L'illusion comique

de Pierre Corneille
Mise en scène Eric Vigner

Dossier pédagogique

Grammont
Du 20 au 25 février 1996 à 20h45
Mercredi et jeudi à 19h00
Dimanche à 18h00
Durée : 2h30
Location-réservations
67 58 08 13
Bureau du Triangle - niveau bas - Montpellier
Tarifs
Général : 110 Frs, Réduit : 90 Frs, Moins de 25 ans : 75 Frs, Moins de 12 ans : 45 Frs

Sommaire

1 - Distribution

2 - "Une magnifique histoire d'Amour", Bénédicte Vigner.

3 - "C'est une galanterie extravagante", Pierre Corneille (Examen Extraits).

4 - L'illusion comique, Giorgio Strehler, Paris 1984.

5 - Le point de vue esthétique de l'époque de L'illusion comique, Claude Chestier.

6 - Définition de L'illusion.

7 - Définition de Comique.

8 - L'illusion comique et la scène, Annie Richard.

9 - Bibliographie.

L'illusion comique

de Pierre Corneille

Mise en scène :	**Eric Vigner**
Assisté de :	**Sophie Hossenlopp**
Recherche musicale :	**Jean-Christophe Spinosi**
Scénographie :	**Claude Chestier, Eric Vigner**
Costumes :	**Claude Chestier, Pascale Robin**
Lumières :	**Martine Staerk**
Son :	**Xavier Jacquot**

avec

Nazim Boudjenah :	Adraste : gentilhomme, amoureux d'Isabelle Eraste, écuyer de Florilame
Dominique Charpentier :	Lyse, servante d'Isabelle
Cécile Garcia-Fogel :	Isabelle, fille de Géronte
Eric Guérin :	Alacandre, magicien
Denis Léger-Milhau :	Géronte, père d'Isabelle
Gilbert Marcantognini, et en alternance, **Grégoire Oestermann :**	Matamore, Capitan gascon, amoureux d'Isabelle
Jérémie Oler :	Dorante, ami de Pridamant Géôlier de Bordeaux Page du capitan
Guy Parigot :	Pridamant, père de Clindor
Eric Petitjean :	Clindor, suivant du capitan, amant d'Isabelle

Quatuor Matheus :	
Jean-Christophe Spinosi :	premier violon
Alain Viau en alternance avec **Gabriel Richard :**	second violon
Laurence Paugam en alternance avec **Malik Haudidier :**	alto
Jean-Christophe Marq :	violoncelle

Production :	Centre Dramatique de Bretagne, Théâtre de Lorient Compagnie Suzanne M - Eric Vigner Avec le Théâtre de Caen Avec l'aide du Jeune Théâtre National et le soutien de la SPEDIDAM
Création :	**Le 12 janvier 1996 à Lorient**

L'illusion comique

Mais l'amour sur mon coeur a pris trop de puissance
Pour écouter encor les lois de la naissance.
Mon père peut beaucoup, mais bien moins que ma foi.
Il a choisi pour lui, je veux choisir pour moi.

L'illusion comique
Acte II Scène 6 - **Isabelle Clindor**

Il faut toujours penser que lorsqu'on commence il n'y a rien, c'est le premier jour du monde. Un acteur arrive et raconte une histoire, et c'est là que ça commence. Puis, sur ses pas, dans ses empreintes, un autre va creuser quelque chose, va reprendre un thème, en retrouver la trace ; suivra un autre acteur, puis un autre... A la fin, tout cela aura créé de la mémoire, de la vie et l'histoire. Et le lendemain on recommence, et tous les jours comme ça...

Eric Vigner, notes de répétitions

L'illusion comique
Les Caprices de l'Art

Au travers de *La pluie d'été*, Eric Vigner s'était essayé à faire entendre la voix si particulière de Marguerite Duras, à mettre le doigt sur le principe de vie. C'est ce même regard qu'il entend poser sur *L'illusion comique*.
Là encore, il s'agit d'une magnifique histoire d'amour.
De l'errance d'un père à la recherche de son fils, perdu par sa faute.
De l'histoire d'un fils fragile, peut-être.
En mal d'identité certainement.
Qui finit par trouver sa vérité dans le métier d'acteur.
Et du pardon enfin, de ces deux là, qui, par le miroir du théâtre, se regardent et se trouvent.
La fable ne s'arrête pas là. Elle est une passion d'amour à la mesure même de la complexité de la vie. Parce que l'art du théâtre est l'art de simuler les choses vraies. Parce que faire du théâtre, c'est croire et dire et vouloir dire à l'humanité, à l'univers entier, qu'on est vivant !
Parce que sans ce vouloir-là, ce n'est peut-être pas la peine. Corneille nommait lui-même *L'illusion*, son "étrange monstre". A ce "caprice" théâtral - c'est ainsi que l'on qualifiait à l'époque des pièces de poésie, de musique, ou de peinture qui réussissaient plutôt par la force du génie que par l'observation des règles de l'art -, nous avons voulu associer un "caprice" musical dans une forme considérée bien souvent comme la plus pure et la plus accomplie : le quatuor à cordes ! Il ne s'agit pas de faire entendre un accompagnement musical ou de créer un fond sonore sur une histoire racontée, mais bien de voir à l'oeuvre quatre musiciens contemporains travaillant à l'élaboration d'une dramaturgie musicale, de la même façon que l'on élabore une dramaturgie théâtrale.
Ces deux "caprices" se croiseraient à l'infini dans un mouvement alternatif perpétuel, prenant place tour à tour dans le réel ou l'illusion du théâtre sans jamais peut-être se rencontrer, comme l'on dit de ces mondes parallèles qui ne se rejoignent jamais. L'illusion est une oeuvre mystérieuse : gageons que le théâtre et "les caprices de l'Art", s'ils ne savent résoudre l'énigme, sauront la révéler.

Bénédicte Vigner, avril 1995

L'illusion comique

Non, je n'attendrai pas que ta perte certaine
Puisse attirer sur moi les restes de ta peine,
Et que de mon honneur, gardé si chèrement,
Il fasse un sacrifice à son ressentiment.
Je préviendrai la honte où ton malheur me livre,
Et saurai bien mourir, si tu ne veux pas vivre.

