

Philippe P. Bonolas

Pouvoir et magie de la comédie dans "L'Illusion comique" de Corneille

Romanica Silesiana 4, 21-29

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

PHILIPPE P. BONOLAS

U.C.P. / I.S.L.F.

Pouvoir et magie de la comédie dans *L'illusion comique* de Corneille

ABSTRACT: Although Corneille drew fame from his tragedies, he launched his career by writing comedies. Considered for a long time as less worthy of attention, they have been reconsidered since the end of the nineteenth century and some of them like the *Illusion comique* have been regularly performed and praised as a good example of French baroque theatre.

In Corneille's time, the success of a play was due to its freshness and modernity exploiting various themes favoured by the Age of Louis XIII. A play within a play was not entirely new, but mingling the intrigue of a tragedy within a more general one of a comedy was uncommon. Introducing the role of a magician, Alcandre, able to play with the dimensions of space and time when the three rules of unity began their magisterial reign, was an audacious expression of creative liberty. Besides, Corneille epitomized the baroque metaphorical vision of the world by insisting on the aspects of its instability, putting its personages in constant psychological and physical motion and metamorphosis, situations leading at times to uncertainty about moral values. But throughout the play, the theatre appears progressively as a metaphorical rationalisation of this instability through the adventurous life of the main hero, Clindor, allowing the author through Alcandre's voice to advocate the cathartic power of comedy and assert the social importance and legitimate place of the theatre in the 17th century France. After the *Illusion comique*, the theatre could clearly be perceived as a school of humanism.

KEY WORDS: Corneille's theatre, baroque, comedy, a play within a play.

Même si, au XVII^e siècle, il faut entendre le mot *comédie* selon l'acception actuelle du mot théâtre, la distinction des genres n'en est pas moins nette entre ce qui ressort du tragique et ce qui appartient au comique. Et, bien que Pierre Corneille ait rehaussé le ton de ce genre et connut force succès avec plusieurs de ses comédies, il n'en demeure pas moins qu'elles ont été longtemps regardées par la critique et l'histoire littéraires comme la partie la moins significative de son œuvre dramatique. Elles sont pour

l'essentiel des œuvres de jeunesse, et ont été considérées comme des sortes de gammes auxquelles le génie dramatique de Corneille se serait essayé quelque temps avant de trouver sa véritable voie avec le genre tragique. *Médée* (1634—1635) était une tentative intéressante qui ne trouva véritablement son souffle qu'à partir du *Cid* (1637). Après ce succès et la controverse que la pièce suscita, Corneille allait régaler un public toujours plus avide et plus conquis par la composition des « huit ou neuf pièces qu'on admire » ainsi que l'écrivait Boileau dans ses *Réflexions sur Longin*, pour devoir finalement céder le pas à l'autre grand poète tragique de la seconde moitié du XVII^e siècle, Racine.

Il convient cependant de préciser que ce lieu commun de la critique littéraire de l'âge classique, conforté par l'histoire littéraire, s'est nourri du propre regard critique que Corneille a porté sur son théâtre, dans les préfaces et examens qu'il a établis postérieurement. Ainsi, lorsqu'il est amené à reconsidérer *L'Illusion comique*, en 1660, c'est-à-dire un quart de siècle plus tard, alors que *Le Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, *Rodogune* et même son illustre comédie *Le Menteur* lui ont assuré une réputation inégalée de poète tragique majeur, lui ouvrant les portes de l'Académie française (1647) et la considération royale, il prit aussi conscience que le goût avait changé et qu'il convenait de s'y adapter en corrigeant éventuellement certaines de ses pièces. C'est ce qu'il fit avec *L'Illusion*, qui perdit son qualificatif, et avec l'ensemble de ses pièces qu'il dota d'un examen critique préalable.

Déjà, dans l'édition de 1639, Corneille présentait sa pièce, dans l'épître dédicatoire à Mademoiselle M.F.D.R., comme un « étrange monstre » dont on pouvait considérer l'*invention* comme « bizarre et extravagante », compte tenu du mélange des genres au sein même de la pièce. Toutefois, il était conscient que cette bizarrerie constituait un aspect novateur, « elle est nouvelle » précisait-il, elle plut en cela, en dépit des principes aristotéliens qui commençaient à régenter le théâtre français. Aussi, lorsque dans l'*Examen* de la pièce de la grande édition de son *Théâtre*, en trois volumes, de 1660, Corneille prétend tenir *L'Illusion* comme « une galanterie extravagante, qui a tant d'irrégularités qu'il ne vaut pas la peine de la considérer », convient-il de distinguer la concession faite malicieusement à l'évolution du goût, de ce qu'il pense réellement. Il ne peut, en effet, s'empêcher de souligner que, malgré ses manquements au goût classique, sa pièce a connu un succès continu auprès du public qui ne s'est point démenti jusqu'alors : « [...] tout irrégulier qu'il [le poème tragique] est, il faut qu'il ait quelque mérite, puisqu'il a surmonté à l'injure des temps et qu'il paraît encore sur nos théâtres ».

