

Petits Classiques

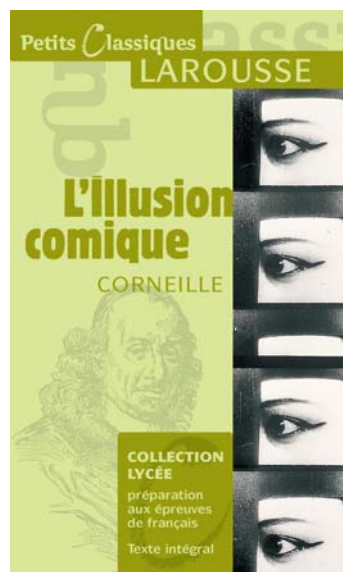
LAROUSSE

# L'illusion comique

De Corneille

L'œuvre à l'examen

*Par Alain Migé*



# L' Illusion comique

## LE BAROQUE

On présentera ici les principaux traits baroques de la pièce sans entrer dans le débat entre spécialistes que la notion même de baroque soulève depuis un demi-siècle.

### Sur l'origine du mot

Le mot appartient à l'origine au vocabulaire de la joaillerie. En portugais, « barroco » désigne une pierre précieuse mal taillée, irrégulière. À partir de là, le mot a dérivé dans un sens figuré pour qualifier ce qui est bizarre, inégal.

### • Éléments de définition

Le baroque se caractérise par :

- Une conception d'un monde en transformation permanente : le mouvement est roi ; tout change et se modifie.
- Une aspiration à la liberté sous toutes ses formes et dans tous les domaines.
- Le triomphe des apparences : l'« être » étant inaccessible, voire inexistant, seul importe le « paraître ».
- Un hymne à la vie foisonnante.

### • Périodisation

En France, le baroque littéraire (mais non musical) s'épanouit dans le « premier » XVII<sup>e</sup> siècle, jusque dans la décennie 1630. Mais, même en pleine période classique, il en subsistera des traces. Le Dom Juan de Molière est, par exemple, dans son éloge de l'infidélité, un personnage affectivement baroque.

# LE BAROQUE ET L'ILLUSION COMIQUE

## 1. *Le goût du singulier et de l'insolite*

Il se manifeste essentiellement :

- Dans le décor : la grotte d'Alcandre, lieu intermédiaire entre les humains et un au-delà.

- Dans la présence même du « mage ».

- Dans l'apparition de « spectres » :

« 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 »

(Alcandre à Pridamant, I, 2, v. 149-153).

- Dans l'atmosphère enfin d'angoisse et d'inquiétude (découlant de l'insolite) :

« De ma grotte surtout ne sortez qu'après moi,

Sinon vous êtes mort. »

(Alcandre à Pridamant, II, 1, v. 216-217).

## 2. *La richesse ornementale*

Celle-ci est visuellement suggérée par la didascalie insérée entre les vers 133 et 134 sur « les plus beaux habits des comédiens ». Le lecteur doit donc faire effort pour imaginer ce qu'une représentation donnerait immédiatement à voir à un spectateur :

« Qu'Isabelle est changée, et qu'elle est *éclatante* ! » (Pridamant, V, 1).

## 3. *La volonté d'impressionner*

Elle est stylistiquement traduite par l'usage très fréquent de :

- l'hyperbole, figure de l'excès, de l'exagération et de la boursoufflure, dont le discours de Matamore est truffé (II, 2).

- l'accumulation (là encore chez Matamore ; voir par exemple II, 2 et III, 4).

## 4. *Le triomphe des apparences*

- Le théâtre dans le théâtre

Au sens strict, le principe repose sur le mécanisme suivant :

- les personnages d'une pièce A interprètent, parce qu'ils sont comédiens de profession, une pièce B. C'est le cas du fragment de tragédie inséré dans l'acte V.

- Mais ce sens strict peut être jugé trop étroit dans le cas de *L'illusion comique* dans laquelle une tragédie (acte V) s'insère dans une autre pièce (constituée par les actes II, III et IV) qui, elle-même, s'enchâsse dans une première pièce (formée par l'acte I et la dernière scène de l'acte V).