L'illusion comique
Acte V Scène III - **Isabelle Clindor**

"Après les moeurs viennent les sentiments, par ou l'acteur fait connaître ce qu'il veut ou ne veut pas, en quoi il peut se contenter d'un simple témoignage de ce qu'il propose de faire, sans le fortifier de raisonnements moraux, comme je le viens de dire. Cette partie a besoin de la rhétorique pour peindre les passions et les troubles de l'esprit, pour en consulter, délibérer, exagérer ou exténuer ; mais il y a cette différence pour ce regard entre le poète dramatique et l'orateur, que celui-ci peut étaler son art et le rendre remarquable avec pleine liberté, et que l'autre doit le cacher avec soin, parce que ce n'est jamais lui qui parle, et que ceux qu'il fait parler ne sont pas des créateurs."

Extraits des Discours de Pierre Corneille,
in oeuvres complètes de Pierre Corneille,
Editions du Seuil, Paris (1963)

Matamore, gravure de Jacques Callot.

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...

L'illusion comique
Acte I Scène 2 - **Alcandre**

Corneille : "c'est une galanterie extravagante"

"Je dirai peu de chose de cette pièce : c'est une galanterie extravagante qui a tant d'irrégularités, qu'elle ne vaut pas la peine de la considérer, bien que la nouveauté de ce caprice en ait rendu le succès assez favorable pour ne me repentir pas d'y avoir perdu quelque temps. Le premier acte ne semble qu'un prologue ; les trois 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...
... L'action n'y est pas complète, puisqu'on ne sait, à la fin du quatrième acte qui la termine, ce que deviennent les principaux acteurs, et qu'ils se dérobent plutôt au péril qu'ils n'en triomphent. Le lieu y est assez régulier, mais l'unité de jour n'y est pas observée. Le cinquième est une tragédie assez courte pour n'avoir pas la juste grandeur que demande Aristote et que j'ai tâché d'expliquer...
... Tout cela cousu ensemble fait une comédie dont l'action n'a pour durée que celle de sa représentation, mais sur quoi il ne serait pas sûr de prendre exemple. 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."

Corneille
(Examen-extraits)

L'illusion comique
Giorgio Strehler
Théâtre de l'Odéon Paris, 1984

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 Jouvet, 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 Jouvet, 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 trouvions devant une tragédie cosmique; nous sommes devant la profondeur abyssale des sentiments des hommes, devant l'ambiguité suprême de l'Amour humain. Dans l'île de La *Tempête*, nous découvrions 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

L'illusion comique
Giorgio Strehler
Théâtre de l'Odéon Paris, 1984

---

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 illusoires 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 fantoche.

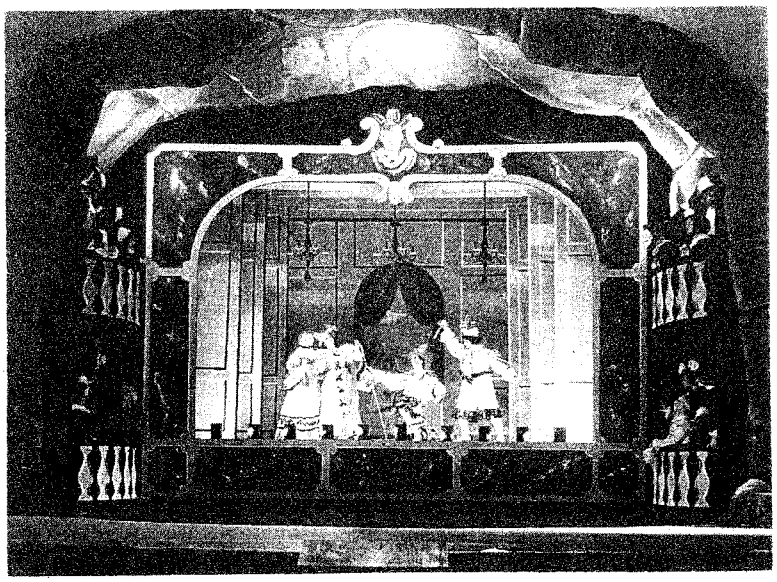
Nous avons suivi l'aventure d'amour et de culpabilité d'un père qui recherche son fils perdu par sa faute et que maintenant, au contraire, il aime désespérément; l'histoire d'un fils qui ne réussit pas à trouver son identité et son destin. Ce fils, nous ne savons pas jusqu'à quel point il est infantile 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 continuel 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 fantoche; 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 comique

Le monde est à l'envers ou "chancelant", en état de bascule, sur le point de se renverser ; la réalité est instable ou illusoire, comme un décor de théâtre. Et l'homme, lui aussi, est en déséquilibre, convaincu de n'être jamais tout à fait ce qu'il est ou paraît être, dérobant son visage sous un masque dont il joue si bien qu'on ne sait plus où est le masque, où est le visage.

La littérature de l'Age Baroque en France
Circé et le paon - **Jean Rousset**
(Librairie José Corti) 1965



Mise en scène de Louis Jouvet
décors de Christian Berard
1936. Comédie Française

Le point de vue esthétique à l'époque de *L'illusion comique* Claude Chestier, scénographe.

Illusion.

Le mot « illusion » a pris de nos jours un sens essentiellement visuel et s'est chargé, entre autres, au fil des siècles, des effets catoptriques des lanternes magiques de Kircher (fin XVIIème), de ceux, spectraux, des fantasmagories de Robertson (fin XVIIIème, début XIXème), des envoûtements panoramiques des dioramas de Daguerre (XIX), des mouvements anachroniques des photogrammes de Méliès (XX), anachronismes renchéris, de nos jours par les utopies que créent nos images électroniques.

Le théâtre pour le théâtre.

Pour y voir clair, il nous faut effacer tout cela du fond de caverne qu'est notre mémoire et revenir au sens du mot « illusion » : moquerie, fausse apparence, de « illusio » : ironie, de « ludere » : se moquer, de « ludus » : le jeu.

Soit le jeu du théâtre qui ici se moque, non pas du vieux Pridamant, ce père éploré, mais d'une autre paternité, pour Corneille : le théâtre qui le précède, dont le théâtre de rue encore mêlé aux bonimenteurs et aux magiciens.

Facétie, Alcandre, le "magicien" de la pièce prend le contre-pied de la figure qu'il est censé représenter :

Je veux vous faire voir sa fortune éclatante,
Les novices de l'art, avec tous leurs encens,
Et leurs mots inconnus, qu'ils feignent tout-puissants,
Leurs herbes, leurs parfums et leurs cérémonies,
Apportent au métier des longueurs infinies,
Qui ne sont, après tout, qu'un mystère pipeur
Pour se faire valoir et pour vous faire peur.