L'une des raisons de ce succès fut précisément la « nouveauté de ce caprice », qui selon l'origine italienne du mot *capriccio*, laissait clairement

percevoir que Corneille voulait faire d'abord appel à la force de l'imagination au détriment des règles apparentes. L'auteur, avec une feinte modestie, ne reniait pas la nature *baroque* et composite de sa pièce et précisait, par goût du défi, ne se « repentir pas d'y avoir perdu quelque temps ». Or c'est précisément cette liberté de composition, cette fantaisie, qui allait inscrire sa comédie en porte-à-faux avec les canons classiques et par là même la faire durablement plonger dans l'oubli. Ce chef-d'œuvre du théâtre baroque français ne pourrait revoir les feux de la rampe que dans le dernier tiers du XIX^e siècle, au moment des célébrations du deux cent cinquantième anniversaire de Corneille, en 1861, lorsque Edouard Thierry décida de monter à nouveau la pièce, à la Comédie-Française. La lente redécouverte de la littérature baroque était lancée depuis quelques années et les grandes œuvres préclassiques retrouvaient droit d'existence. Depuis lors, *L'illusion comique* n'a jamais durablement quitté la scène et la magie initiale opère toujours.

Par sa structure ternaire *L'illusion* surprend, même aujourd'hui. Ces cinq actes constituent un ensemble cohérent dans sa signification profonde, mais étonnant dans son apparence première. Corneille l'a voulu ainsi, mais se sent obligé de prévenir le public dans la dédicace de 1639 : « 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 ». C'est justement cet enchevêtrement des genres qui crée la force captivante de cette comédie placée sous le signe de l'illusion et de la magie. Les clefs interprétatives sont dans le Prologue. Alcandre est le maître d'œuvre de cette illusion théâtrale. Les héros qu'il évoque sont devenus des comédiens et le décor de son théâtre magique est une pièce de théâtre qui se donne en spectacle. La vie, et ses avatars, aboutissent sur une scène où tous les drames de la vie se jouent : l'infidélité, la fuite, le mensonge, le meurtre et la trahison. Les mêmes personnages évoluant autour de Clindor, ce fils perdu par Pridamant, vont d'aventure en aventure. Et ce au point de mimer dans la pièce jouée, sous une forme magnifiée par la tragédie les enjeux qui avaient motivé leur quotidien. Le spectateur doit être attentif pour ne pas confondre les rôles et pour saisir les effets de la métamorphose théâtrale. Confusion voulue par le magicien-dramaturge qu'est Alcandre afin de ménager les effets d'une pièce qu'il évoque en faisant s'entrechoquer le présent avec le passé. Mais ce pouvoir magique ne revêt pas les atours extravagants de certains magiciens aux pouvoirs sidérants que la littérature baroque a affectionnés. Ni nécromancie, ni occultisme, ni sorcellerie n'intéressent Alcandre. Dorante le présente plutôt comme un mage aux pouvoirs surnaturels certes, puisqu'il agit sur le temps, l'espace et la matière, mais dont la puissance magique se concentre avant tout sur l'humain et les ressorts secrets de la psychologie :

Il suffira qu'il lit dans les pensées,
 Qu'il connaît l'avenir et les choses passées ;
 Rien n'est secret pour lui dans tout cet univers,
 Et pour lui nos destins sont des livres ouverts.

vers 57—60

Or ne présente-t-il pas en cela beaucoup de similitudes avec le dramaturge qui se concentre sur la psychologie humaine pour en faire apparaître les motivations profondes ? Celles-ci se manifestent à l'égal dans la comédie et la tragédie puisque les personnages sont les mêmes, seuls différent les noms, les costumes et le contexte dramatique. Habile jeu de miroirs où l'auteur : Alcandre, et le spectateur : Pridamant, se trouvent aussi sur la scène conduisant le spectateur réel de la pièce à s'interroger sur la magie du théâtre et les limites existant entre l'être et le paraître, le songe et la réalité. Alcandre ne laisse-t-il pas Pridamant, à la fin de chaque acte, dans l'incertitude, partagée par la salle, en dépit des effets de la double énonciation, pour le rassurer *in extremis* afin de relancer la dynamique dramaturgique ?

