Le Livre de Poche

THÉÂTRE DE POCHE

Corneille

L'Illusion comique

Le Livre de Poche

THÉÂTRE DE POCHE

Corneille

L'Illusion comique

学院图书馆
书 章

Corneille

L'Illusion comique

Un père désespéré cherche son fils qui l'a quitté, et un magicien lui permet de le voir, amoureux d'une jeune fille que convoitent d'autres soupirants contre lesquels le jeune homme doit lutter – avant, finalement, d'être tué, au grand désespoir de son père. Les personnages réapparaissent : comédiens, ils ne faisaient que jouer une pièce sous les yeux du père et du magicien.
Corneille disait de *L'Illusion comique* : « C'est une galanterie extravagante qui a tant d'irrégularités qu'elle ne vaut pas la peine de la considérer. » Parce que, en effet, la pièce est absolument étrangère à la dramaturgie classique, un oubli de deux siècles a suivi le long succès de sa création, en 1635. Les Romantiques l'ont redécouverte – Gautier fut ébloui – et elle est aujourd'hui pour nous le chef-d'œuvre du théâtre baroque.

Édition de Georges Forestier.

Texte intégral

Couverture : Matamore, Paris, B.N.F. © Edimedia.

www.livredepoche.com

9 782253 041573

30/6334/4

2,75 €

PRIX FRANCE TC 18,05 FF

L'ILLUSION COMIQUE

Paru dans Le Livre de Poche

POLYEUCTE

LE CID

HORACE

CINNA

SURÉNA

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertong

L'Illusion comique

Comédie

1639

PRÉFACE, DOSSIER ET NOTES PAR GEORGES FORESTIER

LE LIVRE DE POCHE

Texte conforme à la première édition (1639).

Professeur à la Sorbonne, Georges Forestier, parmi d'autres travaux, a publié chez Droz *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle* et *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680) : le déguisement et ses avatars*. Il est aussi l'auteur de deux ouvrages sur Corneille (*Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*, Klincksieck, et *Corneille : le sens d'une dramaturgie*, SEDES) et a édité Racine dans la Bibliothèque de la Pléiade et plusieurs pièces classiques dans Le Livre de Poche.

© Librairie Générale Française, 1987 et 1999,
pour la préface, les commentaires et les notes.

PRÉFACE

« Voici un étrange monstre que je vous dédie », écrit Corneille en 1639, lorsqu'il fait imprimer pour la première fois son *Illusion comique*. Et d'ajouter : « Qu'on en nomme l'invention bizarre et extravagante tant qu'on voudra, elle est nouvelle ». Vingt ans plus tard il en parle encore comme d'« une galanterie extravagante », un « caprice » dont la « nouveauté » a assuré une bonne part du succès. C'est peu de dire qu'une œuvre est originale, lorsqu'un écrivain prend ainsi la peine de souligner sa singularité, manière indirecte de faire valoir son brio.

Car il faut à la fois du brio et une grande confiance dans ses moyens pour oser donner une pièce qui commence dans une atmosphère de mystère dans un cadre de pastorale (un magicien et sa grotte), se poursuit dans la comédie pure (un couple d'amoureux se moquant d'un fanfaron), débouche sur la tragi-comédie (trahison, duel, mort, prison, évasion), et finit en tragédie (assassinat du héros) tout en se prétendant comédie ; une pièce qui raconte une histoire à travers des fragments d'histoires, qui fait parler le plus le personnage qui agit le moins, qui plonge le public dans l'illusion la plus complète afin de démonter le processus de l'illusion, qui provoque le rire le plus franc avant de conduire le spectateur au bord de la terreur et de la pitié tragiques... Qui plus est, ce n'est pas seulement sur le plan interne que *L'Illusion comique* joue sur les paradoxes et les contrastes.