- De là naît une « illusion » permanente : ce que voit Pridamant est vrai mais passé et inactuel (II, III, IV) ou actuel mais fictif (tragédie de l'acte V). Cf. Pridamant : « J'ai cru la comédie au point où je l'ai vue » (V, 6).

## 5. *Mort et résurrection*

Dans la conception baroque du monde, la mort n'est qu'un passage, qu'une métamorphose annonciatrice d'une (re)naissance. Or, à l'acte IV, scène 7, Clindor vit par anticipation sa mort (mort rhétorique par l'utilisation du procédé de l'hypotypose). De même, à l'acte V, Clindor « meurt » sur scène pour mieux revivre.

## 6. *Le masque et le jeu*

D'une manière ou d'une autre et à des degrés divers, presque tous les personnages (à l'exception de Géronte, d'Isabelle) jouent et portent des masques :

- Matamore joue au héros et au séducteur ;
- Clindor, au serviteur zélé de Matamore ;
- Lise, à l'amoureuse du geôlier ;

À sa façon, Alcandre se joue de Pridamant, dans la mesure où il le manipule, même si c'est pour la bonne cause, pour le délivrer de ses préjugés et angoisses.

## 7. *Citation*

« Le magicien, les apparitions, le théâtre dans le théâtre, le trompe-l'œil, le matamore, qui est l'hyperbole incarnée, les cadavres qui n'en sont pas, le décor multiple [...] ; la construction par plans glissants les uns sur les autres, avec les continuels changements de perspective qui en résultent : magicien-père ; tantôt le plan de l'« illusion » : les aventures du fils évoquées par le magicien ; enfin un troisième plan, l'illusion au second degré de la tragédie jouée mais réputée vécue jusqu'à ce que se rompe l'illusion : « ce n'était que feinte » [...] ; enfin *L'illusion* est un bel exemple de « duplicité d'action » et de mélange de tons et d'éclairages, tour à tour comédie, fantasmagorie, bouffonnerie et tragédie : ce sont « autant de traits de structure baroque. »

(Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, Corti, 1954, p. 124.)

## 8. *Éléments de bibliographie*

Outre le livre, capital, de Jean Rousset déjà cité :

- Dubois, Claude-Gilbert, *Le Baroque, profondeur de l'apparence*, Paris, Larousse, coll. « Université », 1973.

- Chedozeau, Bernard, *Le Baroque*, Paris, Nathan, 1989.
- Souiller, Daniel, *La Littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, 1988.
- Genette, Gérard, *Figures*, 3 vol., Paris, Le Seuil, 1966 et sqq.
- *Le Baroque au théâtre-théâtralité du Baroque*. Actes des journées internationales d'étude du baroque de Montauban (1966).

## SUR L'ÉLOGE DU THÉÂTRE

### *Le contexte historique*

Jusque vers 1630, les conditions de la vie théâtrale restent précaires. Matériellement, Paris ne dispose que d'une salle permanente, l'Hôtel de Bourgogne, que boude volontiers le public cultivé. Les autres troupes en sont réduites à jouer dans des locaux de fortune. Moralement, la profession de comédien reste suspecte. L'Église manifeste envers les acteurs une méfiance certaine en les assimilant à des dépravés. Le *Rituel*, en vigueur à Paris, exclut des sacrements « ceux dont l'infamie est connue, comme les femmes débauchées, ceux qui vivent dans un commerce criminel d'impureté, les concubinaires, les *comédiens*, les usuriers, les magiciens, les sorciers ». L'Église exige en conséquence des acteurs qu'ils renoncent à leur profession pour être inhumés en « terre chrétienne ». Dans la pratique existaient toutefois souplesse et accommodements. Contrairement à une certaine légende, Molière a été enterré en « terre chrétienne », même si ce fut au petit matin. Les représentations étaient enfin houleuses ; il n'était pas rare que des spectateurs se battent entre eux.

Tout change à partir de 1630 environ. Richelieu œuvre à la réhabilitation en créant avant la lettre une « police des spectacles ». Une seconde salle s'ouvre vers 1635 : l'Hôtel du Marais, à qui Corneille donne ses pièces. Une nouvelle génération de dramaturges apparaît. Les mœurs se policent. C'est dans ce contexte qu'il convient de comprendre l'éloge qu'Alcandre fait du théâtre.

