

direction Giorgio Strehler

DE L'EUROPE

THEATRE EUROPE

CORNEILLE

l'illusion

Mise en scène de Giorgio Strehler





THEATRE DE L'EUROPE

Théâtre National de l'Odéon
1 place Paul Claudel - 75006 PARIS -

direction Giorgio Strehler

Equipe de Direction

responsable pour l'organisation
Elisabeth Hayes

responsable des relations publiques et des publications
Jean-Marie Amartin

**ODEON
THEATRE NATIONAL**

direction François Barachin

administrateur
Michel Guéin

directeur de la scène
Christian Damman

et les services techniques et administratifs
du Théâtre National de l'Odéon

Message

du Président de la Commission
des Communautés européennes

La France a eu le mérite de créer le Théâtre de l'Europe et l'Italie celui d'assurer une extension notable à ses activités.

Il m'est aussi agréable de rappeler une phrase du discours que le Président de la République française a adressé, en sa qualité de Président en exercice du Conseil européen, à notre Parlement : « J'ai été fier que s'installât en plein cœur de Paris le Théâtre de l'Europe qu'anime Giorgio Strehler. »

En entendant cette phrase, j'ai pensé que la Communauté tout entière aurait lieu d'être fière à son tour si une initiative tellement européenne — et prestigieuse — de deux de ses pays venait se placer sous le signe de la coopération culturelle qui procèdera bientôt de la Déclaration solennelle sur l'Union européenne que le Conseil européen a adoptée en 1983 à Stuttgart.

Il restait à ouvrir au Théâtre de l'Europe le chemin de la coopération culturelle. Pour cela, la Commission a récemment décidé de lui offrir d'ores et déjà son appui moral et son soutien financier au titre d'une action globale qu'elle développe depuis une dizaine d'années : l'action communautaire dans le secteur culturel.

Mais, ce qui intéresse surtout le public de ce soir et des autres soirs, c'est que les meilleurs spectacles européens, échappant enfin aux aléas de la traduction et de l'adaptation, soient maintenant présentés dans leur langue originale à Paris et à Milan. De ce point de vue purement culturel, le maître de maison, Giorgio Strehler, est plus qualifié que quiconque. Je lui laisse donc la parole.

Gaston E. THORN

L'illusion Giorgio Strehler

Nous voici en train de terminer notre essai critique sur *L'illusion* de Pierre Corneille, écrit pendant ces mois d'automne 1984 à Paris, sur la scène, avec les hommes et les moyens du théâtre. Certes il ne s'agit que d'un spectacle parmi une centaine d'autres, mais pour nous, c'est toujours notre dernier délire d'amour, notre dernier besoin jamais assouvi de connaissance, notre ultime recherche qui voudrait toujours être plus profonde. Le théâtre, nous l'avons toujours pensé et fait ainsi, avec une sorte de geste total de l'affect, du goût et des idées, comme si le salut du monde devait dépendre de lui. Rien n'est resté hors de notre responsabilité, de notre histoire, pas même cette *illusion* de Corneille, choisie pour inaugurer le théâtre de l'Europe, et qui ouvre maintenant sa seconde saison. Ce spectacle, lui aussi, naît peut-être de l'illusion que le travail de théâtre puisse encore servir à quelque chose pour l'homme.

L'intérêt pour l'œuvre que nous représentons aujourd'hui jaillit en moi lorsque Jovet, au cours d'une de ces longues soirées après l'Athénée, au milieu de discours volés au sommeil, nous parla à quelques uns du Piccolo, de *L'illusion Comique*, de ses expériences avec le Cartel à la Comédie-Française (quelle occasion perdue!) et me fit comprendre dans sa maison pleine de meubles, de dessins, de décors, de costumes de théâtre, l'importance de cette œuvre qui l'avait laissé insatisfait justement parce qu'il en connaissait la valeur. Ce n'est que plus tard, bien plus tard, que j'ai compris les raisons de l'amertume de Jovet, le sens de ses paroles : "Il s'agit d'une œuvre mystérieuse. Peut-être hantée." En fait, aujourd'hui seulement, je peux en mesurer la portée, après m'être aventuré dans ses sentiers, avoir cherché mon chemin dans cette grotte obscure, "n'ouvrant son voile épais qu'aux rayons d'un faux jour", et m'être si souvent perdu dans ce brouillard lumineux qui nimbe les chefs-d'œuvre du génie humain. Je pense que dans les grandes œuvres de théâtre, il y a quelque chose qui ne doit ni être touché, ni représenté, ni joué, ni dit, et qu'il ne faut pas s'acharner à sa conquête.

L'iridescence de la poésie et le mystère de l'homme ne peuvent pas être approchés de trop près. Aussi suffirait-il de restituer un peu de cette non-couleur, de cette lumière-ombre, de cette musique-silence du chef-d'œuvre qui émanent de *L'illusion* de Corneille pour accomplir pleinement notre devoir d'interprètes et d'artistes. Pour le reste, avons-nous simplement réussi à donner aux gens au moins une étincelle de ce que nous avons cru comprendre et voir dans *L'illusion*? Rarement une entreprise ne s'est révélée plus difficile, plus tourmentée. Une, plus que les autres, me revient à l'esprit : *La Tempête* de Shakespeare. Dans cette œuvre, nous nous trouvons devant une tragédie cosmique; nous sommes devant la profondeur abyssale des sentiments des hommes, devant l'ambiguïté suprême de l'Amour humain. Dans l'île de *La Tempête*, nous découvrons l'histoire du monde, de l'esclavage, de la liberté avec celle du théâtre. Dans *L'illusion* on avance dans la pénombre des âmes, images de quelque chose d'autre, projetées sur les murs d'une caverne (celle de Platon?); on parle plus bas, et l'on murmure des choses grandissimes sur les hommes, les femmes, la vie, l'être et le paraître, et l'on parle aussi de l'histoire du théâtre, du théâtre comme instrument de connaissance et comme moyen "plus vrai" pour exister. Dans *La Tempête*, nous sommes devant le mystère de la lumière du premier jour de la création; dans *L'illusion*, devant le mystère, dans le brun violet d'un contre-jour, d'un contre-monde, d'un ultime coucher de soleil, ou de quelques nuits illuminées par une lune invisible. Ce n'est pas un hasard pour nous, si Corneille a imaginé ou voulu son *illusion* comme un spectacle "nocturne" d'ombres.

Mais les deux œuvres contiennent la même tension, on y trouve la même touche de génie, toujours imprévisible et bouleversante. Je crois vraiment que Corneille dans sa maturité, à la fin de son histoire, a regardé son "étrange monstre" juvénile, comme il définit *L'illusion*, avec une sorte d'étonnement, peut-être avec de la peur ou de la nostalgie, sûrement avec une lucidité extrême et qu'en toute

conscience, il a enlevé l'adjectif comique pour laisser sa force au mot *illusion*. Je crois que le poète en revoyant son œuvre avec recul s'est rendu compte qu'il avait écrit un poème dramatique sur l'illusion des êtres humains, et sur les rapports entre la réalité (ou la vérité) et la fiction (ou le mensonge) et non seulement sur une illusion théâtrale, pour acteurs et spectacles.

Aussi ce qui nous a le plus touché dans *L'illusion*, n'est pas le retour d'un autre magicien, après Prospero de *La Tempête*, d'une autre grotte-théâtre, d'un drame sur le théâtre ou du théâtre, (nous avons pratiqué ce jeu extrême dès notre jeunesse et même si nous sommes encore attachés à son enchaînement d'émerveillements, la représentation de la comédie dans la comédie, le rapport théâtre-vie, fiction-réalité ne nous surprend plus). Non, dans *L'illusion*, nous avons été frappé essentiellement par cette métaphore de la vie de l'homme qui utilise le théâtre pour une démonstration poétique et bouleversante de la relativité des liens et des sentiments des protagonistes des scènes du monde où se joue l'aventure humaine. Par ce reflet de miroirs qui réfléchit éternellement la vie, qui pousse les acteurs à s'aimer, à se trahir, à mourir "comme au théâtre"; par la glorification de nos contradictions et de nos incertitudes et du théâtre comme moyen de connaissance ultime de l'homme.

Tout le reste, le contexte historique, la légitimation du théâtre, le plaidoyer sur le théâtre, sur sa moralité, sont pour nous des thèmes et des accents secondaires eux aussi, peut-être, écrans illusoire pour attirer les plus ingénus, comme si dans *L'illusion* tout n'était que là. Car en définitive, *L'illusion* nous apparaît comme une œuvre profonde, obscure, tragique, angoissante, pessimiste, même si elle est auréolée d'une sorte de légèreté poétique, d'une apparente douceur et même d'une ivresse de l'amour. Qu'est-ce que *L'illusion* sinon une passion d'amour, sinon une série continue d'histoires d'amour et d'identités qui s'enchaînent les unes dans les autres pour créer un univers de passions subtilement variées, écrites avec

la plus suprême élégance de style, inventées à chaque page, et à chaque instant laissées toujours en suspens, dans une incertitude où semble se réfléchir une inquiétude invisible qui nous entoure et qui nous fait mieux reconnaître notre fragilité, au seuil du mystère de la vie. Alors pour que *L'illusion* soit encore plus illusoire, nous avons, avec peu d'acteurs, représenté beaucoup de personnages, et nous avons donné une seule voix au magicien et au fantôme.

Nous avons suivi l'aventure d'amour et de culpabilité d'un père qui recherche son fils perdu par sa faute et que maintenant, au contraire, il aime désespérément; l'histoire d'un fils qui ne réussit pas à trouver son identité et son destin. Ce fils, nous ne savons pas jusqu'à quel point il est infantile et rusé; un fils qui trahit l'amour, qui apparaît fragile et vulgaire, et qui trouve sa profondeur humaine, sa vérité, seulement devant la mort, elle aussi illusoire, et sa "vocation", justement dans la mobilité, l'incertitude, la mutation du métier d'acteur. Nous avons essayé de raconter le tragique de l'amour, de l'amour contradictoire de Lyse et celui linéaire d'Isabelle, un amour qui unit ou divise, selon les cas, et quelquefois même finit par pousser au meurtre de façon absurde, à cause de l'idée que l'on s'en fait, différente bien sûr d'un individu à l'autre. Nous avons suivi le continuels renversement des sentiments de la passion, de la vengeance à la haine, de la haine à la pitié. Et nous avons fait surgir la folie des coulisses avec les mouvements presque mécaniques du fantôme; nous l'avons pensée comme la folie comique de l'acteur total, qui n'a besoin que de lui et d'un public, peut-être d'un seul auditeur, à la fois compère et spectateur. Nous avons vu, dans le "Masque de l'Arte", l'hyperbole solitaire de celui qui s'invente différent à chaque moment, qui s'enivre de lui-même presque pour se dissoudre en une "misère-pitié", non illusoire cette fois-ci. Mais qui pourra un jour nous donner la signification ultime de ce Matamore, capitaine espagnol apporté par deux mille ans d'histoire, de peur et d'ombres et qui les exorcise? Tout cela à travers le travail d'un magicien, de la

parole et de la représentation, qui fait voir aux yeux du père spectateur, des faits, passés et présents, au moment où ils se vérifient sur la scène du théâtre, quand le jeu, si jeu il y a eu, s'arrête. Et il les fait voir aussi aux spectateurs qui assistent à ce spectacle total de la salle du théâtre. Nous avons tenté de tout rendre mobile, incertain, mais jamais incohérent : le personnage, le sang, le poignard, l'amour, le ridicule et l'éclair de théâtre pour raconter les incertitudes de l'aventure humaine : sans donner à la fin une conclusion apaisante.

Aussi dans un dernier acte de tragédie, (tragédie qui se déroule dans un théâtre imaginaire ou alors imaginé?) ou qui se déroule plutôt sur la scène du théâtre dans lequel nous sommes en train de jouer aujourd'hui *L'illusion*, les acteurs dans une Angleterre de rêve reproduisent leur nature de toujours, mais pas exactement comme toujours. Clindor, désormais acteur de théâtre sera tué avec "l'inconnue", l'actrice ultime, flamme délirante d'un amour interdit; et l'assassinat par le noble Eraste, rappelle par une suprême invention, un passé désormais lointain, quand le même Clindor avait tué, par amour, le noble Adraste. Dans la nuit, le sang se répandra sur la scène et une syllabe changée marquera l'entrée du Fatum dans le théâtre. Puis ce sera comme si rien ne s'était passé. Les morts se relèveront (ils ressuscitent toujours au théâtre) et le groupe humain des acteurs partira pour accomplir un autre travail. Nous ne saurons jamais quel destin obscur ou heureux rencontreront les protagonistes de *L'illusion*. Nous saurons simplement que c'est le signe du théâtre, de sa fraternité, de son destin qui nous révélera toujours la merveilleuse complexité de la vie, et nous retournerons à notre réalité peut-être un peu plus émerveillés et remplis des beautés fragiles et brèves qu'il nous a été permis de contempler.

Traduit par Myriam Tanant

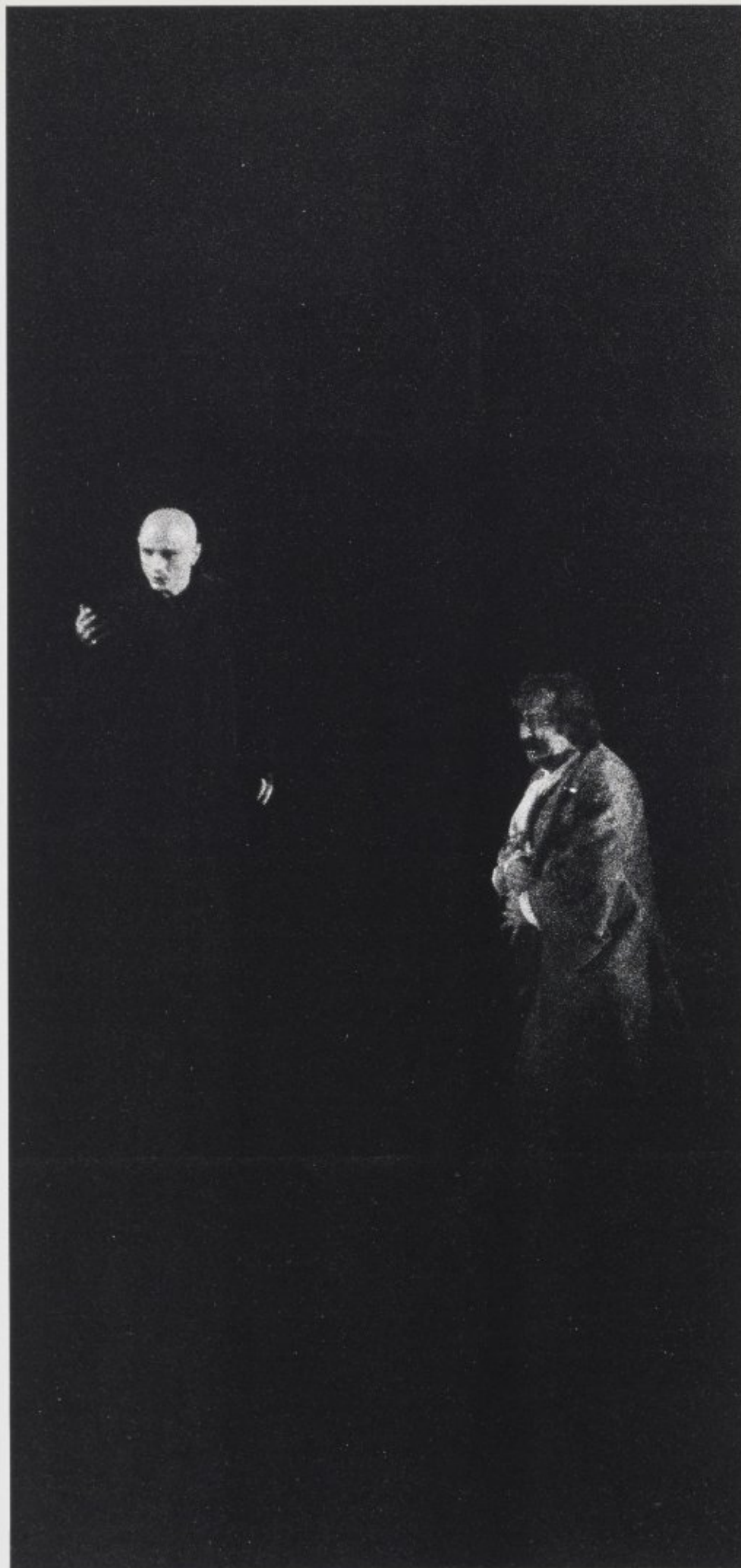
L'illusion CORNEILLE

mise en scène Giorgio Strehler
décors Ezio Frigerio

costumes Luisa Spinatelli
musique Fiorenzo Carpi

avec le concours de la Commission
des Communautés Européennes

Une vis sans fin ou le Vertige de « L'illusion » Bernard Dort	10
Pierre Corneille son inscription sociale Bernard Dort	18
La carrière de Corneille auteur dramatique	24
« L'illusion » de Corneille et le baroque Annie Richard	26
Rhétorique et dramaturgie dans « L'illusion Comique » de Corneille Marc Fumaroli	34
Le rôle de l'argent dans « L'illusion Comique » Ralph Albanese Jr.	39
Le sentiment de l'amour dans « L'illusion » Octave Nadal	46
Principales représentations de « L'illusion » en France, depuis sa création	52
Le décor original de « L'illusion Comique » Robert Garapon	53
« L'illusion Comique » et la scène Annie Richard	55



Acteurs

Alcandre, Magicien
Pridamant, père de Clindor
Dorante, ami de Pridamant
Matamore, Capitan Gascon, amoureux d'Isabelle
Clindor, suivant du Capitan, amant d'Isabelle
Adraste, Gentilhomme amoureux d'Isabelle
Géronte, père d'Isabelle
Isabelle, fille de Géronte
Lyse, servante d'Isabelle
Geôlier, de Bordeaux
Page du Capitan
Clindor représentant THEAGENE Seigneur Anglais
Isabelle représentant HIPPOLYTE femme de Théagène
Lyse représentant CLARINE suivante d'Hippolyte
Rosine, Princesse d'Angleterre femme de Florilame
Eraste, Ecuyer de Florilame
Troupe de Domestiques d'Adraste
Troupe de Domestiques de Florilame

Compagnie du théâtre de l'Europe

Gérard Desarthe, Stéphane Freiss, Gérard Hérold, Nathalie Nell,
Maud Rayer, Didier Sandre, Henri Virlogeux

et Olivier Deparis, Jean-Paul Galinski, Frédéric Girard,
Noëlle Rech, Christophe Thiry.

assistants à la mise en scène

Marise Flach, Christian Rist,
Myriam Tanant
Alberto Andreis
Rudy Sabounghi
Luc Laporte
Fulvio Lanza
Annie Marandin
Luigi Ciminaghi

assistant aux décors
assistant pour les costumes
masque
toiles peintes par
maquillages et coiffures
photographe
coordination pour la réalisation
des décors
directeur de scène
régie

Giorgio Ricchelli
Christian Damman
André Fournier, Claude Molinier,
Daniel Gaudin
René Soulivet
Alain Banville
Claude Salmeron
Maurice Germain
Philippe Sire, Alain Cavé, Denis Baling
Gudrun von Maltzan, François Le Gal
Monique Bonzon
Patricia Thibault

son
chef électricien
sous-chef électricien
chef de plateau
sous-chef de plateau
peintres
chef habilleuse
souffleuse



Une vis sans fin ou le Vertige de « L'illusion » Bernard Dort

Dans sa dédicace à une mystérieuse « Mademoiselle M.F.D.R. » (1639), Corneille qualifie *L'illusion Comique* d'« étrange monstre ». Pourtant, quelques années auparavant (la pièce est imprimée en 1639 mais elle a été créée — on ne connaît pas la date exacte — entre novembre 1635 et Pâques 1636), son « succès » ne lui « a point fait de honte sur le théâtre ». Mais elle a « tant d'irrégularités » que — c'est le Corneille de 1660, celui des *Examens* et de l'édition révisée de son *Théâtre*, qui parle — « elle ne vaut pas la peine de la considérer » : « 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. » L'auteur du *Discours des trois unités* ne pouvait que rougir qu'un tel assemblage fût sorti de sa plume.

L'illusion Comique est une œuvre de circonstance. Lié à Montdory (le créateur de *Mélie*) et à la troupe du Marais, Corneille l'a, sans doute, écrite pour fournir un rôle à un nouveau venu, Bellemore, qui sera Matamore. Et il l'a composée de manière à mettre en valeur les talents divers des principaux comédiens de cette troupe qui venait d'être privée, par décision royale, de plusieurs de ses membres, au profit de l'Hôtel de Bourgogne. Peut-être jugea-t-il aussi que c'était le moment de faire un éloge du théâtre et de la profession de comédien. Il y a peu, les « histrions » étaient encore « tenus pour infâmes ». Bientôt, en 1641, Louis XIII se prononcera solennellement en leur faveur : « 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 public¹. » Comme s'il avait entendu Alcandre célébrer, au terme de *L'illusion Comique*, le théâtre :

(...) A présent le Théâtre
Est en un point si haut que chacun l'idolâtre,
Et ce que votre temps voyait avec mépris
Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits,
L'entretien de Paris, le souhait des provinces,
Le divertissement du plus doux de nos princes,
Les délices du peuple, et le plaisir des grands;
Parmi leurs passe-temps il tient les premiers rangs »,

et vanter le métier de comédien :

Le Théâtre est un lieu dont les rentes sont bonnes,
Et votre fils rencontre en un métier si doux
Plus de biens et d'honneur qu'il n'eût trouvé chez vous²

Toutefois, Corneille n'a pas seulement repris un thème à la mode — à l'imitation de *la Comédie des comédiens* de Gougenot et de la pièce

homonyme de Scudéry (1632). De ce qui n'était qu'un matériau ou qu'un procédé (celui de « la pièce dans la pièce »), il a fait le sujet même de son ouvrage. Ici, il ne s'agit pas seulement de comédiens et de leurs aventures. C'est le théâtre même qui est en cause. C'est lui qui s'interroge sur son rapport à la réalité. Et cette interrogation fait tache d'huile : si la réalité elle-même n'était qu'un théâtre? S'il était impossible de faire le partage entre l'un et l'autre? Si tout n'était jamais qu'un « change » et que « feinte »? C'est, sans doute, dans de telles questions que gît la « monstruosité » de *L'illusion Comique*, plus que dans sa conformation anormale. Corneille lui-même nous le laisse supposer : dans l'édition de son *Théâtre* en 1660, il en modifie le titre et il la nomme, avec ce mélange de hauteur et de modestie qui lui était coutumier, *L'illusion*.

