [...] / Lou-l'infatigué, / [...] / Lou-les-trois-désirs, / [...] / Lou-bénie-des-hommes, / [...] / Lou-

trop-aimée, / [...] / Lou-l'élégance, / [...] / Lou-trois-sourires, / [...] / Lou la patience amusée, / [...] / Lou-les vieux-Rêves, / [...] / Lou-la-retrouvée » (L. Gaudé p.14-19). Puis il avoue : « Je le dis de vrai, Il y avait qu'elle, ... Qu'elle était la seule.. Il y a qu'elle où j'étais bien. » (L. Gaudé p.14-15)

Cette confession brise le mur du mensonge et révèle la vérité nue. Il reflète l'incapacité à définir sa bien-aimée en un seul mot. Roland Barthes s'interroge sur la nature de l'amour, le mettre en mots, en faire un objet d'analyse et de langage : « je veux comprendre ce qui se passe en moi quand j'aime. L'amour est un objet de discours... »

Chaque nom est une tentative pour en saisir un aspect, mais au final, tous ces noms sont des inventions, des moyens de la garder vivante dans la mémoire et l'imagination après l'avoir perdue dans la réalité. Le paradoxe tragique est que, malgré sa capacité à inventer des mondes entiers, il n'a pas réussi à rester avec la seule vérité qu'il aimait. Il dit avec regret : « Pourquoi j'ai pas pu m'asseoir dans un fauteuil et passer le reste de mes jours à la regarder ? » (L. Gaudé p.15). Il l'appelle : « Lou-mille-morceaux, » (L. Gaudé p.14), il fait référence à la façon dont il l'a brisée en la quittant à plusieurs reprises. Sur son lit de mort, il demande à l'infirmière de transmettre un message à Lou : « Tu lui diras-tu ? / Qu'au moment de mourir, j'ai dit son nom, / Lou-les-trois-envies, / [...] / Que là, quand ça pissait la vie hors de moi, / J'ai dit son nom : / Lou » (L. Gaudé p.16)

Le mensonge lui-même devient l'expression d'un amour qu'il n'a pas pu exprimer directement. La vérité d'un amour perdu. Contrairement aux grands mensonges dont il est fier, l'amour de Lou est la seule vérité qu'il reconnaît sans détour : « J'ai aimé, tu sais, / À gros ventre d'appétit, / À fortes décharges. / J'ai aimé / Tant / Que tous peuvent pas dire ça. / Lou-les-trois-rivières » (L. Gaudé p.14). Cette dernière confession est simple et directe. Pas d'exagérations, pas de grands mensonges, juste la vérité d'un amour qui n'est pas mort, qui est resté jusqu'à la fin. Et même toutes les grandes histoires et aventures, face à la mort, se réduisent à une question : « Le reste, c'était quoi ? / Valait quoi ? / À part Lou, vraiment, je me souviens pas... » (L. Gaudé p.16)

4. La vérité et la façon de l'affronter : La mort comme réalité absolue et inéluctable

Malgré tous les mensonges et les illusions, il existe une seule vérité à laquelle on ne peut échapper : la

mort. Toute la pièce se déroule dans un espace d'agonie, dans une ambulance qui parcourt la ville tandis que la vie quitte le corps du grand menteur. Dès le début, le grand menteur demande à l'infirmière d'arrêter tous les appareils médicaux et d'ouvrir les portes de l'ambulance : « Ça veut dire couper les tuyaux, Éteindre les machines qui surveillent le souffle, le sang et le reste, [...] / Je veux pas mourir en boîte. / C'est ma dernière demande » (L. Gaudé p.7-8) La réalité physique de la mort est très présente : les saignements, la faiblesse, la douleur : « Ça grouille là, / Me laisse pas trop en paix / [...] / Le sang dans la bouche, / Ça vient, la fin. » (L. Gaudé p.13-15)

Mais même face à cette dure réalité, le grand menteur refuse de se résigner en silence. La mort est une réalité, certes, mais il l'affrontera à sa manière : par la parole, par le récit, par la vie qui se perpétue dans les mots : « Me laisse parler jusqu'au bout, / T'en prie, / Et tu verras, / Même là, / Ça respire encore la vie » (L. Gaudé p.8), la mort imminente face à l'envie irrépressible de vivre et de parler. Maurice Blanchot établit un lien profond entre le langage et la mort : « parler, c'est retarder la mort, et écrire, c'est la rendre présente en la tenant à distance ... l'immanence de la mort dans la vie, c'est parler sans doute exactement »