Mais pour parvenir à ce haut art, à cette alchimie du verbe, il faut à Alcandre une vie retirée du monde et toute consacrée à l'étude que l'âge n'a en rien pu altérer : « [...] les doctes veilles / Produisent chaque jour de nouvelles merveilles » (vers 89—90).

Toutefois, la comparaison-assimilation du mage avec le dramaturge ne s'arrête pas à cette dimension morale érigeant le théâtre comme un espace-miroir faisant voir aux hommes leurs vices. Le pouvoir magique d'Alcandre repose aussi sur une dimension créative. Comme l'auteur dramatique, il sait créer des êtres de fiction qu'ils dotent d'apparences crédibles mais illusoire :

Par des spectres pareils à des corps animés :
 Il ne leur manque ni geste ni parole.

vers 152—153

Ces «spectres parlants» sont évidemment les rôles, force verbale incarnée à chaque mise en scène par des acteurs différents, délivrant avec des tonalités diverses le même message théâtral sur le sens caché de la vie que le profane, assimilé aux spectateurs impuissants, Dorante et Pridamant, métaphores de la salle, ne sauraient comprendre sans le secours du mage Alcandre. La grotte d'Alcandre, tout comme celle de Platon, délivre un message codé qu'il convient de déchiffrer, ici, grâce à l'intervention du maître initiateur.

Le mage-dramaturge domine de son pouvoir et le temps et l'espace qu'il commande. C'est là que réside la véritable unité de ce pouvoir dé-

miurgique. Pourtant pour prendre un aspect visible, donc matériel, il doit briser son unité primordiale en phases spatiales et temporelles diverses dont la scansion dramatique est le reflet sensible. Cet éclatement est une forme de développement pédagogique nécessaire pour la compréhension du message. Il faut *révéler* pour rendre intelligible le sens moral de la vie et la valeur cathartique du théâtre. Pridamant ne finit-il pas converti à l'efficacité morale et sociale de celui-ci, malgré qu'il en ait, et, en dépit de la condamnation traditionnelle, dénoncé le pouvoir trompeur de l'illusion théâtrale et du jeu des acteurs? Pourtant par la magie de la scène, Alcandre lui a dessillé les yeux sur l'erreur courante résultant d'un préjugé qui désormais a perdu tout fondement, situation que finit par admettre le père de Clindor :

J'ai cru la comédie au point où je l'ai vue ;
J'en ignorais l'éclat, l'utilité, l'appas,
Et les blâmais ainsi, ne la connaissant pas.

vers 1674—1676

Dorante avait pourtant prévenu son ami, au commencement de la pièce, alors qu'il campait le portrait du mage. Il décrivait son pouvoir surnaturel comme essentiellement bienfaisant :

Quiconque le consulte en sort l'âme contente.
Croyez-moi, son secours n'est pas à négliger.

vers 74—75

C'est l'art du magicien dramaturge qui peut libérer les hommes de leurs angoisses, car l'expérience théâtrale, celle de Pridamant et celle du spectateur est un cheminement psychologique, un voyage spirituel, dont les phases d'inquiétude et de soulagement sont savamment contrôlées par Alcandre. Ces phases dramatiques nécessaires ne sont cependant qu'un reflet épuré des phases de la vie dont le profane n'a pas toujours conscience. L'instabilité du monde, ce *branle* perpétuel dont parlait déjà Montaigne, est particulièrement sensible aux consciences de l'âge baroque. C'est avec sérénité que l'homme doit l'appréhender. Mais, pour ce faire, un état de lucidité doit être atteint par un dépassement de tout regard *passionné*, malgré le trouble projeté par l'apparence du monde :

Ainsi de notre espoir la fortune se joue :
Tout s'élève ou s'abaisse au branle de sa roue
Et son ordre inégal, qui régit l'univers,
Au milieu du bonheur a ses plus grands revers.

vers 1589—1592

C'est à un détachement tout empreint de stoïcisme qu'Alcandre veut conduire Pridamant dont la souffrance psychologique pour humaine et légitime qu'elle soit, n'en révèle pas moins une certaine forme de myopie face à des apparences troublantes qui ne correspondent pas nécessairement à la réalité :

