



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Le regard au théâtre de l'âge baroque et de la Renaissance

Actes de la journée d'étude
CESR, Tours (22 octobre 2021)

Textes réunis par
Juan Carlos Garrot Zambrana

Référence électronique

[En ligne], Pierre Pasquier, « "Les yeux étonnés" ou l'économie du regard dans *L'illusion comique* », dans *Le regard au théâtre de l'âge baroque et de la Renaissance*, éd. par J. C. Garrot Zambrana, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne », 2023, mis en ligne le 27-01-2023,

URL : <https://sceneuropeenne.univ-tours.fr/regards/regard-theatre>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Elena Pierazzo & Marion Boudon-Machuel

Responsable scientifique
Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN
2107-6820

Mentions légales
Copyright © 2023 – CESR.
Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.nue@univ-tours.fr

« Les yeux étonnés »¹

ou l'économie du regard
dans *L'illusion comique*

Pierre Pasquier
CESR, Tours

« L'étrange monstre »² conçu par Corneille en 1635 constitue, comme chacun sait, l'une des plus extraordinaires pièces qui aient été composées en France, à l'âge baroque, sur le phénomène théâtral. *L'illusion comique* est aussi l'une des premières comédies de comédiens³ écrites, à l'instigation de Richelieu, pour tenter de réhabiliter le comédien et son métier grâce à une apologie en règle⁴. Mais l'œuvre de Corneille est également, et peut-être d'abord, une pièce sur le regard.

De quoi souffre en effet Pridamant venu consulter le mage Alcandre retiré, comme tout bon magicien de pastorale, au fin fond d'une forêt ? De quelle peine est-il affligé ? Le mage, qui lit dans les esprits et dans les cœurs, le lui dit sans ambages, à la scène 2, en faisant allusion au fils de Pridamant :

Vieillard, n'est-il pas vray que son esloignement
Par un juste remors te gesne incessamment,

-
- 1 V. 1342. À l'époque de Corneille, ce verbe a un sens beaucoup plus fort que de nos jours : *étonner* signifie causer une violente commotion. Toutes les références de cette étude sont au texte de l'édition originale de la pièce, publiée à Paris par le libraire François Targa en 1639, édité par Robert Garapon (CORNEILLE, 1970).
 - 2 C'est la première qualification appliquée par Corneille à son œuvre dans l'épître dédicatoire à Mademoiselle M. F. D. R. publiée en 1639, CORNEILLE, 1970, p. 3.
 - 3 Pièce représentant des comédiens dans l'exercice de leur métier.
 - 4 Dans cette campagne d'opinion, la pièce de Corneille, créée à l'été 1635 au jeu de paume du Marais et publiée en 1639, a été précédée par les deux *Comédies des comédiens*, celle de Gougenot, créée et publiée en 1633, et celle de Scudéry, créée en 1633 et publiée en 1635. Voir COUTON, 1986, p. 9-12.

Qu'une obstination à te montrer sévère
L'a banny de ta veuë... (v. 103-106).

À quoi aspire en effet Pridamant, sinon à *voir* son fils ou plutôt à *revoir* celui qui « a caché pour jamais sa présence à [ses] yeux » (v. 24) ? Et c'est précisément ce que le mage va lui promettre à plusieurs reprises. À aucun moment, Alcandre ne promet à Pridamant de lui rendre son fils. Il lui promet seulement de le lui *faire voir*. Le mage commence par assurer : « Vous reverrez ce fils plain de vie et d'honneur... » (v. 123). Il affirme ensuite : « Je veux vous faire voir sa fortune esclatante... » (v. 126). Plus loin, le mage dira encore : « Je vous le veux monstrier plain d'esclat et de gloire... » (I, 3, v. 202). Et Alcandre finira par faire à Pridamant, à la scène 2, la proposition que l'on connaît, mais qui mérite d'être reconsidérée dans cette perspective :

Toutefois, si vostre ame estoit assez hardie,
Sous une illusion vous pourriez voir sa vie,
Et tous ses accidens devant vous exprimez
Par des spectres pareils à des corps animés : (v. 149-152).