Le personnage veut parler et raconter jusqu'à dernier souffle. A l'heure de sa mort, le grand menteur est confronté à une autre dure réalité : malgré toutes les aventures qu'il a prétendu vivre, sa vie n'a été qu'une succession d'occasions manquées et de relations destructrices. Il se souvient d'une femme dans un port tropical qui lui avait dit : « Y a une femme, un jour, que j'oublierai pas, / [...] / Une qui m'a regardé de loin, / Sourcils froncés, / Et qui m'a dit que j'avais cinq enfants. » (L. Gaudé p.16)

La présence potentielle de cinq enfants quelque part, qu'il ne connaît pas et qui ne le connaissent pas, lui rappelle les responsabilités qu'il a laissées de côté, la vie qu'il a menée sans véritable engagement. Il se demande : « Qu'est-ce que je peux savoir de ce qui est né dans mon dos ? / Qu'est-ce que je peux savoir de ce qui a grandi une fois talons tournés ? / Et père de quoi, alors ? » (L. Gaudé p.16)

Ces questions révèlent une conscience douloureuse du vide laissé par une vie d'errance et de fuite. Même la filiation, qui aurait pu être un sens et un but, n'est plus qu'une vague possibilité.

II. La Mariée Gare Centrale : la réalité comme prison et la langue comme salut

## 1. Silence et résurrection

Dans le deuxième monologue, nous rencontrons « La Mariée Gare Centrale », une femme simple qui a passé sa vie dans le silence mais ce silence est révolutionnaire. Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* affirme que le silence n'est pas une absence de parole, mais une forme de parole à part entière. Il nous invite à une réflexion sur le langage et la communication, entre le dit et le non-dit. Il propose que la dimension performative du silence, loin de signifier un vide communicationnel, constitue un acte du langage chargé de sens : « Ce silence est un moment du langage ; se taire ce n'est pas être muet, c'est refuser de parler, donc parler encore » Elle commence par déclarer. « La longue phrase, Aujourd'hui, je vais la dire ». (L. Gaudé p.25). Cette longue représente toute sa vie, tous les mots qu'elle a rassemblés et qui sont restés enfermés dans son cœur. « Récoltés, tombés par terre, mis dans les poches, appris par cœur, entendus en douce ou inventés » (L. Gaudé p.25) sa transformation a été déclenchée par une simple question posée par un homme dans un garage « Où c'est donc que tu vas te fourrer pour te cacher de vivre ? » (L. Gaudé p.26) Cette question la hantait et tournait en boucle dans sa tête jusqu'à devenir le moteur de sa transformation. « Pourquoi il m'a dit ça, lui qu'avait rien à foutre d'autre ? » (L. Gaudé p.27). il lui a révélé qu'elle se cachait et menait une vie qui n'était pas réelle. Elle a alors décidé de se révolter contre sa réalité en un seul mot : « Révoqué », « Je me suis décidée. "Révoqué !" j'ai dit. J'avais entendu ça à la radio un jour, Révoquée, la vie de jour minable ! » (L. Gaudé p.28)

Elle a littéralement incendié sa maison pour voir brûler ce dans quoi elle vivait « Alors tout mis flamme péter, Pour voir la maison qui torche. » (L. Gaudé p.29). Le feu, tel que le conçoit Gaston Bachelard, transcende sa simple réalité physique pour devenir un symbole humain et cosmique : « Le feu est intime et il est universel. Il vit dans notre cœur. Il vit dans le ciel. Il monte des profondeurs de la substance et s'offre comme un amour. » et « la flemme est une invitation à recommencer »

## 2. L'amour illusoire comme réalité plus profonde

Au cours de son voyage, la mariée assiste au passage du « Grand menteur » dans un cortège. Bien qu'elle ne sache rien de lui, elle déclare « Et puis, il est passé, Grand Menteur, Dans son camion porte ouverte,...J'ai trouvé ça beau. J'ai trouvé ça beau » P.34, puis elle ajoute « Juste je l'aimais, Oui,

comme une femme aime son homme, Sans même l'avoir vu, Par ce nom qu'il avait: Grand menteur » (L. Gaudé p.34) et elle l'épouse symboliquement à ce moment-là. « Et dans ce souffle, Simple souffle de rien que personne a même vu, Je me suis mariée, Et c'était bien, » (L. Gaudé p.35)

