



**Théâtre
National
de Strasbourg**
École supérieure
d'art dramatique

**DOCUMENTS
PÉDAGOGIQUES
SAISON 2004-2005**

L'Illusion comique
de **Pierre Corneille**
mise en scène **Frédéric Fisbach**

du mardi 4 janvier au samedi 22 janvier 2004 à 20h
le dimanche 16 janvier à 16h
Relâche les lundis et le dimanche 9 janvier

Ce dossier a été réalisé par Elsa PELON et Daniel LOAYZA de **L'Odéon – Théâtre de l'Europe**

Contact TNS : Patrick LARDY 06 61 40 66 91 / 03 88 24 88 47 / public2@tns.fr

Présentation

L'Illusion comique, ou le classique sans l'être. Classique, sans aucun doute, puisqu'il s'agit de l'une des meilleures pièces de Corneille ; pas tout à fait, cependant, puisqu'elle compte parmi ses œuvres de jeunesse. Jeunesse aventureuse, avide d'expériences, d'un Corneille qui n'hésite pas à faire en toute liberté l'essai de ses moyens de dramaturge, ployant à sa guise les règles et les trois unités. La composition de *L'Illusion* remonte sans doute à 1635. L'univers baroque y déploie largement ses équivoques somptueuses. Que ce soit du point de vue formel, moral ou métaphysique, les frontières les mieux établies semblent s'effacer dès qu'elles paraissent sur les tréteaux du « comique ». Corneille lui-même écrira de son essai dramatique que « le premier Acte n'est qu'un Prologue, les trois suivants font une Comédie imparfaite, le dernier est une Tragédie, et tout cela cousu ensemble fait une Comédie ». Les êtres picaresques qui peuplent ce théâtre rapiécé circulent d'un bout à l'autre de l'échelle sociale sans trop s'embarrasser de la qualification dramatique exacte de leurs actions. Un personnage tel que Clindor, censément « héroïque », va jusqu'à trahir (sous les yeux de son père !) la convention littéraire à laquelle il doit pourtant son existence. Encore faudrait-il s'entendre sur la nature de cette « existence »-là. Car Isabelle, Clindor, Lyse, ne sont-ils d'abord que des "spectres", suscités sous les yeux de Pridamant par les pouvoirs surnaturels du mage Alcandre ? Ou jouent-ils dès le début leurs propres rôles dans une « comédie imparfaite qui résume leur existence ?

Pour explorer les fastueux dédales de cette Illusion, Frédéric Fisbach a estimé qu'il lui fallait poursuivre un travail d'approfondissement qu'il conduit depuis plusieurs spectacles sur la théâtralité propre à la langue française, considérée dans toute sa profondeur historique. Sans rien retrancher, sans rien retoucher du texte original, il s'est appliqué à définir un style qui permette de le soutenir, aussi bien vocalement que visuellement. Il s'est ensuite très rapidement convaincu que le vertige baroque devait être pris en quelque sorte à la lettre. Plutôt que de voir dans *L'Illusion* l'un des plus brillants spécimens de « théâtre dans le théâtre », Fisbach a choisi de mettre ce « dans » à la fois en question et en jeu. Plutôt que de tracer d'emblée une limite invisible entre la scène de l'existence et celle de son reflet dramatique, il a souhaité qu'image et réel infusent l'un dans l'autre, se traversent et s'inquiètent constamment. Enfin, pas plus qu'il n'a voulu définir l'espace une fois pour toutes, Fisbach n'a pas souhaité distribuer de rôles fixes. La plupart des acteurs de son équipe formeront des couples au sein desquels les personnages seront échangés d'un soir à l'autre, élevant ainsi à une puissance aussi secrète qu'inédite le jeu baroque, son goût du trouble et du miroir.

Daniel Loayza

Note d'intention

L'âge des mots et l'Europe

Mon premier souvenir de *L'Illusion* est celui du lycéen découvrant beaucoup de mots âgés, inconnus, qui avaient perdu leur sens. Je prenais conscience que la langue française avait une histoire, que les mots pouvaient changer de signification, former des générations... C'est cette « vie » de la langue que je souhaite aborder après avoir travaillé avec Bernardo Montet, lorsque nous avons monté *Bérénice*, sur la notion de langue maternelle. Or, le français de Corneille s'y prête tout particulièrement. Il laisse encore entendre les patois de province, tels qu'on peut les lire dans les œuvres de Rabelais, tout en empruntant déjà au français du dictionnaire de Robert Estienne et en employant des mots qui seront figés plus tard par l'Académie.

L'Illusion est inspirée de trois pièces antérieures ; italienne, espagnole et anglaise. En effet, au XVII^{ème} siècle, les œuvres circulaient beaucoup en Europe. Du XVII^{ème} siècle, il nous reste des mots, que nous interpréterons, dans tous les sens du terme dans notre langue du XXI^{ème} siècle. Lorsque avec Bernardo Montet, nous abordons – et cela arrive souvent – le thème de l'origine, celui-ci me dit : « l'origine se rêve » ; à quoi je lui réponds : « l'inconscient se rêve ». La « vérité du mot » réside beaucoup dans l'énergie que nous mettons à l'interpréter, dans les formes que nous employons, les signes que nous choisissons pour travailler à sa représentation.

C'est un tissage !

L'illusion

Mon deuxième souvenir de *L'Illusion comique* est celui de la mise en scène de Giorgio Strelher au Théâtre de l'Europe. Pour le spectateur que j'étais, l'illusion était merveilleuse : les acteurs semblaient évoluer à travers un voile, dans un rêve. Ce spectacle magnifique puisait du côté de Shakespeare et de la *Commedia dell'Arte*. Certains pourraient être paralysés par une telle mise en scène et s'interdire définitivement de toucher à la pièce. Or, c'est exactement l'inverse que je ressens : une mise en scène « réussie » enrichit ma lecture de la pièce et me donne envie d'aller plus loin, mon désir pour la pièce s'en trouve attisé renforcé. C'est l'histoire d'une illusion double ! Un père qui vient chercher son fils est « victime » de la magie du théâtre, puisqu'il le trouve en train de jouer une pièce. Pour qui ? D'abord, nous ne nous apercevons de rien, notre point de vue est celui de Pridamant. Puis nous devenons complices d'Alcandre... J'aimerais qu'à travers ce plaisir du théâtre dans le théâtre, qui révèle les pouvoirs de la représentation et les liens étroits qui unissent le faux-semblant – l'illusion – à la vérité, les spectateurs puissent à la fois jouir du théâtre proposé, des intrigues de la pièce, et explorer leur statut de spectateur...

Une structure dramatique

C'est un opéra, *Agrippina* de Haendel, qui m'a donné envie d'aborder *L'Illusion comique*. Avant de mettre en scène cet opéra, j'ai abordé le livret avec des acteurs, sans le support de la musique, comme s'il s'agissait d'une pièce de théâtre. L'opéra était présenté en italien, mais j'ai travaillé sur le texte français traduit du vénitien du XVII-XVIII^{ème}, afin d' " étudier " sa structure dramatique et de présenter cette version en amont des représentations de l'opéra. Un théâtre brut ne reposant que sur la relation acteur-spectateur, sans lumières, sans décors ni costumes. La structure de la pièce est alors mise à jour par le jeu des apartés, par un abord direct et entier des situations, qui ne considère que ce qui est dit sans se soucier de la recherche d'un sous-texte...

Nous y avons pris un plaisir immense ! Revenir à la construction narrative permet de penser une représentation qui ne s'appuierait que sur le rapport entre acteur et spectateur, sur les codes et les conventions. Je me suis alors mis à relire les premières comédies de Pierre Corneille et j'ai été surpris de m'apercevoir que, bien qu'étant la neuvième, *L'Illusion comique* était une pièce de jeunesse, puisque Corneille a 29 ou 30 ans quand il l'écrit. C'est un « étrange monstre », écrit-il, qui emprunte à la pièce de canevas, au théâtre élisabéthain et à la comédie classique. Rien n'y est constant, un mouvement permanent la rend étrange et excite le désir.

M'appuyant à nouveau sur la structure de la pièce, je ferai appel à un théâtre sans arrière-pensées – les acteurs prendront les mots au pied de la lettre –, mais jouant des conventions, des codes, et des moyens qu'offre l'écriture scénique contemporaine : apartés, théâtre d'ombres, présence du texte écrit projeté, surtitreur, etc. Nous commençons par assister à un théâtre d'ombres. Plus nous entrons dans la connivence, plus les présences se font précises, jusqu'à la représentation finale qui est donnée à Pridamant où nous sommes « passés » de l'autre côté de l'illusion, du côté des « acteurs et metteur en scène ». Alors que, pour lui, les spectres et les fantômes continuent d'exister, nous sont révélées toutes les ficelles de la représentation.

Distribution

Pour jouer *L'Illusion comique*, nous avons constitué un groupe d'acteurs et d'actrices qui n'est pas une distribution. Ce qui a présidé aux choix, n'a pas été la correspondance de telle personne avec tel rôle, mais l'invention d'une équipe artistique cohérente. C'est seulement une fois cette équipe formée, que la question de la distribution des rôles s'est posée. Et comme il y a plus de rôles que d'interprètes, nous savions d'emblée qu'il faudrait jouer avec le théâtre, les marionnettes, ou les ombres, ou les masques... Il semble dès à présent que tous les personnages n'auront pas exactement la même existence, ou du moins la même consistance. C'est d'ailleurs le texte lui-même qui joue des différences de statut théâtral des personnages, selon leur degré de réalité, ou selon leur épaisseur. Nous allons seulement examiner et prendre en compte ces différences.