La réponse de Pridamant vaut également d'être rappelée :

Ne me soupçonnés point d'une crainte frivole :
Le portrait de celui que je cherche en tous lieux
Pourroit-il par sa veuë espouventer mes yeux ? (v. 154-156).

Comme le montre le recours appuyé au lexique de la vision, l'intrigue s'inscrit d'entrée de jeu dans l'ordre du regard. Dans la seconde version de l'épître dédicatoire, composée pour la réédition de 1644, Corneille le souligne d'ailleurs implicitement en notant : « Le Magicien *fait voir*⁵ [à Pridamant] la vie de son fils » (CORNEILLE, 1970, p. 4)

La proposition du mage imprime à la pièce la forme qui sera la sienne de bout en bout : celle d'une évocation magique permettant à Alcandre de susciter devant les « yeux estonnez »⁶ de Pridamant une série d'apparitions et de disparitions. C'est d'abord, à la scène 2, l'apparition des costumes des comédiens, particulièrement solennisée, presque ritualisée, si l'on en croit la didascalie⁷ : Alcandre « *donne un coup de baguette et on tire*

5 C'est nous qui soulignons.

6 V. 1342. Sur la signification de cet adjectif, voir n. 1.

7 Après le v. 133.

un rideau derrière lequel sont en parade les plus beaux habits des Comédiens. » Ce seront ensuite quatre apparitions successives : celle de Matamore et Clindor à la scène 2 de l'acte II, celle de Géronte et Isabelle à la première scène de l'acte III, celle d'Isabelle à la première scène de l'acte IV et celle d'Isabelle et Lise à la scène 2 de l'acte V. Cette série trouve, à la scène dernière, son point d'orgue avec une ultime apparition, aussi ritualisée que la première, décrite par la célèbre didascalie⁸ : « *On tire un rideau et on voit tous les Comédiens qui partagent leur argent.* »

D'ordinaire, ces apparitions sont précédées par des avertissements du mage soulignant cette logique de la manifestation au regard. Le premier d'entre eux est sans doute le plus significatif. Avant d'offrir Matamore et Clindor au regard de Pridamant, Alcandre lui intime, à la première scène de l'acte II, en une formule qui pourrait servir d'exergue à toutes les autres apparitions : « *Voyez desja paroistre...* » (v. 217). De même, à la fin de l'acte III et avant de lui montrer Isabelle, le mage annonce à Pridamant à propos de Clindor : « *Vous le verrez bien tost heureux en ses amours* » (v. 980). Les réactions de Pridamant à certaines de ces apparitions montrent à quel point son regard est sollicité, combien le traitement ainsi infligé par Alcandre est parfois rude. La plus remarquable se situe au début de l'acte V. Quand apparaît Isabelle, Pridamant s'exclame : « *Qu'Isabelle est changée, et qu'elle est esclatante !* » (v. 1345) On peut naturellement prendre l'adjectif dans son acception sociale. La jeune femme apparaît en effet vêtue non plus comme la fille du bourgeois Géronte, mais comme l'épouse d'un « seigneur anglois » qu'elle est devenue, nommée Hyppolite à partir de l'édition de 1644. Mais il faut prendre d'abord cet adjectif dans son acception première, c'est-à-dire dans son sens optique : le regard de Pridamant est ébloui par la vision d'Isabelle, presque aveuglante.

Cette logique de la manifestation au regard trouve évidemment son accomplissement à la scène dernière avec l'apparition des comédiens se partageant la recette de la représentation. Celle-ci est précédée par un avertissement d'Alcandre. Mais les singuliers propos tenus par le mage après la mort de Clindor, tué par Eraste, donnent à cet avertissement une tournure antiphrastique, un sens paradoxal, bien de nature à ménager une surprise particulièrement violente, sinon une véritable commotion. Comme on s'en souvient, le pauvre Pridamant a conclu sa réplique par cette déclaration définitive : « *Adieu, je vay mourir, puisque mon fils est mort* » (v. 1740). Imperturbable, Alcandre lui rétorque alors :

D'un juste désespoir l'effort est legitime, [...]
Mais espargnez du moins ce coup à vostre main :

8 Après le v. 1746.

Laissés faire aux douleurs qui rongent vos entrailles,
Et pour les redoubler, voiez ses funeraillles (v. 1741-1746).