Alcandre, toujours, évoquant le passé de Clindor à Pridamant, le dit associé *aux diseurs de bonne aventure*, aux vendeurs de *brevets à chasser la fièvre et la migraine*, aux montreurs *de singes*, aux *chanteurs de la Samaritaine*.

Cette description évoque la population qui fréquentait le Pont-Neuf, inauguré en 1604, construction dûe à l'architecte Androuet du Cerceau.

Premier lieu parisien "ouvert", ce pont innove car il ne comporte pas, comme cela était la coutume, d'habitations sur ses flancs.
En l'empruntant, on voit donc la Seine et ceci d'autant mieux que la structure propose pour la première fois à Paris un trottoir, soit une circulation piétonne dissociée de celle des véhicules.

Ce nouvel agencement permet que s'installent : marchands, bateleurs et théâtre à tréteaux. Tabarin s'y installera dès 1620.
C'est à cette famille de théâtre, représentant des figures grotesques, que se superpose celle de Matamore.
Corneille a croisé ce personnage dans un recueil bilingue de *Rodomontades espagnoles* publié à Rouen, mais celui-ci répond aussi aux outrances des personnages de la comedia dell'arte et on se moque de lui dans *L'Illusion*.

Revendiquant le théâtre pour le théâtre Corneille n'a de cesse de le démêler de la magie et donc de l'imagerie.

Ainsi, son autre souci semble être de se débarrasser du théâtre à machines et à perspectives, dit "italien" : dés la première scène, Dorante, évoquant les pouvoirs d'Alcandre, prévient Pridamant de ce qu'il ne verra :

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, qu'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.

Effectivement, ce dont Pridamant à besoin c'est de voir la réalité de son fils dont il est séparé depuis dix ans, c'est qu'on lui présente la vie.
L'innovation du théâtre de Corneille, c'est, même si pour cela on emprunte une fiction, de parler des choses qui nous touchent dans notre réalité, de nos rapports humains, ici : des rapports d'un fils et d'un père.

Dans le cinquième acte, Marc Fumaroli, discerne une "copie" du théâtre "mélo-dramatique à fin heureuse" d'Alexandre Hardy. Celui-ci est l'écrivain prolixe de la troupe Valleran-Lecomte qui a beaucoup joué en province.
Corneille se servirait ici d'une ultime forme théâtrale, connue même dans les régions les plus reculées, pour convaincre Pridamant. En effet, il a pu voir un semblable théâtre dans son Rennes natal, tout comme Corneille a rencontré le théâtre à Rouen en voyant la troupe itinérante de Montdory.

Se jouant des formes de théâtre le précédant : Corneille invente un nouveau théâtre. Le faux-semblant de *L'Illusion* ne réside qu'en cela.

Baroque ?

On a voulu regarder comme "baroque" la complexité de la structure de *L'Illusion*, que Corneille qualifiait lui-même, en 1660, "d'étrange monstre".

La pièce, bien que proposant une unité de lieu : la grotte d'Alcandre, sise en Touraine, évoque des situations, en présence d'Alcandre et de Pridamant, qui leur supposent une ubiquité "temporelle", pour les second, troisième et quatrième actes - le passé de Clindor à Bordeaux -, "spatiale" pour le cinquième acte - Clindor comédien en représentation avec sa troupe à Paris -.

Temps et espace sont ici assujettis au caprice du poète, comme convulsés.

Relier cette convulsion et ce caprice à l'art baroque, fait ici contresens.
Ce terme générique est d'invention moderne, et si l'on admet son concept et sa pertinence, l'essor qu'il a pu connaître en France est nettement postérieur à l'époque où Corneille écrit (1636) et tempéré par l'avènement de ce que l'on nommera plus tard "l'art classique".

A l'opposé du style dit baroque qui privilégie certains points de vue sur un monde "ramassé" par des échappées et des raccourcis ; la structure de *L'Illusion*, nous permet de saisir la situation des protagonistes dans une globalité si vaste que le passé peut même y venir éclairer le présent et que de Touraine on peut voir ce qui se passe à Paris : dans un ensemble, donc d'un point de vue "classique".

Là réside l'innovation du théâtre de Corneille : la capacité du lieu théâtral à se revendiquer pour lui-même, à échapper à la lourdeur de la vraisemblance, à pouvoir, dans sa neutralité accueillir les dimensions nécessaires à son discours : un espace-temps abstrait libéré, paradoxalement, de par sa soumission à la convention des trois unités.

Trois unités.

Les philologues peuvent, dans l'avènement de la rationalité classique et corollairement dans l'avènement pour le théâtre de la "règle des trois unités", entendre un écho à la rupture épistémologique qui s'effectue à cette époque : le passage du monde clos à l'univers infini, pour reprendre l'expression pertinente d'Alexandre Koyré.

Le deuil du géocentrisme, initiée par Copernic, l'infini visionnaire inventé par Giordano Bruno, la géométrisation de l'espace promue par Galilée, les principes d'une cosmologie mathématique formulés par Descartes, font certes basculer le monde de ce début du XVIIème siècle, de la cosmogonie à la cosmologie, de la sapience à la science.

Mais nous ne saurions, ici, débattre de la diffusion possible de ces idées ou de leur intuition dans l'esprit artistique de l'époque.

D'un point de vue "plastique" : que peut-on comprendre de cette invention de "boîte claire" que représente l'espace du théâtre "dit" classique ?

Lieux.

N'avancez pas : son art au pied d'un rocher
A mis de quoi punir qui s'en ose approcher ;
En cette large bouche est un mur invisible,
Où l'air en sa faveur devient inaccessible,
Et lui fait un rempart, dont les funestes bords
Sur un peu de poussière étalent mille morts.

Un lecteur d'aujourd'hui croit comprendre immédiatement dans cette description faite au tout début de *L'Illusion* par Dorante, que le rocher est un théâtre construit en pierre de taille ; la large bouche aux funestes bords : le cadre de scène définissant le fameux quatrième mur, donc invisible : soit un vrai théâtre comme il nous est plus ou moins commun d'en fréquenter.

Cette évidence architectonique est loin d'être si commune au début du XVIIème siècle.
L'entrée du théâtre en architecture, en France, est tout juste contemporaine des premières pièces de Corneille.