La volonté de travailler avec un groupe d'individus précis vient aussi du désir de faire exister plus fortement, dans le temps présent, les interprètes. Nous supposons que la force d'une œuvre théâtrale n'est pas simplement dans la fable qu'elle déploie sur scène, mais de manière au moins aussi importante, dans les personnes qui la font et qui l'interprètent chaque jour. Pour cette raison, par extension de la réflexion menée dans le texte sur le statut social du comédien, et dans l'esprit même du titre, qui insiste plus sur la représentation elle-même que sur ce qui est représenté, nous mènerons un travail cherchant à mettre en valeur les interprètes eux-mêmes.

La représentation fidèle et intégrale de la pièce de Corneille sera donc accompagnée, en temps réel, de son vécu par les interprètes. Ils pourront, par des moyens qui restent en partie à imaginer, faire part de leur propre compréhension du texte au moment même où il est dit, commenter l'atmosphère de la salle, ou leur propre état présent. Il ne s'agira en aucun cas d'une mise à nu, mais d'un jeu permanent d'accompagnement de la représentation, où la stricte vérité ne sera pas forcément de mise.

Frédéric Fisbach et Alexis Fichet

L'âge des mots

Petit lexique qui présente quelques exemples d'évolution sémantique ou lexicale depuis l'époque de L'illusion comique.

Acte II, scène 3

Mettre en poudre : réduire en poussière

Veillaque : lâche

Ce petit archer : petit dieu Amour avec ses flèches

D'objets : belles personnes qui donnent de l'amour (femmes charmantes)

Je charme : plaire extraordinairement (ensorceler d'amour)

Poulets : petits billets amoureux (billets doux)

Belle fourrière : Aurore, qui prépare la venue du soleil comme les fourriers préparent la venue de la cour ou de l'armée

Vindrent : vinrent

Souffrir : permettre

Trop vains : trop vaniteux

Services : attachement d'un homme auprès d'une dame, dont il tâche d'acquérir les bonnes grâces (longs services : longue cour)

Obliger : faire une faveur

Acte II, scène 7

Belître : coquin qui n'a ni bien ni honneur

C'est dénier ensemble et confesser la dette : penser en même temps une chose et son contraire

Boutade : transport d'esprit impétueux et sans raison

Indiscrete : insensé (boutade indiscrete : emportement insensé)

En effet : dans les faits, effectivement, réellement

Feux : amour

Le porte bien plus haut : est bien plus fier

Gentilhomme : noble

Frotté d'importance : battu fortement

D'autant de bois : de coups de bâton

Acte III, scène 9

Fondre : se jeter violemment

Viens çà : viens ici

L'objet : la femme aimable

Coup de revers : coup d'épée

En diligence : en toute hâte

Ventre : juron

Donner le mot : donner le signal

Ils sont d'intelligence : ils sont complices

Tête : juron (pour « tête de dieu »)

Générosité : courage, bravoure, noblesse naturelle

Corneille pied à pied Commentaire pour L'Express

Jeune directeur du Studio-Théâtre de Vitry, Frédéric Fisbach a déjà marqué les mémoires d'une suite de spectacles vibrants. Il aime Claudel et Genet, Racine et Oriza Hirata, mêle les acteurs d'origines différentes et le théâtre à la danse, court du Japon en Afrique... On le retrouve par bonheur à Avignon avec ce cher vieux Pierre Corneille et son *Illusion comique*. Promenade commentée dans les alexandrins d'un auteur qui étire la langue de Rabelais à Racine.

« Tu n'auras plus l'honneur de voir un second Mars,/ Je vais t'assassiner d'un seul de mes regards,/Veillaque. »

Frédéric Fisbach : C'est Matamore qui parle. Matamore est un personnage archaïque, un personnage de tréteaux qui vient du théâtre espagnol et du baroque français. Un matamore, c'est un fanfaron, un vantard. A l'origine, le mot signifiait « Tue le Maure ». Pendant la guerre d'Irak, d'ailleurs, un escadron espagnol portait un écusson brodé au nom de Matamoras... La langue de Matamore vient d'une autre époque que celle des jeunes héros de Corneille. Quand il jure, il utilise, comme ici, « veillaque » qui vient de « veillaco », défini par le Littré comme « homme sans foi ni honneur ». Ou encore le mot « cadediou », c'est-à-dire « tête de Dieu », ou « ventre », sous-entendu « de Dieu ». Ce qui est intéressant chez Corneille, c'est que, en faisant parler Matamore, il se rapproche de Rabelais, donnant le sentiment d'épuiser la langue dans un jeu chatoyant où les sonorités sont plus importantes que les mots eux-mêmes. **« La nuit qu'il entretient sur cet affreux séjour,/N'ouvrant son voile épais qu'aux rayons d'un faux jour,/De leur éclat douteux n'admet en ces lieux sombres/Que ce qu'en peut souffrir le commerce des ombres. »**

A travers cette phrase aujourd'hui incompréhensible sur le commerce des ombres - un commerce qui n'a rien à voir avec les mouvements économiques - Corneille amorce le principe d'illusion qui sous-tend la pièce. Il invite le spectateur à mettre en doute ce qu'il voit, et, plus encore, à voir autrement. Cette mise en jeu de la perception - qui va jusqu'à la magie - est le grand dada de l'époque, où beaucoup de textes poétiques, philosophiques et scientifiques accompagnent des découvertes dans le domaine de l'optique.

« Il se hasarda même à faire des romans/Des chansons pour Gautier, des pointes pour Guillaume. » Ici, les pointes, ce sont des saillies, des mots d'humour que le héros, Clindor, peaufine pour Guillaume, un acteur célèbre d'alors. Contrairement à Racine, poète qui impose un monde, Corneille est un auteur « contemporain » au sens où il fait référence à l'actualité de son temps, comme la guerre de Trente Ans, qui fait rage aux frontières. Il truffe son texte d'adresses à Richelieu, à la vie comme elle va. Cette manière le rend étrangement proche du spectateur d'aujourd'hui, même si la langue s'est considérablement modifiée. Les représentations de *L'Illusion comique* datent de 1635, année de la naissance de l'Académie française, chargée de constituer le premier dictionnaire de la langue française et d'en élaborer les règles. Corneille est à la lisière de cela. Il a 29 ans, c'est sa neuvième pièce, jouée par la future troupe du Marais, au Jeu de paume.

« Cessez de vous plaindre, à présent le Théâtre/Est en un point si haut qu'un chacun l'idolâtre. »

La pièce a été créée six ans avant le fameux édit royal de 1641 qui fait des comédiens des sujets à part entière et rétablit le théâtre en tant qu'activité digne, prenant ainsi les devants par rapport à l'Eglise. C'est à Richelieu que l'on doit cette évolution: grand amateur de théâtre et auteur lui-même, il favorisa le mécénat et la commande, préfigurant ainsi le théâtre public actuel. A une époque qui semble avoir oublié l'origine du rôle de l'État auprès des artistes, il est important de revenir aux sources.

Propos recueillis par Laurence Liban pour L'Express

L'impair du père

Critique parue dans la revue Mouvement, suite aux représentations données au Gymnase Vincent de Paul, dans le cadre de Festival d'Avignon

Œuvre dite « monstrueuse » selon Corneille lui-même, L'Illusion comique, pirandellienne avant l'heure, interroge l'art du théâtre et de la représentation à partir de la fonction paternelle et de son défaut. Frédéric Fisbach déconstruit cette galerie des glaces jusqu'à dérégler toute parole.

Frédéric Fisbach inscrit son travail de mise en scène dans une recherche expérimentale. *L'Illusion comique* questionne ainsi comme dans ses précédentes mises en scène, toute prise de pouvoir sur le spectateur qui ne lui est ni à conquérir ou à séduire mais à joindre.

Cette pièce de Corneille présente cette forme de comédie qui, au début du XVII^e siècle, s'inspirait de la commedia dell'arte pour inventer du contemporain. *L'Illusion comique* défend ainsi l'engagement artiste par l'autofiction. Il faut savoir que Corneille quitta à la colère de son père, sa charge d'avocat pour faire du théâtre, puis gagna la faveur des scènes parisiennes. Ainsi, l'intrigue relate-t-elle comment un fils rejeté par son père pour avoir rejoint des saltimbanques surmonte la rupture de ce lien fondateur. Il y parvient au terme d'une quête initiatique, inverse les rôles, tend la main à Pridamant, et l'initie, soit le répare dans son défaut de rapport au monde. Il charge le magicien Alcandre de faire croire à Pridamant qu'une grotte merveilleuse permet, telle la boule d'une voyante, de voir son fils à distance. En vérité, Clindor et ceux qui sont devenus ses amis ont monté une pièce –un coup ?– où ils rapportent leurs tribulations amoureuses et financières sans fard. Ils mettent en scène les symptômes qui découlent de la faillite du père dans sa fonction initiatique. Le père, fasciné par les apparences est un gogo, il croit au social comme à la magie. Voilà le sens et l'actualité de *L'Illusion comique*. Et voilà aussi le sens du travail de Frédéric Fisbach et des différents procédés qui lui permettent d'illustrer ce désastre.