En apparence, la fable de *L'illusion* est relativement simple et la succession de ses épisodes, claire. Un père, Pridamant, dont la sévérité a, il y a dix ans, provoqué la fuite de son fils, Clindor, recherche celui-ci. Il a voyagé partout. « *Et ces longues erreurs ne m'ont rien appris.* » Alors, en désespoir de cause et sur le conseil de son ami Dorante, il est venu consulter un « *grand Mage dont l'art commande à la nature* », Alcandre. Celui-ci ne se fait pas prier : il va « *de ses amours Et de tous ses hasards* (ceux de Clindor) *vous faire le discours* ». Il propose même plus :

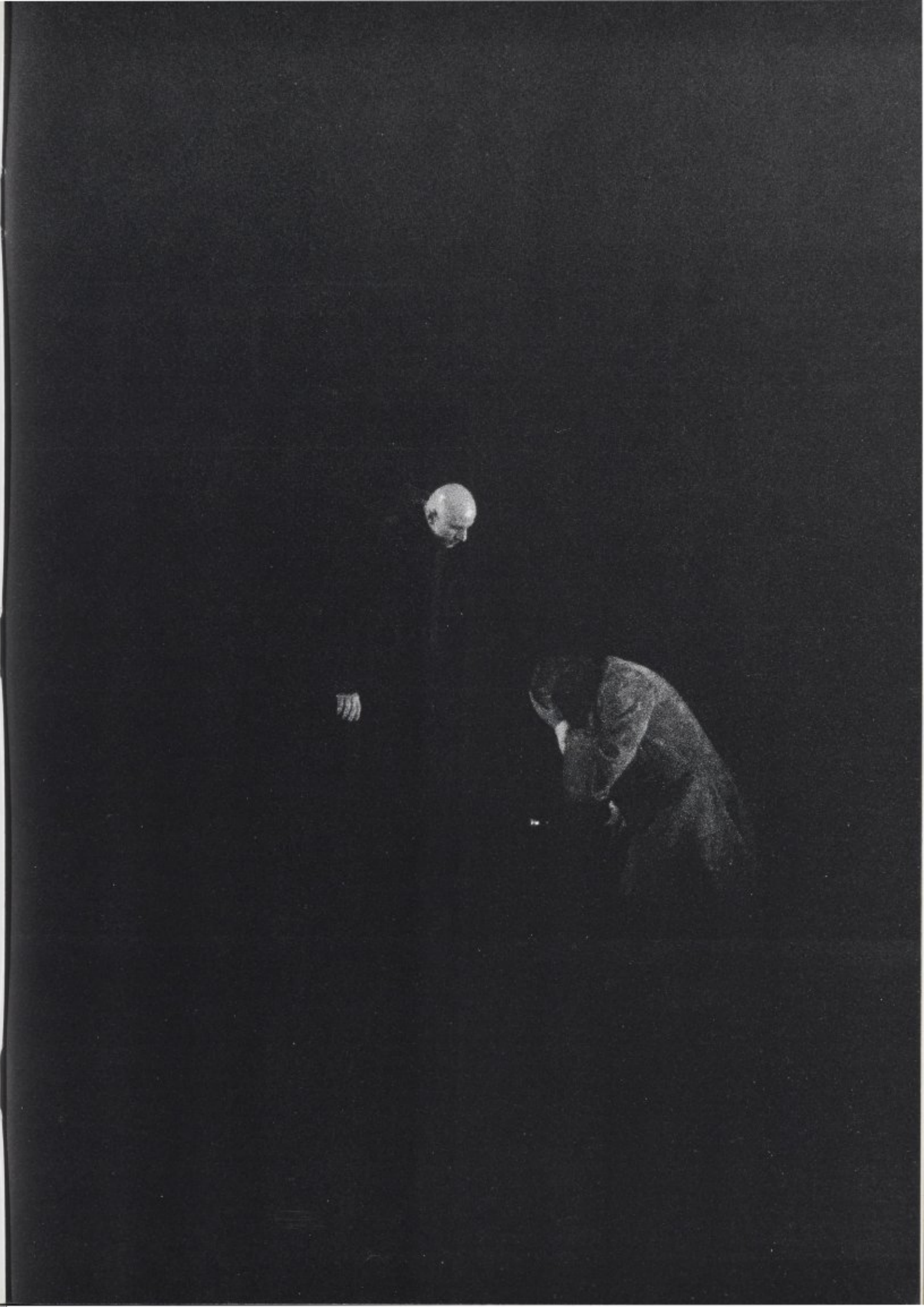
Toutelois si votre âme était assez hardie,
Sous une illusion vous pourriez voir sa vie,
Et tous ses accidents devant vous exprimés
Par des spectres pareils à des corps animés,
Il ne leur manquera ni geste ni parole,

Voilà pour le premier acte — celui qui, selon Corneille, « ne semble qu'un Prologue ». Tout, dans le discours d'Alcandre, fait allusion au théâtre mais rien ne le dit expressément. Seule, l'ouverture, sur un coup de baguette d'Alcandre, d'un « *rideau derrière lequel sont en parade les plus beaux habits des comédiens* » le désigne plus concrètement. Mais pour Pridamant, en passe de devenir spectateur, c'est seulement là le signe que son fils est en vie et qu'il connaît « un meilleur destin ». Nous étions, semble-t-il, devant la « grotte obscure » d'Alcandre. Il faut maintenant y entrer. Alcandre va faire voir à Pridamant des « spectres parlants ». Dès le début du deuxième acte, en effet, apparaissent

des « fantômes vains » : Clindor et son « Maître », Matamore. Tout au long de trois actes, nous verrons donc Alcandre et Pridamant assister à un spectacle qui n'est autre que celui de la vie de Clindor. Corneille constate : « Les trois (*actes*) 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 ». Au terme de chaque acte, Pridamant s'inquiète : Clindor est menacé, ou se désespère : Clindor « est mort! », et Alcandre le rassure : Clindor sera « bientôt heureux en ses amours ». Ce n'est qu'à la fin du quatrième acte que Pridamant dont le cœur a battu, en père et en spectateur, peut s'écrier : « A la fin je respire » et, sans doute, sortir de la grotte. Le spectacle de la vie de son fils se termine bien. Le mariage du théâtre et de la réalité n'est-il pas une union heureuse? Mais nouveau rebondissement : Alcandre et Pridamant sont rentrés dans la grotte « pour évoquer des fantômes nouveaux ». Cette fois, tout change. Comme si Alcandre avait donné un tour d'écrou de plus à la machine. Ce qui se déroule devant Pridamant, de nouveau sommé de ne pas sortir de « ce lieu fatal », car « il y va de la vie », ce n'est plus « une Comédie imparfaite », c'est « une Tragédie assez courte pour n'avoir pas la juste grandeur que demande Aristote ». Là, Clindor succombe aux coups d'Eraste et Isabelle « se meurt » (version de 1660) ou souhaite expirer (1639-1657). « *Après avoir vu* (son fils) *assassiné* », Pridamant veut faire une fin :

Adieu, je vais mourir, puisque mon fils est mort.

Mais, cette fois, théâtre et vie ne coïncidaient plus. Car, ce à quoi a assisté Pridamant, ce n'est pas à l'histoire réelle de Clindor, c'est à une fiction. « 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. » Il n'y a plus qu'à tirer un rideau et la réalité apparaît : celle de « Comédiens qui partagent leur argent ». La tragédie n'était qu'un spectacle fictif ; la comédie représentait peut-être la vie.



Seule la réalité de ces comédiens faisant leurs comptes est certaine. Mais cette réalité et celle du comédien Clindor et de ses compagnons que Pridamant, convaincu de « l'éclat, l'utilité, l'appas » du théâtre, décide d'aller rejoindre à Paris (car « la scène est en Touraine »), ne se recouvrent pas tout à fait. Un doute demeure : Alcandre n'aurait-il pas joué Pridamant ? Comme le remarque Strehler : « Nous ne saurons jamais si à la fin le père retrouvera vivant son fils et si l'histoire représentée est la véritable ou son reflet. » Dans les deux *Comédie des comédiens*, Gougenot puis Scudéry se contentaient d'opposer « d'une manière simple et schématique le plan de la réalité, où les comédiens apparaissaient tels qu'ils sont hors de la scène, et le plan de la fiction, où les comédiens apparaissaient comme à l'ordinaire dans l'exercice de leur métier d'interprètes³ ». Corneille ajoute un rouage à cette machinerie du théâtre dans le théâtre. Ce sont des comédiens (recrutés, sans doute, par Alcandre) qui jouent la vie du comédien Clindor et qui nous le montrent, au cinquième acte, dans l'exercice de son art (et de la Tragédie). Le vrai Clindor reste hors d'atteinte. Pridamant le rejoindra peut-être – hors du spectacle. Le théâtre s'en trouve démultiplié et la réalité frappée de doute. Tout cela ne serait-il qu'un produit de la magie d'Alcandre ? *L'illusion* est une vis sans fin.

Le théâtre n'y est pas présent qu'au seul niveau de la fable. On l'a souvent remarqué : *L'illusion* est proprement un « habit d'Arlequin dramatique⁴ ». Elle puise à toutes les sources et constitue une sorte de récapitulatif de tous les genres de l'époque. Son Clindor vient, explicitement, du « picaresque espagnol » : « Enfin jamais Buscon, Lazarille de Tormes / Sayavèdre et Gusman ne prirent tant de formes » et, une fois devenu comédien, c'est un « seigneur anglais », au nom singulier de Théagène, que nous le voyons jouer, tandis que Rosine est désignée comme « Princesse d'Angleterre. » Matamore, lui, est à la fois Italien et Espagnol et ses origines remontent à l'Antiquité. C'est le Capitaine d'Aristophane et de Plaute, le Capitaine Epouvante des premières troupes de la « commedia dell'arte », des Gelosi, ou le « Capitano Matamoros » du napolitain Silvio Fiorillo, des Uniti. Ce Matamoros (son nom est espagnol et évoque la victoire sur les Maures) avait déjà été naturalisé français : c'est le Fanfaron du théâtre de tréteaux. Bellemore s'en était fait une spécialité. Corneille a taillé son Matamore à sa mesure. « Il y en a même un (*Personnage*) 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. » Pour n'en être pas moins imaginaire, Alcandre relève, lui, d'un autre répertoire : il vient en droite ligne du



genre dominant au début du siècle, la pastorale. Mais le Mage, ici, n'est plus seulement « un vieillard chenu et grave, qui affirme avec majesté sa prescience et sa puissance⁵ ». En fin de compte, il se confond avec l'auteur lui-même.

Servir les gens d'honneur est mon plus grand désir, J'ai pris ma récompense en vous faisant plaisir. Adieu, je suis content, puisque je vous vois l'être.

Il est le double de Pierre Corneille. Un dramaturge moderne qui s'emploie, précisément, à rompre avec la pastorale et avec ses mensonges. C'est là le mouvement même de *L'illusion* : déviées, les anciennes formules théâtrales y sont mises, ouvertement, au service d'un théâtre nouveau.

Isabelle et Lyse semblent, elles aussi, venir d'horizons dramaturgiques opposés. Sans doute, leur couple reprend-il celui « d'Isabella, fille de Pantalon, suivie et secondée par la soubrette Colombine, qui figure dans tant de scénarios de la *commedia*

*dell'arte*⁶ ». Mais les deux figures se sont enrichies et elles commencent à diverger. Isabelle n'est pas seulement une amoureuse, fille d'un Géronte-Pantalon. Elle est déjà femme. Et elle le devient encore davantage sous les traits d'Hippolyte dans la tragédie jouée. Alors, elle va jusqu'à conseiller son époux Théagène-Clindor dans ses amours extra-conjugales : « *Dissimule, déguise et sois amant discret. (...) Cours après tes plaisirs, mais assure ta vie.* » Lyse a beau avoir la fonction d'une soubrette traditionnelle (elle épousera le geôlier pour permettre à Clindor de fuir sa prison), elle a déjà une tout autre stature et peut, à son avantage, faire figure de rivale d'Isabelle. Elle frôle même, parfois, le personnage tragique. Corneille le reconnaît : « Lyse, en la sixième Scène du troisième Acte, semble s'élever un peu trop au-dessus du caractère de Servante ».

L'illusion est un peu l'*Opéra de quat'sous* de Corneille. Celui-ci n'y

joue pas seulement, en virtuose, avec les figures de la pièce dans la pièce. Il y fait un feu de joie du théâtre de son époque. Avant d'écrire *le Cid* (qui suit immédiatement *L'illusion*) et de fonder la tragédie classique, il convoque tous les modes d'écriture dramatique de son temps, les confronte, les mêle, les compromet l'un par l'autre et célèbre un théâtre dont il est en train, subrepticement, de saper les bases. Il donne à son public, pour reprendre des termes brechtiens⁷, « une sorte de condensé de ce que le spectateur souhaite voir de la vie au théâtre ».

Mais en même temps, s'il n'essaie pas, aussi ouvertement que Brecht, de prendre à partie ce spectateur et de lui montrer « ses désirs critiqués au moment où ils sont réalisés — ainsi il ne se perçoit plus comme sujet mais comme objet », Corneille introduit, dans le fonctionnement de *L'illusion*, comme une dérive qui jette le doute sur son agencement et sur son dénouement heureux, et affecte

d'incertitude sa glorification, sociale et esthétique, du théâtre.

C'est que les personnages ne coïncident pas tout à fait avec leurs stéréotypes et « bougent ». C'est aussi que la dimension de la théâtralité recoupe, dans *L'illusion*, celle du mensonge et de l'inconstance. C'est enfin que le temps s'infiltre dans cet univers de reflets et de faux-semblants et en brouille l'ordre et la hiérarchie. Matamore, par exemple, dépasse le Fanfaron de la tradition. D'une part, il n'est pas que grotesque. Il touche, par la parole, au héros. On l'a constaté souvent : Matamore est déjà une contre-épreuve du Cid. En tout cas, il joue au héros. Et il y réussit, verbalement, avec une invention et une maestria étourdissantes :

Le foudre est mon canon, les destins mes soldats,

voire avec un rare bonheur poétique :

Le Soleil fut un jour sans se pouvoir lever, Et ce visible Dieu que tant de monde adore Pour marcher devant lui ne trouvait point d'Aurore; (...) Et le dernier de Juin fut un jour de Décembre; Car enfin, supplié par le Dieu du Sommeil, Je la (l'Aurore) rendis au monde, et l'on vit le Soleil.

D'autre part, il perce lui-même son jeu à jour. Ce fanfaron tyrannique (Clindor parle du « *caprice arrogant* » et des « *vaines humeurs d'un maître extravagant* ») peut être lucide et il en devient, parfois, émouvant. Un exemple : Matamore se vantait de s'être rassasié d'ambrosie, mais il reconnaît vite que

Cette Ambrosie est fade; J'en eus au bout d'un jour l'estomac tout malade; C'est un mets délicat et de peu de soutien; A moins que d'être un Dieu, l'on n'en vivrait pas bien. Il cause mille maux, et dès l'heure qu'il entre, Il allonge les dents et rétrécit le ventre.

Ainsi, Matamore dit la misère de son propre théâtre.

Par ailleurs — ce n'est pas le moins surprenant de *L'illusion* — l'amour y connaît d'étranges intermittences. Si Isabelle est ferme et déterminée dans sa passion pour Clindor, au point d'en devenir tragique lorsqu'elle craint que Clindor ne soit exécuté (« *Je veux perdre la vie en perdant mon amour* »), Clindor est loin d'avoir cette constance. Il hésite entre Isabelle et Lyse, la servante accorte et piquante de celle-ci

L'esprit beau, prompt, accort, l'humeur un peu railleuse, L'embonpoint ravissant, la taille avantageuse, Les yeux doux, le teint vif et les traits délicats, Qui serait le brutal qui ne t'aimerait pas?

Et il va jusqu'au cynisme :

Vous partagez vous deux mes inclinations : J'adore sa fortune et tes perfections. (...) Bien que pour l'épouser je lui donne ma foi, Penses-tu (Lyse) qu'en effet je l'aime plus que toi? L'amour et l'Hyménée ont diverse méthode : L'un court au plus aimable, et l'autre au plus commode.

Mais ne voyons point là seulement le portrait-charge d'un jeune homme volage. Corneille ne brocarde ni ne condamne Clindor. Pas plus qu'il ne l'exalte. Une telle inconstance est constitutive du monde cornélien. Elle est l'âme même de ses personnages — du moins leur tentation essentielle. Comme l'a bien remarqué Jean Rousset, « toutes les comédies de Corneille tournent autour d'un thème central : l'inconstance, la *change*. Des âmes flottantes, des esprits fluides, qui donnent le spectacle d'un incessant va-et-vient; fidèles ou infidèles, tous changent ou rêvent de

changer ou feignent de changer⁸ ».

A cet égard, la « tragédie » du cinquième acte prolonge et même accomplit l'histoire de Clindor et d'Isabelle — ou, pour parler comme Corneille, « a du rapport avec la leur et semble en être la suite ». Clindor « représentant Théagène, seigneur anglais » et Isabelle « représentant Hippolyte, femme de Théagène » sont donc en condition d'époux. Or, Théagène-Clindor est infidèle à Hippolyte-Isabelle. Certes, lorsque cette dernière le surprend à un rendez-vous qu'il avait donné à Rosine, « Princesse d'Angleterre, femme de Florilame » (dans l'obscurité, il confond l'une avec l'autre et, ainsi, se trahit), Hippolyte-Isabelle admoneste l'infidèle et lui rappelle, avec une belle gravité, son amour :

Je t'aime, et mon amour m'a fait tout hasarder, Non pas pour tes grandeurs, mais pour te posséder.

(là encore, il y a un écho de l'histoire effective d'Isabelle et de Clindor). Mais elle n'en consent pas moins à l'inconstance de Théagène-Clindor. Elle admet qu'il s'est passé du temps et que tout ne peut plus être comme autrefois :

Puisque mon teint se fane et ma beauté se passe, Il est bien juste aussi que ton amour se lasse; Et même, je croirai que ce feu passager En l'amour conjugal ne pourra rien changer.

Mieux, elle consent à ce que Théagène-Clindor sacrifie à ces « passe-temps », à condition qu'il n'y risque pas sa vie :

Sans aucun sentiment je te verrai changer, Pourvu qu'à tout le moins tu changes sans danger.

Rien de plus singulier qu'un tel discours et une telle attitude chez des personnages de tragédie — c'est-à-dire au comble du jeu théâtral. Et à un moment où la mort guette nos héros. C'est comme si la machine cornélienne se retournait de son propre mouvement. Le jeu du paraître ouvre sur le concret de l'existence. Le théâtre était une succession d'attitudes et de moments privilégiés. Voilà qu'il avoue autre chose : les dommages du temps et la vertu du compromis. Différemment de Matamore qui expose l'héroïsme à la risée et en dit, expressément, la dérision, mais comme lui, la comédienne Isabelle dénonce la vanité des grands sentiments au moment même où elle joue à la tragédienne. Un peu plus tard, du reste, l'illusion se dissipera. Ceux qui ont été des princes⁹ et des princesses ne seront plus que des comédiens partageant leur argent. Et il ne restera pour tout garant de la réalité de l'illusion ainsi dissipée que la parole d'Alcandre et le plaisir de Pridamant — ou la folie de celui-ci, contaminé par le théâtre, qui décide d'abandonner « ces lieux » et de « vole(r) vers Paris »!

Devant une telle *illusion*, Corneille pouvait bien nourrir quelque inquiétude et la conjurer en traitant sa pièce d'« étrange monstre ». C'est que, tout en célébrant le théâtre, il en avait mis en évidence non seulement les ficelles mais encore, bel et bien, les faux-semblants. Juste avant d'essayer de fixer dans le noble miroir de la tragédie l'image (à l'antique... ou en

costumes de parade — les « plus beaux habits des comédiens » découverts par le rideau d'*Alcandre*) de la société de son temps, il avait exposé les feintes de la scène et la fluidité de toute société humaine. Il avait magnifiquement glorifié le métier de comédien et le travail de l'auteur, mais n'aurait-il pas, du même coup, ouvert une brèche dans la vérité tragique, donc transhistorique, de son œuvre future? Aujourd'hui que nous sommes loin et de celle-ci et de ceux-là, *L'illusion* n'en resplendit que plus : à la manière du *Don Quichotte*, elle est au seuil de l'ancien et du nouveau. Elle joue, proprement, de leur collision. De là, notre vertige...

Une deuxième question :

Cet argent que se partagent, à la fin, tous les Comédiens et qui paraît établir le retour de *L'illusion* à la réalité, quel est-il et d'où vient-il? Ou c'est un argent de théâtre et il fait encore partie de la représentation donnée à Pridamant par Alcandre : les comédiens de celui-ci qui jouent des comédiens de la troupe de Clindor mettent un point final à leur spectacle en se partageant une paye fictive. Ainsi, on ne sort pas du théâtre. Ou c'est de l'argent pour de bon : une fois leur jeu terminé, les comédiens d'Alcandre se le répartissent entre eux. Alors, il y a de fortes probabilités pour que cet argent vienne de Pridamant : il est le spectateur, c'est lui qui a payé. Il en a eu pour son argent. Mais peut-être ces comédiens d'Alcandre n'ont-ils joué que ce qu'il souhaitait voir? Dans l'un et l'autre cas, Pridamant risque fort d'avoir été floué. De toute façon, « l'illusion » reste complète.

1. Cité par Colette SCHERER dans *Comédie et société sous Louis XIII — Corneille, Rotrou et les autres*, Nizet, Paris 1983. P. 23.

2. Toutes les citations de *L'illusion Comique* sont empruntées au texte de l'édition originale (1639), tel qu'il est retranscrit par Georges COUTON dans les *Œuvres complètes de Corneille*, tome 1, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1980.

3. Cf. la notice de Marc FUMAROLI dans l'édition de *L'illusion Comique* dans la collection des « Nouveaux classiques Larousse », Librairie Larousse, Paris, 1970. P. 29.

Dans *Comédie et société sous Louis XIII*, Colette SCHERER évoque aussi, à plusieurs reprises, ces deux *Comédie des comédiens* (op. cit.).

4. Cf. la notice de Marc FUMAROLI déjà citée, p. 21 et 27.

5. *Ibid.*, p. 21.

6. *Ibid.*, p. 25.

7. Cf. « Remarques sur l'*Opéra de quat'sous* » dans *Écrits sur le théâtre*, par Bertolt BRECHT, texte français de Jean Tailleur, Gérald Eudeline et Serge Lamare, l'Arche, Paris, 1963. P. 48.

8. Cf. Jean ROUSSET : *La Littérature de l'âge baroque — Circé et le paon*, Librairie José Corti, Paris, 1954. Pp. 205-206.

9. Ces princes sont loin d'être tout admirables : le prince d'Angleterre, Florilame (un nom pourtant bien engageant), qui ne paraît pas sur la scène, est, nous dit-on, tout prêt à se repaître d'Hippolyte-Isabelle, une fois celle-ci veuve par ses soins et son honneur prétendument vengé (par la mort de Rosine, son épouse) : « Le Prince dès longtemps amoureux de vos charmes, / Dans un de ses châteaux veut essuyer vos larmes » (V-5, dans la version originale de 1639).





Pierre Corneille,
son inscription sociale
Bernard Dort



Un statut

Pierre Corneille n'aurait-il pas vécu ? Ou n'aurait-il été qu'un prête-nom, un masque ? A lire certains exégètes, on le croirait presque, puisque l'un d'entre eux va jusqu'à écrire : « Par un bonheur qu'on peut apprécier, la vie de Pierre Corneille est à peu près inconnue. » Certes, si l'on entend par vie un ramassis d'anecdotes, nous ne connaissons guère celle de Corneille. Mais une vie, c'est plus que ce chapelet de petits faits patriotiques ou graveleux, c'est aussi une *situation* dans une société donnée et sa lente, sa profonde transformation au cours des années. Ainsi, la vie de Corneille nous intéresse sans souci d'histoire littéraire. Je crois même qu'aucune analyse de l'œuvre de Corneille ne peut aboutir, si elle ne s'applique d'abord à définir sa situation, la singularité et l'unité de cette situation au long de presque tout un siècle. Il est de fait que peu d'exégètes ont cru bon de commencer par là. Parce que Corneille paraissait monolithique, parce qu'il n'offrait aucune prise aux commérages — les seules anecdotes que nous en connaissions sont fausses (celle du soulier et de la pauvreté du vieux Corneille) ou trop allusives pour que l'on puisse s'en contenter (celle de ses « amours » avec la Du Parc) —, parce que son règne sur le théâtre parisien semble sans la fissure pendant plus de trente ans,

parce que ses héros se sont vite figés, pour une postérité inattentive, en un type : le *héros cornélien*, on a cru possible d'oublier Pierre Corneille, d'oublier son inscription sociale, volontaire, obstinée, d'oublier que son œuvre elle-même était profondément dépendante de l'histoire, et que, loin de former un bloc, elle pouvait, elle devait être considérée comme un système en évolution, comme une dramaturgie dont le principal objet était cette histoire : une histoire en mouvement.

