

Voir L'illusion comique

Romain Jobez
Université de Poitiers

L'illusion comique de Corneille est, dans le canon des lettres françaises, l'absolu paradigme du théâtre baroque. Non seulement parce que la pièce est l'archétype même de la mise en abyme théâtrale mais aussi parce qu'elle témoigne de la discontinuité d'un genre encore sauvage et que n'a pas encore pacifié l'esthétique classique. Il suffit pour s'en convaincre de citer l'épître en manière de préface que l'auteur donne à la première édition de sa pièce en 1639:

Voici un étrange monstre que je vous dédie. 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.¹

Par la suite, dans son examen écrit à l'occasion de la parution de ses œuvres en 1660, Corneille insistera sur les «*irrégularités*» de *L'illusion comique*, tout en saluant son succès au répertoire, lequel ne semblait pas d'emblée assuré puisque, comme il l'écrivait alors dans son épître, «*souvent la grâce de la nouveauté parmi [les] Français n'est pas un petit degré de bonté.*»² En somme, l'auteur du *Cid* et de *Cinna* réussit le tour de force qui consiste à franciser l'idée déjà largement répandue en Europe du *theatrum mundi*, même si d'autres que lui s'y sont risqués à peu près à la même époque comme Georges de Scudéry avec sa *Comédie des comédiens* et Balthazar Baro avec sa *Célinde*. Puis adviendra le règne du classicisme, cette invention de Voltaire et du XVIII^e siècle qui, aplanissant les irrégularités esthétiques, fera longtemps oublier cette pièce connue maintenant comme un classique du baroque dans l'histoire littéraire de la France.

Si nous insistons sur cette question de littérature, c'est parce qu'il a sans doute manqué, ça et là, à *L'illusion comique* une interprétation dramaturgique qui rende justice au génie cornélien. L'idée du théâtre dans le

¹ Épître «À Mademoiselle M.F.D.R.» Nous citons d'après l'édition de Georges Couton, *Ceuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1980

² Examen de *L'illusion comique* (1660).

théâtre a semblé à elle seule suffire pour justifier d'une lecture thématique de la pièce comme défense et illustration des vertus de l'illusion scénique. Aussi me semble-t-il que la «*galanterie extravagante*», telle que la nomme son auteur en 1660, doit être non seulement *lue* mais également *vue*, c'est-à-dire considérée à la fois comme porteuse d'une réflexion sur les ressorts de la théâtralité, à savoir la façon dont l'attention du spectateur est captée par ce qui se déroule devant ses yeux, mais encore comme une mise en scène de la question de la vision au théâtre.

Dans un article reprenant une conférence donnée à l'université Waseda de Tokyo lors de la venue au Japon en 2004 de Frédéric Fisbach, lequel avait monté la même année *L'Illusion* à Avignon, Christophe Triau a largement pris en compte ces considérations³. Il voit en effet dans la pièce une anamorphose, soit une composition reposant sur une perspective difforme et mouvante, un trompe-l'œil se transformant au gré de l'exploration des différents registres théâtraux. Du reste, Corneille nous laisse d'emblée voir clair dans son jeu perspectif, puisqu'il appelle *L'Illusion* une «*pièce capricieuse*» dans son édition de 1639 et un «*caprice*» dans celle de 1660. Or l'entrée de ce terme dans la langue française, emprunté à l'italien *capriccio*, est attestée sous son sens esthétique avec le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière paru en 1690. L'Académicien en donne la définition suivante: «*se dit [...] des pièces de Poësie, de Musique, & de Peinture, qui reussissent plutôt par la force du genie, que par l'observation des regles de l'art, & qui n'ont aucun nom certain.*»⁴

Quant à l'histoire elle-même du *capriccio*, elle est aussi fantastique et difficile à reconstituer que celle du *barocco*, mais il est certain qu'elle a trait à une transgression des règles de composition picturale. Parmi ceux qui l'utilisent, dès le XVI^e siècle, sous ce sens esthétique, il faut en effet mentionner Giorgio Vasari (1511-1574), auteur de *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (*La vie des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, 1560-1570). Or un chapitre de son ouvrage, importante source sur l'histoire de l'art du Rinascimento, est consacré à la biographie de Filippo Brunelleschi (1377-1446). Chacun sait que ce dernier est considéré comme l'inventeur moderne de la perspective, laquelle permettra l'établissement de la scénographie illusionniste au cours du XVIII^e siècle. Ainsi, le *capriccio* consiste à enfreindre la construction perspectivée, telle que l'a pensée Brunelleschi, pour y substituer en peinture l'anamorphose.