Les personnages des jeunes gens apparaissent déliés les uns des autres, sur des podiums de hauteurs différentes pour déclamer sans regarder celui à qui ils s'adressent. Ces êtres habillés de blanc sont d'abord fantomatiques. Pridamant circule dans cette structure scénographique en voyeuriste qui vient écouter chaque acteur sous son nez. À mesure que les personnages racontent comment ils ont retissé des liens en cherchant la vérité sur leurs relations amoureuses, ils revêtent des habits rouge-théâtre. Alcandre éloigne alors Pridamant en devant de scène derrière une frontière scène-salle restaurée, qui représente le bord de l'espace symbolique et abstrait du sens. Il donne à la parole sa valeur – d'où dans l'intrigue, les trahisons comme symptômes de la perte de sens. Les acteurs minent le langage de bégaiements, font partir l'alexandrin, satirique chez Corneille de formes vides de sens, en live dans des contre-péties délirantes, etc. Le scénographe Emmanuel Clolus*, présent en scène, interrompt les acteurs pour éclairer les faux amis ou écrit à l'ordinateur des incises qui sont projetées. Outre leur contenu décalé –propos d'acteurs hors scène, parodie de réflexions précieuses sur l'intensité du jeu– les chaînons de caractères apparaissent perforés grâce à un logiciel, ce qui symbolise l'altération de la chaîne symbolique et le rôle impensé qu'y a la technologie.

Chaque procédé de la mise en scène s'y rapporte tout en affirmant le rôle d'antidote du théâtre. Par exemple, la distribution, de Valérie Blanchon qui joue dans des productions d'importance, à Rémi Claude, aussi directeur technique du plateau, à Hiromi Asai actrice japonaise et à Wakeu Fogaing, acteur-auteur camerounais, tous deux rencontrés lors de résidences dans leur pays, le théâtre apparaît comme l'endroit où se restaure le sens du lien. En définitive, la mise en scène touche à cette part endolorie en nous où se sait la désagrégation de l'espace de la représentation, qui est aussi celui du politique. Lorsque Alcandre dessille Pridamant, chacun des onze acteurs résume comment il exerce son métier, pas mieux considéré que sous Corneille et menacé depuis l'accord scélérat du 26 juin 2003 sur le régime de l'intermittence. Cette actualité est encore un effet du processus en cours d'effondrement du symbolique, en quoi cette improvisation à l'italienne continue de mettre en scène *L'Illusion comique*, et permet de dépasser l'anecdote de la bêtise d'un père pour exposer un drame plus complexe où le politique ne fait que répercuter des mutations qui nous échappent.

Mari-Mai Corbel, *Mouvement*, 20 juillet 2004

* il s'agit en fait d'Alexis Fichet, assistant à la mise en scène et dramaturge.

Examen de *L'Illusion Comique*

Je dirai peu de chose de cette pièce : c'est une galanterie extravagante qui a tant d'irrégularités qu'elle ne vaut pas la peine de la considérer, bien que la nouveauté de ce caprice en ait rendu le succès assez favorable pour ne me repentir pas d'y avoir perdu quelque temps. Le premier acte ne semble qu'un prologue ; les trois suivants forment une pièce que je ne sais comment nommer : le succès en est tragique ; Adraste y est tué, et Clindor en péril de mort ; mais le style et les personnages sont entièrement de la comédie. Il y en a même un qui n'a d'être que dans l'imagination, inventé exprès pour faire rire, et dont il ne se trouve point d'original parmi les hommes. C'est un capitaine qui soutient assez son caractère de fanfaron pour me permettre de croire qu'on en trouvera peu, dans quelque langue que ce soit, qui s'en acquittent mieux. L'action n'y est pas complète, puisqu'on ne sait, à la fin du quatrième acte qui la termine, ce que deviennent les principaux acteurs, et qu'ils se dérobent plutôt au péril qu'ils n'en triomphent. Le lieu y est assez régulier, mais l'unité de jour n'y est pas observée. Le cinquième est une tragédie assez courte pour n'avoir pas la juste grandeur que demande Aristote [...]. Clindor et Isabelle, étant devenus comédiens sans qu'on le sache, y représentent une histoire qui a du rapport avec la leur, et semble en être la suite. Quelques-uns ont attribué cette conformité à un manque d'invention, mais c'est un trait d'art pour mieux abuser par une fausse mort le père de Clindor qui les regarde, et rendre son retour de la douleur à la joie plus surprenant et plus agréable. Tout cela cousu ensemble fait une comédie dont l'action n'a pour durée que celle de sa représentation, mais sur quoi il ne serait pas sûr de prendre exemple. Les caprices de cette nature ne se hasardent qu'une fois ; et quand l'original aurait passé pour merveilleux, la copie n'en peut jamais rien valoir. [...]

Je ne m'étendrai pas davantage sur ce poème. Tout irrégulier qu'il est, il faut qu'il ait quelque mérite, puisqu'il a surmonté l'injure des temps, et qu'il paraît encore sur nos Théâtres, bien qu'il y ait plus de trente années qu'il est au Monde, et qu'une si longue révolution en ait enseveli beaucoup sous la poussière, qui semblaient avoir plus de droit que lui de prétendre à une si heureuse durée.

Corneille, 1660

La Pièce

L'édition de 1639 : la bonne version ?

Représentée pour la première fois fin 1635 ou début 1636, on ne sait pas très bien, *L'illusion comique* n'est imprimée qu'en 1639, précédée d'une épître dédicatoire, dans laquelle Corneille présente sa pièce, non sans déplorer au passage les fautes d'impression qui l'entachent. Des corrections semblent donc s'imposer. De fait, dans les différents recueils de ses œuvres qui suivront, à partir de 1644, Corneille s'efforce de corriger l'orthographe, la grammaire, la prosodie, la langue même.

Mais c'est dans la grande édition de 1660, *Le Théâtre de Pierre Corneille*, revu et corrigé par l'auteur, que se situe l'essentiel des transformations : l'épître dédicatoire est remplacée par l'*Examen*; le titre original est amputé de son adjectif et devient *L'illusion*; près de quatre cents vers sont remaniés, certains pour de simples améliorations de langue (la chasse aux archaïsmes, surtout), d'autres plus profondément, dans un souci de bienséance ; enfin, un rôle*, toute une scène et plusieurs éléments importants du dernier acte sont carrément supprimés.

Ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans le détail de ces remaniements. Mais un choix s'imposait : la version " originale " de 1639 ou celle " définitive " de 1660. Sans méconnaître les arguments en faveur de la seconde (celle assumée en dernier par l'auteur, allégée de surcroît), nous avons opté pour la première, pour une raison simple : elle est, nous semble-t-il, la plus conforme à l'esprit de la pièce. C'est en effet, si l'on veut, la version baroque, tandis que celle de 1660 pourrait être dite, abusivement sans doute, la version classique. Abusivement, car les modifications opérées par Corneille ne suffisent pas à en faire une pièce fondamentalement différente de ce qu'elle était à l'origine.

Il reste que toutes ces interventions vont dans le sens d'une " classicisation ", d'un assagissement pourrait-on dire. Cela s'explique : le Corneille de 1660 n'est plus celui de 1639, encore moins celui de 1635. Il est devenu alors un véritable monument littéraire, vieillissant, certes, et déjà un peu passé de mode, mais au prestige immense. On peut comprendre qu'il ait souhaité édulcorer une œuvre de jeunesse, à laquelle il restait attaché sans doute, mais dont la juvénile fantaisie baroque lui paraissait alors peu conforme et à son statut d'auteur officiel et à l'esthétique dominante du moment. Or c'est précisément cette vivacité, peut-être désordonnée, qui fait à nos yeux de spectateurs du XXème siècle une bonne part du prix de la pièce.

Guy BELZANE

Préface à l'édition de *L'illusion comique*, éd. Gallimard, 2000.

*celui de Rosine

Synopsis de l'intrigue

ACTE I

(1) Désespéré de ne pouvoir retrouver son fils Clindor, qui avait quitté la demeure familiale sur un coup de tête, Pridamant demande conseil à son ami Dorante qui lui suggère de consulter un magicien, Alcandre.

(2) Celui-ci propose au vieil homme de lui faire voir les aventures de son fils sous forme de "spectres animés". (3) On découvre donc que Clindor, après de nombreuses errances, est entré au service du capitaine Matamore, et a su charmer une jeune fille de bonne famille, Isabelle, que son patron cherche en vain à séduire.

ACTE II

(1) Sous les yeux de Pridamant et d'Alcandre, (2) Isabelle est également courtisée par un jeune gentilhomme, Adraste, qui effraye Matamore (3) et se dit bien déterminé à demander sa main à son père Géronte en dépit de la froideur de l'accueil qu'il a reçu. (4) Alors que Matamore ne se rend pas compte de l'ironie d'Isabelle à son sujet, (5) Clindor peut lui faire la cour en se sachant préféré, (6) même si Adraste n'entend pas céder la place et s'allie (7) avec Lyse, suivante d'Isabelle qui aime Clindor, pour empêcher les amours des deux jeunes gens. (8) Lyse exprime son dépit d'être négligée au profit d'Isabelle. (9) Pridamant s'inquiète des menaces de Lyse. Alcandre le rassure.