Pierre Corneille
bourgeois de Rouen

A la différence de beaucoup d'auteurs des débuts du XVII^e siècle, seigneurs de peu de biens ou cadets de bonnes familles, souvent pourvus de bénéfices ecclésiastiques, Corneille est un bourgeois. Il appartient à la bourgeoisie aisée, enrichie par le négoce, d'une des provinces les plus proches de Paris. Depuis deux générations au moins, sa famille est entrée dans la bourgeoisie de robe rouennaise et y a fait lentement son chemin, progressant d'*office* en *office* et se constituant, à Rouen et dans les environs, un patrimoine immobilier qui pût l'égaliser à la noblesse. En 1584, le grand-père de Pierre Corneille a acheté, rue de la Pie, près du Vieux-Marché de Rouen, la maison, presque un hôtel, qui sera celle de la famille Corneille. Et quatorze ans après

(deux ans avant la naissance de Pierre Corneille, l'aîné), son père, Pierre lui aussi, a fait l'acquisition du domaine de Petit-Couronne : une maison de maître, avec seize hectares de bonne terre. Voilà la famille Corneille établie. Pierre Corneille n'aura qu'à suivre l'exemple de son père et de son grand-père. Telle est sa première certitude, et il n'en démordra pas. Des études chez les jésuites ; quelques prix de vers latins et, à dix-huit ans, Pierre Corneille prête serment comme avocat stagiaire au Parlement de Rouen. Y plaïda-t-il ? On ne sait. Toujours est-il que, quatre ans plus tard, en 1628, son père lui achète un double office : Pierre Corneille devient avocat du roi au siège des Eaux et Forêts, c'est-à-dire à la Table de Marbre de Rouen, et à l'amirauté de France. Il a en principe trois audiences par semaine. Pendant vingt-deux ans il remplira scrupuleusement les fonctions de sa double charge, rédigeant de longs rapports pour défendre les intérêts du roi. On le voit : dès le début de sa vie, les jeux sont faits. Corneille l'aîné va continuer son père, Maître des Eaux et Forêts en le vicomté de Rouen, et son grand-père, conseiller référendaire à la chancellerie du Parlement de Normandie. Autour de lui, oncles, grands-oncles travaillent dans le même sens : il s'agit pour tous de constituer une grande famille de la bourgeoisie de robe qui puisse balancer les castes de féodaux normands.

L'« officier » Corneille

Que l'on ne sous-estime pas l'influence décisive qu'eurent sur le dramaturge Pierre Corneille ses origines, ce qui fut longtemps son métier et, surtout, son appartenance à un groupe social cohérent : celui des *officiers*. Jamais, en effet, Corneille ne s'est considéré autrement que comme officier. Jamais il n'a dérogé à cette sorte de cléricature sociale. Jamais même il n'a tenu la littérature et le théâtre pour une façon de se hisser, subrepticement, jusqu'au monde de la féodalité. Non, pour lui, la littérature — le théâtre comme l'édition — n'a été qu'un moyen de poursuivre l'ascension sociale de sa famille, de toute la famille Corneille, grossie, enrichie par une habile politique de mariages, d'accélérer ce processus si fréquent au XVII^e siècle : l'accession, par le service direct du roi, des officiers à la noblesse, la conversion de la bourgeoisie en noblesse de robe dans la dépendance du roi et de lui seul. Il y parvient vite : en 1637, après *Le Cid*, le roi accorde des lettres de noblesse au père de Pierre Corneille. Et, presque trente ans après, quand Louis XIV prend un édit révoquant toutes les lettres de noblesse expédiées depuis 1630 — édit enregistré, non sans mauvaise volonté, on s'en doute, par la Cour des Aides de Normandie — Pierre Corneille qui est encore, mais plus pour longtemps, le « Grand Corneille », obtient qu'une

exception soit faite en sa faveur. Cette révocation des lettres de noblesse — mesure qui touchait presque exclusivement les officiers — témoigne d'ailleurs d'un bouleversement de la politique royale au XVII^e siècle.

Nous touchons ici à un phénomène de l'évolution sociale dont Lucien Goldmann a bien mis en lumière les conséquences idéologiques dans son *Dieu caché* et dans son *Racine*. Rappelons-en les grandes lignes. Le jansénisme, remarque Goldmann, s'est développé et a rencontré le maximum de sympathies parmi les gens de robe et les membres des cours souveraines, c'est-à-dire dans le groupe social des officiers. Il constituerait ainsi la réaction idéologique de ce groupe qui a ressenti comme une frustration politique et sociale le changement d'orientation de la politique royale sous Louis XIV.

Depuis longtemps, en effet, le roi s'appuyait sur cette bourgeoisie de robe, sur les officiers, contre les nobles, contre les féodaux. Ainsi, au début du XVII^e siècle, l'administration des provinces était encore assurée par les pouvoirs locaux, notamment par les cours, et les conseils du roi n'y exerçaient qu'une fonction de contrôle. Mais peu à peu ces derniers passèrent du contrôle à l'administration directe, en même temps que se constituait une « bureaucratie dépendant du pouvoir central et intimement liée à celui-ci, la *bureaucratie des commissaires* »¹. D'autre part, le roi multipliant pour des raisons financières la création d'offices (en 1638, un second office d'avocat à la Table de Marbre de Rouen est créé : Corneille, voyant le prix du sien diminuer, proteste mais en vain), ceux-ci se dévaluent et leurs titulaires se détachent du roi, allant jusqu'à faire cause commune avec la noblesse contre lui.

Dans cette perspective, les années 1638-1640 marquent le tournant de la politique royale — tournant que le double échec de la Fronde, la parlementaire comme la féodale (1648-1653), et le début du règne personnel de Louis XIV vont transformer en un renversement politique et social dont on ne saurait surestimer l'importance : à l'autorité des *officiers*, le roi substitue de plus en plus celle de ses *commissaires*, de ses conseils qui administrent alors directement.

Auparavant, nous avons affaire à une monarchie tempérée d'Ancien Régime où le roi s'appuie, pour faire contrepoids aux seigneurs, sur le tiers-état et, particulièrement, sur le corps des officiers et des légistes... Maintenant, voici une monarchie absolue, indépendante de la noblesse, d'une noblesse réduite à une fonction décorative, mais indépendante aussi du tiers-état, et qui gouverne à l'aide d'un corps qui n'existe que par elle : la bureaucratie des commissaires. L'officier Pierre Corneille, absolutiste par vocation sociale autant que par conviction personnelle, va donc se trouver en porte-à-faux.

Corneille rêvait, avait rêvé d'un Etat organisé autour du roi et selon lui. Toute une partie de son œuvre — celle des classiques « chefs-d'œuvre cornéliens » — nous propose même l'image d'un monde unifié sous le pouvoir du roi et par l'entremise du juge. Or voilà que l'instauration de l'absolutisme nie cette construction idéale. Le roi ne règne plus par les officiers. Il règne seul. Il règne selon son bon plaisir, et commissaires, intendants, conseillers ne font que veiller à l'exécution de ses ordres. Ultime paradoxe, le roi a maintenant rassemblé autour de lui sa vieille noblesse féodale, enfin domestiquée : la cour. Les officiers sont condamnés à la province, à l'obscurité. Leur grand rêve d'une monarchie parlementaire a avorté. Il ne se perpétuera que souterrainement, jusqu'à ce que Montesquieu lui donne une forme doctrinale et qu'il finisse par se perdre dans le grand courant libéral du XVIII^e siècle.

Rien n'illustre mieux cette brusque mutation de la politique royale et les conséquences qu'elle entraîna pour tout le groupe des officiers, pour l'officier Pierre Corneille lui-même, qu'un épisode, le plus sinon le seul spectaculaire de la vie de Corneille. En janvier 1650, le duc et la duchesse de Longueville (celle-ci était la sœur du Grand Condé qui vient de se déclarer contre la reine et Mazarin) tentent de soulever la Normandie. Le 19 janvier, Condé, Conti et Longueville sont arrêtés. La duchesse se voit contrainte de gagner les Pays-Bas. La régente, le jeune roi et Mazarin se rendent alors à Rouen pour y rétablir l'ordre — l'ordre royal contre l'ordre féodal de Longueville — et procéder à une vigoureuse épuration. Les lieutenants-généraux du royaume, le procureur de Normandie et le procureur syndic des États de Normandie (Baudry, un protégé des Longueville, frondeur enragé) sont destitués. Et c'est Pierre Corneille, « dont la fidélité et l'affection nous sont connues », qui est chargé des fonctions de procureur syndic des États de Normandie. Poste considérable, qui vaut à Corneille, jusqu'alors très indépendant et de par sa charge éloigné de tout remous politique, d'être traité, dans *L'Apologie Particulière*, écrite par un protégé des Longueville, « d'ennemi du peuple puisqu'il est pensionnaire du Mazarin... qui sait fort bien faire les vers mais qu'on dit assez malhabile pour manier les grandes affaires ». De plus, cette nouvelle situation oblige Corneille à vendre sa charge, mais, dans ces temps de désordre et de baisse générale du prix des offices, il n'en peut tirer que six mille livres alors qu'il l'avait achetée onze mille cinq cents. Or, dès mars 1651, la conjoncture était renversée : les princes relâchés (en février), Baudry est rétabli dans sa charge de procureur syndic des États de Normandie, et Corneille remercié, sans que personne n'ait songé à le dédommager du préjudice subi.

Pierre Corneille a donc perdu sur les deux tableaux : vis-à-vis des princes, vis-à-vis du roi surtout. Il est victime de

la politique royale, de ce roi dont il a pourtant fait le principe même de son œuvre dramatique et dont il n'a cessé d'être, de se vouloir le serviteur. Certes, il continuera à affirmer sa fidélité au principe de l'absolutisme royal, à servir et à célébrer le roi; cette affaire ne modifiera en rien son comportement (à peine peut-on y voir l'une des causes de sa traduction de *L'Imitation*), ni ses « idées » politiques. Mais elle n'en est pas moins révélatrice : la fidélité, l'attachement de l'officier Pierre Corneille au roi, au principe du pouvoir royal (même représenté par Mazarin que Corneille n'aimait pas), le roi et l'histoire les ont trahis.

L'écrivain Pierre Corneille

Mais l'officier Pierre Corneille fut aussi un écrivain. Cela est l'expression d'une profonde nouveauté pour l'époque et non un truisme. Car Pierre Corneille ne se contenta pas d'écrire. Il entendit exploiter ses œuvres, en vivre, en faire commerce. Officier, il se voulut également écrivain : un écrivain d'État, honorant un roi qui l'honore. La chose fit d'ailleurs scandale à l'époque. Quoi! dans les belles-lettres, Corneille transposait, imposait les usages bourgeois! Ainsi que le notait d'Aubignac, Corneille ne sort de ses ténèbres que « pour faire des courses avantageuses dans le pays des histrions et des libraires. Il a vendu ses œuvres aux histrions, il les a vendues aux libraires, il les a vendues à ceux auxquels il les a séparément dédiées. Il faudrait qu'il soit d'une humeur insatiable s'il n'était pas content de son bon ménage après avoir vendu trois fois une même marchandise ». Corneille instaura littéralement un nouveau *statut de l'auteur dramatique*. Le statut traditionnel de l'auteur de théâtre est en effet d'appartenir à un seigneur, et de payer ce « maître » en divertissements, ou de dépendre entièrement d'une troupe, d'en être le fournisseur et presque le valet de plume. Dans le premier cas, nous avons affaire à de petits aristocrates, souvent libertins (tel Théophile de Viau), qui alimentent les troupes selon leurs besoins passagers et les caprices de leur « Maître »; dans le second, plus fréquent, à de véritables « nègres », tel Hardy, le grand prédécesseur de Corneille, qui travaillait avec et pour les Comédiens du Roy, qui les suivait même dans leurs pérégrinations, auteur de près de six cents pièces dont la plupart ont disparu, et qui bénéficiait de la protection épisodique de quelques seigneurs (dont ceux qui avaient protégé Théophile). Mais dans les deux cas, l'auteur est *dépendant*. Cette situation fera même le drame de Rotrou (1609-1650) qui, appartenant d'abord au comte de Soissons, puis au comte de Fiesque et par la suite attaché à la troupe des Comédiens du Roy, fut condamné à produire précipitamment, à la demande d'un public extrêmement versatile, avant de parvenir à se retirer comme lieutenant civil, peut-être pour commencer





vraiment son œuvre, à Dreux, où il mourut « en service », de la peste, à l'âge de quarante-et-un ans. Or, dès le début de sa carrière, sa situation d'officier, ses revenus immobiliers (on les estime à près de deux mille livres par an) gardaient Corneille de tomber dans une pareille dépendance. Ensuite, le succès triomphal du *Cid* consacra l'autonomie (spirituelle mais aussi financière) de l'écrivain. D'un seul coup Corneille avait conquis son indépendance : indépendance vis-à-vis des Grands (*Horace* était dédié au cardinal duc de Richelieu); indépendance même vis-à-vis des troupes. Car — ce point me paraît essentiel — Corneille exerça pendant une trentaine d'années, exactement de 1637 à 1666 (date de la création d'*Andromaque*), une véritable royauté sur le théâtre : royauté qui lui valut des revenus (c'est aussi à près de deux mille livres par an qu'il faut estimer la rente que Corneille tira de son œuvre) et une suprématie littéraire à peu près absolue.

A cet égard, certains épisodes de sa vie littéraire sont caractéristiques. Je ne puis ici que les énumérer : — c'est d'abord l'affaire du *Cid*, les *Observations* de Scudéry, *Les Sentiments de l'Académie sur le Cid*, la non-soumission de Corneille et son premier silence : déjà, Corneille se sent une puissance; — c'est surtout cette tentative de « nationalisation » des lettres par le cardinal de Richelieu et ce « brain trust » des *Cinq auteurs*², dont Corneille se retire vite, au risque de déplaire au Cardinal auquel il doit pourtant sa récente noblesse; — ce sont les relations littéraires de Corneille et du Cardinal, empreintes moins, comme on l'a prétendu, d'animosité ou de jalousie en ce qui concerne le Cardinal, que de respect et d'indépendance du côté de Corneille; et c'est, sitôt la mort de Richelieu, la suppression de la pension de mille cinq cents livres qui était versée à Corneille; — c'est, en 1642, ce coup de force

dans le domaine de l'édition : Corneille fait établir à son propre nom et non à celui de son libraire, comme il était d'usage, le privilège de *Cinna*; faisant imprimer ses livres à ses frais, à Rouen, il les revend ensuite, avec bénéfice, au libraire parisien; — ce sont les nombreuses éditions de son œuvre, le premier recueil collectif de 1644, le *Théâtre* de 1660 avec les *Trois discours* et les *Examens*, enfin, fait unique dans le XVII^e siècle littéraire, la grande édition de 1664 en deux volumes in-folio, format réservé aux grands Anciens; — ce sont les querelles : celle avec Molière (cf. *La Critique de l'École des femmes*), celle, surtout, avec l'abbé d'Aubignac; les silences de Corneille, ses mépris; les écrits de toute une troupe de folliculaires, sinon à ses gages, du moins à sa dévotion... Bref, l'exercice effectif d'un pouvoir littéraire et la mise en pratique de ce qu'il faut bien appeler une *politique du théâtre*. Car, contrairement à ce qu'on a pu dire, Corneille ne se contentait

pas d'écrire ses pièces, ni même de les exploiter financièrement. Il les suivait. Il s'occupait activement de leurs représentations. Et même, il ne dédaignait pas — des témoignages contemporains en font foi — de régenter l'activité théâtrale parisienne : ayant intérêt à ce que les deux troupes de Paris (le Marais et l'Hôtel de Bourgogne) se disputent ses pièces, il s'employait à soutenir tantôt l'une, tantôt l'autre. Aussi reste-t-il, même après 1660, l'auteur le plus joué. Pourtant, c'est à cette époque que se produit le retournement : Corneille demeure le roi des scènes parisiennes, mais Louis XIV ne le reconnaît plus. Dans le cadre du nouveau plan de nationalisation des lettres établi par Colbert, sous l'égide du roi et avec les bons services de Chapelain, une pension de deux mille livres de rente lui est bien attribuée. Mais, tout en reconnaissant en lui un « prodige d'esprit et d'ornement du théâtre français », une inspiration « géniale » avec des défauts de « dessein » et « d'art général », les nouveaux maîtres, ces desservants du pouvoir absolu, ces *commissaires*, doutent de l'utilité de l'écrivain Corneille : « Hors du théâtre, on ne sait s'il réussirait en prose ou en vers, agissant de son chef, car il a peu d'expérience du monde et ne voit guère rien hors de son métier. » En 1674, Corneille est « oublié » sur la liste des pensions royales. Il mettra huit ans à obtenir réparation de cet oubli. Son temps est définitivement passé. Son indépendance, sa royauté littéraire lui ont interdit de devenir un *écrivain de cour*. Louis XIV n'a que faire d'un écrivain d'État. Corneille est maintenant hors-jeu.

Comme officier, Corneille avait parié sur l'absolutisme : celui d'un roi qui unifierait l'État et qui, appuyé sur la bourgeoisie (et la noblesse) de robe, « récupérerait » les énergies de la noblesse féodale pour les inscrire dans un *ordre* dont ce roi serait le principe, les féodaux l'énergie et cette bourgeoisie la raison. L'absolutisme a bien triomphé, mais pas de la façon dont l'espérait l'officier-Corneille. Il a triomphé seul. Voici que le roi se prévaut maintenant d'un droit divin, qu'il gouverne non plus par intermédiaires, mais directement, par la seule entremise d'hommes à ses gages : les conseillers et les commissaires. Voici même que, loin de reconnaître la bourgeoisie comme groupe social dirigeant, il l'écarte de son trône, la nie et s'entoure d'un écran protecteur : les nobles, les anciens féodaux, ramenés à l'obéissance, châtrés, réduits à l'état de cour. Et si Corneille, qui est un produit de l'éducation jésuite, ne se tourne pas vers le jansénisme, s'il ne paraît même pas tenté par cette rupture avec le monde que constitue le jansénisme — solution qu'adoptent à partir de 1640 certaines familles d'officiers et non des moindres — il ne s'en tient pas moins, et il est tenu, à l'écart du nouveau régime. Son adhésion à Louis XIV, à sa personne comme au principe royal qu'il incarne,

est certes inconditionnelle, mais elle ne se traduit que par des dithyrambes habilement dissimulés dans ses dernières pièces. En fait, l'ordre de Louis XIV n'est pas l'ordre de Corneille. La situation de l'écrivain-Corneille nous l'apprend aussi. Refusant le statut de l'écrivain de la féodalité (qui est un valet et un chantre du seigneur), Corneille avait ébauché le statut de l'écrivain d'État : écrivain libre, qui ne dépendrait que de lui-même mais qui s'engagerait tout entier à servir l'État, en citoyen (ou, pour reprendre le vocabulaire de l'époque, en *sujet*). Cependant, l'écrivain féodal disparu, ce n'est pas l'écrivain d'État qui lui succéda, mais l'écrivain de cour. Or, Corneille fréquenta peu la cour : « Dieu m'a fait naître mauvais courtisan. » Et cette cour ne se retrouvait plus dans son œuvre. Elle demandait des divertissements, fussent-ils tragiques ; Corneille ne lui proposait qu'une longue réflexion sur le pouvoir, ses fondements et ses effets. Aussi, écrivain d'État, poète de la légitimité, sujet convaincu des vertus de l'absolutisme, Corneille se voit-il condamné et négligé par un roi absolu, des ministres tout-puissants, une cour et un public qui ne veulent plus s'interroger, mais oublier, accepter et se regarder jouir de la vie. Quand il meurt, en 1684, c'est en exclu d'un ordre qu'il avait annoncé et appelé de tous ses vœux : autour de lui, le siècle avait basculé, et les mots, changé de sens.

Extraits de : Corneille dramaturge. L'Arche. Travaux.

1. Lucien Goldmann — *Le Dieu caché*.
2. Rotrou, L'Estoille, Boisrobert, Colletet et Corneille.

La carrière de Corneille
auteur dramatique

1627-28 (?) *Mélite*.

1630-31 *Clitandre*.

1631-32 *La Veuve*.

1632-33 *La Galerie du Palais*.

1633-34 *La Suivante; La Place Royale*.

1634-35 *Médée*.

1635-36 *L'illusion Comique*.

1636-37 *Le Cid*.

1639-40 *Horace*.

1640-41 *Cinna*.

1642-43 *Polyeucte*.

1643-44 *Pompée; le Menteur*.

1644-45 *La suite du Menteur; Rodogune*.

1645-46 *Théodore*.

1646-47 *Héraclius*.

1649-50 *Andromède; Don Sanche*.

1650-51 *Nicomède*.

1651-52 *Pertharite*.

1658-59 *Œdipe*.

1660-61 *La Toison d'Or*.

1661-62 *Sertorius* (fév. 62).

1662-63 *Sophonisbe* (janv. 63).

1664-65 *Othon* (août 64).

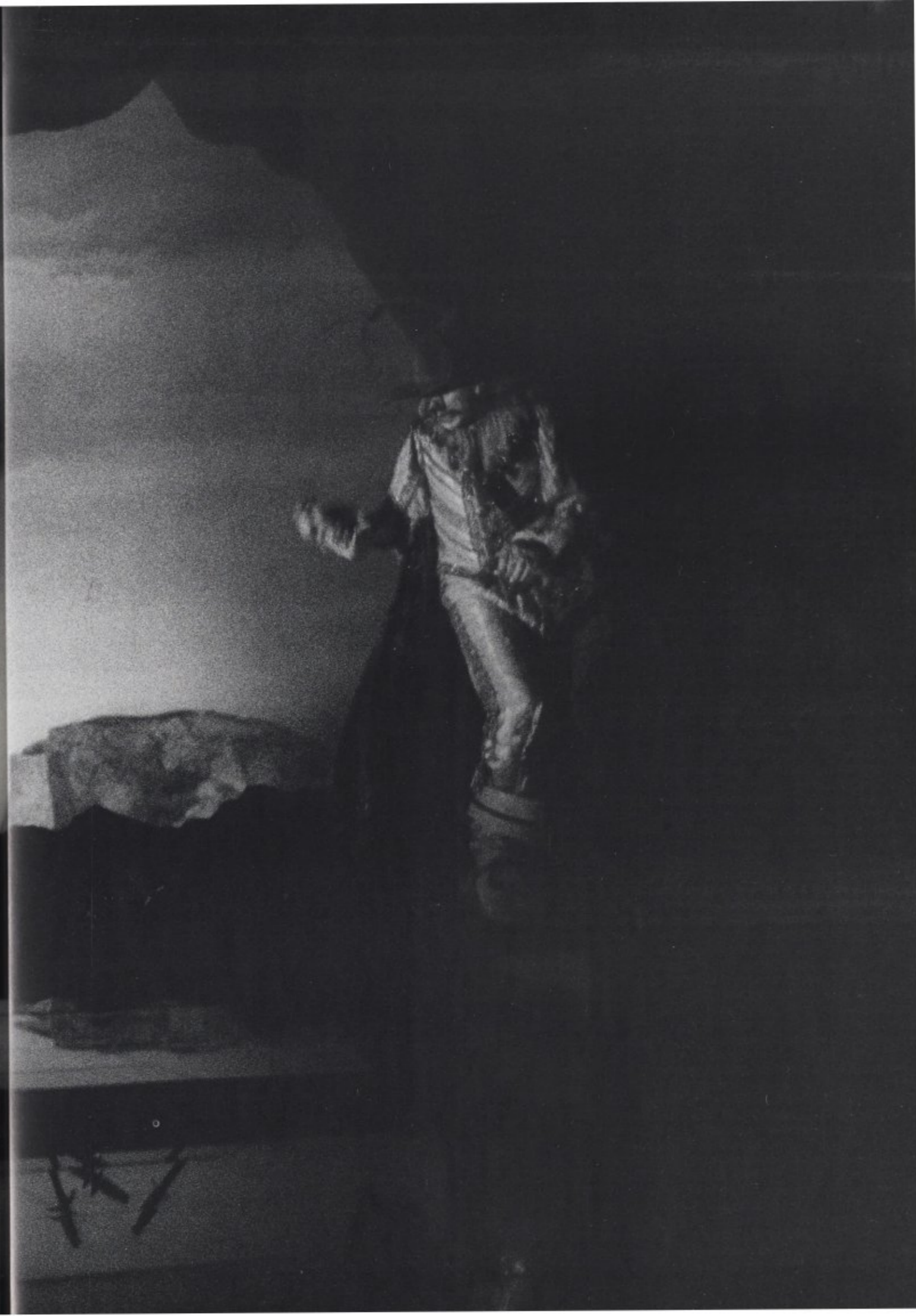
1665-66 *Agésilas* (fév. 66).