Contraste, en effet, entre cette œuvre irrégulière,

échevelée, visant à l'éblouissement, et la production antérieure de Corneille : des comédies bourgeoises dont le comique n'est que sourire et qui s'enfoncent toujours plus dans l'analyse des cruautés du cœur, sage production troublée seulement par deux œuvres violentes, l'une follement romanesque (*Clitandre*), l'autre atrocement tragique (*Médée*). Dans l'ensemble, Corneille paraît s'acheminer vers cette concentration et cette régularité que réclament depuis 1630 les théoriciens de la littérature et certains de ses confrères, au nom de l'imitation des Anciens et des lois de la raison. Rien ne laisse supposer en 1635[1] qu'il se sent assez sûr de lui face aux critiques, aux confrères et au public, pour se laisser aller à un tel « caprice » qui déroule quatre années en deux heures, qui nous fait passer de la Touraine à Bordeaux, avant de nous conduire en Angleterre et à Paris, qui mélange les genres, qui accorde une attention différente aux personnages selon les actes, et qui surtout, loin de concentrer, fait éclater l'action entre trois niveaux différents qui s'emboîtent les uns dans les autres. Chef-d'œuvre du théâtre baroque, dit-on aujourd'hui. On peut le dire, en effet ; mais Corneille n'avait pas habitué son public à cette veine.

Paradoxe, d'autre part, que cette pièce dont l'un des deux premiers rôles est celui d'un capitan fanfaron, personnage traditionnel sorti du théâtre antique et popularisé par la comédie à l'italienne depuis le XVI^e^ siècle : Corneille ne venait-il pas justement de s'imposer sur la scène parisienne comme l'auteur de comédies d'un nouveau genre dont l'une des particularités était de faire rire, comme il l'a lui-même écrit, « sans personnages ridicules, tels que les valets bouffons, les parasites, les capitans, les docteurs, etc. » ? Or que resterait-il de *L'Illusion comique* si on lui ôtait Matamore ? Il est vrai que, comme on l'a avancé avec beaucoup de probabilité, cette pièce peut être le résultat d'une commande : plusieurs des meilleurs acteurs du théâtre du Marais avaient été transférés sur

1. Année probable de la composition de l'œuvre, créée à la fin de 1635 ou en 1636 sur la scène du théâtre du Marais.

décision royale au théâtre rival de l'Hôtel de Bourgogne (fin de 1634), et, pour reconstituer la troupe, on venait d'engager entre autres Bellemore, dont le « nom de guerre » était précisément le capitan Matamore. Le chef de la troupe du Marais réclamait donc des rôles de capitan aux auteurs qui lui fournissaient des pièces ; il fallait aussi sans doute une œuvre où la troupe rebâtie pût briller, ce qui réclamait une grande variété de registres. À ces causes matérielles a pu s'ajouter une motivation intellectuelle. Corneille a pu être poussé à écrire *L'Illusion comique* par ce goût du défi et du paradoxe qui explique tant de choses dans sa carrière : moi, Corneille, qui ai inventé une comédie d'un nouveau type, je suis capable de triompher avec les situations et les personnages les plus traditionnels qui soient.

Mais comment concilier cela avec la volonté de faire du neuf ? comment mettre en scène un capitan sans se renier ? comment écrire un *poème dramatique* digne de ce nom autour d'un personnage tellement codé que toutes les troupes possédaient un acteur spécialisé dans ce type de rôle, et qui en outre figurait dans la plupart des scénarios de la *commedia dell'arte* ? La réponse à ces questions est inscrite dans la structure. Corneille a certes mis en scène un capitan, mais il a clairement fait savoir à son public que ce n'était que du théâtre qui se dévoilait comme tel. Le fanfaron de comédie est bien présent, mais il est *désigné* comme fanfaron de comédie dans la mesure où ses aventures se déroulent dans le cadre d'une pièce intérieure (actes II, III, IV), sous les yeux des personnages du premier acte. La présence continue de ceux-ci sur le côté de la scène, leur retour au premier plan à la fin de chaque acte, tout cela tend à rappeler au public que ce qui se passe durant les actes II, III et IV ressortit au domaine de l'illusion théâtrale. Tout devient permis lorsqu'on établit une *distance* de ce type entre le rôle et le public. Et il faut bien noter que Corneille est allé jusqu'au bout de son idée. Examinons les personnages qui entourent Matamore. Ils viennent en droite ligne de la *commedia dell'arte* : une amoureuse (flanquée d'une suivante) courtisée par un capitan et deux amou-

reux, l'un quelque peu aventurier, l'autre sage, l'un adoré, l'autre rebuté, et contrariée dans ses sentiments par les projets matrimoniaux de son père, ce qui l'oblige à contourner son interdit. On retrouve ce schéma relationnel dans des dizaines de scénarios de la *commedia dell'arte*. Ainsi, grâce à la sophistication de cette structure dite du *théâtre dans le théâtre*, Corneille a pu monter l'intrigue la plus stéréotypée qui soit autour du personnage le plus codé de toute l'histoire du théâtre occidental, tout en soulignant qu'il le faisait. Le plus fort est qu'à mesure que l'action avance — et que l'importance du rôle de Matamore décroît —, on se met à croire aux aventures de Clindor et d'Isabelle, à espérer et à trembler avec eux, l'illusion l'emportant sur la théâtralité.