ACTE III

(1) Isabelle refuse d'obéir à son père qui lui intime d'épouser Adraste (2) et qui a bien l'intention de la forcer contre son gré, (3-4) et fait fuir Matamore venu faire sa demande. (5) Clindor explique à Lyse que son cœur balance entre elle et sa maîtresse, (6) ce qui ne dissuade pas la suivante de vouloir poursuivre son complot avec Adraste. (7-8) Matamore, caché par peur de la bastonnade, découvre avec stupeur les projets de Clindor et d'Isabelle, résolue à désobéir à l'autorité paternelle; (9-10) mais lorsqu'il veut s'interposer, son valet réussit à l'effrayer et à le convaincre de lui abandonner la partie. (11) Géronte et ses sbires font irruption en compagnie d'Adraste, qui agresse Clindor mais se fait blesser. (12) Alcandre indique à Pridamant, très inquiet, que son fils est bien vivant.

ACTE IV

(1) Isabelle vient annoncer que Clindor n'a été que légèrement atteint, mais qu'il a tué son rival et attend en prison son exécution prochaine; elle promet de ne pas lui survivre, et de revenir sous forme de fantôme pour torturer son père qu'elle tient responsable. (2) Lyse lui révèle alors qu'elle a séduit le geôlier de Clindor, qui pourra s'évader le soir même, (3) et exprime son regret d'avoir provoqué cette crise par sa jalousie. (4) Sur ces entrefaites, on retrouve Matamore, qui s'était caché dans un grenier quatre jours durant par peur des valets de Géronte. (6) Alors que le geôlier confirme sa participation dans l'évasion pour l'amour de Lyse, (7) Clindor s'attend à être exécuté et se rend compte que c'est bien Isabelle qu'il aime; (8-9) après un ultime moment de désespoir, il se voit pourtant sauvé en voyant les deux jeunes femmes. (10) Alcandre prévient Pridamant que les aventures de son fils ne sont pas terminées pour autant.

ACTE V

(1) A la suite d'un changement de scène, Isabelle – maintenant devenue princesse – se plaint à Lyse de l'infidélité de celui qui est devenu son mari, et s'apprête à la tromper avec Rosine, épouse de son bienfaiteur, le prince Florilame. (2) Clindor, trompé par la demi-pénombre, se déclare à celle qu'il croit être Rosine avant de découvrir qu'il s'agit d'Isabelle, laquelle le couvre de reproches et menace de se donner la mort; (3) ébranlé, l'inconstant la supplie de lui pardonner. (4) L'officier Eraste, qui surveillait le couple adultère pour le compte de Florilame, fait irruption avec une troupe d'homme de mains, poignarde Clindor et fait enlever Isabelle pour la livrer à son maître qui la convoite. (5) Alors que Pridamant est définitivement convaincu de la mort de son fils, il découvre que cet épisode n'était qu'une tragédie jouée par Clindor et Isabelle qui ont entrepris le métier de comédien; Alcandre lui vante alors les vertus du théâtre et fait ressortir le bien-fondé du choix des jeunes gens, emportant l'adhésion du vieux père enfin rasséréiné.

Les personnages

Matamore

Il vient d'une longue tradition. Le héros du Miles gloriosus de Plaute voulait à la fois être un guerrier redoutable et un séducteur irrésistible. Le soldat fanfaron, un des types les plus célèbres de « l'ancienne comédie », conservera cette double prétention. Il passe du théâtre latin au répertoire italien des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles. (...)

Le personnage de Corneille reste fidèle à l'image du soldat fanfaron ainsi dessiné, puis Plaute. Impossible de prendre au sérieux ce fantoche, de prêter une vérité humaine à ce vantard qui ne se contente pas de la Terre comme scène de ses exploits, mais qui se pose en rival de Jupiter, donnant des ordres aux Parques et séduisant l'Aurore ! Aucune importance dramatique : c'est une marionnette qui apparaît pour soulever les rires après des scènes angoissantes. Il courtise Isabelle après les menaces d'Adraste (II,4), il propose ses services à Géronte après les remontrances adressées à Isabelle (III,3). Il affronte les dangers nocturnes lorsque Lyse veut se venger de Clindor (III,7), et il disparaît lorsque la comédie intérieure finit. Amoureux bafoué, faux brave, il n'inspire ni pitié ni crainte. C'est Guignol, ou Ubu Roi !

Toutefois, il ne s'agit là que d'une analyse superficielle. Le véritable intérêt du personnage de Matamore n'est pas de détendre l'atmosphère dans quelques intermèdes comiques. Par son langage, par sa démesure verbale, il annonce Rodrigue ou Horace. Avant que la scène ne retentisse des échos du combat contre les Maures, elle résonne des vantardises du faux " tueur de Maures " :

*" Le seul bruit de mon nom renverse les murailles,
Défait les escadrons et gagne les batailles. "*

Existe-t-il une différence entre ces mots prononcés par le fanfaron et ceux que lancera Rodrigue triomphant ? L'illusion comique précède Le Cid de quelques mois. Avant de dessiner " le héros ", Corneille en fait-il la caricature ? Avant la tragi-comédie, en donne-t-il la parodie ? Avant d'exalter la vaillance, la tourne-t-il en dérision ? Autant de questions qui restent sans réponse. Il semble toutefois étrange que Corneille cherche à ridiculiser son héros avant même de lui laisser la parole. Peut-être y a-t-il chez lui une volonté de montrer les limites de l'héroïsme : au moment où il entrevoit sa grandeur, il perçoit également son emphase, qui risque de basculer dans le ridicule. Alfred Simon parle de « démystification du héros », et il ajoute : « C'est un véritable exorcisme inutile, puisque, d'une part, l'orgueil reparaît chez Don Diègue, Horace, Polyeucte, et que d'autre part, la victoire du héros est précaire et que son échec devient tragiquement évident de Nicomède à Suréna. »

Plus qu'un anti-héros, Matamore est un héros « en creux » : sa jactance est plaquée sur du vide, sur une absence d'action. Héroïsme trompe-l'œil... ce qui est vérité, raison d'être chez Rodrigue n'est qu'un masque chez Matamore. Fasciné par l'imaginaire, vivant dans l'illusoire, Matamore apparaît dans la pièce comme l'abcès de la fixation baroque. Sa mythomanie l'apparente aux fous et aux extravagants qui hantent le théâtre de cette époque ; son langage fait de lui une métaphore ambulante ; son obsession est de paraître ce qu'il n'est pas. Matamore, seul, dépose son masque, il avoue sa peur (III, 7), il n'est plus qu'un poltron que cachent mal ses oripeaux d'un foudre de guerre.

On entrevoit ici la dérision du comédien qui retrouve son vrai visage une fois la représentation terminée : tout n'était qu'illusion !

Clindor

Héros picaresque, il a fait de multiples métiers, plus ou moins honorables. Incapacité à se fixer ? Goût de l'aventure ? Chacun de ses avatars est vécu comme une véritable métamorphose : Clindor protéiforme prédit l'avenir, compose des romans ou devient le domestique d'un fanfaron. Lui non plus n'est jamais ce qu'il paraît. Il a caché son nom.

« Et s'est fait de Clindor le sieur de la Montagne. » (I, 3, v. 206)

Fils d'un gentilhomme breton, il est devenu valet. Il sert de « faire-valoir » à Matamore mais, en même temps, il le berne ; il traite Adraste en égal : ce n'est pas de l'amoureux d'une servante qu'il est le rival,

mais d'un homme de sa condition. Lorsqu'il courtise Lyse, il le fait avec toute l'insolence d'un seigneur, annonçant déjà Almoviva auprès de Suzanne. Il aime la maîtresse mais il séduit la servante. (...)
Aimer Isabelle en délaissant Lyse ; aimer Lyse en renonçant à Isabelle, ce serait faire un choix, et Clindor refuse ce choix qui le fixerait. Être inconstant, c'est être épicurien, profiter de tous les plaisirs que la vie dispense en se gardant bien de prendre l'amour au sérieux. A quoi bon choisir, alors qu'il est si simple d'accueillir également toutes les joies ? Lorsqu'il fait l'apologie de l'adultère, peut-on parler à son propos de cynisme ? Parlons plutôt de la nostalgie d'une humanité sans contrainte et sans tragique. C'est sans doute cette innocence qui fait dire à M. Garapon que « Clindor appartient à la génération antérieure à l'idée de péché ». Où est-il sincère ? Auprès de Lyse ? Auprès d'Isabelle ? Dans la prison ? Dans le jardin du Prince Florilame ? Il ne vit que dans l'instant, et le métier de comédien lui permet de résoudre ses contradictions. Il peut alors « officiellement » porter un masque, paraître ce qu'il n'est pas : un grand seigneur amant d'une princesse. C'est par un artifice qu'il s'intègre à la société qu'il avait voulu fuir : il s'est fixé dans une profession par définition instable : on l'annonce « monté en haut degré d'honneur » (IV, 10) alors que le métier de comédien est encore décrié.

Lyse

C'est la première servante importante du répertoire français. Elle succède à la nourrice de la tradition antique et s'affirme nettement dans sa condition de domestique. (Dans La suivante, Corneille avait esquissé un personnage de demoiselle de compagnie assez indécis : Amarante était surtout une précieuse réduite aux fonctions de servante contre son gré.) Lyse reconnaît l'infériorité de sa situation qui l'empêche d'être aimée de Clindor, mais en même temps, elle profite des caractéristiques de sa condition : elle accepte un diamant pour prix de sa trahison, repousse avec impertinence les avances de Clindor, séduit sans vergogne le geôlier... et tient à prendre sa revanche sur la caste qui lui est supérieure... Mais elle échappe à son univers de soubrette lorsqu'elle est déchirée par des conflits moraux que le théâtre traditionnel réserve à la classe des maîtres.