Ce mariage fictif devient sa réalité la plus authentique. Elle décide alors de vivre dans la gare centrale, qui devient son nouvel univers et son royaume. « Oui, gare centrale, C'est là que je suis maintenant. Depuis combien-je-sais-plus-trop-de-temps » « Je reviens pas à la maison torchée de flammes, » « Je suis mariée à la foule, Au bruit des pas et aux annonces de trains. La Mariée Gare Centrale, Tout me remplit et c'est bien. » (L. Gaudé p.36-37) La gare, en tant qu'espace de transit et de départ, devient une métaphore de l'identité claire qui se forme face aux voyageurs. « Gare centrale, Il y a pas mieux...Tout grand, j'écoute. Les passants déposent leurs mots, Je prends, récupère, Ça continue ma grande phrase à moi, C'est mon royaume. Alors jusqu'au bout, Gare centrale, » (Gaudé p.38), dans les sociétés contemporaines ces environnements ou « non-lieu », aéroports, autoroutes, centres commerciaux, rassemblent des individus et réduisent la présence humaine à une simple coexistences anonyme et éphémère : « les non-lieux sont des espaces où les gens coexistent ou cohabitent sans vivre ensemble »

### III. Fille Fiston : identité entre réalité et choix

#### 1. Naissance dans le chaos

Dans le troisième monologue, apparaît le personnage de « Fille fiston », enfant du grand menteur et de la mariée, né(e) à la gare dans des circonstances mystérieuses. Il/elle se décrit ainsi « Par le Père, la Mère et les Grands Mystères, Je suis né » P.40, « Fille fiston mélangé, Un peu tout, Déposé en vrac, Comme si personne avait su dire » (Gaudé p.42)

Ce personnage rejette les classifications binaires du genre et de l'identité. « Et pourquoi pas? Mais je fais quoi du fouillis ? » (Gaudé p.43). Alors que les autres disent : « Va falloir choisir » (Gaudé p.43), elle refuse de céder à cette pression et dit : « Mes jours filles, mes nuits garçons » « Je suis tout ça » (Gaudé p.43). Simone de Beauvoir, figure incontournable du féminisme et de l'existentialisme, exprimait avec une franchise saisissante son rapport intense à la vie et l'existence : « J'aime avec passion la vie, j'abomine l'idée de devoir mourir. Je suis terriblement avide, aussi je veux tout de la vie, être

une femme et aussi un homme [...]. Vous voyez, ce n'est pas facile d'avoir tout ce que je veux. Or quand je n'y parviens pas, ça me rend folle de colère. »

La dualité n'est pas un problème, c'est sa véritable identité, « y a de tout en moi, Tellement qu'on y comprend pas grand rien. » (Gaudé p.42), Simone de Beauvoir, remet en question l'idée d'une identité féminine naturelle et innée. Le genre n'est pas une donnée biologique figée, mais une construction sociale et culturelle que chaque individu reproduit à travers ses actes, ses comportements et ses choix au quotidien : « le genre n'est pas quelque chose qu'on est, c'est quelque chose qu'on fait. »

#### 2. L'héritage des mensonges et des longues phrases

La fille fiston hérite des deux parents « Les mensonges pêle-mêle du père/Qui ont besoin de place, La longue phrase de la mère/Qui remplit la tête » (Gaudé p.41), elle accepte cet héritage avec ouverture d'esprit : « Je suis tout ça./ Et pourquoi pas ? » P.43, au sens sartrien, le mensonge constitue une forme de mauvaise foi en ce qu'il nie la liberté et la responsabilité du sujet. René Girard pose la question de la valeur morale comparative des formes des mensonges. Il suggère que ni la durée ni l'étendue d'une tromperie ne suffisent à en atténuer la portée morale : « Un mensonge unique qui embrasse l'existence tout entière n'est pas moralement préférable à une série de mensonges temporaires »

Cette acceptation de soi permet de dépasser le conflit entre l'illusion et la réalité. A la fin de la scène, la jeune fille demande à un inconnu de l'aimer telle qu'elle est : « Tu veux bien d'accord, être un peu à moi, pis moi à toi, Pour chaque seconde de vie? » (Gaudé p.44), cette demande vise à briser le cercle vicieux des échecs affectifs au sein de la famille. « Chez nous, De mémoire de père et de mère... Ça a toujours raté » (Gaudé p.43)

#### IV. Au-delà des trois monologues

##### 1. La langue comme outil de création :

L'une des principales caractéristiques de la pièce réside dans l'utilisation par Gaudé d'un langage novateur, mélange de différents accents français, qu'il décrit comme : « langue créolisée, joyeusement chahutée » (Gaudé p.4), cette langue est en soi une forme de mensonge artistique ; ce n'est pas une vraie langue, mais elle recèle une vérité plus profonde sur la diversité linguistique et culturelle. Dit Gaudé « Je voulais une langue créolisée » (Gaudé p.4)

