

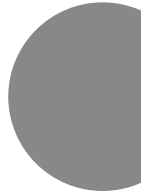
L'œuvre et ses contextes

I. *L'illusion comique* en son temps

A. La situation historique : un monde en mutation

1. L'instabilité politique

Entre 1636 et 1637, au moment où la pièce est créée et jouée, le siècle connaît une forte instabilité politique. Nous sommes entre deux guerres civiles : la France sort à peine des guerres de religions qui ont violemment divisé catholiques et protestants ; quant à la Fronde, autour des années 1650, elle restera comme l'une des plus fortes crises du régime, confrontant la grande noblesse soucieuse de sauver son indépendance et le roi dont la volonté est d'instaurer un pouvoir fort et centralisé. Dès 1630, Louis XIII et Richelieu, son premier ministre depuis 1624, mènent **la lutte contre la haute aristocratie pour imposer l'absolutisme**. Tout le théâtre tragique de Corneille, que ce soient *Le Cid*, *Horace* ou *Cinna*, est pensé autour de cette triple interrogation politique : l'émergence de l'État, le pouvoir du roi et la perte d'autonomie des nobles.



2. L'instabilité sociale

Dans ce contexte de violence politique, augmentée par la guerre de Trente Ans¹ qui a débuté contre l'Espagne en 1618, par les famines, les révoltes à Rennes ou encore à Bordeaux, se dégage une aspiration à la paix et à une autre manière de vivre ensemble. De nombreux traités cherchent à **introduire plus de douceur dans les rapports sociaux et à réinventer la civilité**. Dans ce domaine, le rôle des femmes est essentiel : elles développent les salons littéraires à l'origine de la préciosité* et de la littérature pastorale* qui en est la première manifestation. Composé entre 1606 et 1626 par Honoré d'Urfé (1567-1625), *L'Astrée célèbre un idéal précieux et mondain* auquel aspire une certaine élite. L'immense roman pastoral raconte les aventures de bergers et de bergères qui, au coeur d'une campagne idyllique, expérimentent la complexité des relations humaines pour tenter de trouver l'harmonie. Le théâtre de Corneille se comprend aussi à travers ce filtre pastoral : ses pièces traduisent le rêve d'un monde amoureux contre les tentations de la violence.

3. L'instabilité culturelle

Les mentalités sont imprégnées par des séries de découvertes qui modifient les certitudes et redéfinissent la perception du monde : le développement des voyages, en agrandissant les horizons géographiques, conteste l'**ethnocentrisme** ; les progrès de la science autour de Kepler, de Copernic ou de Galilée mettent fin au **géocentrisme**. Ces changements dans la représentation du monde conduisent à une interrogation sur la place de l'individu. L'ordre ancien est critiqué sans qu'aucune stabilité nouvelle soit nettement perceptible. Cette incertitude omniprésente trouve sa traduction dans le courant esthétique baroque.

1. La guerre de Trente Ans débute en Allemagne en 1618. Le conflit est d'abord religieux : les protestants s'opposent violemment aux catholiques. La lutte devient ensuite plus politique et implique la plupart des puissances européennes, à l'exception de la Russie et de l'Angleterre. Les traités de Westphalie mettent fin à la guerre en 1648.

B. L'expression du baroque*

1. Origine du baroque

Le baroque vient d'Italie et s'est répandu dans toute l'Europe (France, Espagne, Allemagne...). Il exprime en art, dans la peinture, l'architecture et la musique, l'effervescence et les inquiétudes de la société de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle. Le mot vient du portugais « *barroco* », qui désigne en joaillerie une pierre irrégulière, et n'est utilisé qu'après le XVII^e siècle par les historiens de l'art. Le courant est lancé par l'Église catholique pour répondre à la progression de l'Église protestante réformée. Multipliant ses commandes auprès des artistes, la Contre-Réforme cherche à séduire la foi par des représentations vivantes et spectaculaires de la religion.