Son originalité ne vient pas du fait qu'elle mène l'action et qu'elle domine Isabelle (Dorine et Toinette auront la même autorité) mais surtout de ce qu'elle est entièrement maîtresse du destin de Clindor. Elle referme sur lui les portes d'une prison qu'elle ouvrira ensuite, non par pitié pour lui ou pour Isabelle, mais après un combat entre ce qu'il faut bien appeler son amour et sa gloire : elle refuse la mesquinerie d'une liaison et celle d'une vengeance. Ainsi elle s'affirme non seulement au-dessus d'Isabelle, mais aussi au-dessus de Clindor, puisqu'elle lui rend la liberté sans rien exiger de lui. Tout se passe comme dans un monde à l'envers où la suivante donne aux maîtres la permission de s'aimer. Affirmation d'une volonté, mais aussi manifestation d'autodestruction : elle se sacrifie en épousant le geôlier. En dehors d'elle-même et du combat qu'elle vient de remporter, rien ne compte.

Isabelle

Auprès de sa suivante, Isabelle semble un peu terne. Intéressante toutefois par sa lucidité, par ses revendications de liberté et par la façon dont elle réclame le droit de choisir son amour, elle atteint une grandeur touchante au dernier acte, sous le nom d'Hippolyte. Il ne s'agit pas de complaisance envers un mari volage mais d'une résignation émouvante où elle rejoint la soumission de Grisélidis. La jeune fille impérieuse qui se cabrait devant l'autorité d'un père a fait place à une femme plus mûre qui constate avec mélancolie la fin de sa jeunesse :

« Puisque mon teint se fane et ma beauté se lasse... »

On ne prend peut-être pas assez garde, en étudiant *L'illusion comique*, au fait que c'est par le vieillissement d'une femme que Corneille nous rend perceptible le sentiment de la durée... Isabelle apporte à la pièce une note de tendresse, cette tendresse que l'on retrouvera chez Bérénice (dans Tite et Bérénice) puis chez Eurydice (dans Suréna).

Pridamant

Il incarne d'abord le père, l'image que Clindor a voulu fuir. Le thème des rapports entre le père et le fils apparaîtra dans Le Cid, dans Horace, dans Le menteur. Don Diègue ordonne à Rodrigue :

« Montre-toi digne fils d'un père tel que moi. » (I, 5, v. 288)

Pridamant souffre de ne plus voir auprès de lui le reflet de ce qu'il a été, et il veut donc retrouver le fils qu'il a chassé. Égoïsme de vieillard qui craint de mourir seul ? Peut-être aussi désir de se réconcilier avec soi-même en abolissant le remords ? Il souffre de l'évocation peu glorieuse de la vie de Clindor et se réjouit de la haute condition qu'on prête à celui-ci... Mais Pridamant nous intéresse à d'autres titres : il représente une classe sociale. Il appartient à la petite noblesse de Bretagne et il considère la profession de comédien comme infamante : réflexe " bourgeois " d'honorabilité qui trouve un apaisement dans l'apologie du théâtre que fait Alcandre. Notons l'argument qui emporte son adhésion :

« Le théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes. » (V, 5, v. 1666)

Clindor est parti de chez son père en emportant de l'argent, mais voilà qu'il en gagne plus maintenant que s'il était resté au logis ! De plus, il est admiré des Grands et son métier a la caution morale du roi... Il n'en faut pas plus pour convaincre un bourgeois de l'excellence du théâtre.

Enfin, Pridamant est « le » spectateur : il est notre miroir. Dupé par le metteur en scène Alcandre, il s'est laissé abuser par les riches vêtements du premier acte, il n'a pas su distinguer la fiction du réel malgré les avertissements du magicien fasciné par le théâtre, il veut connaître ce monde merveilleux, mais son sort est de rester en deçà du miroir, il ne peut qu'assister à la féerie sans y participer : Alcandre le menace de mort à la moindre intervention. Bon public, victime d'un théâtre sans « distanciation », il se découvre abusé et reconnaît le pouvoir de cet art : « J'ai pris sa mort pour vraie, et ce n'était que feinte. »

Alcandre

C'est d'abord une « utilité » héritée de la pastorale et qui permet à l'impossible de se réaliser facilement. Corneille a suivi l'exemple de ses prédécesseurs Hardy, Rampalle, Troterel, Mairet, Rotrou, en introduisant un magicien parmi les personnages de sa comédie. Il n'est pas indifférent d'observer que le nom d'Alcandre est celui que Rotrou a donné aux devins de la Langue de l'oubli et de l'Innocente fidélité. Corneille reste prudent lorsqu'il évoque la puissance d'Alcandre : en 1635, la sorcellerie fait partie de la vie quotidienne, et au théâtre on se contente de traits conventionnels.

Les pouvoirs d'Alcandre sont limités : il n'intervient pas dans la destinée de Clindor. Il ne peut empêcher la trahison de Lyse, le meurtre d'Adraste ; il ne peut faire sortir Clindor de sa prison ; et surtout il est incapable de rendre son fils à Pridamant ou de transporter celui-ci à Paris. C'est par un aveu déguisé d'impuissance qu'il répond au père qui le supplie d'user de son pouvoir magique en faveur de Clindor :

« Un peu de patience, et, sans un tel secours,
Vous le verrez bientôt heureux en ses amours » (III, 12)

Il se borne à évoquer les « spectres pareils à des corps animés » (v.152) ou les habits des comédiens, sans pouvoir agir sur le présent ou le futur. Il fait revivre ce qui a eu lieu, comme un montreur de marionnettes qui serait doué d'un pouvoir de divination. Mais, en fait, Alcandre est le metteur en scène. Sa baguette magique frappe les trois coups qui annoncent le début de la pièce proprement dite. Et c'est là que réside l'originalité de la Corneille : le magicien, type traditionnel de la tragi-comédie, se voit dépossédé de ses pouvoirs surnaturels au profit d'une conception nouvelle du théâtre. La magie proprement dite disparaît et cède la place à une vision plus réaliste mais aussi plus troublante, celle de l'illusion théâtrale. Ce n'est pas un des moindres étonnements causés par *L'Illusion comique* que celui-ci : le personnage qui est le plus lié à l'esthétique baroque est aussi celui qui tend le plus à s'en écarter.

« Là encore, Corneille consacre la fin d'une tradition, ou plutôt l'aboutissement, dans le classicisme qui s'annonce chez lui, de la tradition baroque. »

Alcandre a d'abord raillé les pratiques de ses semblables :

« Leurs herbes, leur parfums et leurs cérémonies,
Apportent au métier des longueurs infinies,
Qui ne sont, après tout, qu'un mystère pipeur,
Pour se faire valoir, et pour vous faire peur. » (I,2)

Or, le théâtre est avant tout une « cérémonie » : « création multiple, il résulte de la volonté d'un dramaturge, des efforts de style d'un metteur en scène, du jeu des comédiens, de l'appareil d'un régisseur

et de la complicité d'un public. » C'est à la célébration d'un tel rite qu'Alcandre a convié Pridamant : il l'a d'abord réduit au silence afin de le confiner dans sa situation de spectateur passif :

« Faites-lui du silence, et l'écoutez parler. » (v.220)

Puis il a retardé la révélation qu'il devait lui faire sur la situation de son fils : en lui présentant de beaux vêtements, il lui a laissé pressentir aussi : " un mystère pipeur ", il l'a trompé ; en lui montrant la mort de Clindor, il l'a épouventé... Il s'est conduit en tous points comme les magiciens dont il s'est moqué, mais il a abandonné la sorcellerie pour la comédie. Aussi, ce n'est pas par un éloge de son art qu'il termine sa pièce, mais par une apologie du théâtre. Corneille a placé cet éloge dans la bouche d'un personnage doté de pouvoirs surnaturels et non dans celle d'un comédien : Alcandre-le-magicien est l'enchanteur du passé, Alcandre-le-metteur-en-scène est l'enchanteur du présent. La magie n'a pas le pouvoir d'enrichir Clindor ou d'attirer sur lui l'attention des Grands, alors que l'état de comédien lui apporte la gloire.

Colette Hélard-Cosnier,
Présentation et analyse de la pièce dans l'édition de Bordas, 1971.
R. Lebègue, *De la Renaissance au classicisme : Le Théâtre baroque*
J. Duvignaud, *Spectacle et Société.*

Les courants qui composent *L'Illusion comique*

Si, contrairement à beaucoup d'autres oeuvres françaises de l'époque, *L'Illusion comique* n'imite pas une pièce antérieure en particulier, elle rassemble en revanche une pluralité de courants esthétiques et thématiques alors privilégiés :

– Le "**théâtre dans le théâtre**" est considéré comme l'un des traits distinctifs de l'art dramaturgique baroque qui veut signaler au spectateur le statut fictionnel de l'oeuvre, alors que le classicisme voudra au contraire effacer de son mieux les marques de la fiction pour produire une illusion de réalité aussi convaincante que possible. Corneille a au moins deux prédécesseurs connus, Gougenot et Georges de Scudéry, qui firent jouer presque en même temps (1631-1632) deux pièces portant le même titre, *La Comédie des comédiens*, alors que Rotrou reprendra le même principe dans son *Véritable Saint-Genest*, en poursuivant la réflexion dans le sens du merveilleux chrétien. C'est pourtant *L'Illusion comique* qui reste la démonstration la plus virtuose du jeu entre la représentation et la réalité, en multipliant les registres pour tromper la vigilance du spectateur – qui comme Pridamant se perd dans les niveaux fictionnels pour s'être laissé prendre à la continuité de l'intrigue, et se voit finalement désabusé par l'auteur comme Pridamant par Alcandre dans un ultime effet de miroir.