Le grand menteur distingue deux types : « J'aime pas les p'tits menteurs de rien » (Gaudé p.9), un petit

mensonge cache la vérité, tandis qu'un gros mensonge en crée une nouvelle. Sur son lit de mort, il refuse de se taire : « Me laisse parler jusqu'au bout » (Gaudé p.8). Les mots deviennent une résistance face à la mort elle-même, et la meilleure preuve en est sa phrase : « Ça respire encore la vie, Plus fort que la cabosse, Plus fort que le pisse-sang de partout » (Gaudé p.8). La mort elle-même est repoussée par la force des mots. « Les mots, les mots, c'est ça que j'avais » (Gaudé p.20), Emile Benveniste affirme que le langage constitue pour l'être humain une condition d'existence primordiale : « on perçoit que le sujet se sert de la parole et du discours pour se « représenter » lui-même, tel qu'il veut se voir, tel qu'il appelle l'«autre » à le constater...sollicitation parfois véhémement de l'autre à travers le discours où il se pose désespérément, recours souvent mensonger à l'autre pour s'individualiser à ses propres yeux... »

Dans la pièce, les mots ne sont pas de simples outils de communication, mais le dernier espace de liberté. Même au moment de la mort, alors que le corps perd sa capacité d'agir, les mots restent capables de créer des mondes « Les mots, les mots, c'est ça que j'avais, / À la pelle, / Et je les ai tous donnés, / Comme un qui brûlerait ses billets, / Tous, / Sans réserve » (Gaudé p.20)

Ici, les mots sont traités comme une richesse, tels des billets de banque brûlés lors d'une dernière célébration de la vie. Et cette générosité verbale, cette dépense effrénée de mots, est une forme de dignité face à la mort. A la fin de la pièce, le grand menteur demande à l'infirmière de laisser l'ambulance parcourir la ville, portes ouvertes et sirène hurlante : « Réveille les surpris, les passants, les endormis, / Réveille les vieilles et leurs caniches. / Qu'ils sachent que je meurs. » (Gaudé p.21)

Cette volonté que tout le monde soit au courant, que la mort soit publique et annoncée, est un refus de la mort silencieuse, de la mort dans la solitude. Les mots transforment la mort d'un moment intime en un événement collectif, une expérience partagée. « Les mots donnent à imaginer sans figurer » ; à l'affirmation d'une voix qui joue ; à l'exploration de la dimension matérielle de l'écriture (les mots ne sont pas de simples véhicules à signification ; ce sont des matériaux phoniques et plastiques, typographiques, scénographiques...) ; plus globalement, à l'émancipation de la représentation»

2. Géographie imaginaire et dimension sociale :

La pièce se déroule dans une géographie des marges : petits villages, gares, bars de nuit, ports tropicaux. L'espace n'est pas uniquement physique ; il est façonné par l'imaginaire humain. La combinaison de ces deux dimensions produit une réalité nouvelle, transformée ? c'est ce que souligne cette citation : « Espaces réel et imaginaire se combinent pour forger une situation de réalité hybride où s'opère une transfiguration du lieu. » Les noms mêmes des lieux « Bebbelaak 'Merelbeke 'Scrobeck-de-Floers » semblent inventés, ce qui renforce l'impression que la géographie elle-même est soumise à l'imaginaire. Les personnages n'ont pas de noms propres, des inconnus, la disparition du noms propres, dans le théâtre contemporain, n'est pas un simple détail : elle relève une identité instable, voire fragmentée : « L'absence de nom propre, symptôme d'une identité vacillante, constitue l'une des caractéristiques du personnage du théâtre contemporain » . Dans le théâtre contemporain, le personnage traverse une crise profonde de son identité. L'une des manifestations les plus frappantes de cette crise est la disparition du nom propre : le personnage moderne se retrouve sans nom, réduit à une lettre, une fonction ou un simple qualificatif, une caractéristique qui le définit. Cette privation nominale n'est pas un simple choix formel ; elle révèle un questionnement sur la nature même de l'individu et de sa représentation sur scène.