1666-67 *Attila* (mars 67).

1670-71 *Tite et Bérénice* (28 nov. 70).

1672-73 *Pulchérie* (nov. 72).

1673-74 *Suréna* (nov. 74).



« L'illusion » de Corneille et le baroque Annie Richard

Le thème de l'illusion

« Ce qu'il y a de plus réel en moi, ce sont
les illusions que je crée avec ma peinture.
Le reste est un sable mouvant. »
DELACROIX

L'illusion du spectacle

Le thème de l'illusion est celui que nous aborderons le premier, pour l'évidente raison qu'il nous est suggéré par le titre même de la pièce, qui d'ailleurs, à partir de 1660, ne sera plus appelée *L'illusion Comique*, mais seulement *L'illusion*. Bien entendu, la signification immédiate de ce titre est très claire : c'est la vision que le magicien Alcandre fait surgir pour permettre à Pridamant de voir les aventures arrivées à son fils Clindor, depuis que celui-ci a quitté la maison paternelle :

*Commencez d'espérer : vous saurez par mes charmes
Ce que le ciel vengeur refusait à vos larmes.
Vous reverrez ce fils plein de vie et d'honneur :
De son bannissement il tire son bonheur.
C'est peu de vous le dire : en faveur de Dorante
Je vous veux faire voir sa fortune éclatante. (I.2)*

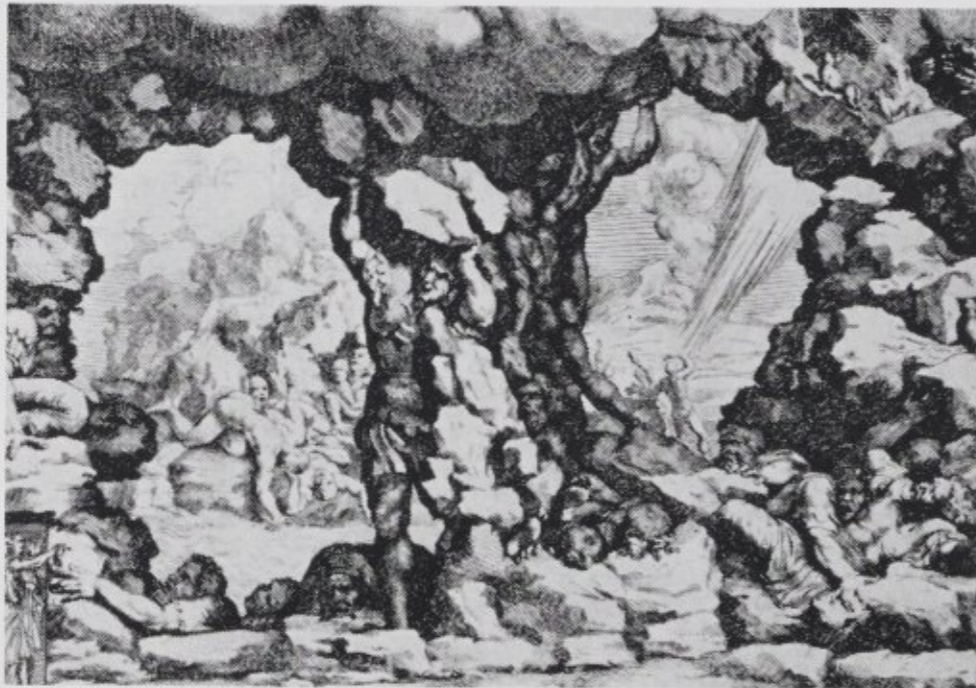
Ces paroles d'Alcandre sont très importantes, car elles nous introduisent au cœur du monde baroque, qui est le spectacle. En prononçant ces mots, Alcandre se révèle un personnage de premier plan. Il n'est pas à proprement parler le créateur de l'illusion, puisqu'il s'agit d'images réelles, mais en choisissant de montrer au lieu de raconter, il introduit le théâtre. Cette idée sera reprise plusieurs fois dans les premières scènes :

*Je vais de ses amours
Et de tous ses hasards vous faire le discours.
Toutefois si votre âme était assez hardie,
Sous une illusion vous pourriez voir sa vie... (I.2)*

Le mot essentiel a été prononcé, et nous savons maintenant que nous allons être spectateurs d'une illusion, qui est présentée comme un effet magique, obtenu par de difficiles sortilèges, dans une étrange atmosphère. Toutefois, Alcandre se réserve le droit d'intervenir, et de diriger le spectacle :

*Toutes ses actions ne vous font pas honneur,
Et je serais mari d'exposer sa misère
En spectacle à des yeux autres que ceux d'un père...
Lorsque de ses amours vous aurez vu l'histoire,
Je vous le veux montrer plein d'éclat et de gloire. (I.3)*

L'illusion apparaît donc d'abord comme un spectacle offert par Alcandre à Pridamant et aux spectateurs. Il faut pour cela avoir



1 - Giulio Romano, Sala dei Giganti, Palazzo del Te, Mantua. Gravure de P.S. Bartoli.
2 - G. Torelli, Décor pour les Noces de Pelée et de Thetis (I, 1), Paris 1654. Gravure de I. Silvestre

recours aux services d'un mage très puissant. Mais il n'y a pas de tricherie : Pridamant est conscient d'assister à une manifestation de magie. Il est le jouet consentant, et reconnaissant, bien qu'un peu décontenancé, des sortilèges d'Alcandre. L'illusion est ici un spectacle consenti. D'ailleurs, plus que d'une illusion, il s'agit d'une vision rétrospective de la vie de Clindor, à la manière d'un flash-back cinématographique. Cette vision est au reste limitée à un épisode très précis du passé de Clindor : son service auprès de Matamore, ses amours avec Isabelle, et son évasion. Alcandre déclare avoir censuré les aventures dont Pridamant pourrait avoir à rougir :

*Sans vous faire rien voir, je vous en fais un conte,
Dont le peu de longueur épargne votre honte. (I.3)*

Voilà pour la première partie du spectacle promis par le mage au père du jeune homme. La seconde partie se composera de « la même action qu'il pratique aujourd'hui » (I. 3). Nous verrons alors le présent immédiat, et cette fois, la magie, au lieu d'agir sur le temps, en montrant le passé, agira sur l'espace, en montrant Clindor là où il se trouve, à plusieurs centaines de kilomètres de la grotte de Touraine qui est le refuge d'Alcandre. L'illusion annoncée par Alcandre est donc un

spectacle en deux parties, que Pridamant est convié à regarder dans le plus grand silence. Ces deux moments du spectacle sont séparés par deux ans. C'est Alcandre qui nous l'explique :

*... Après un tel bonheur,
Deux ans les ont montés en haut degré d'honneur.
Je ne vous dirai point le cours de leurs voyages,
S'ils ont trouvé le calme ou vaincu les orages
Ni par quel art non plus ils se sont élevés :
Il suffit d'avoir vu comme ils se sont sauvés
Et que, sans vous en faire une histoire importune,
Je vous les vais montrer en leur haute fortune. (IV.10)*

D'autre part, ce spectacle offrira une représentation de la vie de Clindor,

*Par des spectres pareils à des corps animés :
Il ne leur manquera ni geste ni parole. (I.2)*

Plus tard, Alcandre aura recours à de nouveaux spectres pour évoquer la seconde partie de la vie de Clindor :

*Mais, puisqu'il faut passer à des effets plus beaux,
Revenons pour évoquer des fantômes nouveaux.
Ceux que vous avez vus représenter de suite
A vos yeux étonnés leur amour et leur fuite,
N'étant pas destinés aux hautes fonctions
N'ont point assez d'éclat pour leur conditions. (IV.10)*

Quant au lieu où se déroule cette projection, on peut penser que c'est devant la grotte, puisque le magicien doit rentrer quand il a à préparer de nouveaux sortilèges : c'est donc qu'ils étaient sortis pour assister à la représentation. D'ailleurs, Alcandre ne se contente pas d'évoquer des



personnages, il évoque aussi tout ce qui les entoure : demeure de Géronte, prison de Clindor, enfin jardin du prince Florilame. Il faut disposer d'un espace que la grotte du magicien n'offre sans doute pas.

Avant même de montrer ces « spectres animés », Alcandre va faire surgir d'un coup de baguette la vision des rutilants habits des comédiens devant lesquels Pridamant va naïvement se récrier d'admiration.

*Mon fils n'est point de rang à porter ces richesses,
Et sa condition ne saurait consentir
Que d'une telle pompe il s'ose revêtir. (I.2)*

Cette vision qui précède la représentation simule en quelque sorte la parade qui précède le spectacle. Ces habits somptueux sont pour Pridamant une vision à la fois alléchante et inquiétante, qui doit l'inciter à regarder le spectacle avec une attention accrue. Alcandre est le metteur en scène, et l'illusion qui donne son titre à la pièce est donc conçue comme un spectacle théâtral organisé, et avec quelle précision et quel luxe de moyens ! par un bienveillant magicien. Ce que la vision perd en mystère, elle le gagne en précision, en ressemblance avec la vie. Il est en effet tout à fait exceptionnel de pouvoir évoquer d'aussi longues tranches de vie,

et Alcandre ne perd aucune occasion de souligner la nouveauté de l'expérience :

*Entrons dedans ma grotte, afin que j'y prépare
Quelques charmes nouveaux pour un effet si rare. (I.3)*

Illusion noire et illusion blanche

L'illusion annoncée par le titre de la pièce existe donc de façon visuelle, grâce à la magie d'Alcandre, pour permettre de voir des épisodes de la vie de Clindor. C'est cette illusion visuelle, consentie par Pridamant et par le spectateur, qui va fournir son canevas à la pièce. Alcandre explique très clairement ce qui va se passer, si clairement que le père éploré et le spectateur croient conserver toute leur raison et assister en toute lucidité à une représentation théâtrale. Ce n'est qu'une idée fausse, et la dernière scène leur montrera comment ils se seront laissés prendre au piège de l'apparente simplicité du jeu. L'illusion recéait un piège, et n'était elle-même que fiction.

Cependant, avant d'arriver au coup de théâtre final, qui lui révèle la vérité, le spectateur aura pu voir que, consentie ou non, l'illusion est partout présente

dans la pièce, pas seulement au niveau de l'intrigue. Le décor lui-même est inquiétant : il n'est pas ce qu'il paraît être. Il recèle des mystères :

*N'avancez pas : son art au pied de ce rocher
A mis de quoi punir qui s'en ose approcher,
Et cette large bouche est un mur invisible,
Où l'air en sa faveur devient inaccessible... (I.1)*

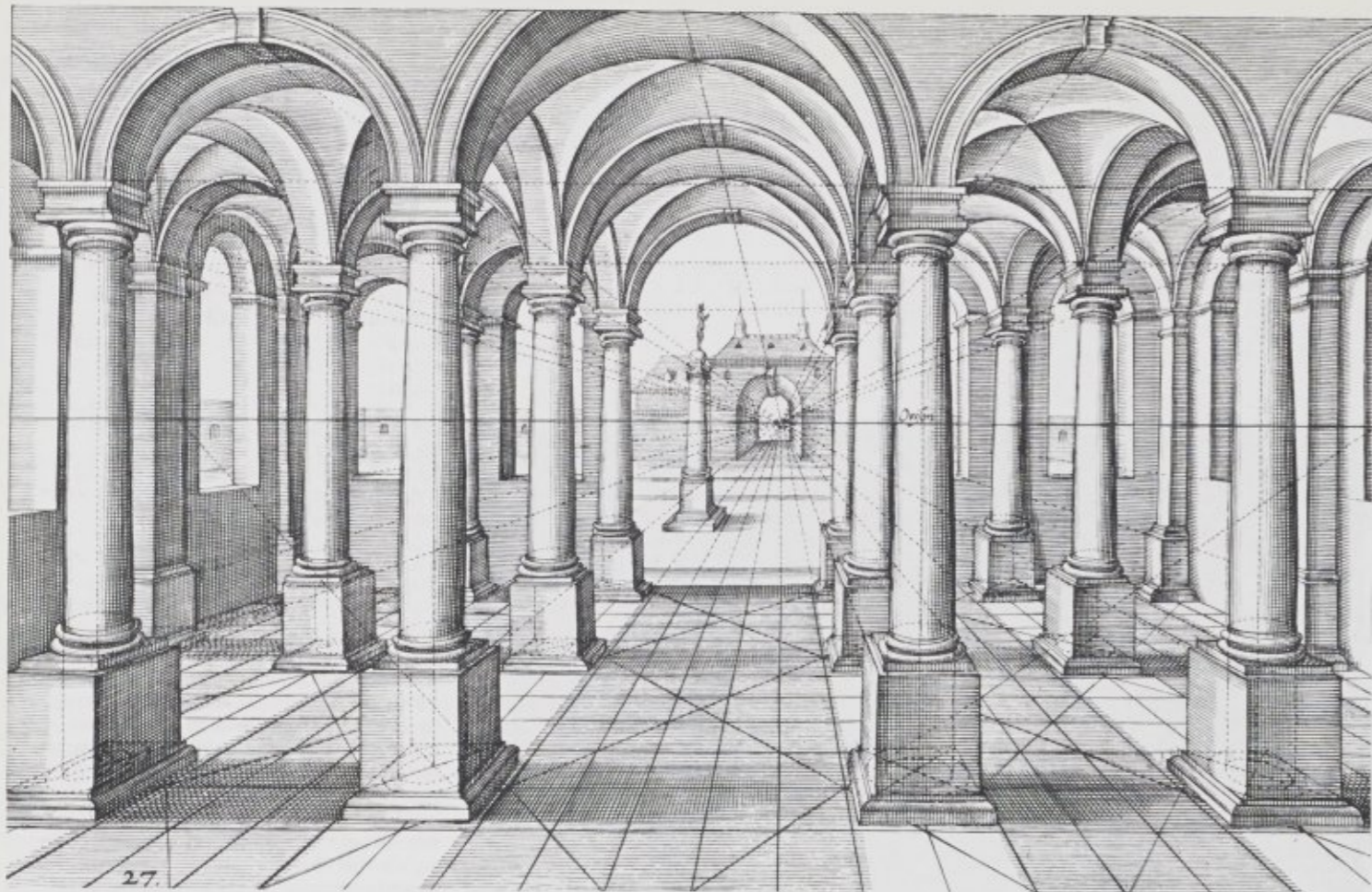
Il y a dans le décor une partie importante que le spectateur ne voit pas, mais dont on lui fait savoir l'existence redoutable. Il ne voit pas davantage le matériel du magicien, l'arsenal de philtres et de potions qu'on peut imaginer, mais il en voit les merveilleux effets par la présence des comédiens. De même, plus loin, c'est seulement par la description horrifiée qu'en fait Clindor que le spectateur prend conscience de l'hallucination macabre qui hante le condamné :

*Au milieu de la nuit, et du temps du sommeil,
Je vois de mon trépas le honteux appareil ;
J'en ai devant les yeux les funestes ministres ;
On me lit du sénat les mandements sinistres ;
Je sors les fers aux pieds ; j'entends déjà le bruit
De l'amas insolent d'un peuple qui me suit ;
Je vois le lieu fatal où ma mort se prépare... (IV.7)*

Il existe dans les tragédies sanglantes de l'époque des guerres de religion une tradition de la vision d'horreur, des spectres. Ces visions sont parfois matérialisées sur scène, parfois non. Elles sont alors décrites par leur victime. C'est à cette tradition que se réfère la vision macabre de Clindor. A l'inverse de la première illusion – celle qui permet au père de voir son fils vivant –, celle-ci n'est pas perçue par le spectateur. Elle est cependant donnée comme réelle, par l'intensité de la description qu'en fait Clindor. Nous ne la voyons pas, mais nous ne pouvons douter qu'elle est sur scène. L'atmosphère de la pièce en devient encore plus inquiétante. Il faut dire d'ailleurs que le peu de lumière qui éclaire la scène est propice à cette atmosphère hallucinatoire : la grotte baigne dans l'obscurité :

*Ce mage, qui d'un mot renverse la nature,
N'a choisi pour palais que cette grotte obscure.
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. (I.1)*

Ce sont les premiers vers de la pièce, et on est donc introduit, dès le lever du rideau, dans un monde crépusculaire, plein de mystère. On pourrait penser qu'il s'agit d'un détail naturel quand on veut montrer la grotte d'un magicien, mais la nuit ne se dissipe pas quand on quitte la grotte d'Alcandre. Sans nécessité dramatique absolue,



1 - 2 Perspective, Jan Vredeman de Vries, éditions René Baudouin.
3 - G. Torelli, décor pour La Finta pazza (II, 8), Paris 1645 - Gravure de N. Cochin.

Corneille choisit la nuit comme moment de l'action. Matamore nous le dit : « *Marchons sous la faveur des ombres de la nuit.* » (III.7) Toute la fin de l'acte III se passe la nuit, ainsi que l'acte IV, et l'acte V, exception faite des courtes scènes où Alcandre et Pridamant commentent l'action dont ils viennent d'être témoins, et sans doute de la scène finale, car encore qu'aucune indication précise de temps ne soit donnée, la célébration du théâtre s'accommoderait mal de la pénombre qui régnait jusqu'ici sur la scène et qui ne contribue pas peu à accroître la tension dramatique. Au moment même où cette tension se défait, et où la vérité apparaît de façon éclatante, le demi-jour doit faire place à la lumière la plus vive. Néanmoins, le caractère dominant de la pièce est bien celui d'un monde crépusculaire propre aux méprises, et au « commerce des ombres ». Dans une lumière aussi trouble, comment être sûr de ce qu'on voit ? Quant au seul acte placé en pleine lumière, l'acte II, il est en même temps placé sous l'égide de ce prince des fous qu'est Matamore. Ce n'est certes pas Midi-le-Juste, cher à Valéry, qui éclaire cet acte, mais bien plutôt un soleil de fantaisie, complice de l'imagination de Matamore. Paradoxalement, le soleil éclaire le monde de la folie, tandis que le monde réel est plongé dans l'obscurité. Nous voyons donc *L'illusion Comique* se composer d'actes nocturnes propices aux hallucinations, aux méprises, à la vengeance, et d'un acte solaire où règne un personnage extravagant, hanté de folie mythologique. A la manière de Jean

Rousset, nous pourrions dire : illusion noire, illusion blanche. L'alternance de lumière et d'ombre va rythmer la pièce à la manière des tableaux baroques où un faisceau de lumière crée des zones d'éclairage différent. Cependant, cette alternance n'a pas de signification seulement plastique, elle jette le doute sur la réalité de la vision proposée. Nous sommes alternativement complices de l'illusion créée par le mage, et victimes de cette illusion, mais elle est partout maîtresse.

Illusion objective et illusion subjective

Dès maintenant, le thème de l'illusion se développe donc sur plusieurs plans : il forme tout d'abord le canevas de la pièce, et l'illusion est alors l'œuvre d'Alcandre. Pridamant le sait, les spectateurs aussi. Cependant, ce que ni Pridamant, ni les spectateurs ne savent, c'est que cette illusion qu'ils croient être l'image fidèle de la vie de Clindor, l'est en effet, mais de façon trompeuse, car Clindor a mis sa vie au service du théâtre, art de l'illusion. L'illusion, pourrions-nous dire, cesse d'être objective pour devenir subjective. Elle n'est plus reconnue par le spectateur, qui en devient le jouet. A partir du cinquième acte, le thème de l'illusion prend une dimension nouvelle. Elle était seulement évocation d'une certaine réalité, appartenant d'abord au passé, puis au présent immédiat ; elle devient maintenant représentation d'une réalité fictive. De surcroît, au cinquième acte, Clindor et Isabelle étant acteurs, ces

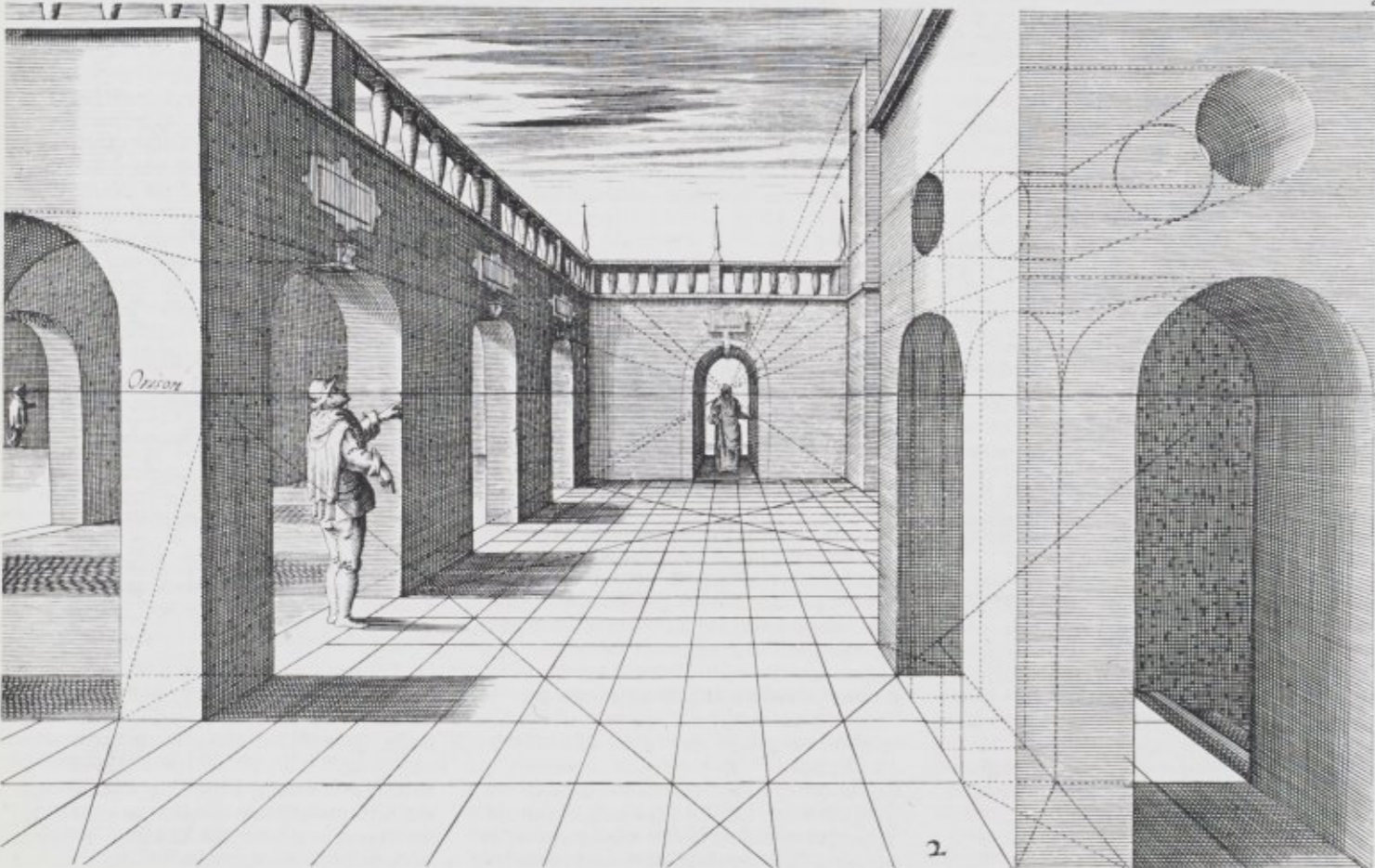
deux plans se superposent comme par glissement. On échappe d'autant moins à la tromperie des apparences que les spectres nouveaux évoqués par le magicien portent fidèlement les traits de Clindor, Lyse et Isabelle. Ils ne sont nouveaux que par les habits :

Qu'Isabelle est changée et qu'elle est éclatante! (V.1)

Pour parachever l'ambiguïté de la situation, les propos que tiennent ces nouveaux personnages peuvent à merveille convenir à Clindor et à Isabelle, mariés après s'être enfuis ensemble, comme on a pu le voir au quatrième acte :

Qu'as-tu fait de ton cœur? qu'as-tu fait de ta foi? Lorsque je la reçus, ingrat, qu'il te souviene De combien différaient ta fortune et la mienne, De combien de rivaux je dédaignai les vœux; Ce qu'un simple soldat pouvait être auprès d'eux; Quelle tendre amitié je recevais d'un père! Je le quittai pourtant pour suivre ta misère; Et je tendis les bras à mon enlèvement, Pour soustraire ma main à son commandement. (V.3)

Le spectateur qui entend ces vers ne saurait hésiter sur le sens à leur attribuer : c'est tout naturellement le rappel de la fuite échevelée de Clindor et d'Isabelle, grâce à la complicité de Lyse et du géolier. Le texte décrit parfaitement la réalité que nous venons de voir, comment penser qu'il s'agit d'autre chose ? Corneille donne bien des noms différents aux personnages : Clindor incarne Théagène, Isabelle, Hippolyte, et Lyse, Clarine, mais à aucun moment on ne les entend user de ces noms-là. Aucun élément n'est donc fourni au spectateur pour dissiper l'ambiguïté du texte. Tout, au contraire, tend à l'égarer. D'autre part, comment s'étonner de voir Clindor oublier les





serments de fidélité faits à Isabelle, lui qui, à l'acte III, courtoisait Lyse sans vergogne ? Le profil psychologique de Clindor est donc le même que celui de Théagène. Quant aux deux jeunes femmes, nous retrouvons les mêmes traits de caractère chez Lyse que chez Clarine, chez Isabelle que chez Hippolyte. C'est donc à dessein que tout, dans ce fragment de drame, prête à équivoque, une équivoque que rien ne permet de lever et que même le mage fait durer à plaisir, sans tenir compte, semble-t-il, de la juste douleur de Pridamant, qui croit qu'il vient d'assister à la mort de son fils et envisage de le suivre dans la mort.