– Le **romanesque pastoral et tragi-comique** caractérise à la fois la marche de l'intrigue avec ses multiples rebondissements, le décor et les personnages eux-mêmes. La pastorale représente une tentative de créer un genre raffiné dont les personnages seraient de qualité – même si leur identité se dissimule sous celle de bergers et bergères – sans pour autant impliquer les préoccupations politiques propres à la tragédie, ni un dénouement catastrophique, bien que les héros s'y trouvent mis en péril.

– La **pastorale** exige d'abord un décor, celui d'une nature idéalisée selon le modèle antique de l'Arcadie, réactualisé aux XVe et XVIe siècles en Italie dans des oeuvres qui connaissent une diffusion internationale, comme le *Pastor Fidode Guarani* et *L'Amintadu Tasse*, et qui trouveront un prolongement en France dans le roman précieux, dont la célèbre *Astréed'Honoré d'Urfé*. Le genre repose sur de complexes relations sentimentales que ponctuent des mises à l'épreuve, des disparitions, des fausses morts, des retrouvailles inattendues, et l'intervention de forces surnaturelles (comme celle du magicien Alcandre). Dans la deuxième moitié du siècle, la pastorale, loin de décliner comme on le croit trop souvent, passera dans le domaine de l'art lyrique – tous les premiers opéras véritablement français s'y rattachent.

– La **tragi-comédie** emploie des personnages de qualité plus proches de la réalité quotidienne, confrontés à des situations où les sentiments peuvent se mêler aux affaires d'Etat – *Le Cid* de Corneille, parangon du genre, en fournit un bon exemple –, sans pour autant comporter d'aspect comiques. Elle aussi finira par disparaître en tant que forme indépendante vers le milieu du siècle.

La **commedia dell'arte** constitue la source principale du nouveau dramatique au XVIIe siècle, en synthétisant à la fois la tradition populaire et les recherches esthétiques menées dans les académies de la Renaissance en Italie. La *commedia* se fonde sur la virtuosité verbale et physique de l'acteur, sans passer par un texte commun à tous; chacun compose son rôle à partir de fragments (de la phrase à une scène entière) propre à son personnage, qui garde ses caractéristiques d'une pièce à l'autre – les "types fixes" comme Arlequin, Colombine, Pantalon, le Docteur, dont certains portent un masque et un costume distinctif. Le personnage de Matamore et ses "rodomontades" sont directement empruntés à cette tradition (ils remontent d'ailleurs au théâtre antique), de même que, plus fondamentalement, la juxtaposition de personnages galants et grotesques.

L'Illusion comique offre donc un impressionnant catalogue de thèmes, de courants et de lieux communs qui pouvaient en 1636 définir l'art du théâtre en train de devenir la forme d'expression la plus prestigieuse du XVIIe siècle. Remarquons tout de même que Corneille prend le contrepied de la vision du monde comme théâtre qui avait dominé la Renaissance – « Grand théâtre du monde » chez l'Espagnol Calderón, « All the world's a stage » chez Shakespeare – en démontrant que le théâtre recèle en lui un monde intérieur capable de rivaliser avec l'univers environnant...

Le théâtre au début du XVII^{ème} siècle

“A présent le théâtre

Est en un point si haut qu'un chacun l'idolâtre "

Ces paroles d'Alcandre à la fin de *l'Illusion comique* traduisent une incontestable réalité. En ce début du XVII^{ème} siècle, l'art dramatique est en plein essor, et le phénomène est européen. Paris serait même, sur ce point, plutôt en retard sur Londres (Shakespeare et le théâtre élisabéthain) ou Madrid Lope de Vega et le théâtre du " Siècle d'or "), sans parler de l'Italie qui, depuis la fin du siècle précédent, nous envoie régulièrement ses troupes les plus prestigieuses (les Gelosi, les Fedeli), regroupées autour de comédiens célèbres comme Tibério Fiorelle, dit Scaramouche.

Les compagnies se créent, les vocations d'auteur se multiplient, le nombre des pièces augmente, le public se presse... Les « grands » ne sont pas en reste : il est du dernier chic d'assister à une représentation, ou mieux, d'en faire donner une au château, pour le divertissement de ses hôtes.

L'exemple vient d'en haut, puisque, en 1635, Richelieu lui-même, dramaturge à ses heures et grand protecteur du théâtre, réunit cinq auteurs, dont Corneille, chargés de composer des pièces pour la cour. Mais créant l'Académie en 1634, il entend aussi encadrer cet art et le mettre au service de la propagande officielle. A partir de ce moment, le théâtre n'est plus seulement un divertissement innocent pour le peuple. Il fait l'objet de débats passionnés et polémiques virulentes entre « doctes » (les savants, les spécialistes, les théoriciens... académiciens et/ou auteurs) censés dire la norme en manière esthétique. Un premier pas est fait dans la voie de la réglementation classique.

La situation des auteurs et comédiens

La guerre des troupes

En 1635, il n'existe à Paris que deux troupes permanentes : la plus ancienne, celle des Comédiens Ordinaires du Roi, occupe depuis une dizaine d'années l'Hôtel de Bourbon, dans le quartier des Halles ; la plus récente, dirigée par le grand acteur Mondry, vient tout juste de s'établir dans une ancienne salle du Jeu De Paume en plein quartier du Marais. Durant près d'un demi-siècle, les deux compagnies vont se livrer une concurrence sans merci : thèmes identiques repris, auteurs arrachés, comédiens achetés, cabales organisées... les procédés les plus déloyaux seront employés pour terrasser l'adversaire !

Dignité de l'acteur

Les comédiens sont les principaux bénéficiaires de la considération nouvelle dont jouit l'art dramatique. Si les dévots persistent à voir en eux des débauchés impies, bons à excommunier, ils conquièrent cependant une certaine respectabilité. Le Roi Louis XIII lui-même, dans le célèbre édit de 1641, reconnaît leur rôle social : " Nous voulons que leur exercice, qui peut innocemment divertir nos peuples de diverses occupations mauvaises, ne puisse leur être imputé à blâme, ni préjudicier à leur réputation dans le commerce public. " De plus, ce qui ne gêne rien, certains s'enrichissent considérablement et fréquentent la haute société.

Du mécénat au métier d'écrivain

La situation des auteurs est en pleine mutation. La notion de droits d'auteur n'existe pas (il faudra attendre le XVIII^{ème} siècle de Beaumarchais). La pièce appartient à la troupe qui la crée, puis au libraire qui la publie. De la recette des représentations, comme du revenu de la vente des ouvrages, l'écrivain ne perçoit presque rien. Les choses cependant évoluent, et Corneille y contribue directement : il est en effet l'un des tout premiers à se soucier du produit financier de son art et à prétendre tirer bénéfice du succès public de ses œuvres, attitude " bourgeoise " qui lui vaut d'ailleurs un certain mépris de la part de nombre de ses confrères. Quoiqu'il en soit, en règle générale, les dramaturges continuent d'être rétribués – et pour certains richement – par leurs protecteurs : nombreux sont alors les aristocrates mécènes qui, moyennant services ou par simple désir de paraître, se " paient " un auteur à qui ils octroient charges, pensions et subsides divers.

Contexte de la création

L'action concertée du cardinal de Richelieu (qui vient de créer l'Académie française en 1635) et d'un groupe d'auteurs dramatiques permet en effet d'envisager une renaissance du théâtre qui souffre alors d'une réputation de barbarie et de mauvaises moeurs. Ce mouvement ne renie pourtant pas le passé, puisqu'il prend pour modèles à peine déguisés des traditions reconnues: la pastorale et la commedia dell'arte, venues d'Italie, ou encore la comédie romanesque et la tragi-comédie, particulièrement développées en Espagne.

Corneille déploie dans sa pièce tout un arsenal de moyens qui, à la fois, démontrent la richesse des possibilités d'expression du genre, et suggèrent que l'« illusion » de la scène, loin d'être corruptrice et dangereuse (comme le soutiennent nombre de gens d'Église), permet de mieux saisir les complexités de la condition humaine, tout en apportant des plaisirs tout à fait dignes de la meilleure société.

Lorsqu'il compose *L'Illusion comique*, il a déjà fait jouer plusieurs comédies (*Mélite*, *La Suivante*, *La Veuve*, *La Galerie du Palais*, *La Place Royale*), une tragi-comédie (*Clitandre*) et une tragédie (*Médée*), qui font de lui le chef de file de la dramaturgie nouvelle qu'on nommera plus tard « classique ». Pourtant, cette pièce éminemment baroque bouscule à peu près tous les principes selon lesquels on identifie le classicisme, comme les unités de lieu, de temps et d'action, ou la bienséance qui interdit de montrer un crime sur scène, sans parler du mélange des tons entre le sérieux et le comique. Par la suite, Corneille s'efforcera de montrer qu'il sait se montrer respectueux des règles néo-aristotéliennes, même s'il défendra toujours la nécessité de les adapter aux besoins de la représentation.