2. Les caractéristiques du baroque

Le baroque est sensible au mouvement, à ce que Montaigne (1533-1592) appelle le « branle » du monde. **C'est une esthétique qui traduit le sens fragile et insaisissable de la vie.** Elle a donc le goût formel pour l'arabesque, les lignes courbes et sinueuses, les spirales, les ellipses, comme en témoigne par exemple la peinture de Rubens (1577-1640). Le baroque cultive **la complexité, le jeu des illusions, les incertitudes de l'être et du paraître.** J. Rousset, qui l'a redécouvert dans les années soixante, distingue dans le courant deux tonalités : l'une joyeuse et l'autre funèbre. La poésie lyrique du premier Malherbe (1555-1628) ou celle de Théophile de Viau (1590-1626), sensible à l'éphémère et au changeant, prennent ainsi tour à tour des accents mélancoliques ou au contraire hédonistes*. Mais ces inflexions sont en fait les deux versants d'un même questionnement face au mouvement de la vie.

Le baroque joyeux surenchérit sur l'inconstance ; il la transfigure par la gaîté, le plaisir des métamorphoses et des déguisements. Les poètes célèbrent le charme des eaux miroitantes et trouvent dans les fleurs, les bulles ou les arcs-en ciel de quoi nourrir leur fantaisie. Ce baroque répond donc au trouble de l'existence par une ivresse festive, goûtant au plaisir de la surcharge, du débordement et des trompe-l'œil. Au contraire, en sa version funèbre, le baroque insiste sur la fugacité des bonheurs, sur la misère de la vie et la petitesse de l'homme. Il cultive le macabre à travers des images

frappant l'imagination : celle de la tête de mort ou encore celle du sablier, symboles de la fuite du temps... La peinture de vanités* rassemble ainsi les plaisirs humains, musique, écriture, jeu de dés, la beauté généreuse de la nature, bouquets de fleurs et coupes de fruits, pour les soumettre au temps, faisant résonner la menace de leur destruction prochaine et rappelant aux hommes qu'ils ne sont que poussière.

3. *L'illusion comique* et le baroque

La pièce de Corneille illustre les tourments du baroque, **elle en est, esthétiquement et philosophiquement, l'un de ses plus complets reflets.** *L'illusion comique* donne en effet l'impression d'un vertige structurel, caractérisé par un dispositif complexe de théâtre dans le théâtre. Dans la pièce cadre, celle qui ouvre *L'illusion comique* et dont les personnages principaux sont Alcandre et Pridamant, s'imbrique d'abord le spectacle des spectres parlants, flash-back en images de la vie de Clindor, nécessairement jouée lors des représentations par des comédiens (à moins d'imaginer un montage vidéo ou cinématographique). Puis, à l'acte V, s'insère cette fois une véritable pièce de théâtre interne (qu'Alcandre fait d'abord passer pour un épisode de la vie de Clindor) où jouent Clindor, Isabelle, Lyse, devenus comédiens.

Cette architecture en abyme, aux repères vacillants, s'articule avec la thématique obsédante de la pièce, également au cœur du baroque : le problème de l'**identité**. Clindor en incarne la réflexion : qui suis-je ? quelle est ma place dans l'univers ? Le personnage témoigne de ces doutes, des errances de l'homme baroque à la recherche de lui-même et de ses valeurs. La rupture de Clindor avec son père signifie la séparation avec un monde ancien qui ne lui convient plus : quand le jeune homme quitte la maison familiale, il est en quête de nouveaux repères ; il débute l'apprentissage de la connaissance de soi dans un monde changeant, incertain où s'entremêlent **être et paraître, illusion et vérité**. Dans la pièce, ce cheminement hésite entre comédie et tragédie, entre les images de la mort et la volupté du bonheur, entre baroques joyeux et funèbre. La quête existentielle, ce tremblement de l'homme devant le monde en mouvement, cherche son point d'équilibre.

C. Corneille en 1636-1637

1. Les années de formation

Corneille a trente ans lorsqu'il écrit *L'illusion comique*. Il est né le 6 juin 1606 à Rouen au sein d'une riche famille bourgeoise de cinq enfants, parmi lesquels Thomas, son cadet de 19 ans, l'un des dramaturges importants de la deuxième moitié du siècle. Il fait ses études dans sa ville natale, au collège des jésuites, dont la Compagnie, fer de lance de la contre-réforme, a été fondée en 1540 par le moine espagnol Ignace de Loyola. Chez les jésuites, Corneille apprend le grec et le latin mais surtout il hérite de leur humanisme* et de leur foi optimiste, ainsi que de leur goût du théâtre. Pour la Compagnie en effet, le théâtre est un élément essentiel de l'apprentissage rhétorique* et de l'édification religieuse. Corneille fait ensuite des études de droit. En 1624, il devient avocat stagiaire au parlement de Rouen puis, en 1628, il est nommé avocat du roi.