Les trois personnages appartiennent aux classes marginalisées de la société ; la mariée se décrit elle-même comme « femme de rien » appartenant à « ceux qu'on ne compte pas » (Gaudé p.4). Dans un contexte social qui prive les marginaux de tout pouvoir matériel, le mensonge et le langage deviennent leurs armes pour élargir leur monde étroit et s'exprimer. Ceux qui sont privés du pouvoir ou en dépossédés ne disposent que leur parole pour exister et résister, tandis que le mot devient, entre les mains des dominants, un instrument de contrôle et de domination : « les dominés n'ont que leur parole » et « le langage est un instrument de pouvoir avant d'être un instrument de communication »

3. Analyse philosophique, au-delà des dualités :

La pièce suggère que la vérité et le mensonge ne sont pas des opposés, mais deux facettes d'un même spectre. Le « grand » mensonge chez Gaudé, ce sont ces mensonges qui recèlent des vérités émotionnelles et spirituelles plus profondes que les vérités factuelles ; ainsi, lorsque le menteur se demande : « Pourquoi on devrait en avoir qu'une? »

(Gaudé p.18). Il soulève une question philosophique profonde sur la nature de l'identité et de l'existence. Il convient de mentionner Corneille, le premier qui a écrit « Le Menteur », une pièce au titre explicite sur le mensonge, mais dont la vision du mensonge diffère de celle de Gaudé. Chez Pierre Corneille, le mensonge est un jeu social et une stratégie de séduction. Dorante, le protagoniste, fonctionne le mot comme une arme pour s'imposer dans le « beau monde » parisien, se dissimulait en militaire glorieux et cache sa véritable identité comme étudiant. Le mensonge, pour Corneille, est une force créatrice qui permet au personnage de se réinventer, un mensonge de spectacle, brillant et intellectuel, qui sert l'ambition personnelle et le plaisir du quiproquo théâtral. Par contre, Laurent Gaudé propose une vision plus existentielle et poétique du mensonge, son protagoniste ne ment pas par intérêt social, mais par générosité pour balayer la médiocrité des jours, chez Gaudé le mensonge est un temple de mots contre un monde petit et laid, c'est un don fait aux autres : « Grand Menteur ment pour nous. Parce que cela nous fait du bien. Il ment parce que le monde est trop petit, trop laid » (Gaudé p.4). Le héros cornélien ment pour briller et conquérir, le mensonge est une déviation temporaire qui finit par être démasquée, le personnage gaudien ment pour embellir une réalité terne, le mensonge est une vérité supérieure, une « force de joie » (Gaudé p.4), qui transcende la petitesse des faits Corneille utilise des vocabulaires classiques avec des termes militaires et juridiques pour asseoir la crédibilité du mensonge. A l'opposé, Gaudé emploie une langue faite de néologisme « créolisée » pour marquer l'étrangeté et la beauté d'une parole qui refuse de se laisser enfermer par le réel.

Les trois personnages choisissent leur identité plutôt que de l'accepter comme un fait accompli : le grand menteur choisit d'être un grand menteur, la mariée choisit le mariage symbolique avec un homme qu'elle n'a jamais rencontré, la fille fiston choisit d'être des deux sexes. Ce choix représente une liberté existentielle, la capacité de se définir au-delà des contraintes de la réalité matérielle. Malgré ce relativisme, la pièce présente l'amour comme une vérité absolue. L'amour du menteur pour Lou, l'amour de la mariée pour le menteur, l'amour de la fille fiston pour le fiancé, tous représentent des moments de vérité pure qui ne peuvent être inventés. Le paradoxe tragique est que cet amour véritable échoue toujours à se réaliser. « Il faut parfois trois vies pour un baiser » (Gaudé p.45)

4. Une tension permanente : l'envie de rester face au besoin de partir

Le conflit central de la pièce ne se situe pas seulement entre l'illusion et la réalité, mais aussi entre l'envie de s'installer et le besoin irrésistible de partir. Avec Lou, il avait l'occasion de s'installer, de mener une vie normale, mais il n'y est pas parvenu : « Il y a qu'elle où j'étais bien. / [...] / Beau sourire, Lou-l'infatiguée qui savait bien que je resterais pas, / Que les types comme moi savent si bien tout gâcher, / Besoin d'aller toujours voir au bout de la route » (Gaudé p.14)

Cette tension entre « l'être » et « le devenir », entre la stabilité et le mouvement, est par essence une tension existentielle. Le grand menteur sait que le bonheur aurait été possible avec Lou, mais il n'a pas pu l'accepter. Pourquoi ? Il donne une explication : « Pas parce qu'on a le monde en appétit / – Ça, c'est ce qu'on dit pour se raconter beau –, / Mais parce qu'il faut qu'on casse, / Dès que quelque chose existe, / Faut qu'on casse » (Gaudé p.14)

Le besoin de destruction, de briser tout ce qui est stable, n'est pas un romantisme de l'aventure, mais une malédiction. Cet aveu révèle une profonde compréhension de soi : le mensonge et l'errance ne sont pas tant un libre choix qu'une contrainte intérieure.