Les troupes, traditionnellement itinérantes affluent vers Paris au début du siècle.
Elles ne trouvent d'autres lieux pour les accueillir, outre l'espace du Pont-Neuf, déjà abordé, que les salles "polyvalentes" de jeu de paume de l'Hôtel de Bourgogne et du Marais.
Cette dernière ne sera définitivement aménagée en théâtre que lorsque Montdory et sa troupe - qui jouent Corneille depuis 1629 (*Mélite*, *La Galerie du Palais*) - s'y installeront en 1634, l'inaugurant avec *La Place Royale* du même Corneille.
La salle de l'Hôtel de Bourgogne, que l'élite ne fréquente pas, n'est aménagée en théâtre qu'en 1647.

A cette époque rois et princes organisaient des spectacles dans la salle du Petit Bourbon, une des premières oeuvres qui s'y jouèrent, marqua les esprits, puisqu'elle préfigurait l'opéra : *Le Ballet Comique de la Reine*. Joué en 1581, ce spectacle conçu par un metteur en scène italien, Balthazar de Beaujoyeulx, mêlait déclamation, chant et danse dans un décor à plusieurs lieux. S'initie ici, la mode pour la scénographie à l'italienne.

Le goût des puissants pour le théâtre va favoriser son avènement mais aussi son immobilier.

De la scène à l'italienne à la scène classique.

La première construction, érigée à seul but d'y faire du théâtre est dûe à Richelieu, c'est le Palais Cardinal qui deviendra, dès 1643, le Palais Royal, dont la petite salle est inaugurée en 1635. La grande salle, scénographiquement conçue pour les machineries à l'italienne, ne le sera qu'en 1641 pour *Mirame*, spectacle à mille effets, "dicté", dit-on, à Desmaret par Richelieu lui-même.

Corneille sera associé vers 1650, au sieur Torelli, italien grand organisateur de fête et de théâtre à machines, pour un *Andromède* resté célèbre et qui reprenait la plupart des machineries d'un *Orphée* : opéra italien commandé par Mazarin et qui avaient coûté fort cher.
Le poète avouera que dans cette entreprise, son principal but "*avait été de satisfaire la vue par l'éclat et la diversité du spectacle et non pas de toucher l'esprit par la force du raisonnement ou le coeur par la délicatesse des passions... Cette pièce n'est que pour les yeux*".

Cette déclaration montre ce vers quoi s'inclinera l'art du poète, bien qu'il récidive en 1660 avec la *Toison d'or* pièce à machineries d'un luxe jamais encore vu en France et conçues par le Marquis de Sourdéac.

La scénographie dite "à l'italienne» n'accompagnera pas durablement le théâtre de Corneille, ni celui des auteurs dits, plus tard, "classiques" et perpétuera son expression, comme nous l'avons vu initialement liée au *Ballet Comique de la Reine*, dans le cadre de l'opéra naissant.

Bien que conçu pour les effets italiens, pour la première fois en France, le théâtre a son édifice.

Boîte claire.

Lieu clos et défini, le théâtre construit présente une "boîte claire" qui dissocie l'espace de jeu de la multiplicité des lieux qui l'accueillaient : la rue ou les salles à tout faire, et le libère de la précarité de l'itinérance.

A contre-courant du dispositif à l'italienne qui fait loi, Corneille de par son écriture et se référant à la règle des trois unités, va libérer le plateau, "enfin séparé du monde", de l'asphyxie des machineries aériennes et souterraines, rompre l'atrophie spatiale que génère les fonds en perspective albertienne, débarrasser les deux côtés du théâtre, des décors simultanés, sortes de mansions soudées : derniers avatars des dispositifs du Moyen-Age.

Palais à volonté.

Ce nouveau théâtre confirme le dispositif dit de "palais à volonté", initié par le scénographe Mahelot : construction "passe-partout" entourant une place, la vraie surface du plateau, où tout peut se voir et s'entendre du publique et de l'intime.

Tout ce passe comme si, une fois entré en architecture le théâtre n'avait plus besoin de "décor" et le dispositif se renverse à nos yeux : ce que nous croyions fait pour montrer : un château, un rocher, un jardin ; n'était là que pour cacher, isoler de la salle trop grande ou de la vie grouillante de la rue. Les mansions moyenâgeuses masquaient effectivement les maisons et la réalité de la rue.

Pour Corneille, la force du théâtre c'est la force des caractères, leur autorité et leur autonomie portées par leur langage. Ces personnages ne sont plus dépendants d'un environnement, de l'illusion d'un décor. Repoussé aux alentours : celui-ci laisse donc la place à ceux-là.

De la place donc !

Le théâtre devient un phénomène urbain et la bourgeoisie qui fait cette urbanité y trouve le lieu de son expression.

L'affinité entre une nouvelle architecture et une nouvelle façon de voir le théâtre se repère en un autre phénomène.

Les critiques de l'époque ont beaucoup moqué Corneille pour le titre de ces deux précédentes pièces : *La Galerie du Palais* et *La Place Royale*. On pensait qu'il perpétuerait ce genre de titre en exploitant tous les nouveaux lieux de Paris.

Bourgeois, Corneille ne peut qu'être sensible à l'architecture qui fait les villes, et qui affirme et organise cette bourgeoisie. Sa sensibilité à un ordre classique en architecture a pu être affinée par sept ans d'études au collège jésuite de Maulevrier dont l'architecture "moderne" tranche dans un Rouen gothique. Ceci explique-t-il qu'il vole ce titre à succès de *La Place Royale* à un confrère ?

Aboutissement de la Renaissance architecturale en Europe, la Place Royale, actuelle Place de Vosges à Paris, est inaugurée en 1604.
Son impact va permettre, en France, un passage plus direct de l'architecture, de l'art renaissant à l'art classique, en ignorant ou presque, comme nous l'avons vu plus haut, l'art baroque.

Cette place est dûe à l'architecte Androuet du Cerceau qui a déjà innové, nous l'avons vu, avec la création du Pont-Neuf, et est une véritable révolution pour la vie urbaine.
C'est en effet la première véritable "place" dans une ville au réseau inextricable, de ruelles, d'habitations et de jardins privés. Premier lieu public, "boîte claire initiale" conquise sur ce "Marais-cage" qu'est à l'époque la rive droite de la Seine.

La place carrée, sablée et vide à l'origine, entourée sur ses quatre côtés de bâtiments identiques, comme des miroirs, comprenant à leur seuil une galerie déambulatoire permettant d'en faire le tour dans l'ombre et à l'abri des regards, est comme une page blanche où vont pouvoir s'écrire les passions de la jeunesse dorée qui la fréquente : le sujet de l'oeuvre de Corneille.