2. Corneille écrivain

Corneille compose sa première pièce en 1629 : *Mélite*. Le début de sa carrière est essentiellement dédié au genre comique. *L'illusion comique* met fin à cette première inspiration avant que Corneille ne passe à l'exploration de la tragédie : il compose *Le Cid** en 1637, à peine un an après *L'illusion comique*. Seuls *Le menteur* et *La suite du menteur* entre 1643 et 1645 reprendront la veine de la comédie.

a. Le renouveau de la comédie

À part *Médée*, tragédie composée entre 1634 et 1635, Corneille écrit successivement six comédies : *Mélite* (1629), *Clitandre* (qui est exactement une tragi-comédie*) et *La veuve* (1631), *La galerie du Palais* (1632), *La suivante* (1633) et *La place royale* (1634). Avec d'autres dramaturges, la génération 1630, Corneille renouvelle le genre de la comédie alors plus ou moins à l'abandon. À l'époque se jouent surtout des farces* qui incarnent une vision du monde proche de celle du carnaval : on y montre la trivialité des corps, avec le parti pris d'en rire. Autour de quelques figures célèbres (Turlupin,

Tabarin, Gros-Guillaume...), de types comme le pédant, la mégère ou le soldat fanfaron, la farce* joue sur le renversement des valeurs morales et sociales.

Corneille a une autre conception de la comédie : il veut lui donner une dignité esthétique qui la rapproche de la tragédie. Il choisit donc de la doter de cinq actes (comme la tragédie) et il s'attache à l'étude des caractères des personnages, aux méandres de leur psychologie et à leur condition sociale. Il s'adresse en outre à un public nouveau : la bourgeoisie cultivée qui trouve un genre susceptible de l'élever jusqu'aux valeurs de l'aristocratie véhiculées traditionnellement par la tragédie. Sur tous ces points, le dessein de Corneille fait de lui un précurseur de Molière (1622-1673).

b. La comédie des relations sentimentales

Corneille suit un schéma dramaturgique qui illustre les difficultés des relations sentimentales. Au départ de la comédie, l'harmonie amoureuse est mise en question. Elle est notamment empêchée par les parents qui veulent marier les jeunes filles contre leur gré. Dans *La Suivante*, Géraste entend contraindre sa fille Daphnis à épouser Florame alors qu'elle aime Clarimond. Sourd aux arguments amoureux, le père impose avec autorité sa volonté :

Vous soupirez en vain : vos soupirs et vos larmes
Contre ma volonté sont d'impuissantes armes. (IV, 2, v. 1057-1058)

Le thème de la tyrannie des pères n'est pas étranger à *L'illusion comique*. Dans la scène 1 de l'acte III, le discours de Géronte est presque identique à celui de Géraste :

Apaisez vos soupirs et tarissez vos larmes ;
Contre ma volonté ce sont de faibles armes. (v. 625-626)

Mais l'idylle amoureuse peut aussi être entravée par les personnages eux-mêmes et leurs hésitations entre amour et libertinage*. Dans *La Place royale*, précisément sous-titré *L'amoureux extravagant*, Alidor est l'archétype* de l'amant léger. Pourtant épris d'Angélique qui l'aime en retour, le héros affirme le besoin d'être libre, de disposer de soi et de ses attachements amoureux. Comme par contagion, les autres protagonistes de la pièce se laissent prendre au mirage de l'inconstance. Dans l'acte V de *L'illusion comique*, Clindor avoue à l'identique ses « feux dissolus » (v. 1600) et il légitime, comme Alidor, le plaisir du « change ».