La clé de l'originalité de *L'Illusion comique* est donc tout entière dans cette structure du *théâtre dans le théâtre*. Contrastes et paradoxes se résolvent tous par le fait que *L'Illusion comique* est une œuvre dans laquelle une pièce (acte V) s'enchâsse dans une autre pièce (actes II, III, IV) qui s'enchâsse elle-même dans une première pièce (acte I et fin de l'acte V). De là, la variété des lieux dans un lieu unique, l'étalement du temps dans une durée très courte, la multiplicité des actions à l'intérieur de la même histoire. De là, cette pièce que son auteur présente comme le comble de l'originalité, alors qu'elle est, par les situations, les personnages et les thèmes, l'une des moins originales de tout son théâtre[1].

Cet incessant va-et-vient originalité/emprunts, on le retrouve sur le plan de la structure elle-même. Car le procédé du théâtre dans le théâtre n'est pas une invention de Corneille. Les Italiens et les Anglais l'utilisent depuis longtemps, et les Français eux-mêmes, sans qu'on sache s'ils l'ont « inventé » ou s'ils l'ont emprunté à leurs confrères étrangers, l'ont mis en œuvre depuis plusieurs années déjà : notamment *Célinde* de Baro

1. Pour une revue des emprunts et ressemblances, on se reportera à l'introduction de l'édition savante procurée par R. Garapon (Paris, Nizet [S.T.F.M.], 1957), p. XXI-XLII.

此为试读，需要完整PDF请访问：www.erton

(1628), ainsi que *La Comédie des comédiens* de Gougenot représentée sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne face à *La Comédie des comédiens* de Scudéry jouée au Marais (1633). Mais Corneille s'est contenté d'emprunter à ses prédécesseurs le principe de la structure et le prétexte de son utilisation[1] : nul avant lui n'était allé aussi loin dans la réalisation.

Jusqu'à lui, en effet, on se contentait de deux niveaux de représentation, souvent mal joints l'un à l'autre. Corneille va jusqu'à trois et les imbrique parfaitement l'un dans l'autre, comme des poupées russes, véritable tour de force qu'aucun de ses contemporains, rivaux ou épigones, n'osera renouveler. D'autre part, il était tout à fait exceptionnel qu'on mît le *contenu* de la pièce intérieure en relation avec celui de la pièce principale. Ce faisant, un effet de miroir est créé, le spectateur ne sait plus à quel niveau de représentation il a affaire, et il est victime de l'illusion dans laquelle le dramaturge a voulu le plonger : à l'acte V de *L'Illusion*, nul ne doute d'assister à la suite des aventures de Clindor ; or Clindor est seulement en train de représenter une pièce de théâtre. Seul Baro avant Corneille avait créé à l'acte III de *Célinde* un effet de ce type. Mais il avait vite retiré le public de son erreur alors que Corneille la fait durer jusqu'à son extrême limite.

Pour l'homme du XX^e^ siècle, il y a tout aussi important. Corneille s'est servi de la structure du théâtre dans le théâtre pour transposer ce qui n'était jusqu'alors qu'une technique romanesque, le retour en arrière, et dont le cinéma, sous l'appellation américaine de *flash back*, use et abuse aujourd'hui. L'essentiel de l'action qui se déroule sous nos yeux à partir du second acte est, en effet, une « évocation magique » projetée par le magicien Alcandre sur le fond de sa grotte au moyen de « spectres parlants ». On voit ainsi les aventures *passées*

1. Il a repris de *La Comédie des comédiens* de Scudéry l'idée du vieil homme qui recherche un membre de sa famille et le découvre dans une troupe de comédiens : pour le convaincre que le jeune homme a fait le bon choix et que le théâtre n'est pas une activité honteuse, on joue devant lui une pastorale (qui occupe les actes III, IV et V).

du jeune Clindor, en attendant le cinquième acte où le passé et le présent se rejoignent dans cette confusion de niveaux qui plonge le spectateur dans l'illusion. On conçoit que Corneille ait présenté son œuvre comme un « monstre », notion que les dictionnaires du XVII^e^ siècle définissaient comme un « prodige qui est contre l'ordre de la nature » : au regard des normes de la narration théâtrale, l'essentiel de *L'Illusion comique* est un prodige.