> La pensée baroque

Un idéal intellectuel

Le doute : il résulte de la perte des certitudes qu'enseignait la tradition, celles d'un monde fait pour l'homme, à sa mesure, centré sur lui (géocentrisme), et dans lequel il évoluait suivant un système de signes préétablis qui donnait sens et signification à sa vie. Les nouvelles certitudes, l'homme baroque les cherche soit dans la science nouvelle inaugurée par Galilée, Descartes, Pascal, Leibniz puis Newton, etc., soit dans une foi renouvelée, détachée des fausses certitudes de la raison, préférant l'absurdité de la croyance (*credo quia absurdum*) à une rationalisation a posteriori, soit dans les deux, dans une forme de déchirement pascalien de l'âme.

Une morale

Elle se fonde sur une suite de paradoxes. Avant même le « si Dieu est mort alors tout est permis » de Dostoïevski, le légiste baroque Bodin dans sa *République* montre la nécessité de la croyance pour assurer l'ordre social, si la science ne fonde plus sa recherche sur la théologie, la politique a besoin d'elle pour justifier le pouvoir du monarque image de Dieu. La morale n'a pas d'autre justification que de conduire à la vie sainte. Le XVII^e siècle baroque est un siècle de saints, après sainte Thérèse d'Avila et saint Jean de la Croix au XVI^e siècle, saint Vincent de Paul, saint François Xavier etc. Les grandes figures mystiques n'ont cessé de montrer que ce qui est folie pour le monde est véritable sagesse aux yeux de Dieu

Une conception politique et sociale

Le machiavélisme avait été la pensée politique du siècle précédent, les politiques baroques se réclament bien davantage de l'héritage d'Érasme (le Codicille d'or). Le prince est au service de son peuple dont il est l'époux mystique et donc le chef, il représente le Christ comme corps séculier de celui-ci, alors que le pape le représente comme corps spirituel. Comme le Christ, le roi possède une double nature, humaine et divine, ce qui est divin en lui c'est la souveraineté, elle est immortelle, ce qu'exprime le fameux : « le roi est mort, vive le roi ». Le corps, lui, est mortel, il est néanmoins doté, comme corps mort, de pouvoirs surnaturels, les viscères du cadavre royal sont envoyés comme reliques à des couvents à fin de dévotion (cf. Louis XIV).

La place accordée aux femmes, deux exemples dans *L'Illusion comique*

Le personnage de Lyse

Dans l'acte II, Lyse nous apparaît comme un moteur de l'action. Celle-ci ne démarrant finalement qu'à la fin de l'acte II, on pourrait même dire qu'elle en est le déclencheur.

C'est en effet l'aide qu'elle propose d'apporter àAdraste pour contrer les projets du couple Clindor/Isabelle qui va provoquer la suite d'aventures romanesque de l'acte III. Ce rôle d'agent dramatique n'est pas en discordance avec son emploi de servante, encore que, dans la comédie classique, cette fonction sera plus souvent dévolue au valet (Scapin, par exemple) qu'à la servante, plutôt attachée à la défense de l'ordre familial.

Mais le personnage de Lyse ne se résume pas seulement à cet emploi. Elle a en effet une personnalité propre et son amour pour Clindor, en lui conférant une psychologie à part entière, lui assure, en quelque sorte, une promotion sociale. En cela, elle annonce, à certains égards, les serviteurs du XVIII^e siècle, par exemple ceux de Marivaux et de Beaumarchais.

On notera cependant que le ton de son monologue de la scène 8 est conforme à son état de servante. On y relève des expressions populaires ou familières : « il fait son petit dieu », « aux filles de bon lieu », « c'est pour son nez », « danser sous les cortets » ; la thématique (reproches d'une domestique à un valet qui la juge indigne de lui, et prétend s'élever au-dessus de son milieu social) est typique du registre comique ; le rythme lui-même, malgré le dépit exprimé, reste vif, et n'a jamais l'ampleur tragique qu'il prendra dans le monologue de l'acte III.

Matamore et les femmes

Les vraies difficultés de Matamore lui viennent des femmes, comme toujours dans le théâtre cornélien.

Elles poursuivent le héros de leur amour :

“Du temps que ma beauté m’était inséparable

Leurs persécutions me rendaient misérable :

Je ne pouvais sortir sans les faire pâmer,

Mille mouraient par jour à force de m’aimer,

J’avais des rendez-vous de toutes les princesses,

Les reines à l’envi mendiaient mes caresses ;

Celles d’Ethiopie, et celles du Japon,

Dans leurs soupirs d’amour ne mêlaient que mon nom.

De passion pour moi deux sultanes tremblèrent,

Deux autres, pour me voir, du sérail s’échappèrent :

J’en fus mal quelque temps avec le Grand Seigneur”

(v.261-271)

Comme le début de cette citation l’indique, la passion amoureuse des femmes, débordante, envahissante, est une expérience moins flatteuse que plutôt pénible. Dans ses nombreuses histoires amoureuses, c’est toujours la femme qui prend l’initiative et c’est le héros qui se dérobe.

On dirait que chez Matamore, victime de son charme, poursuivi par les femmes, la gloire du refus le cède à la nécessité de la fuite. Son appel à Jupiter, qu’il somme de lui venir en aide ; révèle le contraste entre son courage devant le dieu suprême et sa peur des femmes.

L’amour est une prison. L’image traditionnelle sera littéralement vraie, comme le montre la fin de la triste aventure. Ayant pris la fuite devant les valets d’Adraste, Matamore s’enferme dans la chambre d’Isabelle. Ce geste, inspiré par la lâcheté, est en même temps le couronnement symbolique d’une attitude envers l’amour et les femmes qui est marquée par les sentiments contradictoires de l’attirance et de la peur.

Corneille, écrivain de métier

Pierre Corneille, officier du roi et auteur dramatique

Pierre Corneille naît à Rouen le 6 juin 1606 dans une famille de magistrats. Il fait de brillantes études au collège des jésuites de sa ville natale, où il découvre, en plus du latin et du grec, la pratique du théâtre qui constitue, dans ces établissements, un élément important et de l'édification religieuse et de l'apprentissage rhétorique. En 1624, il devient avocat au Parlement de Rouen, et quatre ans plus tard, son père lui achète les charges d'avocat du Roi aux Eaux et Forêts et à l'amirauté. La même année, il fait jouer sa première pièce, une comédie, *Mélite ou les fausses lettres*. A partir de cette date, Corneille mène de front deux activités d'officier du roi (« officier » signifiant ici : détenteur d'un office, d'une charge officielle ; on dirait aujourd'hui : haut fonctionnaire) et le dramaturge. Ce double statut n'est pas sans conséquence. D'abord sa charge assure à Corneille des revenus substantiels qui peuvent lui éviter sinon d'avoir des protecteurs, du moins de dépendre d'eux et de devoir les courtiser. D'autre part, il ne renonce jamais à poursuivre l'ascension financière et social de sa famille, et il faut sans doute voir là l'origine de la « professionnalisation » de l'activité d'écrivain à laquelle il contribue plus que tout autre et qui lui valut parfois d'être accusé d'avarice.

Il écrit plusieurs comédies, dont *L'Illusion comique* en 1636, mais c'est avec *Le Cid*, une tragi-comédie, qu'il devient célèbre. Le succès de la pièce déclenchera une querelle littéraire, entre autres pour le non-respect de la règle d'or des trois unités (temps, lieu et action). Après un silence de trois ans, Corneille se consacre à la tragédie et emporte la consécration avec *Cinna* en 1642. Les années quarante sont ses années de gloire : il est reçu à l'Académie Française en 1647. L'échec de *Pertharite* en 1651 l'éloigne du théâtre pendant sept années. En 1656 il connaît un succès d'édition avec sa traduction en vers de *L'Imitation de Jésus-Christ*, en 1660 il publie trois Discours sur l'art dramatique.

En 1667 le succès d'*Andromaque* révèle Racine comme le plus dangereux rival de Corneille. L'année 1670 met les deux auteurs en concurrence frontale avec une pièce sur le même thème, rivalité dont Racine sortira vainqueur avec le triomphe de *Bérénice* aux dépens de *Tite et Bérénice*. Suivent encore quelques échecs qui poussent Corneille à cesser d'écrire après *Suréna* en 1674. Ses pièces les plus célèbres sont jouées régulièrement à Versailles devant Louis XIV. En 1682, paraît sous son contrôle l'édition complète de son Théâtre. Corneille meurt à Paris le 1er octobre 1684 ; son frère Thomas lui succède à l'Académie Française.

Corneille peint des héros auxquels il donne grandeur d'âme, sens du devoir et de l'honneur et qu'il confronte à des choix difficiles exprimés dans une dialectique qui met en jeu morale, politique et sentiments.

Des pièces à succès

En 1635, Corneille est encore au début de sa carrière d'auteur dramatique, mais il s'est déjà fait un nom et une réputation. Sa première pièce jouée, *Mélite* ou les fausses lettres, a été un succès : c'est que le débutant a su tout de suite trouver les thèmes et le ton adaptés au nouveau public du théâtre. Révélatrice des aspirations au raffinement d'une bourgeoisie cultivée soucieuse de s'élever jusqu'aux valeurs supposées de l'aristocratie, *Mélite* redonne au genre de la comédie une tenue que sa proximité avec la farce lui avaient un peu fait perdre. Et les spectateurs aiment se reconnaître dans ces jeunes gens bien nés dont elle décrit les méandres de la psychologie amoureuse.

Cet esprit se confirme dans les comédies suivantes : *La Veuve* en 1631, *La Galerie du Palais* en 1632, *La Suivante* en 1633, et surtout *La Place royale* en 1634 ; elles ont trouvé, à peu près toutes, un accueil favorable. Dans les intervalles, Corneille s'est essayé à la tragi-comédie (*Clitandre*, 1630 : un échec) et à la tragédie, avec *Médée*, en 1635, qui précède *L'Illusion comique*.