Dès lors, avec son *Illusion* anamorphique, Corneille s'amuse à refléter dans un miroir déformant le théâtre qui se joue sur la scène à l'italienne,

³ Christophe Triau: «L'Illusion comique, ou les plaisirs mouvants de l'anamorphose», in Bulletin of The Institute for Theatre Research, n°4, 2005, p. 233-246.

⁴ Antoine Furetière, Dictionnaire universel, article «Caprice», Rotterdam, Rainier Leers, 1690.

comme ce sera bientôt le cas pour son *Andromède* qui va recycler en 1650 des décors conçus par Giacomo Torelli (1608-1678) pour l'*Orfeo*, opéra créé en 1647 à l'instigation du cardinal Mazarin et représenté devant la Cour et le Roi, c'est-à-dire entièrement dans l'axe idéal de l'«Œil du Prince». Par ailleurs, chacun se souvient que la perspective a également partie liée avec la vision théorique de la tragédie, cet idéal du classicisme français tel que le dépeint l'abbé d'Aubignac (1604-1667) dans sa *Pratique du théâtre* (1657). En décentrant le point de fuite dans sa pièce, en systématisant la discontinuité comme principe de construction de celle-ci, il va de soi que le dramaturge dénonce déjà les chimères des doctes avec lesquels il aura maille à partir, notamment au moment de la création du *Cid* en 1637.

Tout cela, nous le savons et l'histoire du théâtre en témoigne; mais c'est sous un autre que nous souhaiterions aborder la pièce: en effet, celle-ci ne fait pas que défaire par avance l'illusion du modèle classique perspectivé mais elle met en scène une réflexion sur ce qui le sous-tend sur le plan phénoménologique, à savoir un œil unique placé dans l'axe de la ligne de fuite, lequel est confronté à un point de vue démultiplié. Ce dernier correspond, pour sa part, au modèle de vision dans lequel se déroule encore *L'illusion* et qui est celui du regard, voire d'une multitude de regards qui se croisent et s'entremêlent. Ainsi, en systématisant la discontinuité comme principe de construction de la pièce, en jouant des ressorts d'une théâtralité affichée, Corneille met en place un dispositif perspectif mouvant créateur d'illusion, dans la rencontre de l'œil et du regard⁵. Car pour que cette illusion puisse apparaître au théâtre, il faut que la salle et la scène soient liées par un pacte de fiction pleinement assumé et signé en toute connaissance de cause. Christian Biet en a détaillé les clauses de la façon suivante:

Le théâtre est, et doit être, un artifice auquel on croit tout en sachant qu'il s'agit bien d'un artifice. Là est le principe de dénégation et simultanément d'illusion (je sais que ce n'est pas vrai mais j'y crois quand même). Ainsi l'art du dramaturge consiste à faire croire le spectateur à une illusion alors que ce même spectateur sait, et peut à tout moment vérifier, qu'il ne s'agit que d'un artifice.⁶

Lorsque, dans le premier acte en matière de prologue, Corneille fait venir Pridamant dans la grotte où règne Alcandre, il réunit de manière explicite les conditions nécessaires à la signature de ce fameux pacte de fiction. Le spectacle sera projeté sur le mur de la grotte de même que l'est l'image rétinienne au fond de l'œil. Il s'agit d'un simulacre destiné à

⁵ Sur ces questions, on lira avec profit Ulrike Hass: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, Munich, Fink, 2005.

⁶ Christian Biet: «L'avenir des illusions. Le théâtre et l'illusion perdue», in *Littératures classiques*, n°44, 2002, p. 175-214, ici p. 203.