Quelle que soit la situation amoureuse, **la dramaturgie cornélienne fait toujours subir aux personnages une épreuve** : elle est le moteur de l'action théâtrale et le révélateur des véritables principes de vie. Les héros doivent décider de leur bonheur et de leurs engagements dans un amour sincère qui est le terme de leur apprentissage. Clindor, Isabelle, Lyse s'inscrivent bien dans la continuité de ce trajet amoureux (dans la tragédie cornélienne, l'implication du héros portera en outre sur la gloire et l'honneur). Clindor est d'abord léger, il abuse de la rhétorique* galante, il joue à l'amour. Puis il finit par accomplir le passage de son adolescence à la maturité, comme y parviennent aussi Éraste dans *Mélite* ou Doris dans *La Veuve*.

c. Une comédie irrégulière

Il faut noter que, par rapport aux canevas habituels de la comédie, Corneille introduit pour *L'illusion comique* de significatives modifications. D'abord, contrairement à la comédie traditionnelle, la pièce ne se termine pas par un mariage. Même si Pridamant s'en inquiète au vers 147 : « Serait-il marié ? », pour autant, Corneille juge sans doute trop artificiel un tel dénouement.

Ensuite, à travers Pridamant, le dramaturge transforme le personnage paternel. Géronte reprend bien le rôle du père abusif mais avec Pridamant, **la pièce commence là où finissent généralement les autres comédies** : par le repentir adressé au fils. Corneille se plaît à déplacer le scénario convenu : il le renvoie à ce qui a eu lieu avant (le départ de Clindor hors du foyer paternel).

De façon plus générale, *L'illusion comique* est **une comédie irrégulière, plus foisonnante et plus libre que les autres comédies de Corneille**. On y reconnaît bien la trame amoureuse des pièces précédentes : l'autoritarisme paternel, les dilemmes* entre amour sincère et inconstance. On y rencontre aussi le personnage du fanfaron, foudre de guerre amoureux d'Isabelle, venu du théâtre antique et popularisé par la *commedia dell'arte**... Mais comme l'écrit G. Forestier, le défi de *L'illusion comique* est de faire du neuf « avec les situations et les personnages les plus traditionnels qui soient¹ ».

Cette originalité vient du dispositif que Corneille met au point : la structure du théâtre dans le théâtre lui permet de compliquer son intrigue,

1. G. Forestier, Commentaires de l'édition du Livre de Poche, p. 113.

de rendre plus énigmatiques ses personnages et de se livrer à une véritable réflexion sur le théâtre. Car tout en racontant une histoire, *L'illusion comique* mène une réflexion sur le genre théâtral. Le résultat est une pièce de théâtre qui est aussi une pièce sur le théâtre.

II. Une pièce de transition : « un étrange monstre »

A. La dédicace à Mademoiselle M. F. R. D.

Le théâtre du début du XVII^e siècle multiplie les intrigues, les péripéties, les espaces et les temps. Il affiche une liberté de composition qui profite au décousu, à l'irrégularité intrinsèque au baroque. Progressivement, les dramaturges ont voulu mettre de l'ordre dans la composition des pièces. De nombreux théoriciens du théâtre, en particulier le critique Jean Chapelain, demandent le respect des règles en les reprenant à la *Poétique* d'Aristote. **L'unité de temps** (la règle des douze ou vingt-quatre heures) tend vers la coïncidence entre le temps de l'action et celui de la représentation. **L'unité de lieu** veut réduire la scène à un seul espace dramaturgique. **L'unité d'intrigue** (une seule histoire nouée puis dénouée) limite l'exubérance romanesque du théâtre baroque. Enfin **l'unité de ton** (à chaque genre son style, sa tonalité) achève d'homogénéiser l'écriture théâtrale. Ce corps de règles vise le plaisir du spectateur qui, selon J. Chapelain, réside dans la vraisemblance de la fiction : le théâtre doit, pour être agréable, donner l'illusion de la vie.

Or *L'illusion comique* semble résister à cette emprise progressive des règles. La pièce révèle une totale indiscipline formelle et même elle s'amuse à déjouer les conventions. Elle est à l'image de son héros : de même que Clindor s'affranchit de la loi de son père, Corneille invente une pièce qui revendique une franche liberté esthétique. Dans la dédicace de *La Suivante*, le dramaturge avait affirmé son indépendance de créateur, bien qu'il ait pour cette pièce plutôt obéi aux règles :