Au vu de cette œuvre encore en gestation mais déjà bien engagée, on peut constater que Corneille, lors de ces années d'apprentissage, se confronte aux trois principaux genres dramatiques : comédie, tragi-comédie, tragédie. Ce faisant, il participe et contribue directement au renouvellement de deux d'entre eux : la comédie et la tragédie. Pourtant, l'aspect novateur de ces pièces doit être nuancé. Corneille n'est nullement un auteur d'avant-garde, notion qui n'a d'ailleurs guère de sens au XVII^{ème} siècle, et si innovation il y a, elle se justifie par le souci de s'adapter au goût lui-même nouveau du public, sans chercher à le précéder, encore moins à le contrarier.

L'illusion comique: une pièce de commande

Depuis *Mélite*, c'est le théâtre du Marais qui crée toutes les pièces du jeune auteur à succès, pour le plus grand profit de l'un comme l'autre. Or, en 1635, à la suite d'une intervention royale visant à réorganiser les troupes parisiennes, plusieurs acteurs sont amenés à quitter Montdorc. Pour les remplacer, celui-ci se voit contraint d'en engager d'autres, parmi lesquels le comédien Journain, dit Bellemore, spécialisé dans le rôle du capitaine Matamore. Jusque-là, l'Hôtel de Bourgogne – qui contrairement au Marais avait toujours eu dans sa troupe un emploi de fanfaron – s'était ainsi réservé l'exclusivité des pièces comportant ce type de personnage, particulièrement goûté du public. Bellemore engagé, Montdorc souhaite donc le "rentabiliser" au plus vite, et c'est probablement dans cette optique qu'il demande à Corneille de lui écrire une pièce avec un fanfaron. Corneille s'exécute, et rapidement. A lire *L'illusion*, il semble qu'il ne l'ait pas fait seulement par devoir, et qu'il y trouva un vrai bonheur.

Ces circonstances ne sont pas uniquement anecdotiques. Elles nous rappellent un certain nombre de points d'histoire culturelle qu'il faut avoir à l'esprit si l'on veut comprendre le théâtre de cette époque. D'abord aux antipodes d'une conception "romantique" de la création, un auteur, si grand et si pénétré qu'il soit de son génie, n'a pas à rougir de répondre à une commande, et de se couler dans un moule imposé.

Ensuite, comme on l'a vu un peu plus haut, plaire reste l'impératif premier, et dans cette optique, au théâtre, le dernier mot revient au public. Celui-ci demande un fanfaron, on lui en fournira donc un. Aujourd'hui on dirait qu'il s'agit d'une démarche commerciale. Au XVII^{ème} siècle cette attitude est naturelle, et de surcroît, parfaitement compatible avec la qualité de l'œuvre.

Enfin, au théâtre à cette époque, c'est d'abord le personnage via l'acteur qui compte. La mise en scène est réduite à sa plus simple expression, et le dramaturge est avant tout au service des comédiens, qu'il doit servir de son mieux. Cet état de fait commence cependant à évoluer, et l'on verra, au fil du siècle et des suivants, l'auteur prendre de plus en plus d'importance et gagner en reconnaissance. Corneille lui-même s'en fait d'ailleurs l'écho favorable à la fin de *L'illusion*, par la bouche du magicien Alcandre, son porte-parole à bien des égards.

Guy BELZANE

Quelques regards philosophiques

L'allégorie de la caverne

Maintenant, repris-je, représente-toi de la façon que voici l'Etat de notre nature relativement à l'instruction et à l'ignorance. Figure-toi des hommes dans une demeure souterraine, en forme de caverne, ayant sur toute sa largeur une entrée ouverte à la lumière : ces hommes sont là depuis l'enfance, les jambes et le cou enchaînés, de sorte qu'ils ne peuvent bouger ni voir ailleurs que devant eux, la chaîne les empêchant de tourner la tête ; la lumière leur vient d'un feu allumé sur une hauteur, au loin derrière eux ; entre le feu et les prisonniers passe une route élevée : il imagine que le long de cette route est construit un petit mur, pareil aux cloisons que les montreurs de marionnettes dressent devant eux, et au-dessus desquelles ils font voir leurs merveilles.

–Je vois cela, dit-il.

–Figure-toi maintenant le long de ce petit mur des hommes portant des objets de toute sorte, qui dépassent le mur, et des statuettes d'hommes et d'animaux, en pierre, en bois, et en toute espèce de matière ; naturellement, parmi ces porteurs, les uns parlent et les autres se taisent.

–Voilà, s'écria-t-il, un étrange tableau et d'étranges prisonniers.

–Ils nous ressemblent, répondis-je ; et d'abord, penses-tu que dans une telle situation ils aient jamais vu autre chose d'eux mêmes et de leurs voisins que les ombres projetées par le feu sur la paroi de la caverne qui leur fait face ?

–Et comment ? Observa-t-il, s'ils sont forcés de rester la tête immobile durant toute leur vie ?

–Et pour les objets qui défilent, n'en est-il pas de même ?

–Sans contredit.

–Si donc ils pouvaient s'entretenir ensemble, ne penses-tu pas qu'ils prendraient pour des objets réels les ombres qu'ils verraient ?

–Il y a nécessité.

–Et si la paroi du fond de la prison avait un écho, chaque fois que l'un des porteurs parlerait, croiraient-ils entendre autre chose que l'ombre qui passerait devant eux ?

–Non, par Zeus, dit-il.

–Assurément, repris-je, de tels hommes n'attribueront de réalité qu'aux ombres des objets fabriqués.

C'est de toute nécessité.

Platon, *La République*

Prenons par exemple ce morceau de cire qui vient d'être tiré de la ruche : il n'a pas encore perdu la douceur du miel qu'il contenait, il retient encore quelque chose de l'odeur des fleurs dont il a été recueilli : sa couleur, sa figure, sa grandeur, sont apparentes ; il est dur ; il est froid, on le touche, et si vous le frappez, il rendra quelque son. Enfin toutes les choses qui peuvent distinctement faire connaître un corps, se rencontrent en celui-ci.

Mais voici que, cependant que je parle, on l'approche du feu : ce qui restait de saveur s'exhale, l'odeur s'évanouit, sa couleur change, sa figure se perd, sa grandeur augmente, il devient liquide, il s'échauffe, à peine peut-on le toucher, et quoiqu'on le frappe, il ne rendra plus aucun son. La même cire demeure-t-elle après ce changement ? Il faut avouer qu'elle demeure, et personne ne peut le nier. Qu'est-ce que donc que l'on connaissait de ce morceau de cire avec tant de distinction ? (...) Cependant, je ne me saurais trop étonner, quand je considère combien mon esprit a de faiblesses, et de pente qui le porte insensiblement vers l'erreur. Car encore que sans parler je considère tout cela en moi-même, les paroles toutefois m'arrêtent, et je suis presque trompé par les termes du langage ordinaire ; car nous disons que nous voyons la même cire, si on nous la présente, et non pas que nous jugeons que c'est la même, de ce qu'elle a même couleur et même figure : d'où je voudrais presque conclure que l'on connaît la cire par vision des yeux, et non par la seule inspection de l'esprit, si par hasard je ne regardais d'une fenêtre des hommes que passent dans la rue, à la vue desquels je ne manque de dire que je vois des hommes, tout de même que je dis que je vois de la cire ; et cependant que vois-je de cette fenêtre, sinon des chapeaux et des manteaux qui peuvent couvrir des spectres ou des hommes feints qui ne se remuent que par ressorts ? Mais je juge en mon esprit ce que je croyais voir de mes yeux.

René Descartes, *Méditations*

Au début du XVII^{ème} siècle, en cette période qu'à tort ou à raison on a appelée baroque, la pensée cesse de se mouvoir dans l'élément de la ressemblance. La similitude n'est plus la forme du savoir, mais plutôt l'occasion de l'erreur, le danger auquel on s'expose quand on n'examine pas le lieu mal éclairé des confusions. " C'est une habitude fréquente, dit Descartes aux premières lignes de *Regulae*, lorsqu'on découvre quelques ressemblances entre deux choses que d'attribuer à l'une comme à l'autre, même sur les points où elles sont en réalité différentes, ce que l'on a reconnu vrai de l'une seulement des deux ". L'âge du semblable est en train de se refermer sur lui-même. Derrière lui il ne laisse que des jeux. Des jeux dont les pouvoirs d'enchantement croissent de cette parenté nouvelle de la ressemblance et de l'illusion ; partout se dessinent les chimères de la similitude, mais on sait que ce sont des chimères ; c'est le temps privilégié du trompe-l'œil, de l'illusion comique, du théâtre qui se dédouble.

Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, 1966

(...) L'erreur est la condition de la vie, je veux dire l'erreur foncière. Savoir que l'on erre ne supprime pas l'erreur. Ce n'est rien d'amer. Il nous faut soigner et aimer l'erreur, elle est la matrice de la connaissance.

Nietzsche, *La Volonté de puissance*, 1881

L'art au service de l'illusion – voilà notre culte. Aimer et favoriser l'erreur et l'illusion, pour l'amour de la vie. Donner à l'existence un sens esthétique, augmenter en nous le goût de la vie, c'est la condition préalable de la passion de la connaissance.

Nietzsche, *La Volonté de puissance*, 1881