La réaction de Pridamant à l'apparition des comédiens comptant la recette ne décevra pas le mage. C'est la plus vive, la plus violente de toutes : « Que vois-je ! chez les morts conte t'on de l'argent ? » (v. 1747). Alcandre lui rétorque : « Voiez si pas un d'eux s'y monstre négligent ! » (v. 1748). Et Pridamant d'ajouter aussitôt :

Je voy Clindor, Rosine, ah ! Dieu ! quelle surprise !
Je voy leur assassin, je voy sa femme et Lise ! (v. 1749-1750)

Six occurrences du verbe *voir* en seulement cinq vers : l'anaphore pouvait difficilement être plus accusée.

Comme on le constate, l'intrigue se dénoue au sein même de la logique de la manifestation au regard et le dénouement ne transgresse pas les limites posées par cette matrice de l'action. Pridamant voit les comédiens se partageant la recette de la représentation comme il a vu, précédemment, les costumes en parade, Clindor tromper Matamore ou encore Isabelle surprendre le rendez-vous de son mari avec Rosine dans le jardin. Grâce à l'évocation à laquelle se livre le magicien, cette ultime apparition est toujours une apparition. Elle ne diffère guère des précédentes, comme on le verra : les conditions et les modalités de la vision sont presque les mêmes.

Cette constatation suffit, à elle seule, à démentir l'interprétation trop sommaire parfois faite de la pièce. Non, Pridamant, au terme de la scène dernière, n'a pas retrouvé son fils. Si tel avait été le cas, d'ailleurs, les deux personnages seraient tombés dans les bras l'un de l'autre et la pièce se serait achevée comme une comédie des plus banales. Pridamant a seulement *vu* son fils, comme il le souhaitait tant. Mais quand la pièce s'achève, le père est toujours dans une forêt de Touraine, auprès du mage, tandis que le fils se trouve dans un tout autre lieu : « Ses compagnons et luy, dans leur mestier, / Ravissent dans Paris un peuple tout entier » (v. 1771-1772). Deux vers marquent d'ailleurs nettement cet éloignement. Avant de quitter Alcandre pour rejoindre le château où Dorante l'attend, Pridamant s'exclame : « Demain, pour ce sujet, j'abandonne ces lieux ; / Je vole vers Paris » (v. 1816-1817). Mais quand Pridamant arrivera dans la capitale du royaume, Clindor et ses compagnons, voués à l'errance continue comme tous les comédiens de campagne, y seront-ils toujours ? Rien, dans le texte de la pièce, ne le prouve. Rien, surtout, ne le garantit. La réunion du père et du fils reste hypothétique. Ces retrouvailles sont, d'ailleurs parfaitement secondaires, voire superflues. Dans la logique de la pièce, peu importe que Pridamant retrouve ou non son fils : il suffit qu'il ait *vu* ou plutôt *revu* celui qui avait « caché pour jamais sa présence à [ses] yeux » (v. 24).

Mais l'apparition finale des comédiens marque aussi la limite de la logique des apparitions adoptée par la pièce dès les premières scènes. Car la vision des comédiens se par-