*D'un juste désespoir l'effort est légitime,
Et de le détourner je croirais faire un crime.
Oui, suivez ce cher fils sans attendre à demain;
Mais épargnez du moins ce coup à votre main;
Laissez faire aux douleurs qui rongent vos entrailles,
Et pour les redoubler voyez ses funérailles. (V.5)*

Ces propos d'Alcandre sont choquants, car ils jouent sur la douleur d'un père, mais ils prolongent jusqu'au bout le jeu de la fausse mort. C'est seulement avec l'apparition de la troupe des comédiens que les spectateurs et Pridamant s'aperçoivent qu'ils ont été dupes des apparences, trompés par le mage, et que l'illusion a été double. Cependant, il ne faut pas s'en tenir là. En effet, les personnages que nous pourrions dire inclus dans l'illusion première, sont eux-mêmes le jouet des apparences. Nous avons déjà parlé de l'hallucination dont Clindor est victime dans sa prison. Cette fois, les spectateurs ne sont plus directement concernés : ils ne voient rien, mais le personnage qui, seul sur scène, et de plus héros de la quête de Pridamant, accapare leur attention, est lui-même le jouet de fantômes horribles ; il réagit et frémit devant des visions de cauchemar qui le mettent au bord de l'évanouissement :

*Je ne découvre rien qui m'ose secourir
Et la peur de la mort me fait déjà mourir. (IV.7)*

La mort s'annonce ici par des fantômes vides de réalité, créés par la peur, tandis que devant nous la mort de Clindor n'est que feinte. Nous sommes donc dans un art où les angoisses se matérialisent en apparences, et où la réalité est masquée. C'est un monde qui suscite le vertige, et qui engendre une incertitude fondamentale sur la vision qu'on a du monde extérieur. L'homme baroque sait qu'il est toujours dupe des apparences, et que ce qu'il croit voir et comprendre n'est qu'un leurre.

La vie est une illusion

En revanche, il est dans la pièce un personnage qui échappe à cette tromperie : c'est Matamore. Il ne regarde pas le monde qui l'entoure, il le recrée à sa fantaisie. Sa fonction essentielle est de créer l'illusion. Ce personnage est d'autant plus insolite qu'il n'intervient guère dans l'action, et qu'on peut y voir un personnage parasite. Il déconcerte généralement beaucoup le spectateur, et sa présence dans *L'illusion Comique* n'est sans doute pas étrangère à la désaffection

dont la pièce a longtemps souffert. Sa première apparition sur scène est saluée par ces mots de Clindor : *Quoi ! Monsieur, vous rêvez !... (II. 2)* A quoi Matamore répond :

*Il est vrai que je rêve, et ne saurais résoudre
Lequel je dois des deux le premier mettre en poudre
Du grand Sophi de Perse ou bien du Grand Mogor. (II.2)*

Cet échange de répliques situe immédiatement le personnage dans sa vraie fonction : Matamore est un personnage de la lignée des fous, des extravagants de tradition dans un certain théâtre qui s'épanouit vers 1630, donc peu avant *L'illusion Comique*. La pastorale et la tragi-comédie font volontiers place au fou, dont la folie engendre des visions fantastiques, tristes ou gaies, selon les cas. Dans sa première pièce : *Mélite*, Corneille nous montre un jeune amoureux de Mélite, Éraste, qui devient fou, saisi d'hallucinations infernales. Matamore appartient, lui, au monde des burlesques, uniquement destinés à faire rire, ainsi que Corneille le précise dans l'Examen de 1660. Ici, il est en proie à un délire mythologique, dans lequel il entraîne bon gré mal gré les autres personnages : Clindor, d'abord, qui se trouve à son service, Isabelle, ensuite, qui tient à son commerce pour pouvoir approcher Clindor. Géronte lui-même commence par adopter le ton extravagant de la conversation de Matamore, au moins tant qu'il contient sa colère. Le Capitain apparaît comme une sorte de fou auquel les gens sensés auraient renoncé à parler le langage de la raison. Il crée ainsi autour de lui une sorte de comédie spontanée, où Clindor est chargé de lui donner la réplique :

*Contemple, mon ami, contemple ce visage :
Tu vois un abrégé de toutes les vertus. (II.2)*

Dans cette comédie, Clindor est à la fois partenaire et public. D'ailleurs, pas plus qu'Alcandre, Matamore ne lésine sur les moyens de donner le change au spectateur. On sait qu'il a imaginé de se faire envoyer un page qui vient toutes les heures avertir Matamore qu'un message galant l'attend. Il y a donc plus que des paroles dans la tentative de Matamore pour donner l'illusion d'un monde héroïque et galant dont il serait le héros. L'arrivée sur scène du page, soi-disant envoyé par le courrier de la reine d'Islande, prouve que Matamore se livre à une véritable mise en scène. Il est le maître d'un jeu dans lequel ceux qui approchent entrent nécessairement. A l'intérieur de la pièce, Matamore est le roi d'un monde de fantaisie, vide de réalité. Ainsi, paradoxalement, au moment où Pridamant croit qu'il va voir la réalité, on lui montre un héros de fiction, et il écoute son fils débiter des fariboles :

*Cet étrange accident me revient en mémoire ;
J'étais lors en Mexique, où j'en appris l'histoire,
Et j'entendis conter que la Perse en courroux
De l'affront de son Dieu murmurait contre vous. (II.2)*

Ainsi, les scènes extravagantes où apparaît Matamore sont données comme appartenant à la réalité, tandis que la scène tragique de la fin, qui n'a rien d'in vraisemblable dans le déroulement dramatique, n'est que



fiction. Nous reconnaissons dans cette pièce le monde renversé si fréquemment représenté dans les ballets et les fêtes de l'époque. Ici, ce qui semble insensé est vrai, et ce qui paraît logique, absurde. Nous entrons dans un monde qui a fait du paradoxe une loi fondamentale. Quand nous cherchons à connaître la réalité, ce sont d'abord les traits et les discours d'un fou qui nous apparaissent, et ce dernier, par des récits de haute fantaisie et une mise en scène, nous entraîne encore dans le domaine du rêve. La réalité que nous propose Matamore n'est faite que de mensonge. Pas plus que les visions macabres que la peur de la mort fait surgir devant les yeux de Clindor, le monde imaginaire de Matamore n'échappe au domaine de l'illusion. Dans *L'illusion Comique*, la réalité est insaisissable. Matamore ne songe qu'à la fuir, Clindor porte un nom d'emprunt, et occupe un rang qui ne devrait pas être le sien. Pridamant cherche un jeune bourgeois du nom de Clindor, et il trouve un valet du nom de La Montagne, faisant le jeu d'un fou. Quant à Lyse, qui est réellement une servante, elle n'en a ni le caractère ni le langage, comme Corneille le souligne dans l'Examen de 1660. Dans un univers aussi incertain, les apparences ne sont décidément pas sûres et on s'étonne à peine de voir les morts du cinquième acte, pourtant assassinés sous nos yeux, se relever pour compter leur argent. Seul, dans cette pièce, le titre dit vrai : l'illusion la pénètre en tous sens et jette sur tous ses aspects une ambiguïté fondamentale.

Un monde régi par la magie

L'illusion Comique nous présente donc un monde où la réalité fuit celui qui la cherche, disparaît, sans cesse masquée par le rêve ou la fiction. Or, précisément, cette conscience que le monde n'est fait que d'illusion est un des postulats de la pensée baroque. Il s'exprime dans de nombreux poèmes, dont nous citons quelques-uns, dans de nombreuses pièces de théâtre aussi, tant en France qu'à l'étranger, et tout spécialement en Espagne, avec Calderon. Si Pridamant a recours aux offices d'un magicien pour retrouver son fils, c'est qu'il a pu constater leur action dans les romans, les pastorales, les ballets, où le mage est un personnage de première importance; par exemple le mage Ismen, emprunté à la Fable de *la Forêt enchantée*, d'après Le Tasse, tel qu'il apparût au Louvre, en 1619, à l'occasion d'une fête donnée en l'honneur du Prince de Piémont : « affreux en son aspect, la tête en feu, un livre en la main gauche, et une verge en la droite... Vêtu d'une soutane de satin noir, ayant par-dessus une robe courte de même étoffe avec lambrequins au bout des manches, le tout chamarré de passements d'or. Et, à la tête, une toque en forme de chaperon avec une queue ». La pastorale, qui nous vient d'Italie et d'Espagne, aura une vogue d'autant plus grande que les reines Marie de Médicis d'abord, Anne d'Autriche ensuite, aimeront à y retrouver le souvenir de leur pays. Dans les intrigues très embrouillées de ces pièces, les magiciens jouent un rôle important, nouent et dénouent les intrigues, font surgir ou disparaître les éléments du décor, quand ce ne sont pas les personnages eux-mêmes. Ils vont jusqu'à ressusciter les morts, et Pridamant montre qu'il est familier de cet univers en suppliant Alcandre de secourir Clindor attaqué par les hommes de Géronte :

*Hélas! mon fils est mort.
... Ne lui refusez point le secours de vos charmes. (III.12)*

La présence d'Alcandre dans la pièce signifie que nous entrons dans un monde où le surnaturel a droit de cité. Nous ne devons pas nous étonner si la calme campagne de Touraine recèle une grotte défendue par des remparts aussi redoutables qu'invisibles. D'ailleurs, les bocages des *Bergeries* de Racan abritent l'ancre du magicien Polysthène. Le premier vers de la pièce, qui nous présente « ce mage, qui d'un mot renverse la nature », indique de façon définitive que les lois logiques n'existent plus. La nature est toute soumise aux pouvoirs surnaturels. Ce monde instable, qui se « renverse », c'est bien le monde qu'expriment l'envol des anges au-dessus des frontons des églises, la recherche d'un savant déséquilibre dans certains tableaux, les plafonds peints en trompe-l'œil, soit le monde baroque. Pour Pridamant qui, dit-il, n'attend plus rien « de la prudence humaine », c'est-à-dire du raisonnement logique, le recours à l'irrationnel s'impose. A partir de ce moment, tout devient

possible : les spectres représentent la vie de Clindor, celui-ci est hanté de visions lugubres, les morts se relèvent. Toute assise logique est refusée au monde, de même qu'en architecture les lignes droites disparaîtront au profit des courbes et des volutes et que les façades des monuments deviendront plus importantes que la structure architecturale...

Transfiguration du réel et jeu de reflets

Cependant, le monde baroque ne se contente pas de la vie quotidienne. Ce n'est pas un art réaliste au sens strict. Il fait volontiers appel au monde surnaturel, ou aux créatures fantaisistes de l'imaginaire. Il est souvent composite. Quand Matamore essaie de faire vivre, à force de mise en scène et de rhétorique, un monde

galant dont il est le héros, séduisant les déesses, il agit dans le même sens qu'un Vélasquez, qui, dans *le Triomphe de Bacchus*, rapproche, sans aucun souci de vraisemblance, le jeune dieu couronné de pampres, dans la plus pure tradition mythologique, et des paysans flamands représentés de façon très réaliste, et venus manifestement d'un tout autre univers...

Le goût qu'a le théâtre de cette époque de montrer les comédiens et le théâtre correspond sans doute à un regain de faveur de cet art. Le XVII^e siècle voit une seconde naissance du théâtre, avec la protection officielle de personnages importants accordée aux troupes, et la création de théâtres fixes à Paris. Peut-être pour la première fois, on sent que le théâtre profane est riche de promesses, et que le métier de comédien peut avoir quelque

noblesse. C'est donc pour cette raison historique que le théâtre et les comédiens vont fournir un sujet d'inspiration très fécond aux auteurs. Néanmoins, pour une époque qui a pris une conscience aiguë de la vanité des apparences au point de célébrer le songe et la rêverie autant, voire plus que la réalité, on comprend que le théâtre fournisse un moyen d'expression privilégié. Comme le songe, le théâtre donne corps à des êtres nés de l'imagination, et il n'y a pas lieu de s'étonner que ces deux thèmes se rejoignent...

Cette époque fait donc confiance à l'irrationnel, et la leçon de *L'illusion Comique*, c'est peut-être que la réalité ne s'atteint que par le rêve et que la vie ne se comprend que par l'illusion de la vie. C'est seulement après avoir abandonné les chemins de la sagesse et de la raison pour recourir à la magie

que Pridamant saura ce qu'il voulait savoir. Bien plus, en regardant le spectacle organisé par Alcandre, il trouvera davantage que ce qu'il espérait. Il voulait avoir des nouvelles de son fils, il en a, et de bien meilleures que ce qu'il pouvait attendre; il avait perdu un fils mauvais sujet, il le retrouve marié à une jeune fille noble, nanti d'un métier lucratif, protégé par les plus hauts personnages de l'État. Mais il a appris bien plus encore, et le spectateur avec lui : que, pour connaître la vie, il faut quitter les chemins de la connaissance commune, qu'il faut s'aventurer dans la grotte, c'est-à-dire au théâtre, où les masques nous instruiront plus que la vie; qu'il faut pénétrer dans le royaume de Matamore, dont la seule réalité est celle des mots, et qu'on peut se faire une situation enviable loin de la province paternelle, et de la

bourgeoisie. Au cours de *L'illusion Comique*, Pridamant a fait un véritable voyage initiatique, qui le laissera transformé :

*Je n'ose plus m'en plaindre, et vois trop de combien
Le métier qu'il a pris est meilleur que le mien.
Il est vrai que d'abord mon âme s'est émue :
J'ai cru la comédie au point où je l'ai vue;
J'en ignorais l'éclat, l'utilité, l'appas,
Et la blâmais ainsi, ne la connaissant pas.
Mais depuis vos discours mon cœur plein d'allégresse
A banni cette erreur avecque sa tristesse. (V.5)*

La pièce se termine sur une conversion de Pridamant, désormais tout acquis au théâtre, ce qui n'est pas peu surprenant, quand on songe à la suspicion qui planait sur cet art, et à la situation sociale délicate des comédiens, protégés par les grands, mais rejetés par l'Eglise. La Bretagne dont Pridamant arrive n'est sans doute pas aussi tolérante que Paris à l'égard du théâtre et des comédiens, et cette profession de foi de Pridamant doit nous surprendre. Toutefois, la fin de la pièce, illuminée par la gloire du théâtre naissant, et l'enchantement de Pridamant que rien ne laissait prévoir, est caractéristique de l'art cornélien. Cette illumination qui enveloppe la fin de *L'illusion Comique*, est venue au terme d'un chemin obscur. Les peintres baroques avaient volontiers recours au clair-obscur, les dramaturges baroques proposeront un monde crépusculaire pour mieux voir la réalité.

Extrait de : L'illusion de Corneille et le baroque.



Rhétorique et dramaturgie
dans « L'illusion Comique »
de Corneille
Marc Fumaroli



... « Le bonheur d'un être exige qu'il réalise sa vocation; or un père ne peut que vouloir le bonheur de son fils; la vocation de Clindor est celle d'un comédien. Donc Pridamant doit approuver la condition choisie par son fils, condition de son bonheur. » L'école de la vie a été en effet pour Clindor une école de théâtre et sa mutabilité naturelle s'est épanouie peu à peu en un véritable art de feindre dont il nous donne un premier récital auprès de son maître Matamore, puis auprès de ses deux amoureuses, Isabelle et Lyse — qu'il courtise en même temps, avec, semble-t-il, autant de sincérité que de duplicité dans les deux cas! Scènes de comédie, mais pleines de sens pour Pridamant qui apprend à reconnaître sur le vif la nature de son fils, et à admettre peu à peu ce qui est la meilleure solution pour celui-ci. C'est pour ainsi dire un « jeune acteur » à l'état sauvage, qui exerce ses talents dans la vie elle-même, sans aucune préoccupation morale, sans se soucier de savoir si son « jeu » perpétuel, en particulier auprès d'Isabelle et de Lyse, risque de briser un cœur. Sa duplicité constante, face à son maître Matamore comme à ses deux « maîtresses », Isabelle et Lyse, nous incite à le qualifier d'« hypocrite », mot qui en grec signifie tout simplement « acteur ». Entre l'art de déguiser ses sentiments véritables, et celui d'interpréter des sentiments fictifs avec assez de vraisemblance pour prendre au piège l'Autre (spectateur, partenaire, adversaire) il n'y a qu'un pas : celui qui sépare l'acteur qui ne se fait pas connaître, de l'acteur qui se donne pour tel. Dans la mesure où Clindor, encore inconscient de sa vocation, use de ses talents d'« hypocrite » à même la vie, il est justiciable de toutes les accusations dont les comédiens (et les rhéteurs) sont généralement accablés, et de la plus grave d'entre elles, l'amoralité. L'apologie du métier de comédien — et celle du théâtre en général — serait impossible si la « *quaestio* » de la moralité, à la fois de cet art et de ses interprètes, n'était pas traitée. Sans doute, dans le cas particulier de Pridamant, cet aspect du plaidoyer est presque superflu. Il suffirait à Alcandre, pour rallier à la cause du théâtre ce père endolori, de lui montrer que le bonheur de son fils est lié au choix d'une profession « non conformiste », et de lui expliquer ensuite, comme il le fera dans la

dernière scène de l'Acte V, les avantages matériels et sociaux de ce choix. Mais, sous le masque d'Alcandre, Corneille s'adresse aussi à des spectateurs et à des lecteurs que la passion paternelle ne dispose pas aussi favorablement que Pridamant à l'égard de Clindor, et de l'art dont il s'est fait le serviteur. La « *probatio* » d'Alcandre visant Pridamant se double d'une « *probatio* » de Corneille sous le masque d'Alcandre, et qui vise le spectateur ou le lecteur de *L'illusion Comique*. Dans ce second registre, Pridamant sert lui-même d'exemple et de preuve de la valeur morale de la comédie, et de ses vertus cathartiques : le spectacle organisé par Alcandre aura surmonté les dernières difficultés qui s'opposaient à la réconciliation du père et du fils, et à leur bonheur. Quant à la valeur morale de la profession d'acteur, quant aux vertus cathartiques du théâtre sur ceux-là même qui ont choisi de l'exercer comme un métier, Corneille les « prouve » dans le miroir des aventures de Clindor et de ses compagnons. Si la « modification » de Pridamant a servi de preuve à l'efficacité du théâtre dans l'ordre éthique, la « modification » de Clindor, d'Isabelle, de Lyse, et même de Matamore, sert de témoignage en faveur d'une signification éthique du métier de comédien.

Au début de l'Acte IV, la séduisante (et inquiétante) fantaisie de Clindor, dont rien n'a encore interrompu le cours, débouche tout à coup sur la prison et sur la condamnation à mort. Jusque là, Clindor, âme ductile et versatile, n'a connu que des *métamorphoses* : l'épreuve de la mort le soumet à une véritable *conversion*. Dans le long et pathétique monologue de l'Acte IV, scène 7, prononcé dans l'imminence de la venue du bourreau, Clindor découvre le sérieux de l'existence, et dans l'épreuve, son amour, jusque là soumis aux fluctuations du désir et de l'ambition, se fixe sur Isabelle, car son image est la seule à pouvoir conjurer l'angoisse de mourir qui l'étreint :

*Isabelle, toi seule, en réveillant ma flamme,
Dissipes ces terreurs et rassures mon âme. (IV.7)*

Désormais Clindor est un adulte. La tragédie dont il a failli être le héros lui a forgé un caractère. Il est maintenant en mesure de faire la distinction entre le théâtre et la vie, et donc d'exercer le théâtre comme un métier, comme une discipline utile et reconnue par la société, et non plus comme un jeu égoïste et cruel. L'expérience de son

adolescence ne lui aura d'ailleurs pas été inutile. Dans le fragment tragique du V^e Acte, il peut transposer au service du texte qu'il interprète les émotions et les passions qu'il a connues autrefois, si bien que son père et les spectateurs s'y trompent. Telle est la vérité de son jeu, qu'ils n'aperçoivent pas le passage de la réalité à la fiction. Le métier d'acteur en la personne de Clindor nous est donc présenté par Corneille comme l'épanouissement normal d'un certain type de tempérament — qui est ainsi « récupéré » pour le plus grand bénéfice de la société. Sans le théâtre, Clindor serait devenu sans doute un parfait « *picaro* », un hors-la-loi, vivant en marge des normes sociales, et usant de la virtuosité verbale à des fins de tromperie purement égoïstes. Grâce au théâtre, il peut exercer l'art de feindre sans pour autant duper les autres. Il est probable que la représentation terminée, et la recette partagée, Clindor et Isabelle forment un couple très uni, peut-être exemplaire — comme il y en eut beaucoup parmi les comédiens du XVII^e siècle, par exemple Floridor et sa femme, amis de Corneille.