La configuration la Place Royale est homologue à celle du plateau du théâtre construit.
La scénographie dite de "palais à volonté" qu'y impose le théâtre classique s'exprime ainsi : le centre, public et libre, où l'on se montre et où l'on parle ; la galerie, telle les "coulisses", lieu de l'intimité où l'on entre ou dont on sort comme de chez soi.

Une autre vision du monde.

Cette confusion du publique et de l'intime en un même lieu, que l'on a pu reprocher à Corneille, comme spatialement irréaliste, renvoie à une nouveauté graphique en Occident : la perspective cavalière.

On la qualifie aussi de "perspective parallèle" ou de "vue à vol d'oiseau", elle est appelée de nos jours : axonométrie.

Initié par l'architecte Androuet du Cerceau pour la construction de la Place Royale, ce mode d'écriture mêle l'iconographie (le plan), l'orthographie (l'élévation) et la scénographie (dessin des ombres et des lumières).
Elle est le véritable outil qui singularise les paysagistes et les architectes dits "classiques".

La perspective centrale avec son point de vue unique et ses deux seules dimensions "bloque" le regard du sujet en deçà du cadre de la "veduta" et le dissocie des objets à observer.
La troisième dimension de la perspective cavalière, qui positionne l'oeil du spectateur "au-dessus" des objets peuplant l'espace, invente simultanément ce même espace tel une étendue où le sujet peut se déplacer et raisonner dans l'exacte proportion des objets et la finesse de leurs détails.

Géométrisant le monde, l'époque innove, en deux lieux, simultanément : la science invente l'espace cosmologique et l'architecture l'espace mondain. L'infini et le fini.

Pour l'architecture cette capacité à tout voir, répond à un souci économique : outre l'esthétique du bâtiment ou du jardin que l'on peut évaluer, on peut dans cette écriture en dénombrer les éléments et donc le coût.

Bourgeoise, rationnelle et donc classique, cette image révélant l'organisation du monde permet d'y établir des stratégies. Elle sert à la même époque d'outil de guerre sous le nom de : "perspective militaire".

L'oeil débarrassé de ce qui lui faisait face, cette incroyable duperie que "représente" la perspective albertienne, voit le monde dans sa globalité, le montré et le caché : le publique et l'intime. Riche de cette capacité il peut révéler l'organisation de ce monde et y projeter des mises en scène.

Ce même abandon du point de vue unique apparaît dans l'oeuvre de Corneille et est à son paroxysme dans *L'Illusion*.

Le dramaturge et le scénographe peuvent envisager le plateau de théâtre comme une surface sur laquelle on peut juxtaposer des signes pour écrire le monde, le convoquer dans sa proximité ou son étendue, son passé ou sa contemporanéité, le fragmenter à l'infini : on s'y est libéré de la représentation et l'on peut y affirmer sa présence.

Le poète Corneille a renouvelé le théâtre en imaginant des caractères humains vrais et puissants devant qui le "décor" s'efface.

Définition de : "*illusion*"

Robert (1982) :

"n.f. (Illosiun "moquerie", 1120; lat. illusio, de ludere "jouer")

I. 1° (XIIIème) Erreur de perception causée par une fausse apparence. V. **Aberration.** *Les illusions des sens, Donner l'illusion de.*

2° Interprétation erronée de la perception sensorielle de faits ou d'objets réels. *Illusions visuelles, tactiles. Illusion d'optique,* provenant des lois de l'optique. Fig. *Illusion d'optique* : erreur de point de vue.

3° Apparence dépourvue de réalité. V. **Mirage, vision.** *"Ce n'est pas une illusion, ni des choses; c'est une vérité." (Sév). "L'illusion comique"* (théâtrale), de Corneille. *Illusions dues au trucage, à la prestidigitation* (V. **Illusionnisme**).

II. (1611)

1° Opinion fausse, croyance erronée qui abuse l'esprit par son caractère séduisant. V. **Chimère, leurre, rêve, utopie.** *Agréables illusions. Illusions généreuses. - Avoir, se faire des illusions.* V. **Idée.** *"Il préférait ses illusions à la réalité"* (Muss.). *Caresser une illusion. Entretenir qqn dans une illusion. Dissiper les illusions de qqn. Dire adieu à ses illusions. "Il croyait au mariage. C'était sa dernière illusion."* (Maurois).

2° Absolt. *Le pouvoir de l'illusion.*

Faire illusion : duper, tromper, en donnant de la réalité une apparence flatteuse. *Il cherche à faire illusion.* V. **Imposer** (en).

Ant. Certitude, réalité, réel, vérité, déception, désillusion."

Littré (1905) :

"(lat. *illusio*), sf. Erreur qui semble se jouer de nos sens, les tromper. La révolution diurne du ciel ne fut qu'une illusion due à la rotation de la terre. LA PLACE // Illusion d'optique, erreur du sens de la vue sur l'état des corps. // Dans les beaux-arts et spécialement au théâtre, état de l'âme qui fait que nous attribuons une certaine réalité à ce que nous savons n'être pas vrai. // Fausse apparence que l'on attribuait au démon ou à la magie. Des illusions du démon. // Erreur qui semble se jouer de notre esprit. Ainsi la vie humaine n'est qu'une illusion perpétuelle, PASCAL. // Faire illusion à quelqu'un, lui faire qu'on a plus de mérite, plus de crédit, etc. qu'on en a réellement. // Se faire illusion à soi-même, s'abuser soi-même. // Rêves ou fantômes qui flottent devant l'imagination. Douces illusions. // Pensée, imagination chimérique. Les illusions de l'amour-propre."

Dictionnaire étymologique de la langue française, P.U.F. (1968) :

"XIIème; **illusoire**, XIVme. Emprunt du latin *illusio* (de basse épique), *illusorius* (de *illudere* "se jouer de"), - Dérivé d'*illusion* : **illusionner,** 1801; **désillusion,** 1834; **désillusionner,** 1838."

Dictionnaire du français classique, le XVIIème siècle, Larousse (1992) :
"n.f. Hallucination : *Une illusion lui présente son frère Et lui rend tout d'un coup la vie et la colère.* (Corneille, Att., 1745).
Mensonge, action d'induire en erreur : *De dissimuler ce que je suis quand tout le monde le sait, et que j'en fais gloire, ce serait faire au lecteur une illusion trop grossière.* (Bossuet, Hist. var., Préf. XX). *Il prit le parti (...) de justifier la marche de ces troupes étrangères (...) par des illusions qui ne trompent personne* (Retz, Mém., IV, 84).

Le XVIIème siècle connaissait les sens actuels de "apparence trompeuse" et "état de celui qui est trompé". On dit encore *faire illusion*, mais sans autre détermination."

Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Michel Corvin, Bordas (1991) :
"Tout théâtre est théâtre d'illusion dans la mesure où il cherche à susciter un effet de réel tel que le spectateur prenne la fiction pour la mise en scène d'un monde possible et les personnages pour des reproductions humainement acceptables.
L'exaltation de la mimésis
Cela suppose à la fois un jeu référentiel reposant sur la vraisemblance et un effacement des conditions de la représentation aussi poussés que possible. Durant le temps de la représentation, et aussi longtemps que l'auteur ne crée pas des effets de théâtralisation qui rappellent au spectateur qu'il est au théâtre, brisant ainsi temporairement l'illusion, celui-ci accepte ce qu'il voit comme une réalité possible et s'identifie aux personnages principaux. Cette définition n'implique pas que tout théâtre se définisse de la même manière par rapport à l'effet d'illusion. Tout dépend de l'esthétique qui le sous-tend. Un théâtre sera d'autant plus un théâtre d'illusion que l'esthétique qui le sous-tend se voudra plus réaliste, ce qui est le cas de l'esthétique classique et de l'esthétique naturaliste, à l'inverse de ce que feront la plupart des courants du théâtre du XXème siècle.
Dès le moment où le théâtre moderne a commencé à réfléchir sur lui-même, il s'est défini comme théâtre d'illusion. Dès la Renaissance, les commentateurs d'Aristote ont tiré de sa *Poétique* la certitude que non seulement le fondement mais aussi la fin de l'oeuvre dramatique sont la mimésis qu'ils ont traduite non par reproduction d'actions humaines, mais par imitation de la réalité. Les conséquences de cette interprétation furent considérables, car les théoriciens classiques français du XVIIème siècle ont fait de l'imitation un absolu, établissant la vraisemblance comme pierre de touche, et créant ainsi un corps de doctrine dictant les conditions auxquelles le théâtre devait obéir pour réaliser l'illusion mimétique. C'est en ce sens que d'Aubignac (*La Pratique du Théâtre*, 1657) définit l'action dramatique comme la "vérité de l'action théâtrale"; pour lui, l'illusion devait être si parfaite qu'elle fit oublier au spectateur qu'il était au théâtre.
Il faut préciser qu'étant un absolu pour les classiques, l'illusion mimétique était par là même un mythe. Non seulement toutes leurs réflexions portaient essentiellement sur la

tragédie, du fait des jeux de théâtralité presque inhérents au genre comique (d'où l'admiration d'un Boileau pour *Le Misanthrope* qui paraît s'en affranchir), mais elles supposaient que le public fermât les yeux sur toutes les conventions sur lesquelles reposait la tragédie classique (versification, expression poétique). Aussi peut-on risquer le jeu de mots qui consiste à dire que tout théâtre est théâtre d'illusion, l'illusion mimétique au théâtre est une illusion.

La théâtralisation, défi à l'illusion scénique

Le phénomène de l'illusion théâtrale, inhérent à toute représentation dramatique puisqu'il permet la construction d'une réalité possible et l'identification aux personnages, peut être aussi un objet de jeu de la part de l'auteur : en créant des effets de théâtralisation, c'est-à-dire en refusant par instants de gommer les processus de production de la représentation, ou en soulignant un effet dramatique qui, non souligné, suscite la réalité fictive, on rappelle au spectateur qu'il est au théâtre, on brise temporairement l'illusion, avant de l'y replonger. Lorsque ce jeu ne se limite pas à une adresse finale, comme dans le théâtre latin, ou à un passage limité comme l'interpellation des spectateurs par Harpagon *(l'Avare)*, on parlera de dialectique de l'illusion et de la réalité. Ainsi, tous les courants théâtraux où prospèrent les situations d'illusion occasionnées non seulement par les mensonges et les supercheries, mais surtout par les jeux de dédoublement (de l'identité ou du théâtre lui-même), cherchent à provoquer chez le spectateur des hésitations entre la réalité et l'illusion du même type que celles qu'éprouvent sur la scène les personnages eux-mêmes.

Le théâtre dans le théâtre

Il semble que les deux siècles qui ont été les plus friands de ce jeu sont le XVIIème et le XXème siècle. Car il est tout à fait significatif que ces deux siècles soient l'un l'inventeur, l'autre le plus gros consommateur de la structure dramatique du théâtre dans le théâtre, où le théâtre se dédouble. En dédoublant le théâtre, c'est-à-dire en enchâssant une pièce ou un fragment de pièce dans une autre, on désigne au spectateur cette nouvelle pièce comme théâtre (répétitions, discussions sur la pièce ou sur le théâtre en général, mise en place du décor, entrée des spectateurs fictifs), ôtant par là toute possibilité d'illusion. S'établit donc à ce moment un va-et-vient entre ce refus de l'illusion sur le plan de l'enchâssement et l'oubli complet des conditions de représentation du plan de l'oeuvre enchâssante. Il se produit en quelque sorte un phénomène de dénégation de la pièce-cadre vers la pièce intérieure, la pièce-cadre n'en paraissant inversement que plus réelle. Or, à mesure que l'action enchâssée progresse, la dénégation qui affectait celle-ci recule au profit de l'illusion de la réalité, qui prend le pas jusqu'à ce qu'elle soit brisée à la fin de l'enchâssement. Dans certains cas, les choses peuvent être rendues plus complexes encore, lorsque le public voit sur la scène le spectateur fictif hésiter lui-même entre sa réalité (fictive) et la fiction qu'il voit représenter en même temps que nous.

Autres jeux de mise en abime

Sous une forme moins élaborée que les jeux de dédoublement, l'utilisation de personnages codés permet aussi cette dialectique illusion/réalité. Un scénario présentant une amoureuse (et sa suivante) courtisée par un matamore et deux amoureux, l'un quelque peu aventurier mais adoré, l'autre sage mais rebuté, et contrariée dans ses sentiments per les projets matrimoniaux de son père, dont elle doit contourner la volonté, se désigne comme scénario de commedia dell'arte. Or quel que soit le degré d'irréalité engendré par ce scénario et ces personnages, et à condition que le jeu des acteurs fasse alterner effets de théâtralité et effets d'illusion, le spectateur peut se laisser entraîner dans l'univers de la fiction, et être ainsi balancé entre la réalité et l'illusion. C'est la conscience de ces virtualités qui a poussé Marivaux, dont le théâtre repose par ailleurs sur la dialectique du masque et du visage, à donner aux personnages de ses fictions - celles qu'il faisait représenter par les comédiens italiens - les noms de guerre "réels" des acteurs (Silvia, Arlequin, Flaminia).
G. FORESTIER

Dictionnaire du Théâtre, Patrice Pavis, Éditions Sociales (1987) :
Il y a illusion théâtrale lorsque nous prenons pour réel et vrai ce qui n'est qu'une *fiction*, à savoir la création artistique d'un monde de référence qui se donne comme un monde possible qui serait le nôtre. L'illusion est liée à l'*effet de réel* produit par la scène ; elle se fonde sur la reconnaissance psychologique et idéologique de phénomènes déjà familiers au spectateur.