tageant la recette de la représentation ne suffit pas à convaincre totalement Pridamant de son erreur. Une exclamation du père naguère éploré le montre éloquemment : « Mon fils Comedien ! » (v. 1765). Il faudra une longue plaidoirie d'Alcandre (Cf. v. 1781-1806) pour persuader Pridamant que le métier choisi par son fils est une profession à la fois honorable et rentable. Le discours est bien connu et on en citera seulement la péroraison : « Et vostre fils rencontre en un mestier si doux / Plus de biens et d'honneur qu'il n'en eust trouvé chez vous » (v. 1803-1804). La réaction de Pridamant est sans appel : « Je n'ose plus m'en plaindre : on voy trop de combien / Le mestier qu'il a pris est meilleur que le mien » (v. 1807-1808). Le retour du mot régissant la logique de la manifestation au regard, le verbe *voir*, montre que la plaidoirie d'Alcandre est bien davantage qu'un simple discours convaincant. Le mage n'a pas persuadé Pridamant par une série d'arguments, mais lui a montré qu'il avait *mal vu*. Autrement dit, le mage a appris à Pridamant à *voir* ou plutôt à *regarder* : il l'a amené, avec une habileté que Corneille se plaît à souligner dans la seconde version de l'épître dédicatoire⁹, à découvrir, par expérience, que l'objet observé change selon l'angle de vision que l'on adopte. Jusqu'alors, Pridamant a naïvement « creu la Comedie au point où [il l'a] veuë » (v. 1810). En regardant sous un certain angle, il a cru voir « son fils assassiné » (v. 1731). Mais en changeant d'angle de vision, il voit Clindor bien vivant. En regardant les « spectres parlans » (v. 212) s'agiter devant ses yeux, il a cru assister à la vie aventureuse menée par son fils. Mais en changeant de point de vue, il découvre que Clindor jouait la comédie. Enfin, vu sous un certain angle, le métier adopté par Clindor lui a paru infamant. Mais vu sous un autre angle, il lui apparaît fort honorable. C'est donc une anamorphose qu'Alcandre a proposée à Pridamant.

En somme, *L'Illusion comique* était d'abord une illusion d'optique.

On rappellera qu'à l'époque de Corneille, les anamorphoses angulaires se rangeaient en deux catégories différentes, du point de vue de la production de l'image : l'anamorphose simple, à image unique ; l'anamorphose complexe, à deux images. Devant une anamorphose simple et en vision frontale, le spectateur perçoit une image informe. Il lui faut se déplacer et trouver l'angle de vue adéquat pour percevoir une image précise. Devant une anamorphose complexe et en vision frontale, le spectateur perçoit une certaine image. Mais quand il se déplace et trouve l'angle de vue adéquat, il perçoit une tout autre image. L'anamorphose proposée par Alcandre relèverait donc plutôt de l'anamorphose complexe. Quand Pridamant considère les apparitions en vision frontale et prospective, il voit que Clindor mène une vie aventureuse qui le conduit à la mort. Mais quand il considère ces apparitions en vision rétrospective, sous l'angle qui convient, il découvre que Clindor jouait simplement la comédie, au sens propre de l'expression.

9 Rédigée pour la réédition de 1644 : cf. CORNEILLE, 1970, p. 3-4.

Si exceptionnelle qu'elle soit, cette incursion de l'anamorphose dans le champ théâtral n'a rien de surprenant. Elle s'explique par le contexte culturel et scientifique dans lequel la pièce de Corneille a été composée, représentée et publiée. Les années 1630 en général, et singulièrement les quelque quatre ans qui séparent la création de la pièce (1635) de sa publication (1639), se caractérisent en effet, dans le domaine de l'optique comme dans celui de la géométrie, par un intérêt marqué pour les déformations naturelles ou artificielles pouvant affecter la vision : en 1636, paraît la première étude consacrée par Desargues à la perspective¹⁰ ; en 1637, la *Dioptrique* et la *Géométrie* de Descartes ; en 1638, *La perspective curieuse* du Père Nicéron. C'est dans ce dernier ouvrage que se manifeste l'intérêt le plus vif pour les déformations artificielles de la vision. Le titre complet du traité est éloquent : *La perspective curieuse ou Magie artificielle des effets merveilleux de l'Optique, par la vision directe, de la Catoptrique, par la reflexion des miroirs plats, cylindriques et coniques, la Dioptrique, par la refraction des Crysteaux. Dans laquelle, outre un abrégé et methode generale de la Perspective commune, reduite en pratique sur les cinq corps reguliers, est encore enseignee la façon de faire et construire toutes sortes de figures difformes qui, estant veuës de leur poinct, paroissent dans une juste proportion...* L'ouvrage consacre d'ailleurs la totalité de son deuxième livre aux anamorphoses. Le titre de la réédition augmentée du traité, publiée en latin en 1646, après la mort de son auteur, est encore plus éloquent : *Thaumaturgus opticus...* Ces spéculations sur les déformations de la vision s'accompagnent, dans certains milieux, d'un engouement pour les applications amusantes ou troublantes de la perspective et de la catoptrique, science des réflexions. Les cabinets de curiosité, les collections des amateurs et les demeures princières se peuplent de tableaux anamorphotiques, de miroirs déformants, de portraits secrets, bientôt de lanternes magiques... En proposant à Pridamant une anamorphose, Corneille ne fait donc que sacrifier à une mode¹¹.