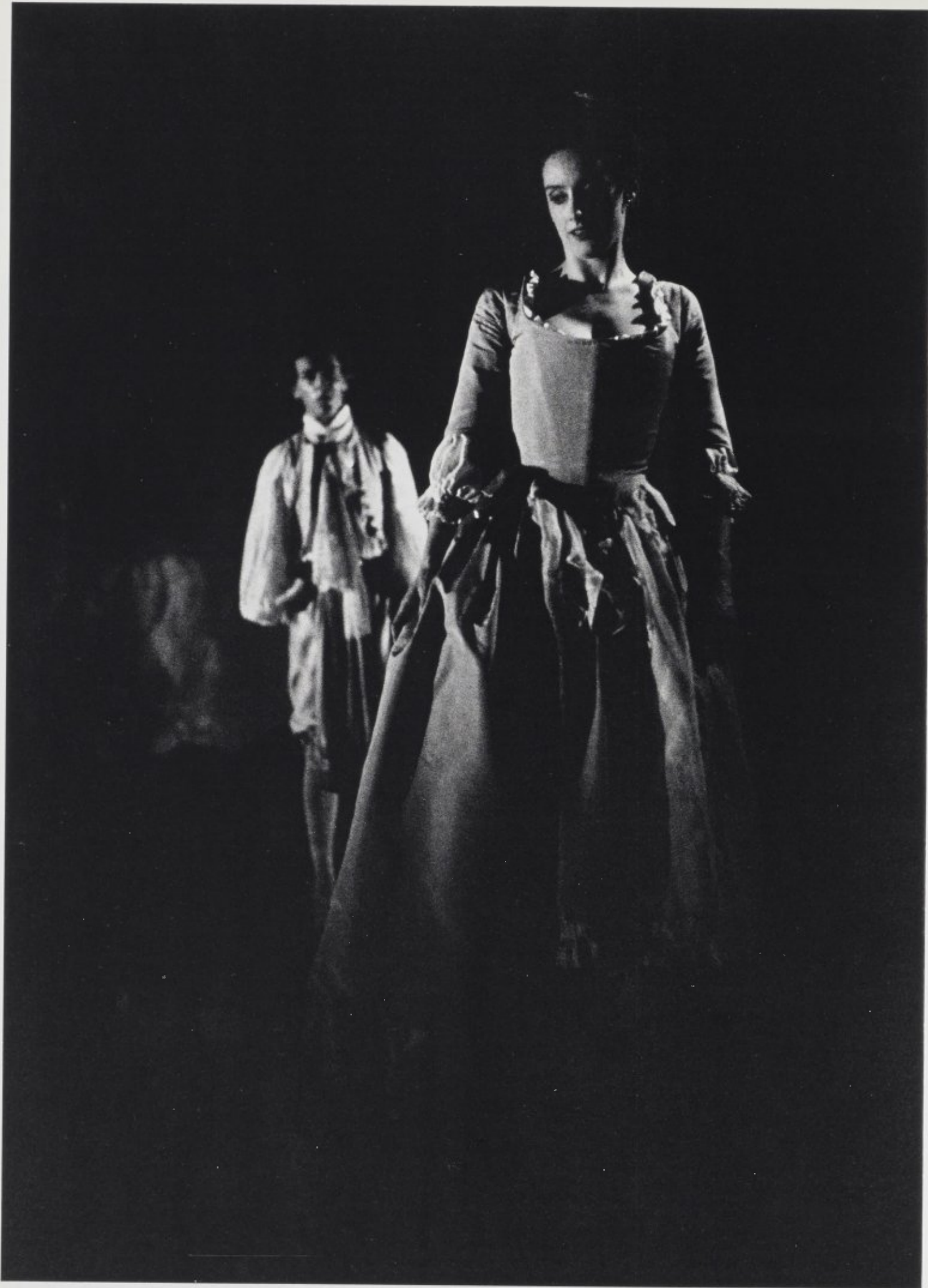
L'ascension morale de Clindor va donc de pair avec l'excellence acquise dans le métier de comédien, dont la preuve nous est fournie par le fragment tragique dont il est le parfait interprète. L'analogie entre le bon orateur et le bon comédien s'impose ici à l'esprit : dans les deux cas, la maîtrise de la parole est inséparable de la maîtrise de soi, et la maturité intérieure est la condition nécessaire d'un bon usage de la parole. Cette modification de Clindor qui, de la sphère de la fantaisie picaresque, se hausse à travers l'épreuve de la prison et de la mort jusqu'à la sphère du sérieux et du tragique, prend tout son sens si on l'oppose à la modification inverse subie par Matamore. Celui-ci entre en scène en déclamant dans un style extrêmement soutenu ses exploits guerriers. Dans ce même langage superbe, il évoque les passions amoureuses qu'il suscite et celle qui l'embrase pour Isabelle. Il *joue* les héros, c'est un *acteur* qui interprète avec enflure un *rôle* tragique, et Clindor est le seul public (d'ailleurs stipendié pour cela) qui consente à se faire le miroir complaisant de ce Narcisse grotesque. — Grotesque, parce qu'aucune vérité intérieure ne soutient la véhémence de ce langage.

Sitôt que Clindor lui manque, et que Matamore n'a plus en face de lui un miroir qui lui renvoie sa propre image, magnifiée par une rhétorique pompeuse et vide, il n'est plus qu'un pleutre en proie à la peur de mourir. Mais il retrouve toute sa faconde sitôt que Clindor, de nouveau, consent à se faire l'écho de ses mensonges, et à lui masquer la vérité. Lorsqu'il aura découvert la « trahison » de Clindor et d'Isabelle (en assistant à leur entretien comme un spectateur qui voit sans être vu, — comme Pridamant qui assiste lui-même à tout ce manège), une *conversion* profonde se fait en lui. Il se replie sur des positions qui correspondent mieux à sa véritable nature : il conserve sans doute le même langage, mais en toute conscience, maintenant, de bouffonner. Il parvient même, dans la scène 4 de l'Acte IV, à se moquer de lui-même avec un savoureux humour. Le personnage héroïque qu'il croyait être se métamorphose en un excellent clown, usant avec esprit du langage de la tragédie pour le parodier, pour rire et faire rire de lui-même. Clindor l'engagera probablement dans sa troupe, le moment venu. Mais jusqu'à cette épreuve, qui lui a permis de se voir tel qu'il est dans le regard des autres, Matamore est le type même du mauvais acteur, qui se trompe de registre. Lui qui parle sans cesse de mort et d'amour comme un héros de tragédie, est en fait un lâche que la moindre menace de mort fait se réfugier quatre jours durant dans le grenier de la maison d'Isabelle. Il a fui devant la menace, et tout son langage supposait cette fuite et ce vide à l'intérieur de lui-même, où la peur règne en maîtresse. Là est la pierre de touche qui sépare la parole authentique, la parole héroïque, de la grandiloquence : seul a le droit de parler en héros, et même de jouer les héros, celui qui a traversé victorieusement l'épreuve de la mort, sans céder au vertige, soutenu en cela par l'amour. Le futur Rodrigue, ce n'est pas Matamore, mais Clindor, murmurant dans la solitude de sa prison :

*Isabelle, toi seule, en réveillant ma flamme,
Dissipes ces terreurs et rassures mon âme. (IV.7)*

Clindor, comme Rodrigue, soutenu par l'image d'une femme aimée, a affronté la mort sans fléchir. A partir de ce moment, son langage gagne en plénitude. Il est soutenu et comme vérifié par cette victoire remportée sur





la plus puissante des passions humaines, la peur de la mort. A travers l'évolution contraire de Matamore et de Clindor, Alcandre (et Corneille) soulignent donc les rapports intimes qui relient l'éthique et la rhétorique, l'éthique et l'élocution dramatique : la qualité du langage suppose la qualité de l'homme qui le prononce. Il doit y avoir « *convenientia* » entre la valeur morale de l'homme, et le genre de style qui la rend visible, audible et communicable aux autres. Clindor est bien vivant. Le choix du métier de comédien a été pour lui une ascension morale vers une conscience adulte de soi. Ces deux séries d'arguments devraient suffire, semble-t-il, à forcer la conviction de Pridamant. Mais Alcandre, en orateur-dramaturge consciencieux, veut mettre toutes les chances de son côté et ne laisser dans l'ombre aucune équivoque susceptible de troubler plus tard les retrouvailles du père et du fils. Tout au long de *L'illusion Comique* court une autre série d'allusions qui, rapprochées les unes des autres, concourent à suggérer à Pridamant un motif supplémentaire de se réjouir du choix fait par son fils. Dans son premier coup de baguette, suscitant la vision des somptueux habits des comédiens, Alcandre a orienté l'esprit de Pridamant dans une direction qui, pour être moins évidente que les précédentes, a sur lui peut-être autant sinon davantage de pouvoir contraignant. Ce qui étonne et fascine Pridamant dans les vêtements qu'Alcandre lui présente comme ceux de son fils, ce n'est pas tant leur luxe, que le rang social dont ce luxe est le signe :

*Mon fils n'est point de rang à porter ces richesses,
Et sa condition ne saurait consentir
Que d'une telle pompe il s'ose revêtir. (I,2)*

Quelle est exactement la condition de Pridamant et de Clindor? Petite noblesse de campagne ou bonne bourgeoisie? Question irritante que Corneille... semble s'être plu à laisser en suspens. Et les vantardises de Clindor qui s'est paré aux yeux de Lyse et d'Isabelle du titre de gentilhomme, accroîtraient plutôt notre incertitude. Car ce jeune Protée qui n'est pas à un mensonge près, pourrait bien nous révéler par cette prétention à la noblesse, son désir profond plutôt que la réalité de sa condition originelle. Devant Adraste qui, lui, est qualifié explicitement de gentilhomme, Clindor se borne à revendiquer une aptitude *morale* à la noblesse :

*Si le ciel en naissant ne m'a fait grand seigneur,
Il m'a fait le cœur ferme et sensible à l'honneur. (II,7)*

Et de fait, la progression dramatique des évocations magiques suscitées par Alcandre s'accompagne d'une évolution insensible du réalisme quotidien et des sentiments presque vulgaires, à la dignité aristocratique et aux sentiments les plus nobles. On passe successivement à travers les trois styles de la classification rhétorique traditionnelle : style bas, style tempéré, grand style. Ce voyage à travers les styles commente parfaitement l'évolution morale de Clindor. Celui qui nous était d'abord apparu aux côtés de Matamore comme

un parasite sans scrupules et un séducteur peu loyal, se libère de sa condition servile et choisit d'aimer Isabelle pour elle-même, en dépit de tous les obstacles. Il accède à une sphère morale supérieure à celle où semblent se tenir Pridamant et Géronte — qui sert à Pridamant de « miroir » dans la « pièce intérieure » ménagée par Alcandre. Cette ascension dans l'ordre du langage et des sentiments est-elle aussi une ascension sociale? La splendeur des vêtements, le tragique des situations, la noblesse du ton et des passions mises en œuvre dans le V^e Acte — tout cela n'est-il que vaine apparence, démentie par la révélation décevante que Clindor a choisi le vil métier de comédien? Alcandre, dans sa péroraison, s'emploie à montrer que la comédie est aujourd'hui un « fief » — c'est-à-dire un moyen d'accès à l'aristocratie. Ses « bonnes rentes » sont un signe non de richesse bourgeoise, mais d'« éclat » proprement aristocratique. La comédie aujourd'hui est devenue l'affaire de la noblesse et du Roi à sa tête. Par la comédie, il est possible de vivre dans la faveur et la proximité des grands, dans leur sphère morale et sociale. Ce qui était impossible à Pridamant, que sa condition fût celle d'un riche bourgeois ou d'un nobliau provincial, est devenu possible à Clindor — par le biais de la comédie. Et Pridamant se laisse convaincre non seulement par l'« appas » des bonnes rentes, mais également par l'« éclat » d'un métier qui s'est révélé pour Clindor la voie d'accès à une vie supérieure. (...)

Corneille, par le mouvement même de sa comédie, nous offre donc ici encore des vues profondes sur la psychologie de l'acteur : c'est la plasticité de leur nature qui fait de certains êtres des comédiens. La discipline du théâtre leur permet d'éviter que cette plasticité intérieure ne s'épanche dans leur vie quotidienne au point de leur faire perdre le sens du possible et celui du bonheur. En même temps, cette description de la psychologie de l'acteur nous ouvre au sentiment de la nécessité supérieure du théâtre : en transposant dans l'expression théâtrale les diverses possibilités de la nature humaine, et particulièrement la pente aux attitudes et au langage tragiques, le comédien purifie la réalité aussi bien que lui-même d'une part non négligeable d'ombres néfastes et de violences inutiles — celles du moins qu'il dépend de l'homme d'éviter. Le théâtre est une école d'humanisme et d'humour. C'est là que l'hédonisme « comique » et le sens du sublime propre à la tragédie peuvent se rencontrer et se corriger l'un l'autre.

Au terme de cette analyse, une conclusion semble s'imposer : l'unité profonde de *L'illusion Comique* — chacune des facettes de ce château de miroirs renvoyant à un point focal unique et central, l'esprit souverain d'Alcandre qui a organisé ce piège pour y prendre Pridamant et le conduire au bonheur en compagnie de son fils. Unité de lieu, de temps et d'action, dans la mesure où l'on

considère les « fragments dramatiques » comme les éléments d'une unique plaidoirie d'Alcandre se déployant librement avec toutes les ressources de l'art, mais à partir d'un lieu unique : la grotte; d'un temps unique : le temps nécessaire pour persuader Pridamant; et selon une action unique : celle qui vise à faire coïncider dans l'avenir l'itinéraire du père et celui du fils. Dans *L'illusion Comique*, la violence faite aux règles est elle-même une illusion d'optique : plus encore que dans *Clitandre*, Corneille déploie ici une virtuosité qui fait des règles celles d'un jeu supérieur, où la liberté du créateur s'exalte d'une discipline acceptée non sans défi.

Mais cette unité immanente à l'œuvre et à son apparent maître d'œuvre, Alcandre, renvoie à une autre unité moins visible dont le centre et la source sont l'esprit de l'auteur lui-même. Car la « *suasoria* » d'Alcandre est elle-même contenue dans un plus vaste éloge du théâtre dont Alcandre à son tour n'est plus qu'une « figure ». Le magicien vise à justifier pour Pridamant le théâtre et les comédiens, sa plaidoirie vise avant tout le statut social et moral du théâtre. Mais à travers la personne et la pratique d'Alcandre, Corneille vise à fixer le statut esthétique de la dramaturgie dans l'esprit de son public et en particulier de son public « docte ». Quel meilleur point de départ pour une telle entreprise que le parallèle implicite tout au long de *L'illusion Comique* entre rhétorique et dramaturgie? Entre les deux magies du verbe, dont l'une, la rhétorique, est incontestée, tandis que l'autre doit encore affirmer sa suprématie? En organisant un jeu savamment ambigu où rhétorique et dramaturgie s'entrelacent et se soutiennent, Corneille crée dans l'esprit de son spectateur les conditions d'une reconnaissance du théâtre comme d'un art de la parole pleine, plus efficace encore que l'art oratoire puisqu'il peut se permettre de le contenir. Montrer que la dramaturgie peut rassembler en elle le meilleur des vertus rhétoriques, et les porter par ses moyens propres à un degré de perfection impossible dans le discours linéaire, c'est bien là pour l'ancien élève des Jésuites, et pour son temps qui voit s'annoncer l'âge d'or de la rhétorique classique, le plus bel éloge du théâtre, et la preuve de sa noblesse.

Extrait d'une étude parue dans la Revue du XVII^e siècle. Point de vue sur la rhétorique nos 81-82.

**Le rôle de l'argent dans
« L'illusion Comique »
Ralph Albanese Jr.**



... Si Clindor prend l'option de devenir comédien – il s'agit en fait d'un « noble métier » (v. 1635) – c'est que cette vocation représente une des voies de la sécurité matérielle. Par ce biais, il cherche littéralement sa « fortune » (v. 843), et Alcandre entreprend de monter le spectacle de sa « fortune éclatante » (v. 126; voir aussi vv. 1413-18). Il convient de se rappeler, à ce propos, que Clindor s'est mis au service de Matamore faute d'argent, et sa pénurie monétaire lui permet de justifier son cynisme auprès de Lyse (III, 5). Sans pour autant entrer dans tous les détails ici, force est de mettre en valeur l'importance du rôle de l'argent dans *L'illusion Comique*.

Tout se passe en effet comme si la dernière péripétie de la pièce, à savoir la dramatisation de la vie réelle dans les coulisses, survenue au terme d'une cascade vertigineuse de surprises, était destinée à arracher une fois pour toutes le spectateur au domaine de l'illusion (V, 5). Dans cette scène prise sur le vif, on assiste à la résurrection théâtrale de Clindor et de ses collègues, qui se relèvent, semble-t-il, pour compter leur argent. On sait que le partage de la recette, la répartition immédiate du profit après les représentations dramatiques était monnaie courante en France au XVII^e siècle. Mais l'ultime coup de baguette d'Alcandre montre, de manière plus profonde, que le gain matériel des comédiens constitue la seule action réelle, concrète, voire vérifiable de la pièce. Ayant éprouvé la fausseté des valeurs nobiliaires – la rhétorique creuse du code de l'honneur, du sentiment de la gloire, de l'importance du rang – Clindor se démasque enfin pour se réintégrer dans l'éthique bourgeoise, ou bien, d'après Bernard Dort, dans « la réalité bourgeoise de la possession ». Tous les prolongements qui, au niveau de l'imaginaire, restent essentiellement illusoire, se plient à la toute-puissance des structures de l'échange qui régissent l'univers « réel ».

La valorisation de l'éthique bourgeoise s'illustre aussi par la démythification finale de Pridamant, dont *L'illusion Comique* la plus grave consistait à ne pas reconnaître la rentabilité du fait théâtral : « Le théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes... » (v. 1668). La « conversion » que subit le père au terme de l'expérience illusoire prend une valeur cathartique en ce sens qu'elle entraîne chez lui une libération

à la fois psychique (il n'éprouve plus d'angoisse devant le sort de son fils) et culturelle (il se délivre de son attitude rétrograde à l'égard du théâtre). Afin de mesurer l'ampleur de l'illusion « sociologique » de Pridamant, il est nécessaire de recourir brièvement ici à une socio-critique de l'institution théâtrale en France au XVII^e siècle. Objet d'une réprobation morale, la profession de comédien était perçue comme suspecte, infamante, voire maudite par l'Eglise. Faisant partie des troupes circulantes, les comédiens constituaient un groupe nettement marginal qui, à la manière des usuriers, des vagabonds et des prostituées, manquaient de respectabilité aux yeux d'une société bien-pensante. Une telle condamnation reflète les rigueurs d'une moralité bourgeoise que des clercs ont tâché de transmettre dans toutes les couches sociales, ayant leur plus grande efficacité auprès de la bourgeoisie. Selon cette perspective, si les bourgeois condamnent dans l'acteur « l'hypocrite », « le joueur », c'est que, dans la mesure où ils perçoivent leur propre existence à travers l'idéal nobiliaire, le sentiment de dépassement de soi leur est étranger. Or l'attitude de Pridamant

est, comme on l'a vu, parfaitement révélatrice de ce préjugé culturel qui dénonce la vocation de comédien comme une forme illusoire de réussite sociale. Alcandre ne parvient-il pas à tirer Pridamant de « cette erreur commune » qui fait de l'activité théâtrale un objet de mépris? D'autre part, il est significatif que ce bourgeois rétrograde, qui croit à la fixité des rapports sociaux au sein d'une hiérarchie immuable, rejette au préalable cette « illusion » d'une mobilité sociale entreprise par un fils qui aurait changé de condition par l'intermédiaire de son métier de comédien :

ALCANDRE :

*Sous un meilleur destin sa fortune rangée,
Et sa condition avec le temps changée,
Personne maintenant n'a de quoi murmurer
Qu'en public de la sorte il aime à se parer. (I.2)*

Dans cet ordre d'idées, le rôle de Clindor ne pourrait-il être considéré comme un médiateur entre deux modes de comportement, l'imaginaire nobiliaire et le réel bourgeois? Ne sert-il pas à intégrer des valeurs bourgeoises, à les faire intérioriser par les différentes couches sociales? Il convient de rattacher ce rôle à l'analyse plus globale que fait Jean Duvignaud de la place et de la fonction

des comédiens à l'intérieur des sociétés monarchiques. A une époque qui se caractérise par l'instauration progressive du pouvoir étatique, liée à l'ascension de la bourgeoisie sous forme d'élites bureaucratiques, les comédiens exercent une « fonction d'intégration des mentalités et des valeurs »; ils incarnent des conduites imaginaires qui permettent un « transfert de classe et (une) imitation des modèles nobles ». On a affaire à une société de représentation tellement éprise d'ostentation qu'elle est obligée de se voir agir, bref, de se théâtraliser : la noblesse se re-présente afin de s'assurer de son existence; la bourgeoisie, elle, par le biais du théâtre, vise à se libérer. Clindor fait figure de bourgeois déraciné qui se projette dans l'univers imaginaire de la représentation aristocratique. Cet univers de fausses perspectives, ce lieu d'égarement, qui du coup fait d'un roturier l'égal d'un prince, Clindor le dépasse en s'installant dans l'univers de la *praxis* : le fait qu'il s'enrichisse fait ressortir l'aspect lucratif de sa profession. La théâtralité de son jeu consiste à mettre en évidence l'enracinement de l'imaginaire dans la réalité bourgeoise de l'argent. Liée à cette réhabilitation du métier de







comédien, dont la situation matérielle s'améliore au cours du siècle, est l'apologie officielle du théâtre en tant qu'institution, aboutissant à une prise de conscience de sa validité même (V, 5). *L'illusion Comique* véhicule en effet une nouvelle image du théâtre, et il est révélateur que ce soit le dramaturge « en résidence » qui s'érige un thuriféraire de l'art théâtral pour communiquer cette image. Alcandre esquisse en quelque sorte une théorie sociologique du fait théâtral. Objet de divertissement suprême des honnêtes gens des années 1630, le théâtre exerce une fonction de détente (vv. 1655-56) en s'adressant aux besoins de délasserment propres aux non-privilegiés tout aussi bien qu'aux grands; il constitue

Le divertissement le plus doux de nos princes, Les délices du peuple, et le plaisir des grands... (V.5)

Ce plaidoyer *pro domo* n'est pas dépourvu de spécificité historique, car Alcandre insiste sur l'aspect démodé des plaintes de Pridamant, qui sont décidément hors de saison à cette époque où le théâtre a atteint un statut idolâtre (v. 1646) :

... ce que votre temps voyait avec mépris Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits... (V.5)

En légitimant la vocation de Clindor, en entourant les pratiquants de cette vocation d'une auréole d'admiration, le mage laisse entendre qu'ils rendent un service public auprès de la communauté des honnêtes gens. Ils accomplissent, du reste, une fonction étatique en servant le Prince, qui offre non seulement son soutien financier et moral à l'institution théâtrale, mais y participe de manière active en tant que maître-spectateur. Et Alcandre ne manque pas de tirer une satisfaction

ultime du fait qu'il offre – « grand Alcandre », « grand mage » (vv. 1681, 1687) – « du plaisir théâtral aux honnêtes gens » (vv. 1683-85). On pourrait se demander, au terme de cette analyse, dans quelle mesure la double exaltation du métier de comédien et du théâtre en tant que voie d'avancement social et matériel correspond aux réalités socio-historiques du XVII^e siècle. On a vu en effet que Corneille a mis en relief, dans *L'illusion Comique*, les tenants et les aboutissants de l'expérience théâtrale, privilégiant, en l'occurrence, les modes visuel et discursif de la théâtralité afin de mieux mystifier son spectateur : cette mystification s'explique par le fait que ce dernier est pris dans l'engrenage de l'illusion, zone ambiguë qui filtre à la fois le réel et le rêve, lui faisant sentir

son existence double comme rêveur et comme individu qui veille. L'apothéose de l'illusion « comique » au dénouement, supposant le triomphe spectaculaire de la comédie sur la mort (réconciliation entre père et fils) et l'émergence définitive du réel (monétaire) au sein de l'illusoire, débouche sur la démystification sinon sur le dépassement de soi propre à un Pridamant. Or, en engageant le spectateur dans la vie réelle des comédiens, en valorisant de la sorte une conception mercantile de l'art théâtral, Corneille contribue à renforcer dans l'opinion publique l'image positive que l'institution théâtrale tâche de projeter d'elle-même. Tout porte à croire en effet que la magie d'Alcandre finit par résoudre les contradictions inhérentes à la dialectique de l'être et du paraître, et

même celles qui naissent de la tension être/avoir. Toutefois, l'esprit ludique est si profondément enraciné chez le dramaturge que l'on est tenté de voir, derrière le ton dithyrambique marquant l'éloge volontairement « publicitaire » d'un théâtre qui cherche sa voie, un leurre ultime, un songe éblouissant qui se surajoute à l'ensemble d'illusions constituant la structure même de *L'illusion Comique*. Rien n'autorise à croire en fait que l'intervention de la *praxis* à la fin de la pièce, sous forme d'une chasse professionnelle aux écus, réussit à rompre l'emprise de l'illusion, malgré la nouvelle proximité qui existe entre acteurs et spectateurs. Nombreux sont les comédiens et dramaturges, notamment ceux des provinces, qui, au XVII^e siècle, n'ont pas connu la réussite matérielle et sociale – la « fortune éclatante » de Clindor

(v. 126) – envisagée par Alcandre (et réalisée par Corneille) : n'oublions pas enfin que Clindor ne fait que *jouer* un prince sur les tréteaux. L'engouement pour le théâtre qu'éprouve le jeune Corneille au seuil de sa carrière ne doit pas nous induire dans l'erreur de prendre l'exception pour la règle commune. Ainsi, entre hyperbole théâtrale et réalités socio-historiques à cette époque, la distance a dû être grande. Mais, selon nous, c'est précisément à cette distance que devrait s'attacher une sociocritique de l'imaginaire capable de mettre en lumière le besoin permanent de fantaisie qui caractérise le rêveur éveillé qui loge en nous tous, ce que Pascal a si justement appelé les « vaines fantaisies de nos songes ».