5. Le message philosophique : la vie comme acte de résistance

Au final, que cherche à dire Gaudé à travers cette pièce ? Le message comporte plusieurs niveaux : tout d'abord, la vie est courte et limitée, mais les mots peuvent l'élargir, lui donner plus de sens. Le grand menteur dit aux gens dans la rue : « Allez, les gens qui vivrez, / [...] / Allez, la vie, quoi, / Qui gicle, bouge, se tord, laissez-la dire, / [...] / C'est pas long, la vie : / On s'enterre à peine né. » (Gaudé p.21)

Deuxièmement, l'amour est la seule vérité qui vaille la peine, et la véritable tragédie ne réside pas dans la mort, mais dans l'incapacité de vivre avec ceux que nous aimons. Troisièmement, le mensonge, lorsqu'il est « grand », lorsqu'il est créatif et audacieux, est une forme de résistance contre la misère de la réalité, Gaudé écrit dans sa préface : « Grand Menteur ment pour nous. Parce que cela nous fait du bien. Il ment parce que le monde est trop petit, trop laid. Grand Menteur est un seigneur » (Gaudé p.4) Le grand menteur est un « maître » parce qu'il refuse d'accepter la réalité telle qu'elle est, parce qu'il crée d'autres mondes avec ses mots. Et au final, son dernier mot est une demande d'encore plus : « Le dernier mot, / Quand ça bascule, / Pour que ça



s'arrête jamais, / Je le dis : / Encore... / Encore... / Encore... » (Gaudé p.23), ce dernier mot est un refus de la fin, une rébellion contre la mort, une affirmation que la vie, même dans ses derniers instants, mérite d'être vécue avec toute son intensité et toute sa parole. Gaudé désire s'adresser à autrui et exprimer ses émotions, mais sans attendre de véritable réponse. L'œuvre devient ainsi un monologue, non pas intérieur et silencieux, mais projeté vers l'extérieur, une parole lancée dans le vide, destinée à un autre qui ne répondra jamais directement, c'est tout la solitude et la singularité de l'acte d'écrire : « Comme si l'adresse à l'autre ou l'épanchement lyrique n'attendaient plus de réponse. L'œuvre reste donc un monologue, mais un « monologue extérieur ».

### Conclusion

« Le Grand Menteur » propose une vision complexe et nuancée de la relation entre l'illusion et la vérité. Ici, le mensonge n'est pas l'antithèse de la vérité, mais une autre de ses formes : la vérité du cœur, la vérité du désir, la vérité de ce qui devrait être plutôt que de ce qui est. Les trois personnages mentent parce que la vérité est trop étroite, trop limitée, trop cruelle ; leurs mensonges ne sont pas une fuite de la réalité, mais la création d'une réalité alternative plus plausible et plus humaine. Comme dit le menteur : « Pourquoi pas mentir ? Pourquoi pas triompher ? La mort est laide » (Gaudé p.22)

La pièce suggère qu'il existe des types de vérités qui ne peuvent s'exprimer qu'à travers le mensonge, la vérité de l'amour qui ne s'est pas réalisé, la vérité de la vie qui aurait pu être, la vérité de l'identité que nous choisissons pour nous-mêmes. Enfin, les derniers mots prononcés par le menteur avant sa mort sont : « encore, encore, encore ». Ce désir constant de « plus » est au cœur de la condition humaine, le refus d'accepter ce qui est donné, l'insistance que le fait que la vie peut être plus, doit être plus. Et dans ce désir, l'illusion et la réalité se rejoignent en un seul point : l'espoir, et c'est peut-être là la leçon la plus profonde de cette pièce exceptionnelle : que l'être humain, possède toujours la capacité de refuser, la capacité de rêver et la capacité de s'exprimer. Et ce sont ces trois capacités, réunies, qui font que la vie vaut la peine d'être vécue jusqu'à son dernier souffle.

Le « Grand Menteur » reste une pièce de théâtre riche en contradiction créatives : elle traite de la mort mais déborde de vie, elle traite du mensonge mais révèle des vérités profondes, elle traite de

l'échec sentimental mais célèbre l'amour dans sa forme la plus pure. Gaudé a réussi à écrire un texte qui s'adresse à la fois à l'esprit, à l'âme et à la sensibilité du spectateur, en faisant du langage théâtral un pont entre l'illusion et la réalité, entre la marge et le centre.