Mais quel sens prend l'anamorphose dans *L'Illusion comique* ? Ou plus exactement, de quoi le regard fasciné par le mage est-il la métaphore ?

Le regard de Pridamant figure d'abord, bien sûr, le regard que le spectateur porte sur le spectacle au théâtre. Curieusement, cette première comparaison n'est pas aussi développée que ne le laisseraient augurer le titre de la pièce, *L'Illusion comique*¹², et le procédé du théâtre dans le théâtre employé par l'auteur¹³. Tout juste peut-on observer que le regard du spectateur venu à la comédie se trouve soumis, comme celui de Pridamant,

10 *Exemple de l'une des manières universelles du S. G. D. L. touchant la pratique de la perspective sans employer aucun tiers point, des distances d'autre nature, qui soit hors du champ de l'ouvrage.*

11 Sur cette mode, voir BALTRUSAITIS, 1996, p. 55-84.

12 Faut-il rappeler que dans ce titre, l'adjectif *comique* signifie *théâtrale* ?

13 D'une manière particulièrement subtile : voir FORESTIER, 1996, index.

son double scénique, à une suite d'apparitions et de disparitions de personnages et de comédiens au fil des actes et des entractes scandant la représentation, et exposé ainsi à une large gamme d'émotions allant de la crainte à l'émerveillement, en passant par la pitié ou l'admiration, selon le type de spectacle qui lui est proposé. Dans tous les cas, les yeux des spectateurs seront aussi « étonnés »¹⁴ que ceux de Pridamant. On ajoutera que le premier avertissement adressé par le mage à ce dernier pourrait à lui seul définir le pacte proposé par le dramaturge et le comédien au spectateur : « Voyez desja paroistre... » (v. 217)

Le regard de Pridamant figure aussi, et bien davantage, le jugement moral porté par les contemporains de Corneille sur les comédiens et le métier qu'ils exercent. Qualifié d'« erreur commune »¹⁵ par le mage, ce jugement est parfaitement résumé par l'exclamation méprisante de Pridamant découvrant le métier adopté par Clindor : « Mon fils Comedien ! » (v. 1765). Comme on l'a déjà dit, la pièce de Corneille est une œuvre de commande destinée à contribuer à la campagne d'opinion qui a été lancée par Richelieu vers 1633 pour réhabiliter les comédiens et leur métier et qui aboutira à la fameuse déclaration royale du 16 avril 1641¹⁶. La contribution cornélienne à cette campagne, cependant, diffère sensiblement de celle de ses prédécesseurs. Dans *L'illusion comique*, Corneille n'apporte en effet aucun argument nouveau à l'apologie du comédien. Tous les arguments employés par Alcandre dans sa plaidoirie de la scène dernière¹⁷ ont déjà été avancés soit par Gougenot, dans sa *Comédie des comédiens*, publiée en 1633, soit par Scudéry, dans la sienne, parue en 1635, parfois par les deux.

Plutôt que d'argumenter à nouveau, Corneille a préféré prêcher par l'exemple. Il a choisi de faire la démonstration expérimentale du pouvoir de l'illusion théâtrale. Au terme de la scène 5 de l'acte V, Pridamant et le spectateur ont effectivement été totalement leurrés : ils croient sans réserve que Clindor a été tué par Eraste. Une illusion aussi puissante et aussi totale suppose, de la part de celui qui la suscite, un véritable savoir-faire, aussi difficile à acquérir qu'à mettre en œuvre. L'abusement magistral du regard de Pridamant et du spectateur est la preuve irréfutable du savoir-faire du comédien. Le public est ainsi appelé à tirer de l'expérience la conclusion qui s'impose : celui qui possède un aussi grand savoir-faire professionnel, peut légitimement prétendre trouver place dans la cité et mériter la considération de ses concitoyens.