étonner nos sens, en particulier celui de la vision, d'une *grotesque*, car c'est ainsi qu'on appelle alors l'anamorphose, et il s'agira de s'en défaire en quittant le théâtre comme si, dans un mouvement identique, l'on sortait de la caverne platonicienne. L'action enchâssante, le cadre de pastorale dans lequel s'installe la fiction propre à éblouir le spectateur, est un rappel appuyé des pouvoirs d'illusion du théâtre et, en même temps, une mise à distance de ceux-ci grâce à la médiatisation de Dorante. Celui-ci, en jouant les entremetteurs entre le père de Clindor et le mage, célèbre chez celui-ci les talents du dramaturge, tout autres que les habituels pouvoirs des sorciers de pacotille:

Ne traitez pas Alcandre en homme du commun,
 Ce qu'il sait de son art n'est connu de pas un.
 Je ne vous dirai point qu'il commande au tonnerre,
 Qu'il fait enfler les mers, qu'il fait trembler la terre,
 Que de l'air il mutine en mille tourbillons
 Contre ses ennemis il fait des bataillons,
 Que de ses mots savants les forces inconnues
 Transportent les rochers, font descendre les nues,
 Et briller dans la nuit l'éclat de deux Soleils,
 Vous n'avez pas besoin de miracles pareils,
 Il suffira pour vous, qu'il lit dans les pensées,
 Et 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.
 Moi-même ainsi que vous je ne pouvais le croire,
 Mais sitôt qu'il me vit, il me dit mon histoire,
 Et je fus étonné d'entendre les discours
 Des traits les plus cachés de mes jeunes amours.⁷

Ainsi, en homme de théâtre, créateur de fiction, Alcandre est maître de la temporalité et du destin des personnages. C'est donc aux plaisirs de cette même fiction, à la stimulation de l'imagination qu'elle entraîne, que le mage convie le public de *L'illusion comique* en campant la figure de Clindor:

Il vous prit quelque argent, mais ce petit butin
 À peine lui dura du soir jusqu'au matin.
 Et pour gagner Paris il vendit par la plaine
 Des brevets à chasser la fièvre et la migraine,

⁷ I, 1, v. 47-64.

Dit la bonne aventure, et s'y rendit ainsi.
Là, comme on vit d'esprit, il en vécut aussi;
Dedans Saint-Innocent il se fit Secrétaire,
Après montant d'état, il fut clerc d'un notaire;
Ennuyé de la plume, il la quitta soudain
Et dans l'Académie il joua de la main,
Il se mit sur la rime, et l'essai de sa veine,
Enrichit les chanteurs de la Samaritaine:
Son style prit après de plus beaux ornements,
Il se hasarda même à faire des Romans,
Des chansons pour Gautier, des pointes pour Guillaume,
Depuis il trafiqua des chapelets de baume,
Vendit du Mithridate en maître Opérateur,
Revit dans le Palais et fut Solliciteur,
Enfin jamais Buscon, Lazarille de Tormes
Sayavèdre et Gusman ne prirent tant de formes
[...]⁸

Les avatars picaresques du protagoniste, tels qu'ils sont racontés par Alcandre, permettent donc au spectateur d'entrer dans la pièce grâce à un angle de vision propre à celui de la tragi-comédie et de ses rebondissements romanesques, que viennent annoncer les héros de *novelas* cités à la fin de la tirade. En même temps, Corneille oppose ici au genre à la mode qu'est la tragi-comédie une forme théâtrale plus populaire à travers l'évocation de deux farceurs, Gros-Guillaume et Gaultier-Garguille, pour lesquels Clindor est censé avoir travaillé. Le public est donc en terrain de connaissance et peut faire confiance à la représentation, la farce ici évoquée constituant en effet un modèle de vision théâtral peu exigeant puisqu'immédiatement perceptible: celle-ci se joue habituellement le plus souvent en plein vent sur des tréteaux, au vu et au su de tous.

Les spectateurs étant donc prêts à s'abandonner à l'illusion, le personnage de Matamore peut alors paraître sur scène afin d'accroître les plaisirs de la reconnaissance esthétique:

D'un seul commandement que je fais aux trois Parques
Je dépeuple l'État des plus heureux Monarques,
La foudre est mon canon, les destins mes soldats,
Je couche d'un revers mille ennemis à bas,
D'un souffle je réduis leurs projets en fumée
[...]

⁸ I, 3, v. 177-186.