Extrait de « Modes de théâtralité dans L'illusion Comique »

Le sentiment de l'amour dans « L'illusion » Octave Nadal

... Corneille est encore timide et hésitant; ses premières œuvres comiques s'achèvent sur une interrogation; avant la tragédie du *Cid*, *L'illusion Comique* est cette ultime interrogation. Une sorte d'angoisse donne à cette pièce des couleurs et des éclats de fête foraine, projette sur l'écran de la grotte magique une humanité de songe, des attitudes et des voix de marionnettes curieusement déformées. Le montreur d'images annonce le spectacle, les spectres parlants, la fantasmagorie. Sous nos yeux tremblent des habits de comédiens, pourpre et or, un équipage somptueux et princier; ces tissus éclatants, ces couronnes et ces bijoux, cette toilette de femme nous les retrouverons un peu plus tard : des corps vivants les rempliront pour une tragique journée. Mais on n'est pas encore à ce rêve dans un rêve, à cette illusion dans *L'illusion*. Avant que les images de la vie paraissent, pourquoi soudain ces objets de merveille, ces artifices, ces instruments et ces accessoires de la parade scénique? Est-ce le théâtre de la vie qui est ainsi annoncé? Ou bien la vie du théâtre? Qui joue ici, l'acteur ou l'homme? Et que projette-t-on : le réel ou l'apparence, la vérité ou le mensonge, le commerce des vivants ou celui des ombres?

On venait à peine de quitter ces deux amis, l'un breton, l'autre tourangeau; de suivre leur conversation, et leur promenade à travers la campagne de Touraine jusqu'à cette grotte du magicien Alcandre où règne une nuit qui « n'ouvre son voile épais qu'aux rayons d'un faux jour ». Le théâtre! La rampe entre le spectateur et le spectacle, cette large bouche comme un mur invisible où l'air devient inaccessible, le cercle magique qui sépare le monde des vivants de la féerie heureuse ou sanglante. Cela pourtant semblait commencer comme la vie même, ce père qui par trop de sévérité a chassé son fils Clindor, et, désolé maintenant de l'avoir perdu, s'est mis à sa recherche par tous les pays. Bien vainement. Auprès du Magicien il regarde la toile aux illusions. Mais la vie de ce Clindor depuis qu'il quitta le toit paternel, fut-elle différente d'un songe? Après cent métiers le voici devenu une sorte de chevalier d'amour et d'industrie auprès d'Isabelle et de Matamore.

Tel est le prologue de la pièce qui s'ouvre maintenant sur une comédie-roman. On y reconnaît l'intrigue si souvent reprise des comédies; un peu plus complexe peut-être, puisque deux jaloux cette fois y trament le complot contre les amants. Clindor a le bonheur de tuer son rival; blessé, il est arrêté, jeté en prison. Isabelle et Lyse

le font évader. Le trio, après bien des tribulations, entre dans une troupe de comédiens. Au dernier acte de *L'illusion* on les voit jouer une scène de tragédie qu'on pourrait prendre pour une suite de leur propre aventure. C'est la nuit, dans un jardin. Isabelle représente la femme d'un seigneur anglais; elle est venue y surprendre son mari qu'elle soupçonne d'être infidèle. Clindor tient ce dernier rôle; il arrive au rendez-vous pensant trouver la Reine et c'est sa femme qui l'accueille. Il meurt enfin poignardé par un envoyé du Roi. Le rideau se relève sur cet assassinat. On voit alors les comédiens et leur portier autour d'une table en train de se partager la recette. Ainsi s'achève *L'illusion* par la pièce dans la pièce, « the play within the play » du théâtre élisabethain. Aux premières images d'un monde réel succèdent les images de la magie, puis les images pures du théâtre; apparences d'apparences et illusion d'une illusion. Tous les personnages de la comédie, déjà irréels et lointains (l'un d'entre eux, Matamore, est d'imagination pure), ces amours traversés par un duel sanglant, cette prison et cette rocambolesque évasion, cette tragédie enfin que jouent les personnages de la comédie, gardent — c'est évident — quelque signification cachée.

Touche-t-on ici le lieu commun d'un art? une formule scénique? ou plus profondément le goût secret et la pensée d'un créateur? A la première question la réponse est facile : sans doute il s'agit bien d'une esthétique théâtrale, mais singulière et étrangère à l'ensemble du répertoire cornélien. Une série de miroirs y recule au delà du réel une humanité romanesque et baroque qui finit par s'effacer sous le fard et le masque tragiques. Théâtre de fiction et de transposition dont Corneille garda toujours un regret mal avoué, qu'il chercha à reprendre à travers le fabuleux et le merveilleux de l'Histoire, les machineries mythologiques, et qu'on retrouverait même au cœur de ses tragédies les plus sévèrement architecturées selon le goût classique. Toutefois, il ne s'agit encore que de structure. L'autre point plus délicat est de dégager dans *L'illusion* l'attitude même de Corneille devant l'héroïsme et l'amour. L'héroïsme serait-il ce gonflement démesuré, ou du moins commencerait-il par là? par cette exagération, par cette *ubris* verbale? Faudrait-il toujours supposer ce mensonge à soi dans les actes nobles, désintéressés? Le tremplin de ce théâtre sublime serait-il le mensonge? Là-dessus on n'ose trop rêver. Ce mensonge énorme, gratuit de Matamore, qui gonfle si curieusement la première voile de l'héroïsme

cornélien, cette bravoure sans brave, ces éclats de voix, cette pièce du Verbe et de l'Acteur, ils sont pourtant là, à l'instant décisif où le poète découvre son univers tragique. *L'illusion* serait-elle une préface à toute l'œuvre, une de ces révélations qui éclairerait la singularité de la morale politique et du tragique cornéliens? Car enfin Matamore c'est Rodrigue ou Horace sans les actes. Le langage, le ton de ces héros sont communs; leurs élans, leur exaltation, leurs maximes les mêmes. Et l'amour? Qui ne s'étonnerait de cet intrigant qui débute lui aussi par le mensonge et finit par ressembler à son mensonge, par être sincèrement celui-là même qui n'était qu'un langage? Si l'on tient que la scène tragique est une suite de son aventure (Corneille s'est trop appliqué à les joindre l'une à l'autre pour qu'on ne se laisse pas volontiers abuser) quelle lumière sur l'amour! Ne serait-il qu'une illusion comme cette bulle d'héroïsme? Est-ce lui cette comédie répercutée dans ces miroirs sans fin? dans ces images qui explosent comme des songes? L'amoureux est-il cet acteur qui joue son âme, l'amour cet artifice? Comparses d'un jeu de quelle baraque foraine? L'amour de Clindor, mensonge ou vérité? Qui croire? Clindor auprès de Lyse, ou Clindor auprès d'Isabelle? Clindor en prison, ou dans le jardin tragique? Le même homme et plusieurs langages, le même homme et des actions contradictoires. Quand le rideau tombe sur la tragédie et se relève sur les comédiens l'interrogation du vieillard retentit de façon mystérieuse :

*Quel charme en un moment étouffe leurs discords,
Pour assembler ainsi les vivants et les morts?*

La réponse du magicien ne laisse guère de doute sur l'analogie que Corneille entendait suggérer entre la vie et le songe, la condition humaine et la comédie :

*Leurs vers font leurs combats, leur mort suit leurs paroles,
Et sans prendre intérêt en pas un de leurs rôles,
Le traître et le trahi, le mort et le vivant,
Se trouvent à la fin amis comme devant.*

Pourtant son théâtre tragique allait répondre sans ambiguïté à cette émouvante interrogation. C'est que Corneille aura décidément trouvé ce qui lui valut le surnom de grand : l'assise royale de l'homme. Elle n'est ni son tempérament, ni les aveugles poussées de la chair et du sang, ni l'esprit seul et sa nostalgie, ni la vie même, mais toutes ces choses ensemble sous la condition d'un mouvement de l'âme qui les éclaire, les pénètre et finalement les surmonte.

*Extrait de : Le sentiment de l'amour
dans l'œuvre de Pierre Corneille.
NRF-Gallimard*







Principales représentations de « L'illusion » en France, depuis sa création

1636 Création au Théâtre du Marais.
 1861 Inscription au répertoire de la Comédie française et reprise à l'occasion du 255^e anniversaire de la naissance de Corneille.
 1936 Reprise à la Comédie française (tricentenaire du Cid et de l'illusion). Mise en scène de Louis Jouvet.
 1966 Représentation par le Théâtre national populaire (T.N.P.) – Mise en scène de Georges Wilson.
 1970 Réalisation à la Télévision, par Robert Maurice.
 1971 Représentation à la Comédie de Saint-Etienne – Mise en scène Pierre Vial.
 1981 Théâtre de la commune d'Aubervilliers / J.T.N. – Mise en scène Pierre Romans.

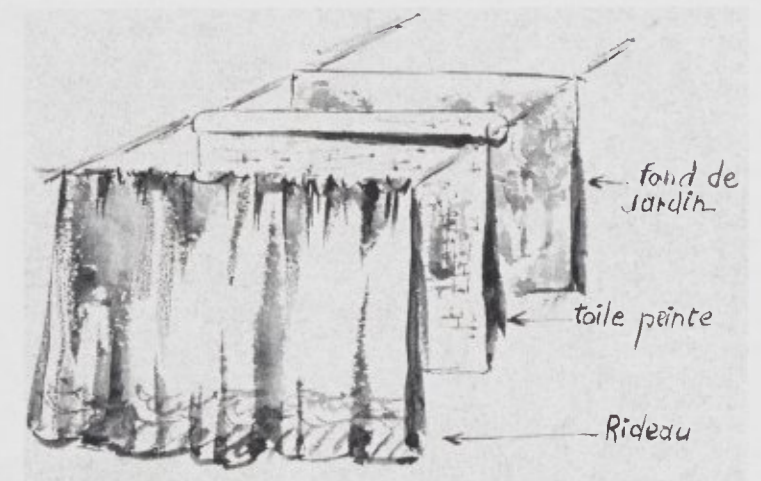


Le décor original de « L'illusion Comique » Robert Garapon

Dans quel décor les personnages de la pièce évoluaient-ils en 1635? On sait qu'à cette époque, la scène du Marais, comme celle de l'Hôtel de Bourgogne, possédait encore une décoration multiple héritée du Moyen Age. Nous est-il possible de nous faire une idée des différents compartiments qui ornaient la scène lors de la première représentation de notre comédie? On a cru posséder là-dessus un document décisif : le registre de Laurent Mahelot; longtemps ignoré des historiens du théâtre, ce document unique sur la mise en scène au début du XVII^e siècle fut exhumé aux alentours de 1870, et un érudit, Perrin, bientôt appuyé par Eugène Rigal, crut découvrir dans ce mémoire une description du décor original de *L'illusion Comique*. — au folio 34 verso, on lit en effet :

« La Méliite (de M. Corneille)
 Au milieu, il faut un palais bien orné. A un côté du théâtre, un antre pour un magicien au-dessus d'une montagne. De l'autre côté du théâtre, un parc. Au 1^{er} acte, une nuit, une lune qui marche, des rossignols, un miroir enchanté, une baguette pour le magicien; des carcans, ou menottes, des trompettes, des cornets de papier, un chapeau de cyprès pour le magicien. »
 Suit, au folio 35 verso, un décor correspondant à cette notice. Les raisons qui poussèrent Perrin et Rigal à reconnaître dans cette description la mise en scène de *L'illusion Comique* sont faciles à pénétrer : d'une part, il s'agissait d'une comédie de Corneille, et, d'autre part, il y avait une évidente erreur sur le titre : *Méliite*, comédie uniquement urbaine, ne réclamait assurément pas un tel luxe d'accessoires, ni une telle toile de fond. Par contre, la donnée de *L'illusion Comique* semblait convenir parfaitement.

C'est au regretté H. C. Lancaster que revint le mérite, en 1920, de ruiner cette séduisante identification. Un examen attentif du manuscrit lui donna de premiers soupçons, et les ressources d'une érudition inépuisable firent le reste. Lancaster tire d'abord une certitude de la comparaison des écritures : c'est une autre main que celle de Mahelot qui a ajouté « (de M. Corneille) » après le titre de « Méliite ». Dès lors, cette attribution à Corneille n'est, peut-être, que la réaction automatique d'un lecteur du XVIII^e siècle, un peu comme un lecteur de nos jours inscrirait inévitablement



Essai de reconstitution du décor original de *L'illusion* d'après le mémoire de Mahelot (esquisses de Gabrielle Garapon) :

- 1 - Copie du dessin figurant au f° 35 v°
- 2 - Schéma indiquant la disposition en profondeur du rideau, de la toile peinte et du fond de jardin fixe, au centre de la scène
- 3 - Décor pour l'acte I
- 4 - Décor pour les actes II, III et IV
- 5 - Décor pour le début de l'acte V

« (de Racine) » en face du titre de « Bérénice », sans savoir que ce même nom a couvert mainte pièce du XVII^e où il n'est absolument pas question de la Reine de Judée. Aussi bien, comment Mahelot aurait-il pris *Mélite* pour *L'illusion Comique*? « Il ne se trompe jamais sur le nom des pièces qu'il décrit, quoique quelquefois il en raccourcisse les titres, ou substitue à des titres imprimés d'autres qui conviennent mieux aux pièces. » Mais voici qui est encore plus probant. D'une part, il n'y a pas de correspondance exacte entre la mise en scène décrite par le registre et l'intrigue de *L'illusion Comique*. Où trouver trace en effet de la lune qui marche, des rossignols, du miroir enchanté, des cornets de papier, des trompettes? Le mémoire parle d'une nuit au I^{er} acte, tandis que notre comédie n'en fait mention qu'aux derniers. Pourquoi un palais bien orné, alors que Géronte n'est qu'un riche bourgeois? Mahelot ne manque pas de planter une prison chaque fois que le demande l'intrigue des autres pièces qu'il mentionne : pourquoi n'en parle-t-il pas ici? Pourquoi reste-t-il muet sur « les plus beaux habits des comédiens » placés en parade derrière un rideau, et sur le tableau de la recette au V^e acte? D'autre part, Lancaster a retrouvé une tragi-comédie obscure, *La Bélinde* de Rampalle, qui semble correspondre exactement à la nomenclature du décorateur de l'Hôtel de Bourgogne. Elle utilise en particulier une nuit au I^{er} acte, une caverne, un bois, un palais (celui du roi de Chypre), un « miroir divin », une poudre magique, sans doute contenue dans les cornets de papier, des trompettes, enfin des carcans ou menottes. — Reste une dernière difficulté : celle du titre. Mais c'est là précisément que le savant américain accentue son avantage, car il se trouve que *La Bélinde* (du nom de la fille du roi de Chypre) comporte un autre rôle de princesse, celui de Mélite, fille du roi d'Arménie : dès lors, Mahelot peut intituler la pièce aussi bien *Mélite* que *Bélinde*, un peu comme un metteur en scène changeait naguère en *Clotilde du Mesnil* le titre de *La Parisienne* de Becque. Aucun doute n'est donc plus permis sur ce point : la fameuse description du mémoire de Mahelot n'a rien à voir avec le décor original de *L'illusion Comique*.

Nous sommes donc ramenés aux conjectures : quel dessin nous eût



laissé, sur *L'illusion Comique*, le décorateur du théâtre du Marais si, à l'instar de son confrère de la compagnie rivale, il avait lui aussi rédigé un registre? Voici ce que nous pouvons imaginer en nous inspirant des croquis de Mahelot lui-même et en tenant compte des modifications de décor mentionnées dans le texte de notre comédie ou impliquées par lui. Au commencement de la pièce, le théâtre devait offrir aux regards des spectateurs : à une extrémité, la grotte du magicien ; à l'autre extrémité, la prison de Clindor ; au centre, un rideau qui allait être tiré à la scène 2 du I^{er} acte pour laisser voir, sur un fond de jardin, les habits des comédiens mis « en parade ». Au début du second acte, on devait descendre au centre une toile peinte représentant la maison de Géronte. Au début du V^e, on relevait sans doute cette toile peinte, et l'on découvrait ainsi le fond de jardin où se déroulait la tragi-comédie ; puis, à la fin de la scène 5, on devait fermer le rideau qui avait déjà servi au I^{er} acte, en se réservant de l'ouvrir et de le refermer au milieu de la scène suivante, pour montrer le partage de la recette. En somme, on peut penser qu'un dispositif scénique très simple suffisait aux nécessités du spectacle, les deux ailes du théâtre conservant toujours la même décoration et le centre étant fermé soit par un rideau pouvant coulisser, soit par une toile peinte qu'il était facile d'abaisser ou de remonter, soit enfin par un fond de jardin fixe.

On ne saurait trop le répéter : *L'illusion Comique* est peut-être devenue une féerie à grand spectacle en 1937, par la volonté de Louis Jouvet, mais elle ne l'était nullement en 1635. On comprend aisément le metteur en scène qui a voulu donner des images et des couleurs à des spectateurs affamés de cinéma ; mais ceux de 1635 n'étaient pas ainsi ; s'ils avaient faim, c'était bien plutôt de phrases sonores, de pointes étourdissantes, de pure déclamation. Il est, en fin de compte, très douteux que l'on puisse mettre *L'illusion Comique* sur le même pied qu'*Andromède* ou que *Les plaisirs de l'île enchantée*. S'il y a de la féerie dans *L'illusion*, ce n'est pas celle des lumières et des machines, mais, tout simplement, celle des vers.

Extrait de la préface à *L'illusion Comique*.
Librairie Marcel Didier.

« L'illusion Comique » et la scène

Annie Richard

Création en 1636

Elle fut créée au théâtre du Marais en 1636, on ignore la date exacte, mais on sait qu'elle précède de peu la première représentation du *Cid*, en décembre. La troupe était dirigée par les comédiens Lenoir et Montdory. Jusqu'ici, elle était itinérante, comme la plupart des troupes d'alors, et elle s'était enfin installée à l'Hôtel du Marais. Elle y restera jusqu'en 1673, date de la fusion avec l'Hôtel de Bourgogne. Montdory connaissait bien Corneille, avec qui il nouera des liens d'amitié. Il l'avait rencontré à Rouen, au cours d'une tournée. C'est lui qui avait fait jouer la première pièce de ce jeune auteur, *Mélite*, et les suivantes. Toutes avaient connu un succès assez grand à Paris.

L'illusion Comique aura, elle aussi, du succès, puisque Corneille, en 1660, s'en montre fier : « 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 vingt et cinq années qu'il est au monde... »

On croit que le rôle de Matamore fut créé par Bellemore, et celui de Clindor par Montdory, le comédien le plus célèbre à l'époque. On prétend que c'est précisément la vie de Montdory qui a inspiré les aventures de Clindor. Il était né à Thiers, en 1594, dans une famille bourgeoise, du nom de Desgilbert, et son père, comme Pridamant, avait fort peu apprécié qu'il choisît une profession aussi suspecte. De toute façon, si ce n'est pas Montdory qui inspire *L'illusion*, les aventures des comédiens peuvent fournir facilement des canevas de pièces :

« C'est à Paris que se forment la plupart de ces troupes de campagne, bariolées, aventureuses, où ne manquent pas les fils de famille dévoyés et les mauvais garçons. La plupart sont des comédiens de campagne, parfois aux gages des arracheurs de dents : Guillot Gorgat débute avec les opérateurs qui vendent les drogues, Grosguillaume fait de même, Bruscombille est l'aide de l'opérateur Jean Farine, Gautier Garguille passe à Rouen en 1623, la Du Parc est la fille de l'opérateur italien Jacomo de Gorla. D'autres sont pâtisseries comme Ragueneau, cuisiniers comme Jean de la Traverse, merciers comme Boyron, écrivains

comme Pinel, bourgeois comme Molière, gentilshommes comme Floridor qui se nommait Josias de Soulas... » (R. BRASILLACH, Corneille.) Le vif succès de *L'illusion* semble prendre fin vers 1680. Elle n'est plus jouée qu'en 1793, puis en 1861, où elle est pour la première fois inscrite au répertoire de la Comédie-Française. Depuis, elle a été représentée dix fois de 1861 à 1870, quatre fois de 1901 à 1910, trente-trois de 1931 à 1940, une fois de 1941 à 1950, soit cinquante fois contre mille quatre cent cinquante-sept fois pour le *Cid*. Il s'agit donc d'une pièce très peu jouée, et qui suscite de nombreuses réticences.

A l'occasion du 255^e anniversaire de la naissance de Corneille, on reprend *L'illusion Comique* le 6 juin 1861. On en joue les quatre premiers actes, et le cinquième est remplacé curieusement par un fragment de *Don Sanche d'Aragon*. Théophile Gautier fait le compte rendu de la représentation dans *Le Moniteur*.

La grotte du magicien est entourée de nuages. On fait étalage d'une très riche garde-robe, qui est celle de Clindor, et de nombreux ordres de chevalerie sont disposés sur la table. Matamore est joué de façon traditionnelle, avec l'accent gascon. Il n'y a que six représentations, et le 9 juin, on ampute *L'illusion* d'un acte. On ne la reprendra qu'en 1906, par fragments, avec l'illustre Coquelin cadet, dans le rôle de Matamore.