Corneille était d'autant plus enclin à faire ainsi l'apologie du comédien et de son métier qu'il restait extrêmement reconnaissant à la troupe du Marais d'avoir lancé sa carrière en faisant de lui le plus grand dramaturge comique du début des années 1630 et

14 V. 1342. Voir n. 1.

15 V. 1805. Au double de *répandue* et de *vulgaire*.

16 Voir DUBU, 1997, p. 57-69.

17 Cf. v. 1781-1806.

professait une grande admiration pour l'art de son chef, Montdory, comme en témoigne un passage bien connu de l'*Excusatio*, poème latin publié en 1633¹⁸.

Enfin, le regard de Pridamant figure le regard que l'homme porte sur l'univers, la perception des phénomènes par le sujet connaissant. Ce n'est sans doute pas tout à fait un hasard, d'ailleurs, si la pièce s'intitule seulement *L'Illusion* à partir de l'édition de 1660. Cette abréviation montre assez que Corneille n'entendait pas limiter la signification de l'œuvre au champ purement théâtral. Mais la leçon gnoséologique de la pièce semble pour le moins ambiguë. Tout dépend en fait de la manière dont on interprète la dernière apparition offerte au regard de Pridamant.

On peut voir dans la vision des comédiens se partageant la recette une épreuve déterminante, une expérience discriminante, qui vient déromper définitivement Pridamant : alors qu'il croyait son fils mort, le père éploré découvre que Clindor est vivant. Il suffirait donc au sujet connaissant de trouver, comme Pridamant, l'angle de vue adéquat pour ne plus être leurré par ses sens et connaître les phénomènes avec une part appréciable de certitude. Le mage aurait alors appris à Pridamant à ne pas se laisser abuser par les apparences, à ne pas croire aveuglément au témoignage de ses sens. Naturellement, la leçon vaudrait aussi pour le spectateur auquel le dramaturge a fait faire, en même temps que son double scénique, mais dans l'ordre de la fiction, une sorte d'expérience gratuite et salubre de l'illusion cognitive. Dans cette perspective, Alcandre deviendrait, une dizaine d'années après le Désabuseur de Quevedo, figure centrale des *Sueños*¹⁹, une nouvelle personification de l'expérience, seule instance susceptible d'apprendre à l'homme à ne pas succomber à l'illusion et à ne pas se laisser tromper par ses sens. C'est la signification la plus obvie du texte.

Mais on peut, tout aussi bien, douter de la valeur discriminante de l'apparition des comédiens. Celle-ci reste effectivement une apparition suscitée par le magicien, après bien d'autres. En outre, ce n'est pas la première apparition, dans la pièce, à démentir une apparition précédente. Ainsi l'évocation, à l'acte V, de la faveur acquise par Clindor à la cour du prince Florilame a tout autant démenti l'évocation, à la fin de l'acte IV, du proscrit contraint à l'évasion et à la fuite pour échapper à la peine capitale. La vision des comédiens comptant leur recette pourrait donc parfaitement être, à son tour, démentie par une nouvelle apparition. Et un spectateur assistant à la représentation de *L'illusion comique* pouvait d'autant plus légitimement s'y attendre que l'acte V est beaucoup plus court que les précédents²⁰. Pourquoi, dès lors, la vision des comédiens se partageant la

18 Adressé à l'archevêque de Rouen, François de Harlay de Champvallon, ce poème comporte un éloge appuyé de Montdory, sous le nom de Roscius : cf. CORNEILLE, 1980, p. 465 (v. 33-38).

19 Voir le quatrième récit des *Sueños (Songes)*, QUEVEDO, 2003, p. 125-156. La première édition complète de l'œuvre de Quevedo date de 1627.