### Notes :

1. Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre - 4e éd., Armand Colin, Paris, 2019, P.582
2. Laurent Gaudé, Grand menteur : Trois monologues, Actes Sud, Paris, 2022
3. Roland Barthes, Mythologie, Editions de Seuil, Paris, 1957, P.223
4. Jean-Paul Sartre, Situation I, Gallimard, Paris, 1947, P.116
5. Agnès Pierron, Dictionnaire de la langue du théâtre, Le Robert, Paris, 2002, P.72
6. Roland Barthes, Fragments d'un discours amoureux, Editions de Seuil, Paris, 1977, P.70-71
7. Maurice Blanchot, L'espace littéraire, Gallimard, Paris, 1955, P.109
8. Sartre, Situation II, Littérature et engagement, Gallimard, Paris, 1948, P.75
9. Gaston Bachelard, Psychanalyse du feu, Gallimard, Paris, 1949, P.19
10. Marc Augé, Non-lieux : introduction à une anthropologie de la sur-modernité, Editions de Seuil, Paris, 1992, P. 23
11. Voir : Simone de Beauvoir, Le deuxième sexe I ; les faits et les mythes, Gallimard, Paris, 1976
12. Ibid, P.306
13. René Girard, Mensonge romantique et Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre - 4e éd., Armand Colin, Paris, 2019, P.582
13. Laurent Gaudé, Grand menteur : Trois monologues, Actes Sud, Paris, 2022
13. Roland Barthes, Mythologie, Editions de Seuil, Paris, 1957, P.223
- 13 Jean-Paul Sartre, Situation I, Gallimard, Paris, 1947, P.116
- 13 Agnès Pierron, Dictionnaire de la langue du théâtre, Le Robert, Paris, 2002, P.72
13. Roland Barthes, Fragments d'un discours amoureux, Editions de Seuil, Paris, 1977, P.70-71
13. Maurice Blanchot, L'espace littéraire, Gallimard, Paris, 1955, P.109
13. Sartre, Situation II, Littérature et engagement, Gallimard, Paris, 1948, P.75
13. Gaston Bachelard, Psychanalyse du feu, Gallimard, Paris, 1949, P.19
13. Marc Augé, Non-lieux : introduction à une anthropologie de la sur-modernité, Editions de Seuil, Paris, 1992, P. 23
13. Voir : Simone de Beauvoir, Le deuxième sexe I vérité romanesque, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 1961, P.54
14. Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Gallimard, Paris, 1966, P.77
15. Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, Théâtre du XXIe siècle : commencements, Armand Colin, Paris, 2012, P.157
16. Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux, Le Son du théâtre (XIXe-XXIe siècle), CNRS éditions, Paris, 2016, P. 385
17. Franck Evrard, Le théâtre français du XXe siècle, Ellipses, Paris, 2002, P.51
18. Voir : Pierre Bourdieu, Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistiques, Fayard, Paris, 1982

19. Pierre Corneille, Le Menteur, Jean Mossy (Bibliothèque jésuite des Fontaines), Paris, 1798(version numérique)  
20. Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre - 4e éd., Armand Colin, Paris, 2019, P.1073

#### Bibliographie :

##### Corpus :

- Laurent Gaudé, Grand menteur : Trois monologues, Actes Sud, Paris, 2022

##### Ouvrages critiques :

- Agnès Pierron, Dictionnaire de la langue du théâtre, Le Robert, Paris, 2002  
- Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Gallimard, Paris, 1966  
- Franck Evrard, Le théâtre français du XXe siècle, Ellipses, Paris, 2002  
- Gaston Bachelard, Psychanalyse du feu, Gallimard, Paris, 1949  
- Jean-Marc Larrue et Marie-Madelaine Mervant-Roux, Le Son du théâtre (XIXe-XXIe siècle), CNRS éditions, Paris, 2016  
- Jean-Paul Sartre, Situation I, Gallimard, Paris, 1947  
- Jean-Paul Sartre, Situation II, Littérature et engagement, Gallimard, Paris, 1948  
- Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, Théâtre du XXIe siècle : commencements, Armand Colin, Paris, 2012  
- Marc Augé, Non-lieux : introduction à une anthropologie de la sur-modernité, Editions de Seuil, Paris, 1992  
- Maurice Blanchot, L'espace littéraire, Gallimard, Paris, 1955  
- Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre - 4e éd., Armand Colin, Paris, 2019  
- Pierre Bourdieu, Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistiques, Fayard, Paris, 1982  
- Pierre Corneille, Le Menteur, Jean Mossy (Bibliothèque jésuite des Fontaines), Paris, 1798(version numérique)  
- René Girard, Mensonge romantique et vérité romanesque, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 1961  
- Roland Barthes, Fragments d'un discours amoureux, Editions de Seuil, Paris, 1977  
- Roland Barthes, Mythologie, Editions de Seuil, Paris, 1957  
- Simone de Beauvoir, Le deuxième sexe I ; Les faits et les mythes, Gallimard, Paris, 1976