Quand je veux j'épouvante, et quand je veux je charme,
Et selon qu'il me plaît je remplis tour à tour
Les hommes de terreur et les femmes d'amour.⁹

La figure du capitain, dont Corneille dit qu'il «*n'a d'être que dans l'imagination*» et qu'il est «*inventé exprès pour faire rire*», permet donc d'offrir au public un moment de pur bonheur théâtral, tout entier placé sous le signe de la performance d'acteur de Jornain qui créa le rôle sous son propre nom de scène habituel, le Capitaine Matamore. En même temps, son *alter ego*, malgré sa virtuosité verbale, est une figure révolue, qui relève d'une esthétique datée et qui d'ailleurs, dans la pièce, n'a plus la suprématie en matière du discours, Clindor le battant sur son propre terrain langagier en finissant par le déposséder de sa dame Isabelle au troisième acte de la pièce. Ce fierabras, lointain ancêtre du *miles gloriosus* de Plaute, passé au filtre d'une Espagne en carton-pâte dans le théâtre français, malgré sa présence originelle dans la *commedia dell'arte*, est néanmoins apparenté à Don Quichotte. Matamore évolue en effet dans un monde de simulacres organisé selon un régime de similitudes, à l'image du héros du roman de Cervantès, tel que décrit par Michel Foucault dans *Les mots et les choses*. Il renvoie donc au modèle révolu du regard déchiffrant le monde selon un idéal de conformité entre les signes et les êtres, grâce auquel, dans cette scène, Jornain-Matamore réunit de façon indissociable l'acteur et son rôle. Mais le capitain est une figure plate, car manquant de la profondeur donnée par le dramaturge aux autres personnages, laquelle permet de faire évoluer *L'Illusion* vers le registre tragique, donc de changer de perspective esthétique dans le cadre de l'intrigue.

Pour ce faire, Corneille va mettre en place un système de focalisation interne grâce aux monologues. L'exemple de Lyse est, à cet égard, symptomatique puisqu'elle prend d'abord la parole au deuxième acte pour dévoiler son rôle de traître, décidée à se venger de Clindor qui l'a délaissée pour Isabelle:

L'arrogant croit déjà tenir ville gagnée,
Mais il sera puni de m'avoir dédaignée.
Parce qu'il est aimable il fait le petit Dieu,
Et ne veut s'adresser qu'aux filles de bon lieu.¹⁰

Elle remplit alors à merveille, dans le registre tragi-comique, sa fonction dramaturgique, fonction que même le spectateur naïf qu'est Pridamant

⁹ II, 2, v. 237-241 et v. 258-260.

¹⁰ II, 8, v. 609-612.

réussit à entrevoir par rapport à celle de son fils: «*Elle en est méprisée et cherche à se venger.*»¹¹ De servante s'exprimant selon un registre bas, Lyse accède alors, au troisième acte, à un statut plus complexe, au sein d'un monologue marqué par le dilemme:

Que de pensers divers en mon cœur amoureux!
Et que je sens dans l'âme un combat rigoureux!
Perdre qui me chérit! épargner qui m'affronte!
Ruiner ce que j'aime! aimer qui veut ma honte!¹²

En prononçant ces paroles, elle sort du cadre de son rôle initial, comme Corneille lui-même le remarque dans son examen de 1660:

Le style semble assez proportionné aux matières, si ce n'est que Lyse, en la sixième scène du troisième acte, semble s'élever un peu trop au dessus du caractère de servante.¹³

L'auteur, selon un principe fréquent dans ses pièces, sacrifie donc la vraisemblance externe, celle prônée par les doctes, au profit de la vraisemblance interne, c'est-à-dire de la construction dramaturgique, permettant le parachèvement de l'anamorphose grâce au glissement perspectif que constitue le changement de registre vers le pathétique. Celui-ci s'installe au quatrième acte, dans les monologues d'Isabelle, Clindor et Lyse. La servante fait alors montre d'une générosité qui semble annoncer un trait de figure propre à l'héroïsme cornélien:

Ainsi, Clindor, je fais moi seule ton destin:
Des fers où je t'ai mis, c'est moi qui te délivre,
Et te puis, à mon choix, faire mourir ou vivre.
On me vengeait de toi par-delà mes désirs;
Je n'avais de dessein que contre tes plaisirs;
Ton sort trop rigoureux m'a fait changer d'envie;
Je te veux assurer tes plaisirs et ta vie,
Et mon amour éteint, te voyant en danger,
Renaît pour m'avertir que c'est trop me venger.¹⁴

Dès lors, l'illusion semble parfaite: grâce au revirement de Lyse, Clindor est sauvé, l'action semblant avoir quasiment trouvé un dénouement heureux,

¹¹ II, 9, v. 623.