20 Il compte en effet seulement six scènes alors que les actes III et IV en comportent dix et l'acte II huit.

recette de la représentation serait-elle plus digne de foi que les apparitions précédentes ? Elle semble, au contraire, d'autant plus suspecte qu'elle porte d'évidentes marques de la théâtralité. Comme l'indique expressément la didascalie, « *on tire un rideau et on voit tous les Comédiens...* ». La formule ne se réfère pas à la « toile de devant » : les salles parisiennes n'étaient pas encore équipées, en ces années 1630, d'un rideau d'avant-scène. La didascalie se réfère à ces « tapisseries » qu'on employait pour obturer certains compartiments du décor multiple et qu'on tirait quand le déroulement de l'action l'exigeait afin que les spectateurs puissent voir ce qui se passait à l'intérieur. L'apparition des comédiens a donc toutes les apparences d'un spectacle offert dans un compartiment, d'une nouvelle séquence de la pièce intérieure enchâssée dans la pièce-cadre. Elle se présente comme délibérément fictive.

En définitive, l'apparition des comédiens ne dispose que d'une seule garantie de véracité : la parole du mage. La vision des comédiens doit être tenue pour véridique parce qu'Alcandre *dit* qu'elle est véridique. Mais la parole du mage est-elle, elle-même, digne de foi ? On peut à bon droit se poser la question en considérant l'ultime conseil donné par Alcandre à Pridamant avant que celui-ci ne le quitte pour rejoindre le château de Dorante. Alors que Pridamant vient d'affirmer que son fils, en adoptant le métier de comédien, « a trop bien fait », le mage lui réplique : « N'en croyez que vos yeux » (v. 1815). Singulier conseil ! Qu'a fait effectivement Pridamant depuis le début de l'évocation magique sinon précisément de croire aveuglément ses yeux ? Il n'a cessé de « croire la Comédie au point où [il l'a] veuë » (v. 1810). Or, il s'est constamment trompé. Qu'est-ce qui garantit que Pridamant, en prêtant foi à l'apparition des comédiens, ne se trompe pas une fois de plus ? Dans cette perspective, l'anamorphose resterait inopérante et la leçon gnoséologique de la pièce deviendrait toute autre. La comédie suggérerait que tous les angles de vue sur les phénomènes se valent, qu'aucun ne permet de connaître l'univers avec certitude, voire que le sujet connaissant, perpétuellement trompé par ses sens, n'a quasiment aucune chance d'échapper à l'illusion. Corneille souscrirait alors au profond pessimisme gnoséologique qui hante l'âge baroque depuis la poésie gnomique publiée à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles²¹ jusqu'à certains apologues du *Criticon* de Gracian²². L'hypothèse est séduisante, même si elle paraît difficilement compatible avec la foi profonde de Corneille. Le traducteur inspiré de *L'imitation de Jésus-Christ* n'a – convenons-en – rien d'un scép-

21 Voir, par exemple, les *Quatrains de la vanité du monde* de Pierre Matthieu, I-II-III, XXVI ou LXXIV, MATTHIEU, 1640, p. 47-48, 51 ou 59.

22 Voir, par exemple, celui de la fontaine des tromperies ou celui des marchands de lunettes dans le chapitre 7 de la première partie, GRACIAN, 1998, p. 91-96 ou 99. La première partie du *Criticon* a été publiée en 1650. On pourrait même démontrer que le mage, loin de détromper Pridamant, l'a trompé du début à la fin de l'intrigue : voir PASQUIER, 2000, p. 599-610.

tique... Mais il est vrai qu'à l'âge baroque, le pessimisme gnoséologique le plus noir n'est pas nécessairement incompatible avec la foi la plus ardente, loin s'en faut.