D'un juste désespoir l'effort est légitime,
 Et de le détourner je croirai faire un crime.
 Oui, suivez ce cher fils sans attendre à demain...
 Laissez faire aux douleurs qui rongent vos entrailles
 Et pour les redoubler voyez les funérailles.

vers 1605—1610

Le double sens des propos d'Alcandre acquiert une portée comique tout autant que thérapeutique, puisque le père, tout à son étonnement de voir des morts se soucier des deniers acquis : « chez les morts compte-t-on de l'argent ? », sera d'autant plus disposé, après quelques hésitations, à pardonner à son fils le choix d'une vie consacrée au théâtre dont Alcandre peut désormais librement faire l'éloge :

Cessez de vous en plaindre. 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 hauts esprits.

vers 1645—1648

Or cette conversion du père ne se pouvait faire sans l'action cathartique de l'expérience théâtrale. Les émotions suscitées chez ce spectateur privilégié que fut Pridamant n'ont été que des étapes nécessaires ménagées par le grand art de dramaturge d'Alcandre.

Cet éloge du théâtre ne saurait cependant être complet sans l'éloge complémentaire de l'acteur, support indispensable. C'est lui qui donne corps et consistance au verbe dramaturgique. Le *poème tragique* ne s'anime que par le jeu de l'acteur. Or, si Alcandre était la métaphore du dramaturge, Clindor est celle de l'acteur. En effet, cette dramatisation épидictique des prestiges et des puissances du théâtre ne demeure pas limitée à l'intrigue de premier plan. L'objet de cette intrigue, Clindor symbolise, plus que tout autre personnage de *L'Illusion comique*, la fonction fondamentale de l'acteur. L'essence même de la nature de Clindor se révèle par contraste scénique avec Alcandre et Pridamant, le dramaturge et le spectateur, immobiles mais présents, à l'écart et dialoguant pendant les entractes ; alors que lui ne cesse d'agir et de faire progresser l'action, ou plutôt les différentes actions dramatiques

qu'il anime. Dès le commencement de la pièce, Alcandre caractérisait déjà les données psychologiques nécessaires à son métier futur : le goût pour la liberté et son refus d'une paisible vie bourgeoise. Certes, précise-t-il, il y fut contraint par les circonstances imprévisibles d'une vie aventureuse au génie de la métamorphose. Sa condition de *picaro* le contraignit à se mouler dans tous les rôles que le hasard et la nécessité lui présentèrent. Opérateur, écrivain public, solliciteur, si bien que ce Protée typique finit par dépasser même les modèles types de la littérature espagnole :

Enfin, jamais Buscon, Lazarille de Tormes,
Sayavèdre, et Gusman, ne prirent tant de formes.

vers 185—186

L'école de la vie fut donc aussi une école théâtrale pour Clindor, et sa propension à la métamorphose lui acquit, au gré des expériences, un véritable art de feindre qu'il développa tout d'abord auprès de son maître Matamore, qui le stipendiait à cet effet. C'est aussi avec une désinvolture parfaitement cynique qu'il courtisa ses deux amoureuses, Isabelle et Lyse. Et ce qui caractérise aussi Clindor dans cette phase de jeu de rôles successifs, c'est autant sa vitalité juvénile que toute absence de retenue morale. Il justifie, pendant cette période de sa vie, toutes les accusations dont les comédiens se voyaient traditionnellement accablés : l'absence de sincérité et l'amoralité. Le masque du métier finissant par coller au visage ! Toutefois par une conséquence fatale et sans doute nécessaire, cette vie d'insouciant fantaisie devait conduire Clindor à la prison. En effet, Alcandre après avoir fait virevolter le fils sous des formes toujours changeantes et décliné ainsi à l'infini le thème métaphorique si spécifiquement baroque de la métamorphose, va présenter aux yeux du père-spectateur un autre grand thème quasi obsessionnel de la sensibilité de l'époque, celui de la méditation sur la mort. Et ce n'est que sous l'effet de cette épreuve que Clindor parviendra à la métamorphose suprême : la conversion. En effet, descendant au plus profond de lui-même alors qu'il est confiné dans une geôle et qu'il sait que les heures sont comptées, Clindor prend conscience de la futilité de sa vie passée et de l'inconsistance de celle-ci, uniquement soumise aux illusions du désir et de l'ambition. Mais cette progressive prise de conscience qui se déroule sous les yeux du spectateur, ne peut se faire que par la magie du verbe. C'est justement la fonction de ce long monologue pathétique que de faire partager les hésitations d'une conscience et les progrès hésitants de la lumière intérieure. Eclairé finalement par le feu de l'amour, Clindor peut surmonter l'angoisse terrible qui l'étreint et l'affole :