¹² III, 6, v. 843-846.

¹³ Examen de L'illusion comique (1660).

¹⁴ IV, 3, v. 1144-152.

Alcandre promettant à Pridamant de montrer son fils avec Isabelle «*en haute fortune*»¹⁵.

C'est ensuite par un jeu de miroir grossissant et déformant que l'anamorphose et, du même coup *L'Illusion*, atteint à sa perfection au cinquième acte de la pièce. Celui-ci concentre le canevas des trois précédents, en procédant à un déplacement des fonctions dramaturgiques au sein de la distribution, puisqu'à Lyse trahie se substitue Isabelle, laquelle est remplacée par Rosine, le rôle de Matamore échouant à Florilame. C'est la tragédie succédant à la tragi-comédie qui semble instaurer l'axe de perspective exact dans la pièce, jusqu'au coup de théâtre final où la vérité du théâtre apparaît, celle d'une surface de projection où le spectateur se retrouve en se perdant, comme le fait Pridamant:

J'ai pris sa mort pour vraie, et ce n'était que feinte,
 Mais je trouve partout mêmes sujets de plainte,
 Est-ce là cette gloire et ce haut rang d'honneur
 Où le devait monter l'excès de son bonheur?¹⁶

Le père de Clindor est donc maintenant mûr pour la réflexion du spectateur engagé par le pacte de la fiction théâtrale, atteignant à un niveau de conscience du théâtre qui, désormais, est aussi le notre face à *L'Illusion*.

Mais notre engagement de spectateur a trait aussi au traitement de la vision en elle-même par Corneille dans la pièce. Nous savons certes peu de choses sur la scénographie de *L'Illusion comique*, le Mémoire de Mahelot restant malheureusement muet à son sujet. Cependant, il est très certain que celle-ci fut jouée à sa création dans un décor compartimenté renvoyant initialement à une simultanéité des lieux propre au régime des similitudes et donc au modèle du regard. Celui de l'œil se trouve thématiquement à travers la grotte où apparaît l'anamorphose en tant que perspective tragique diffractée. Or, comme l'explique Lacan à propos des *Ambassadeurs* de Holbein dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, l'anamorphose vient

prendre au piège le regardant, c'est-à-dire nous. C'est, en somme, une façon manifeste [...] de nous montrer que, en tant que sujet, nous sommes dans le tableau littéralement appelés, et ici représenté comme pris.¹⁷

¹⁵ IV, 10, v. 1338.

¹⁶ V, 6, v. 1777.

¹⁷ Jacques Lacan: Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Paris, Seuil, 1963, p. 102.

C'est donc le modèle d'un œil se regardant qui domine ici, tout comme dans la pièce de Corneille, où le miroir grossissant l'action tragi-comique en action tragique vient dédoubler la perspective dans laquelle se place, au cinquième acte, le spectateur et qui, du même coup, rappelle à celui-ci qu'il s'abandonne consciemment à la fiction. Provoquant un décentrement du sujet, *L'illusion comique* nous confronte ainsi à notre propre désir du théâtre, grâce auquel nous sommes habituellement pris par l'intrigue. Or cet artifice, qui nous rappelle le mystère de la fiction théâtrale, ne peut se voir que d'un coup d'œil, tout comme l'anamorphose, au moment de quitter la salle où se joue la pièce. Cela, Corneille l'a bien entendu avec son chef d'œuvre d'illusion, puisqu'il fait le constat suivant:

Les caprices de cette nature ne se hasardent qu'une fois; et quand l'original aurait passé pour merveilleux, la copie n'en peut jamais rien valoir.¹⁸

En effet, dans un ultime tour de prestidigitateur, l'auteur de *L'illusion comique* dédouble la perspective finale puisque Pridamant lui-même demeure un personnage-spectateur, comme l'avait montré avec intelligence Jean-Marie Villégier dans sa mise en scène de la pièce à l'Athénée – Louis Jovet en 1997. Le voile d'illusion ne se déchire pour nous qu'une fois le caprice estompé, en jetant un ultime coup d'œil à la salle de théâtre où flotte encore l'anamorphose.

¹⁸ Examen de *L'illusion comique* (1660).