##### المراجع:

##### المصدر الرئيسي:

- لوران غوديه، الكذاب الكبير: ثلاثة مونولوجات، دار أكت سود، باريس، 2022

##### الكتب النقدية:

- أغنيس بيرون، «قاموس مصطلحات المسرح»، دار «لو روبرت»، باريس، 2002  
- إميل بنفينيست، «مشكلات في اللغويات العامة»، دار «غاليمارد»، باريس، 1966  
- فرانك إيفرار، «المسرح الفرنسي في القرن العشرين»، دار «إليبيس»، باريس، 2002  
- غاستون باشلارد، التحليل النفسي للنار، غاليمارد، باريس، 1949  
- جان-مارك لارو وماري-مادلين ميرفانت-رو، صوت المسرح (القرن التاسع عشر - القرن الحادي والعشرين)، CNRS Éditions، باريس، 2016  
- جان-بول سارتر، الوضع الأول، غاليمارد، باريس، 1947  
- جان-بول سارتر، الوضع الثاني: الأدب والالتزام، غاليمارد، باريس، 1948  
- جان-بيير رينغارت وجولي سيرمون، مسرح القرن الحادي والعشرين: البدايات، أرماند كولين، باريس، 2012  
- مارك أوجي، الأماكن غير الموجودة: مقدمة إلى أنثروبولوجيا ما بعد الحداثة، دار - Editions de Seuil، باريس، 1992، النشر

- باريس، 1955 Gallimard مورييس بلانشو، الفضاء الأدبي، دار النشر -  
باتريس بافيس، قاموس المسرح - الطبعة الرابعة، أرماند كولين، باريس، 2019 -  
بيير بورديو، ماذا يعني الكلام: اقتصاد التبادلات اللغوية، فابارد، باريس، 1982 -  
بيير كورناني، الكاذب، جان موسي (مكتبة جيسويت دي فونتين)، باريس، 1798 -  
(نسخة رقمية)  
رينيه جيرار، الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية، دار غراسيه وفاسكيل، باريس، 1961  
رولان بارت، خطاب العاشق: مقتطفات، إديسيون دو سويل، باريس، 1977 -  
رولان بارت، الأساطير، إديسيون دو سويل، باريس، 1957 -  
حقائق وأساطير، غاليمارد، باريس، 1976 I: سيمون دي بوفوار، الجنس الثاني -

#### Bibliography:

##### Corpus:

- Laurent Gaudé, Grand menteur: Trois monologues, Actes Sud, Paris, 2022

##### Critical works:

- Agnès Pierron, Dictionary of Theater Terminology, Le Robert, Paris, 2002  
- Emile Benveniste, Problems in General Linguistics, Gallimard, Paris, 1966  
- Franck Evrard, 20th-Century French Theater, Ellipses, Paris, 2002  
- Gaston Bachelard, Psychoanalysis of Fire, Gallimard, Paris, 1949  
- Jean-Marc Larrue and Marie-Madelaine Mervant-Roux, The Sound of Theater (19th-21st Centuries), CNRS Éditions, Paris, 2016  
- Jean-Paul Sartre, Situation I, Gallimard, Paris, 1947  
- Jean-Paul Sartre, Situation II: Literature and Commitment, Gallimard, Paris, 1948  
- Jean-Pierre Ryngaert and Julie Sermon, 21st-Century Theater: Beginnings, Armand Colin, Paris, 2012  
- Marc Augé, Non-Places: An Introduction to an Anthropology of Supermodernity, Editions de Seuil, Paris, 1992  
- Maurice Blanchot, The Literary Space, Gallimard, Paris, 1955  
- Patrice Pavis, Dictionary of Theater - 4th ed., Armand Colin, Paris, 2019  
- Pierre Bourdieu, What It Means to Speak: The Economy of Linguistic Exchanges, Fayard, Paris, 1982  
- Pierre Corneille, The Liar, Jean Mossy (Bibliothèque jésuite des Fontaines), Paris, 1798 (digital version)  
- René Girard, Romantic Lie and Novelistic Truth, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 1961  
- Roland Barthes, A Lover's Discourse: Fragments, Editions de Seuil, Paris, 1977  
- Roland Barthes, Mythologies, Editions de Seuil, Paris, 1957  
- Simone de Beauvoir, The Second Sex I: Facts and Myths, Gallimard, Paris, 1976