Enfin, prenant à ses prédécesseurs le principe du théâtre dans le théâtre, Corneille a pris aussi l'un des thèmes qui lui est lié : l'apologie du théâtre. Et, sur ce point encore, il s'est montré original. Son mérite est de ne s'être pas contenté de faire une apologie verbale du théâtre, comme tous ceux qui avant lui avaient eu recours à la structure du théâtre dans le théâtre. C'est la conjugaison du fond et de la forme qui contribue à cette apologie mieux que les éloges appuyés du cinquième acte (V, 6, v. 1765 sq.). Et, à cet égard, le titre de la pièce est parfaitement clair. L'illusion dont il est question désigne d'une part l'artifice magique auquel a recours le magicien [1], d'autre part le piège dans lequel tombe le spectateur intérieur — et le public avec lui — au dernier acte, mais elle désigne aussi, au premier chef, le fondement de l'art du théâtre, cette illusion qui est le théâtre lui-même ; et pour ceux qui n'auraient pas compris le premier sens du titre, Corneille a précisé qu'il s'agissait de l'illusion *comique*, c'est-à-dire « qui touche au théâtre » (au XVII^e^ siècle, comédie désigne aussi bien le théâtre que le genre dramatique particulier de la comédie) [2]. Ainsi, l'« évocation magique » qui constitue l'essentiel de la pièce est déroulée devant les yeux du spectateur intérieur et devant nos yeux par le magicien Alcandre, qui connaît le passé et l'avenir de ses « spectres parlants », qui mélange les niveaux (théâtraux)

1. On lit dans le dictionnaire de Furetière (fin du XVII^e^ siècle) à l'article *Illusion* : « Se dit aussi des artifices du Démon qui fait paraître ce qui n'est pas » ; et plus loin : « toutes les apparitions d'esprit sont des *Illusions* ».
2. En 1660, en modifiant substantiellement le contenu même de sa pièce, comme nous le verrons, Corneille enlève *comique* du titre.

sans nous prévenir, bref qui nous amuse, nous séduit, nous terrorise et nous abuse avec la plus grande *maestria*. Alcandre, dont les tours de magie ne sont que des tours de théâtre, contribue par son seul exercice d'auteur dramatique, à faire l'apologie du théâtre. Ce qui permet d'ailleurs à Corneille de mettre l'accent sur les vertus de l'auteur dramatique plutôt que sur celles des comédiens, alors que la tradition des « comédies des comédiens » privilégiait — et continuera après *L'Illusion comique* à privilégier — le point de vue des comédiens.

Mais il faut aller plus loin. *L'Illusion comique* n'est pas seulement une métaphore de l'activité théâtrale. Elle est plus largement une métaphore de l'activité humaine. On retrouve en effet dans cette comédie un thème philosophique fort ancien, qui a connu une grande fortune à la Renaissance et au XVII[e] siècle, le thème du « théâtre du monde » (*theatrum mundi*). On peut résumer ce thème de la façon suivante : « le monde est un théâtre sous le regard de Dieu ». Il repose donc sur une triade fondamentale : l'Auteur (Dieu), l'Acteur (l'homme), le Spectateur (Dieu encore, mais aussi les autres hommes, aveugles sur leur rôle et sur celui des autres). Ce thème, susceptible de recevoir un traitement étroitement religieux (voir à la même époque en Espagne la pièce de Calderón *El Gran Teatro del Mundo*), apparaît ici dans sa dimension profane. L'Auteur, c'est Alcandre. Pour dessiller les yeux d'un simple mortel, le Spectateur, représenté par Pridamant, il lui présente le *spectacle de la vie humaine*, l'Acteur principal de ce spectacle étant Clindor, le fils de Pridamant. Plus exactement, l'Acteur est un « fantôme » ou un « spectre » de Clindor, nuance importante pour saisir la parenté entre le pouvoir démiurgique du magicien et le pouvoir divin, qui dispose des âmes, du Spectateur suprême.