1. OBJETS DE L'ILLUSION

L'illusion vaut pour toutes les composantes du spectacle, à des degrés divers et selon des modalités spécifiques.

A. Monde représenté

Le lieu scénique naturaliste, où tout est reconstitué avec exactitude par rapport à la réalité signifiée, fournit le cadre de la représentation illusionniste. Pour le public, ce cadre paraît "transplanté" de sa propre réalité sur la scène. Il contient les objets typiques d'un milieu, faisant aux spectateurs l'effet du réel, suivant en cela la certitude classique que "le seul moyen de produire et d'entretenir l'illusion, c'est de ressembler à ce qu'on imite" (MARMONTEL, 1787).

B. Scénographie

Certaines scénographies sont plus aptes que d'autres à capter l'illusion : la scène frontale, à l'italienne, qui encadre et met en perspective les événements, sera par exemple particulièrement propre aux effets illusionnistes du trompe-l'oeil.

C. La fable

Pour faire illusion, le fable sera arrangée de manière à ce qu'on sente sa logique et sa direction, sans que le spectateur puisse entrevoir complètement sa conclusion. Le spectateur est pris par le "suspense" et il ne peut porter son regard hors de la trajectoire tracée pour lui, il croit à l'histoire racontée par la *fable*.

D. Le personnage

Le spectateur à l'illusion de voir le spectateur réel en face de lui. Tout est fait pour qu'il *s'identifie*.

2. "DOUBLE JEU" DE L'ILLUSION

Il est dans la nature dialectique du couple illusion/désillusion de ne jamais se présenter sous un seul des deux aspects de la contradiction. L'illusion présuppose le sentiment de savoir que ce que nous voyons au théâtre n'est qu'une représentation. Si nous étions totalement livrés à la déception, notre plaisir en serait diminué d'autant. Les esthétiques hypernaturalistes qui misent sur l'illusion parfaite ont parfois méconnu cette nécessité du plaisir trouble de l'illusion/désillusion. Au contraire, le théâtre classique, et généralement tout théâtre qui ne cherche pas à se nier lui-même, a une position beaucoup plus équilibrée et "pratique", plus subtile que l'alternative entre effets de réel et d'irréel. Ainsi, MARMONTEL recommande-t-il de ne pas pousser l'illusion au maximum et de laisser au spectateur la conscience de percevoir une image de réalité, non la réalité. Il faut avoir "deux pensées simultanées" : que l'on est" venu voir représenter une fable" et que l'on assiste à un fait réel ; mais la première pensée doit toujours l'emporter, car l'illusion n'a pas à l'emporter aux dépens de la réflexion : "... plus l'illusion est vive est forte, plus elle agit sur l'âme, et par conséquent moins elle laisse de liberté, de réflexion et de prise à la vérité" (MARMONTEL, 1787), On n'est pas loin, dans ce contrôle réfléchi de l'illusion, de l'exigence brechtienne de "rétablissement de la réalité théâtrale (comme) condition nécessaire pour que puissent être données des représentations réalistes de la vie commune des hommes." Ce que MARMONTEL (pour la théorie classique) et BRECHT (pour la théorie épique) décrivent ici n'est autre que le phénomène de *dénégation*.

3. FABRICATION DE L'ILLUSION

L'illusion n'a rien d'un phénomène mystérieux : elle repose sur une série de *conventions* artistiques.

L'étude de l'*image* et des signes *iconiques* montre que la réalité figurative n'est pas une imitation passive, mais qu'elle obéit à un ensemble de *codes*. "De façon générale, chaque époque invente ses propres recettes d'illusionnisme. (...) La peinture, comme le théâtre, comme les autres arts, est illusionnisme, et ses moyens autant que ces buts sont liés à un certain état de la société, plus encore à un certain état de nos connaissance théoriques et techniques, voire à la mesure des réactions qu'un mode de vie déduit d'une certaine compréhension de l'univers, impose à une collectivité." (FRANCASTEL).

Pour l'illusion, comme pour l'imitation, il n'est donc pas de formule définitive de représentation véridique et naturelle du monde. L'illusion et la mimésis ne sont que le résultat de *convention* théâtrales.

4. ILLUSION ET INCONSCIENT

La recherche de l'illusion est liée, comme l'a montré FREUD, à la recherche du plaisir et à un double mouvement de dénégation : nous savons que ce personnage, ce n'est pas

nous, mais tout de même, si c'était nous ! (MANNONI) l e théâtre est "le lieu de retour du refoulé" (OSTERGAARD).
L'illusion et l'identification tient leur plaisir du sentiment que celui que nous percevons n'est qu'un autre, et que nous ne croyons pas à une illusion présente, mais tout au plus à l'illusion qu'un moi antérieur (celui de l'enfant) aurait pu, autrefois et ailleurs, ressentir. Il devient agréable d'assister "impunément à des événements qui dans la vie réelle seraient pénibles. L'illusion provoque une diminution de la douleur grâce à la certitude que, premièrement, c'est un autre que lui qui agit et soufre sur la scène et que, deuxièmement, c'est seulement un jeu qui ne peut causer aucun dommage à notre sécurité personnelle" (FREUD)
L'expérience *cathartique* fait revivre au sujet tout ce qu'il avait refoulé : les attentes et les désirs enfantins, les madeleines proustiennes et tout le reste."

Définition de : "*comique*"

Robert (1982) :

"**COMÉDIE :** *n.f.* (1361 ; lat. *comoedia* "pièce de théâtre").

1° *Vx.* Tout pièce de théâtre. V. **Pièce, spectacle.** "*Racine a fait une comédie qui s'appelle Bajazet.*" (Mme de Sévigné). Littér. "*Une ample comédie à cent actes divers* (les fables)" (La Fontaine).