A la Comédie-Française en 1936

En 1936, c'est le tricentenaire du *Cid*, et par conséquent de *L'illusion Comique*. La Comédie-Française fait pour la première fois appel à des metteurs en scène étrangers à la Maison ; le célèbre acteur Louis Jouvet, qui avoue un faible pour *L'illusion Comique*, la monte donc cette année-là avec un soin particulier de mise en scène, car, dit-il, « cette fantaisie d'imagination qui tient de la vie, de l'irréel, du drame, de la comédie italienne, appelle un mode d'expression dont nous avons perdu la tradition ». La distribution est éclatante : Pierre Dux, dans le rôle de Clindor, Jean Martinelli dans celui d'Adraste, Aimé Clariond dans celui d'Alcandre, et Lise Delamare dans celui d'Isabelle. C'est le fameux décorateur Christian Bérard qui a créé les décors et les costumes. Jouvet utilise des machines pour

montrer l'apparition de Pridamant et du magicien dans un chariot qui traverse les airs. Il cherche à produire un effet de surprise en habillant Alcandre en chauve-souris, et en chaussant Pridamant et Dorante de sabots de paysans.

Néanmoins, la nouveauté essentielle de la mise en scène de Juvet réside dans le fait qu'il montre au cinquième acte un petit théâtre, et des spectateurs qui assistent au spectacle du drame de Théagène et d'Hippolyte. Il souligne ainsi la construction très particulière de la pièce : *the play within the play*.

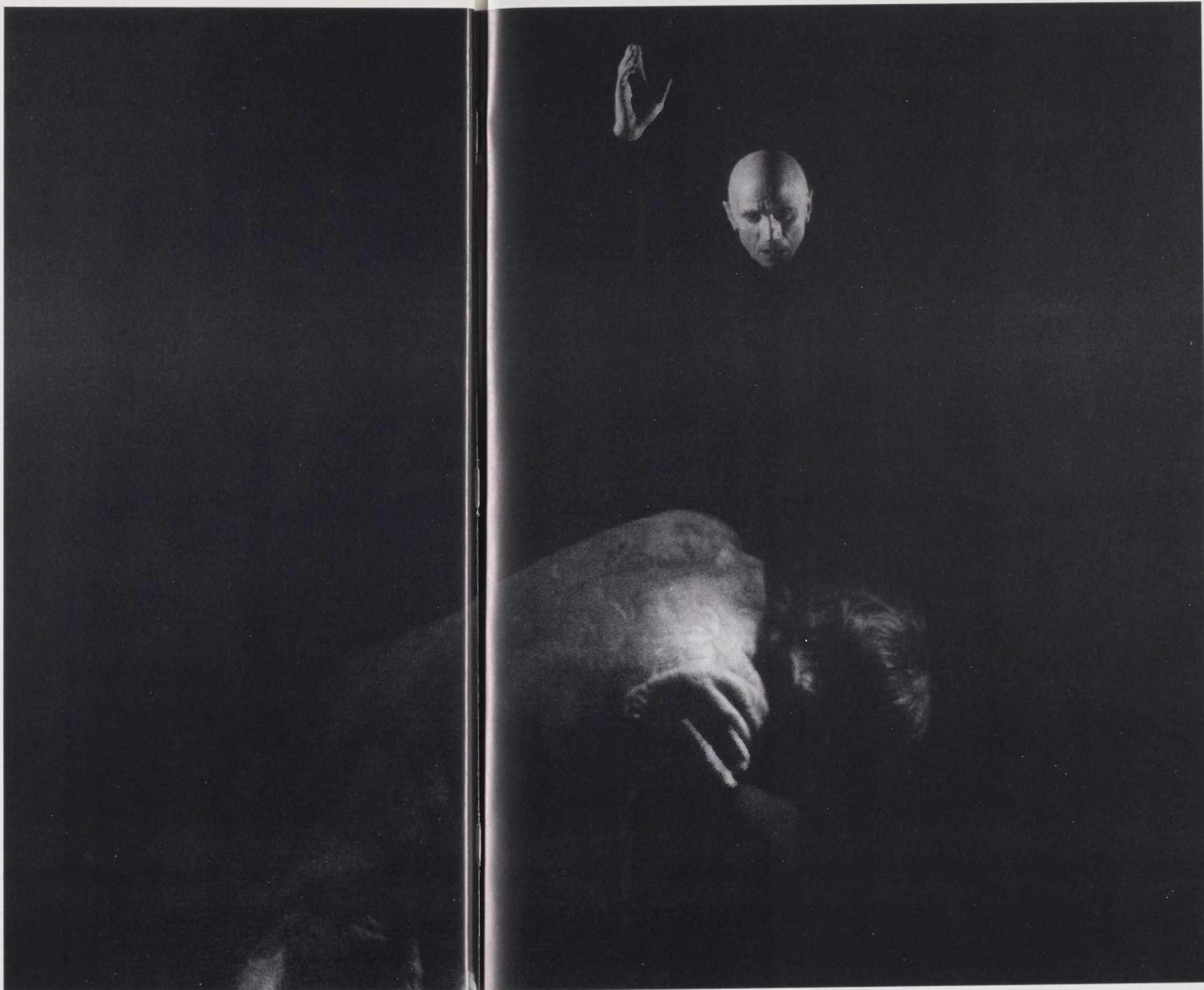
Ces innovations sont très mal accueillies. En dressant le bilan de l'année, Édouard Champion compte cette reprise au nombre des déceptions. Il reproche à Juvet d'avoir représenté toute l'action dans la grotte, bien que Corneille précise « auprès de la grotte d'un magicien ». Quant à la tragédie du cinquième acte, il s'indigne de la voir jouée en charge, ce qui la rend ridicule, et il estime que Pridamant ne peut pas croire assister à la mort de son fils, s'il voit en même temps qu'on est au théâtre :

« Du fond de la caverne, un guignol s'avance sur des roulettes, fermé d'un rideau de théâtre rouge, qui se lèvera en roulant. Le magicien s'installe dans une avant-scène noire et blanche, toujours ce style silhouette, ce style funèbre, ce style Caligari ! Côté jardin, et Pridamant dans l'avant-scène côté cour. Les acteurs paraissent, vêtus d'or et de clinquant. Nous allons assister à une parodie, à une représentation ridicule, comme la représentation de la Clorise qu'interrompt Cyrano. Les acteurs réciteront comme des enfants en classe, les loges applaudiront. Ils salueront à la fin du couplet. Pendant que sa maîtresse expire, la confidente fait des clins d'yeux à ses amis dans la salle. Je reconnais que ce contre-sens énorme a réjoui, détendu, enchanté, épanoui, les spectateurs de la générale. Il est indéfendable. Jamais Corneille n'a pu se figurer Montdory et ses camarades se parodiant eux-mêmes...

Comment, assis dans sa loge, parmi d'autres spectateurs, qui claquent des mains à ses oreilles, devant cette rampe, ce rideau levé, Pridamant ne devinerait-il pas qu'il est au théâtre ?

D'autres critiques s'étonnent que Juvet n'ait pas fait appel au cinéma pour une pièce qui s'y prête manifestement. Un quatrain paraît :

*Ayant fait à la pièce un cercueil en cartons
Banalement orné de simplistes festons,
Monsieur... se croit un aigle d'esthétique,
C'est une illusion comique. »*





Au T.N.P. en 1966

Le T.N.P. joue *L'illusion Comique* en 1965-1966, dans une mise en scène de Georges Wilson. Celui-ci a décidé d'accompagner la représentation d'une musique espagnole de Georges Delerue. Le palais est de style mexicain. Le décor est mobile, un château de style baroque surgit sous nos yeux, les personnages sortent de terre, car les planches du plateau se soulèvent. Wilson accentue l'aspect féerique de la pièce. On y voit un palais de tulle, un marquis qui se transforme en chat botté, un fossile géant qui sert de mirador. Le magicien, qui porte un habit magnifique décoré d'un œil au milieu, habite une grotte en forme de crâne d'antilope. Quant à Matamore, c'est Georges Wilson qui l'incarne. Il est vêtu de noir, la moustache en bataille, avec une immense épée au côté. Il est maigre, barbichu, et donne l'impression de marcher sur des œufs, le petit doigt en l'air. La pièce se termine par l'apparition des comédiens montés sur un chariot.

Entretien avec Georges Wilson, paru dans *Le Monde* du 8 mars 1966 : « C'est la pièce de Corneille la plus subtile, la plus raffinée, et la moins cornélienne. C'est l'œuvre d'un jeune auteur non encore soumis à la règle des trois unités, une pièce baroque, shakespearienne, et pirandellienne, d'où est parti le théâtre moderne, un essai de mélange des genres qui fait irrésistiblement penser aux films de Jean-Luc Godard. Sans transition on passe de la comédie à la tragédie, du coup de griffe à la sentimentalité. La pièce va dans tous les sens, se casse sans arrêt, pour repartir suivant son rythme extrêmement rapide.

Essentiellement moderne dans sa forme, *L'illusion Comique* n'a pas nécessité de transposition : Clindor, le prince-valet, est un jeune homme semblable à ceux que l'on rencontre tous les jours à Saint-Germain-des-Prés, un « fonceur », avec ce qu'il faut de cynisme, de lucidité et de désenchantement.

« On me permettra, écrivait Juvet, d'aimer particulièrement une pièce qui se termine par un panégyrique de cette souveraine illusion, de cette magie surnaturelle qu'est le théâtre, de la poésie dramatique, et de l'art du comédien. »

A Saint-Etienne en 1971

La dernière en date des représentations de *L'illusion Comique* est celle de la Comédie de Saint-Etienne, par Pierre Vial. Celui-ci l'avait déjà montée à Marseille.

« A l'intérieur de ce kaléidoscope, de ce monde qui bouge perpétuellement, il y a une réalité que l'on cerne à la façon du cinéma, par larges séquences, par plans rapprochés, ou par travellings...

Je pense que l'aspect rythmique de la pièce est fait de contradictions évidentes : des scènes très vives, très cocasses, et des moments où on a besoin de trompette, voire de clairon; des moments où on a besoin de l'orchestre de musique de chambre. D'autre part, le décor ne doit pas hésiter à aborder un monde un peu cosmique, aussi ample que s'il s'agissait de monter *La Tempête*.

Or, cet univers est dans une certaine contradiction avec le style heurté de la pièce. Cette contradiction, il faut la résoudre sur le plan du spectacle. Il y a d'une part un monde très baroque, très heurté, et, d'autre part, une rigueur de langage... Il faut conserver une certaine pesanteur solennelle. Il y a de toute manière des moments de silence dans la pièce, des moments où l'on ne sait pas très bien où l'on est. La pièce doit être à la fois sérieuse et pas; ce n'est pas un bric à brac, c'est quelque chose de profond. Il faut vraiment que l'on trouve le moyen de faire la vision la plus folle. A la fin, le père est seul. A-t-il rêvé tout cela? Cette idée que la vie est un rêve, on la trouve justement dans le théâtre espagnol, très puissante, très profonde. Il existe une obsession qui fait sentir la présence de la mort, la friabilité des choses. Tout cela fait partie de Corneille.

Le plan de la mort est très riche. Mort parodique, par exemple : de sa prison Clindor a peur de la mort. La peur de la mort doit être aussi réelle chez Clindor qu'elle l'est chez Claudio de *Mesure pour Mesure*.

Mais la pièce est aussi, sans contradiction, une revendication des droits de la jeunesse; le père Géronte, qui a une rigueur bourgeoise, une rigueur espagnole, est impitoyablement balayé.

Matamore n'est qu'un pitre, on l'utilise parce qu'il est amusant, très poétique et presque émouvant, et il ne reste que les jeunes gens, beaux, amoureux, doués pour la vie et pour le théâtre. »

(Dossier de la Comédie de Saint-Etienne.)

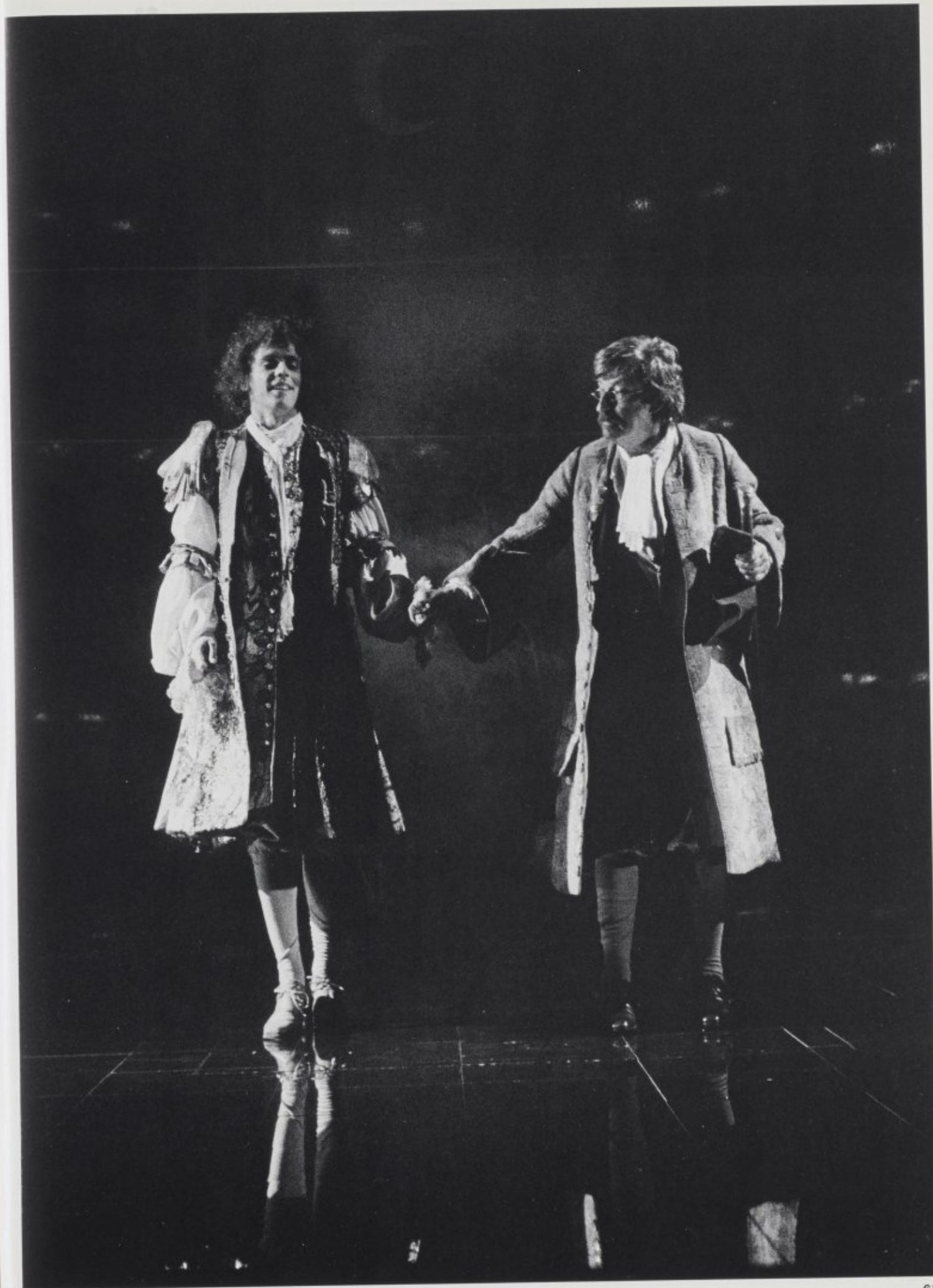
A la télévision en 1970

Bien entendu, il ne s'agit là que d'un échantillonnage très arbitraire de quelques mises en scène de *L'illusion Comique*. Elles ont cependant été les plus importantes dans le théâtre de ces dernières années. Toutefois, la télévision a, elle aussi, présenté une réalisation de *L'illusion Comique*, en utilisant les moyens qui sont à sa portée pour créer l'illusion du fantastique. Toutes les techniques de l'incrustation de l'image dans le film, des montages, des mélanges de décors, sont exploités par le réalisateur Robert Maurice pour restituer son caractère de jeu magique à *L'illusion*. Il transpose le thème du théâtre au théâtre, en montrant la télévision à la télévision. En effet, il fait de la grotte du magicien un poste de télévision retourné.

« Avec son « théâtre dans le théâtre », dit-il, *L'illusion Comique* est une réflexion sur l'art dramatique au début du XVII^e siècle français, mais aussi une tentative de constituer un « théâtre d'histoire ». C'est le regard jeté par une classe, la bourgeoisie (à laquelle appartenait Corneille et qui connaîtra sa défaite sous le règne de Louis XIV) sur l'aristocratie de Paris. Et la vision se révèle illusoire. Mensonges, faux-semblants, brutalités, cynisme, gloire tournée vers la mort. Cette pièce n'est pas le procès des apparences mais le procès du comportement humain délibéré. A la fin, rien ne s'est passé, que le gain d'un peu d'argent... par des comédiens. »

La réalisation de Robert Maurice date de 1970. Elle nous intéresse au plus haut point dans la mesure où elle montre que les techniques modernes peuvent enrichir les textes classiques. Il est manifeste qu'un théâtre comme celui que propose *L'illusion*, qui veut montrer, au lieu de décrire, appelle les techniques les plus visuelles. Cet aspect de la pièce, qui apparaît constamment dans les propos du mage, est d'autant plus attachant que le théâtre classique, à l'épanouissement duquel elle prélude, choisira un mode d'expression tout opposé. De longues tirades nous décriront l'action, dans un théâtre qui parle mais montre peu. *L'illusion Comique* va dans un sens contraire, et que le cinéma, lui, saura exploiter, en montrant l'action au lieu d'en parler.

Extrait de : *L'illusion de Corneille et le baroque. Etude d'une œuvre dans son milieu.* Hatier.



Distribution

Personnages

ALCANDRE,
Magicien
PRIDAMANT,
père de Clindor
DORANTE,
ami de Pridamant
MATAMORE,
Capitan Gascon,
amoureux d'Isabelle
CLINDOR,
suivant du Capitan,
amant d'Isabelle
ADRASTE,
Gentilhomme
amoureux d'Isabelle
GERONTE,
père d'Isabelle
ISABELLE,
fille de Geronte
LYSE,
servante d'Isabelle
GEOLIER,
de Bordeaux
ROSINE,
Princesse d'Angleterre,
femme de Florilame
ERASTE,
Ecuyer de Florilame

Interprètes

Gérard Desarthe
Henri Virlogeux
Gérard Héroid
Gérard Desarthe
Stéphane Freiss
Didier Sandre
Gérard Héroid
Nathalie Nell
Maud Rayer
Gérard Héroid
Maud Rayer
Didier Sandre

et
Olivier Deparis, Jean-Paul Galinski, Frédéric
Girard, Noëlle Rech, Christophe Thyry.



PHOTO PAOLO ROVERSI

BOUTIQUE
13 PLACE DES VOSGES 75004 PARIS
TEL. 277 09 96

Popy Moreni

DE L'EUROPE THEATRE EUROPE

Direction Giorgio Strehler

1985/86 ODEON THEATRE NATIONAL
1, PLACE PAUL CLAUDEL - 75006 PARIS - 325.70.32

8 OCTOBRE / 1^{er} DECEMBRE
THEATRE DE L'EUROPE
L'ILLUSION
CORNEILLE
SPECTACLE EN LANGUE FRANÇAISE
MISE EN SCENE : GIORGIO STREHLER
DECORS : EZIO FRIGERIO
COSTUMES : LUISA SPINATELLI
MUSIQUE : FIORENZO CARPI

11 DECEMBRE / 15 DECEMBRE
BAYERISCHES STAATSSCHAUSPIEL MÜNCHEN
JOHN GABRIEL BORKMAN
IBSEN
SPECTACLE EN LANGUE ALLEMANDE
MISE EN SCENE : INGMAR BERGMAN
SCENOGRAPHIE ET COSTUMES : GUNILLA PALMSTIERNA-WESS

14 JANVIER / 14 FEVRIER
COMEDIE FRANÇAISE THEATRE DE L'EUROPE
SIX PERSONNAGES EN QUETE D'AUTEUR
PIRANDELLO
CREATION EN LANGUE FRANÇAISE
MISE EN SCENE : JEAN-PIERRE VINCENT
DECOR ET COSTUMES : JEAN-PAUL CHAMBAS

18 FEVRIER / 23 FEVRIER
NATIONAL THEATRE LONDON
THE REAL INSPECTOR HOUND
STOPPARD
MISE EN SCENE : TOM STOPPARD
THE CRITIC
SHERIDAN
SPECTACLES EN LANGUE ANGLAISE
MISE EN SCENE : SHEILA HANCOCK
DECORS ET COSTUMES : WILLIAM DUDLEY

25 FEVRIER / 1^{er} MARS
TEATRO STABILE DI CATANIA
IL BERRETTO A SONAGLI
PIRANDELLO
SPECTACLE EN LANGUE ITALIENNE
MISE EN SCENE : LAMBERTO PUGGELLI
SCENOGRAPHIE : ROBERTO LAGANÀ

PETIT ODEON

17 SEPTEMBRE / 12 OCTOBRE
18 N 30
DE ALFRED DÖBLIN (ALLEMAGNE)
TRADUCTION DE PHILIPPE IVERNEL
CREATION EN LANGUE FRANÇAISE
MISE EN SCENE ET INTERPRETATION : JEAN DAUTREMY
DECOR ET COSTUMES : ALAIN CHAMBON

22 OCTOBRE / 23 NOVEMBRE
18 H 30
ENTRETIEN DE M. DESCARTES AVEC M. PASCAL LE JEUNE
DE JEAN-CLAUDE BRISVILLE (FRANCE)
CREATION FRANÇAISE
MISE EN SCENE : JEAN-PIERRE MIQUEL
DECOR ET COSTUMES : FRANÇOISE DARNE

3 DECEMBRE / 29 DECEMBRE
18 H 30
JEUX DE FEMME
DE KRZYSZTOF ZANUSSI ET EDWARD ZEBROWSKI (POLOGNE)
ADAPTATION FRANÇAISE
DE BARBARA ORZEGORZEWSKA
CREATION EN LANGUE FRANÇAISE
MISE EN SCENE : HENNING BROCKHAUS
DECOR : CHARLIE MANOEL
COSTUMES : RUDY SABOUNGHI

7 JANVIER / 8 FEVRIER
18 H 30
COMEDIENNE D'UN CERTAIN AGE POUR JOUER LA FEMME DE DOSTOIEVSKI
DE EDVARD RADZINSKI (URSS)
TRADUCTION DE LILY DENIS
CREATION EN LANGUE FRANÇAISE
MISE EN SCENE : VIVIANE THEOPHILIDES
DECOR : NICOLAS SIRE

18 FEVRIER / 1^{er} MARS
18 H 30
LA VERITE / LE TRIO EN MIETTES
DE ITALO SVEVO (ITALIE)
CREATIONS EN LANGUE FRANÇAISE
DANS LE CADRE DES MANIFESTATIONS "TROUVER TRIESTE"
MISE EN SCENE : ENRICO D'AMATO

AU THEATRE DE L'ATHENEE
1 FEVRIER / 18 FEVRIER
ELVIRE JOUVET 40
TIRE DE "MOLIÈRE ET LA COMÉDIE CLASSIQUE"
LOUIS JOUVET (GALLIMARD)
COPRODUCTION T.N.S. - COMÉDIE FRANÇAISE - COMPAGNIE PANDORA
MISE EN SCENE : BRIOITTE JAQUES
SCENOGRAPHIE ET COSTUMES : EMMANUEL PEDUZZI
COLLABORATION ARTISTIQUE : FRANÇOIS REGNAULT

Imprimerie PGI BOUCHY
N° d'imprimeur : 1641
Numéro d'Éditeur : 84
Dépôt légal octobre 1985
Copyright BEBA 1985

Un parfum éclatant jusqu'au soir.



ROCHAS
PARIS