Faut-il cependant prêter à *L'Illusion comique* d'aussi profonds desseins ? Dans l'Examen ajouté à la pièce pour la grande édition collective de son *Théâtre* publiée en 1660, Corneille semble vouloir nous en dissuader en présentant son œuvre comme une « galanterie extravagante » (CORNEILLE, 1970, p. 123). L'expression est riche de sens. Selon Furetière, « on dit figurément et avec hyperbole cette affaire-là n'est qu'une pure *galanterie* pour dire, ce n'est pas une chose de conséquence. » Corneille a surenchéri en qualifiant cette galanterie d'extravagante, c'est-à-dire de folle, d'impertinente. Visiblement, le dramaturge souhaitait conférer ainsi à sa pièce la plus totale gratuité possible, sinon la plus grande insignifiance possible.

Que penser d'une telle qualification ? On a souvent considéré les *Discours* et les examens de l'édition de 1660 comme des dispositifs empreints d'un certain opportunisme esthétique. Il s'agissait, pour Corneille, de formaliser, en marge de la grande édition collective de son théâtre, un modèle tragique conforme à ses vœux sans heurter de front les théoriciens du modèle régulier et en se coulant autant que possible dans l'aristotélisme dominant. Dans cette perspective, il était quasiment impossible de défendre une comédie aussi extravagante que *L'Illusion comique*. Mieux valait en proposer une relecture à peu près acceptable au regard de la *doxa* esthétique des années 1660. Et c'est bien ce à quoi s'emploie Corneille dans l'Examen en s'efforçant de conférer une unité structurelle à la pièce et de rationaliser sa variété générique foisonnante. Mieux valait aussi gommer les enjeux gnoséologiques de l'œuvre. Voilà sans doute pourquoi Corneille a choisi, parmi les diverses significations possibles de la pièce, la moins compromettante : *L'Illusion* ne serait qu'une sorte de bagatelle un peu folle, sans conséquence ni pertinence.

Mais peut-être, après tout, le regard que porte Pridamant sur le monde n'est-il effectivement qu'un regard amusé, légèrement teinté d'ironie... Peut-être était-ce aussi le regard que portait Corneille en 1660 sur une pièce composée presque une trentaine d'années auparavant, au moment où triomphait le modèle baroque sur la scène française ? Qui sait si les manigances et les élucubrations du mage Alcandre ne lui paraissaient pas, alors, parfaitement vaines ?

Bibliographie

Sources

- CORNEILLE, Pierre, *L'Illusion comique*, Robert Garapon (éd.), Paris, STFM, 1970.
- , *Œuvres complètes*, Georges Couton (éd.), Paris, Gallimard, t. I, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.
- DESARGUES, Girard, *Exemple de l'une des manières universelles du S. G. D. L. touchant la pratique de la perspective sans employer aucun tiers point, des distances d'autre nature, qui soit hors du champ de l'ouvrage*, Paris, Jacques Dugast, 1636.
- GRACIAN, Baltasar, *Le Criticon*, Eliane Sollé (trad.), Paris, Allia, 1998.
- MATTHIEU, Pierre, *Quatrains de la vanité du monde*, dans *Les Quatrains des Sieurs Pibrac, Favre et Matthieu*, Paris, Antoine Robinot, 1640.
- NICERON, Jean-François, *La perspective curieuse ou Magie artificielle des effets merveilleux de l'Optique...*, Paris, Pierre Billaine, 1638.
- QUEVEDO, Francisco de, *Songes et discours*, Annick Louis et Bernard Tissier (trad.), Paris, José Corti, 2003.

Ouvrages critiques

- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Anamorphoses* (1984), Paris, Flammarion, 1996.
- COUTON, Georges, *Richelieu et le théâtre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986.
- DUBU, Jean, *Les Églises chrétiennes et le théâtre (1550-1850)*, Grenoble, PUG, 1997.
- FORESTIER, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle* (1981), Genève, Droz, 1996 (Titre courant).
- PASQUIER, Pierre, « L'éclat du leurre : l'illusion universelle selon Corneille et Brosse », dans Françoise Laurent et Francis Dubost (éd.), *Deceptio. Mystifications, tromperies, illusions de l'Antiquité au XVII^e siècle*, Actes des journées d'étude organisées en 1998-1999 par l'Équipe d'Accueil MA-RENBAR, Montpellier, Université Paul Valéry, 2000, t. 2, p. 599-610.