2° (1677). *Vieilli.* Lieu où se joue la pièce de théâtre. **V. Théâtre.** *Aller à la comédie.* - *Vx.* Troupe de comédiens. *Toute la comédie paraît dans la cérémonie du "Malade imaginaire."* Mod. *La Comédie-Française :* le Théâtre du français.

3° La représentation de la pièce. *Jouer la comédie.* **V. Comédien.**

COMIQUE : *adj.* et *n.m.* (fin XIVème ; lat. *comicus*, gr. *kômikos*)

-*Littér.* ou *vx.* De la comédie, du théâtre, des comédiens. V. **Théâtral.** *Le roman comique,* de Scarron, *Histoire comique,* de A. France."

Dictionnaire étymologique de la langue française, P.U.F. (1968) :

"**COMÉDIE :** XIVème (Oresme). Emprunt du latin *comoedia* "comédie" et " pièce de théâtre" (du grec *kômôidia* "comédie"). Oresme et Evrart de Conty emploient le mot uniquement dans les passages où ils exposent les pensées d'Aristote sur le théâtre grec ; la comédie grec est pour eux l'équivalent des Miracles. Le mot *comédie* n'appartient à l'usage français que depuis que Jodelle a appelé ainsi sa pièce *Eugène* (1552). Au XVIIème désigne souvent toute pièce de théâtre, comme parfois en latin, d'où "théâtre", cf. *Comédie-Française.* Dérivé : **comédien,** environ 1500 (en outre, au XVIème, *comedian(t)*, d'après l'italien *commediante*) ; sens d'après celui de *comédie* "pièce de théâtre".

COMIQUE : XIVème siècle. Emprunt du latin *comicus* (du grec *kômikos).*"

Dictionnaire du français classique, le XVIIème siècle, Larousse (1992) :

"**COMÉDIE :** n.f. Toute sorte de pièce de théâtre ; art du théâtre (aujourd'hui le mot désigne seulement une pièce gaie) : *Racine a fait une comédie qui s'appelle Bajazet.* (Mme de Sévigné, 13/01/1972). // Théâtre, lieu de la représentation : *Se divertir à la comédie* (Racine, Préface de *Bérénice).* // **Portier de comédie,** celui qui faisait payer à l'entrée du théâtre, et, par extension, celui qui ne laisse entrer qu'en payant : *J'étais un franc portier de comédie. On avait beau heurter et m'ôter son chapeau, On n'entrait pas chez nous sans graisser le marteau.* (Racine, *Les plaideurs*, 12). // Fig. **Donner la comédie,** prêter à rire : *Je vous dirai tout franc que cette maladie Partout où vous allez donne la comédie* (Molière, *Le Misanthrope,* 106). // **Se donner la comédie,** s'amuser : *(...) des tours* (traits d'adresse, pour tromper) *que je vois Je me donne souvent la comédie à moi* (Molière, *L'école des femmes*, 298).

Les sens actuels étaient également usuels au XVIIème siècle.

COMIQUE : adj. Qui concerne le théâtre ou les acteurs : *La vie comique n'est pas si heureuse qu'elle paraît* (Scarron, *Le roman comique*, II, 3). *Ainsi tous les acteurs d'une troupe comique, Leur poème récité, partagent leur pratique* (Corneille, *L'illusion comique*, 1617). // **Personne comique,** comédien : *C'est en un de ces tripots-là, si je m'en souviens, que j'ai laissé trois personnes comiques récitant la Marianne* (Scarron, *Le roman comique*, I, II).

Le XVIIème siècle connaissait le sens actuel de l'adjectif : "plaisant, qui fait rire" : *Cette aventure, cette querelle est comique* (Furetière).

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, Bruscambille 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 pâtissiers 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 255e 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 Jouvet 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 Jouvet 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 Jouvet 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. »

L'illusion comique et la scène
Annie Richard

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 Jouvet, 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-Étienne, 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-Étienne.)

Bibliographie...

L'illusion comique

Autour de l'Illusion Comique

-Alcover Madeleine,
Les lieux et les temps dans l'Illusion Comique,
French Studies n°4 (Paris, 1976), pages 393 à 404.

-Blanc André,
A propos de l'Illusion Comique ou sur quelques hauts secrets de Pierre Corneille,
Revue d'Histoire du Théâtre n°2 (1984), pages 207 à 217.

-Cuche François-Xavier,
Les trois illusions de l'Illusion comique,
Travaux de linguistique et de littérature IX, n°2 (1971), p. 65 à 84.

-Forestier Georges,
Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIème siècle,
Droz (Genève 1981).

-Fumaroli Marc,
Rhétorique et dramaturgie dans l'Illusion Comique de Corneille,
XVIIème Siècle n°80-1 (1968), pages 107 à 132.

-Fumaroli Marc,
Microcosme comique et macrcosme solaire,
Revue des Sciences Humaines, tome XXXVII, n°145 (1972).

-Hélard-Cosnier Colette,
Un étrange monstre : l'Illusion Comique,
Europe (avril-mai 1974), pages 103 à 113.

-Jacquot Jean,
Le théâtre du monde de Shakespeare à Calderon,
Revue de Littérature comparée, tome XXXVI, n°3 (1957), p.341/372

-Kerr C.B.,
Rencontre autour d'une Illusion,
Travaux de littérature (1988), tome I, pages 61 à 79.

-Lebègue Raymond,
Cet étrange monstre que Corneille a donné au théâtre,
Étude sur le théâtre français, Nizet, tome II, pages 7 à 24.

-Marks J.,
L'illusion Comique,
French Classics (Manchester University Press, 1944).

-Nadal Octave,
L'Illusion Comique,
B.R.E.F. (février 1966), tome 93, pages 2 à 9.

-Nelson Robert J.,
Play within a play.
The Dramatist's Conception of his Art : Shakespeare to Anouilh,
Yale University Press, New Haven, P.U.F. (Paris, 1958).

-Rubin David L.,
The hierarchy of illusions and the structure of L'Illusion comique,
in "La cohérence intérieure...", Mélanges J. D. Hubert, J. Place. (Paris, 1977).

-Sellstrom Donald A.,
L'illusion Comique of Corneille : the tragic scenes of Act V,
Publication of Modern Languages Association LXXXI (1956).

Ce dossier pédagogique a été réalisé par

Valérie Bousquet
Gérard Lieber
Régine Pénisson

Théâtre des Treize Vents
Centre Dramatique National Languedoc-Roussillon - Montpellier
Domaine de Grammont - 34000 Montpellier
Tél : 67.64.14.42. - Fax : 67.64.75.89.

Direction :
Jacques Nichet
Jean Lebeau