### *Nature et portée de l'éloge du théâtre (V, 6).*

Le théâtre apparaît comme :

- un divertissement de la « bonne société » ;

- un divertissement « politique », agréable au roi :

« Même notre grand roi, ce foudre de la guerre,

Dont le nom se fait craindre aux deux bouts de la Terre,

Le front ceint de lauriers, daigne bien quelquefois

Prêter l'œil et l'oreille au théâtre français. »

L'argument est à la fois habile et étonnant, dans la mesure où Louis XIII ne passait pas spécialement pour un « foudre de guerre » et un amateur de théâtre.

- une création privilégiée de l'esprit :

« C'est là que le Parnasse étale ses merveilles. »

- une activité rentable - argument propre à vaincre définitivement le « bourgeois » qu'est Pridamant.

- et, surtout, une activité hautement morale. Comme l'écrit M. Fumaroli :  
« Quant à la valeur morale de la profession d'acteur, quant aux vertus cathartiques du théâtre sur ceux-là mêmes qui ont choisi de l'exercer comme 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 Lise, et même de Matamore, sert de témoignage en faveur d'une positivité éthique du métier de **commençant**. »  
(*Héros et orateurs*, Genève, Droz, 1990, chapitre IV, p. 278.)

Métaphore globale de l'activité théâtrale, *L'illusion comique* est un plaidoyer de Corneille en faveur de son métier et de sa passion.

## SUR LES UNITÉS

*Il y a deux façons de considérer les unités de temps, de lieu et d'action.*

La première consiste à les analyser sous leur apparente diversité : les changements de lieux sont alors évidents (Touraine, Bordeaux, l'Angleterre, Paris) ; l'extension du temps l'est également (deux « ans » s'écoulent entre les actes IV et V). Sous cet angle, *L'illusion comique* ne respecte aucune des contraintes de l'esthétique classique (qui, par ailleurs, n'est pas encore dominante en 1635).

La seconde façon consiste à envisager ces mêmes unités par rapport à Alcandre qui mène le « jeu » d'un bout à l'autre de la pièce. Alors, comme l'écrit M. Fumaroli, apparaît l'unité profonde de l'œuvre :

« 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 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. »

(*Op. cit.*, p. 287.)

## SUR L'ÉPREUVE DE VÉRITÉ DE CLINDOR

L'attente de la mort provoque chez Clindor une véritable « conversion ». Celui-ci découvre soudain la gravité de l'existence et le sérieux de la passion. L'épreuve fait de lui un adulte désormais responsable. Ce type d'épreuve se retrouve dans plusieurs autres pièces de Corneille.

Conformément à la spiritualité jésuite (exposée dans les *Exercices* d'Ignace de Loyola) et dont Corneille est imprégné, la solitude, la méditation sur la mort permettent d'accéder à une véritable liberté intérieure et à une authenticité absolue. C'est ce que, dans une optique chrétienne, découvre Polyeucte, lui aussi emprisonné et dans l'attente de son exécution :

« Et l'heureux trépas que j'attends  
Ne vous sert que d'un doux passage  
Pour nous introduire au partage  
Qui nous rend à jamais contents. »  
(*Polyeucte*, IV, 2, v. 1151-1154.)

Dans le cas de Clindor, la prison lui permet de faire la différence entre la vie et la fiction (on dirait aujourd'hui : le virtuel).

Comme très souvent dans la comédie (ou dans la tragi-comédie), la mort vécue par anticipation finit par être une « mort heureuse ».

## LA « FANTAISIE VERBALE »

« On dirait en effet que Corneille, en concevant son héros, a voulu traiter sur le mode comique la question générale suivante : dans quelle mesure les paroles peuvent-elles remplacer les actes ? [...] Ê [Matamore] s'est construit une formidable mythologie dont il est le centre universellement réputé et craint pour sa bravoure [...]. On voit l'intempérance de langage qui caractérise le personnage [...] Il maintient intacte la cohérence de son discours, il dépasse les démentis que voudrait lui infliger la réalité, il sauvegarde l'autonomie burlesque du langage par rapport à l'action. »

(Robert Garapon, *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Âge à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, A. Colin, 1957, pp. 102 sq.).