Je vois le lieu fatal où ma mort se prépare,
 Là mon esprit se trouble et ma raison s'égare,
 Je ne découvre rien qui m'ose secourir,
 Et la peur de la mort me fait déjà mourir.
 Isabelle, toi seule, en réveillant ma flamme,
 Dissipes — ces terreurs et rassures mon âme.

vers 1273—1278

Et par un heureux retournement propre aux comédies, alors que tout s'annonçait comme une tragédie dont Clindor allait être le héros, il échappe à ce sort fatal, mûri par l'expérience de l'angoisse de la mort. Ultime avatar de cette personnalité fort ductile, il est devenu un adulte, enrichi toutefois par sa méditation funèbre. Désormais, à l'acte V, fragment tragique d'une pièce que l'on suppose plus ample, il peut assumer en pleine possession de ses moyens d'acteur les émotions et les passions vécues autrefois au point que son père et les spectateurs ne peuvent pas discerner la délimitation entre la réalité de son être et celle du paraître de son rôle d'acteur. Le passage de la réalité à la fiction s'est affranchi des distinctions habituelles, tant Clindor a su se mouler dans sa fonction d'acteur en y trouvant le plein épanouissement de sa personnalité. Autre dimension cathartique du théâtre, Clindor grâce au jeu dramatique peut feindre sans duper les autres. Il a éprouvé et prouvé l'*honnêteté* du métier d'acteur. Sous l'effet contraignant d'un vécu polymorphe, il en est venu à l'état suprême de l'alchimie théâtrale, celui de pouvoir incarner avec talent tous les rôles du théâtre, évoluant avec la même aisance du comique au tragique. C'est l'évolution inverse de celle de Matamore. En effet, le capitaine, à partir du moment où il perd le miroir complaisant que fut pour lui Clindor, sombre dans le discrédit le plus grotesque, au point de perdre même toute la valeur comique de la parodie burlesque de son rôle et de devoir disparaître définitivement à la scène IV de l'acte IV, en ayant toutefois dû confesser qu'il n'était qu'une *ampoule venteuse*, une baudruche verbale.

Corneille, par un savant jeu de miroirs, enchâssant les différents genres théâtraux qui s'y répondent et s'approfondissent, a révélé dans *L'Illusion comique*, à un public devenu fervent, les infinies possibilités de la comédie baroque. Il a su adapter à la fois l'héritage de l'Antiquité, tout comme les apports italiens et espagnols, pour élever la fonction de dramaturge au rang de thaumaturge raisonnable dont le verbe magique vise avant tout à purifier les âmes et à les élever au dessus des ombres néfastes et des violences inutiles. En un mot, le théâtre pour Corneille est conçu avant tout comme une école d'humanisme, telle est peut-être la grande leçon de *L'Illusion comique*.

Bibliographie

- BOILEAU, Nicolas, 1966 : *Œuvres complètes*. Éd. par A. ADAM et F. ESCAL. Paris, Gallimard, «La Pléiade».
- CONESA, Gabriel, 1989 : *Pierre Corneille et la naissance du genre comique*. Paris, SEDES.
- CORNEILLE, Pierre, 1963 : *Œuvres complètes*. Préf. R. LEBÈGUE. Paris, Le Seuil, «L'Intégrale», Éd. A. STEGMAN.
- CORNEILLE, Pierre, 1980 : *Œuvres complètes*. Éd. G. COUTON. Paris, Gallimard, «La Pléiade».
- FONTENELLE, Bernard Le Bovier, de, 1989 : *Œuvres complètes*. Paris, Fayard, «Corpus des œuvres de philosophie en langue française» (*Corneille et de Racine*, T. 3 : 11—13 ; *Vie de Corneille, avec l'histoire du théâtre français jusqu'à lui, et des réflexions sur la poétique*, T. 3 : 29—109).
- FORESTIER, Georges, 1996 : *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*. Paris, Klincksieck.
- FUMAROLI, Marc, 1990 : *Héros et orateurs*. Genève, Droz.
- LITMAN, Théodore A., 1981 : *Les Comédies de Corneille*. Paris, Nizet.
- VOLTAIRE, 1975 : *Commentaires sur Corneille. Œuvres complètes*. T. 54. Oxford, The Voltaire Foundation.