Or le spectacle présenté par Alcandre à Pridamant est une véritable *allégorie de la vie humaine*. Du point de vue de l'Auteur, Clindor est le symbole de l'homme, de l'homme aveugle sur lui et sur le monde, et aux prises avec une « fortune » qui paraît capricieuse et qui pour-

tant le conduit d'une main sûre à son destin. Cet homme, nous le suivons de sa naissance jusqu'à sa mort — et sa résurrection. Clindor naît le jour où il s'est enfui de chez son père. C'est à ce moment que commence le récit d'Alcandre. Après avoir passé rapidement sur le lent mûrissement du jeune homme, constitué par ses aventures picaresques, il met en scène son « fantôme » pour présenter les étapes marquantes de l'épanouissement de sa personnalité. Aussi, au fil des actes II, III et IV, son rôle passe-t-il du comique au tragi-comique pour aboutir au tragique. Simple faire valoir de Matamore au début, Clindor présente en outre le visage d'un jeune homme qui découvre l'Amour. À l'acte suivant, il relègue son maître au second plan pour s'affirmer en tant qu'homme : il fait l'essai de sa séduction sur la suivante de sa maîtresse, tient tête à son rival, et enfin, à l'issue d'un combat, il le tue. L'acte IV est celui de l'expérience de la mort : dans sa prison, à la veille de son exécution, il fait réflexion sur son destin et se voit même mourir (« Et la peur de la mort me fait déjà mourir », v. 1288). Mort à son ancien Moi, il peut renaître, régénéré, à l'acte V : acteur inconscient sur le théâtre du monde, il est devenu acteur conscient de l'être sur le théâtre des hommes.

On comprend ainsi parfaitement le sens de l'illusion élaborée par Alcandre à l'acte V. Elle est la condition *sine qua non* de la réussite du « traitement » que subit Pridamant, le Spectateur. Le Spectateur est un homme, aussi ignorant de la comédie humaine qui se déroule sous ses yeux que l'Acteur qui la représente ; mais, tandis que l'Acteur accède à la « vérité » par l'expérience de la mort, le Spectateur y parvient par la conscience de l'illusion dont il a été victime. Pridamant a cru son fils assassiné ; mais ce n'était qu'un leurre. Alcandre a beau jeu de lui faire comprendre que le destin de son fils lui paraissait incompréhensible parce qu'il ignorait que la vie n'est qu'une pièce de théâtre. Son fils a compris avant lui, grâce à ce qu'il prenait pour des vicissitudes de la fortune, que tout n'était que théâtre, et que, partant, son destin était de *faire du théâtre*. Aussi Pridamant

à son tour, une fois convaincu des vertus du théâtre, déclare-t-il qu'il ne peut plus vivre que par et pour le théâtre ; mort à son ancienne vie, il accède à une réalité supérieure, qui est celle du théâtre :

> Demain, pour ce sujet, j'abandonne ces lieux,
> Je vole vers Paris.
>
> (V, 6 ; v. 1816-1817)

On voit ainsi que *L'Illusion comique* n'est pas un pur exercice de style. Non qu'il s'agisse d'une pièce à thèse : cette signification se situe tout entière en filigrane, et l'on prendra le plus intense plaisir à la représentation de cette œuvre sans se soucier d'elle. Mais il faut l'avoir à l'esprit pour comprendre combien ce « caprice » est *sur tous les plans* une apologie du théâtre : non content de nous dire explicitement les vertus du théâtre, et de démonter devant nous le fonctionnement de l'illusion théâtrale, Corneille laisse entendre sur un plan supérieur que le théâtre est école de la vie. C'est aussi ce que disait Shakespeare dans *Hamlet*. Notons, pour finir, que par le regard que Corneille porte sur les hommes *L'Illusion comique* n'est pas si éloignée qu'il y paraît du reste de sa production, et particulièrement de sa production postérieure. Jusqu'à son ultime chef-d'œuvre, *Suréna*, Corneille ne cessera jamais de réfléchir sur la place de l'homme — ou, plus exactement du Héros, à partir du *Cid* — dans le « grand théâtre du monde ».

Georges FORESTIER

此为试读,需要完整PDF请访问: www.erton