

## Théâtre, puissance trois...

Chez Corneille, à l'aventure

Des trois grands dramaturges de notre dix-septième siècle – Corneille, Molière, Racine – Corneille est le seul dont la jeunesse, la maturité et la vieillesse aient été également fécondes. De *L'Etourdi* au *Malade imaginaire*, l'intervalle est d'une vingtaine d'années. De *La Thébaine* à *Phèdre*, de treize ans. Mais quarante-cinq ans séparent *Mélite* de *Suréna*. D'où l'extraordinaire diversité de l'œuvre, diversité voulue et revendiquée par le poète, inlassable expérimentateur.

*Le Menteur* (1643), *Sophonisbe* (1663), *L'illusion comique* (1635-36) : tel aura été notre parcours dans le théâtre de Corneille. Un parcours ? Trois aventures plutôt, trois expéditions dans ce territoire immense. *Le Menteur* ? Au faite de sa gloire, un Corneille qui se délasse de *Cinna* et de *La Mort de Pompée* en adaptant un chef-d'œuvre de la *comedia* espagnole. *Sophonisbe* ? À l'apogée de ses moyens, au plus aigu de sa pensée, un Corneille rigoureusement classique, un Corneille capable d'inscrire ses libres héros dans une ample méditation sur la lutte à mort des empires. *L'illusion comique* ? Au plus vif de son insolente jeunesse, ayant déjà, par ses premiers succès, distancé le peloton de ses rivaux, un Corneille virtuose, extravagant, irrésistible, déjà profond dans ses brillances, méthodique dans ses folies, philosophe dans ses gaietés.

La comédie selon Corneille

Quel est le schéma d'une comédie à l'heure où paraît Corneille ? Le jeune premier est follement épris de la jeune première, et réciproquement. Les vieillards s'opposent à leurs amours. Docteurs, pédants, entremetteuses, capitans compliquent la situation. Les valets bernent les vieillards, les docteurs, les capitans et les autres. Tout finit par le mariage des amoureux. Dès ses premières comédies, Corneille s'est écarté de cette formule que les Italiens avaient puisés chez Plaute. Il a créé une comédie d'un nouveau genre d'où les parents sont exclus, où tous les personnages appartiennent à la même génération de jeunes gens, où les obstacles surgissent de l'amour même et de ses avatars. Incertains mélanges du sentiment et de l'intérêt, petites et grandes manœuvres de la jalousie et de l'inconstance, angoisses de la dépendance passionnée, tels sont les moteurs de *La Veuve*, de *La Galerie du Palais* ou de *La Place Royale*. Pères avarés, soldats fanfarons, fourbes, pédants, les types traditionnels sont brutalement congédiés. Rien non plus des bonds et rebonds de la tragi-comédie d'inspiration espagnole. Si les protagonistes de cette comédie nouvelle ont un arbre généalogique, c'est dans la pastorale qu'il prend racine. Ils lui empruntent leurs émois, mais ils lui abandonnent ses décors – rochers, grottes, vallons – et ses accessoires – moutons, houlettes baguettes magiques. Et telle est bien la première révolution cornélienne : notre jeune auteur dérobe à la pastorale sa thématique galante ; il la transplante dans un contexte citadin et actuel. D'une pierre deux coups : il démode l'ancienne comédie, il démode la pastorale.

De l'art de magnifier les restes

Pour qui vient de lire ces comédies de jeunesse, *L'illusion comique* est une surprise : l'inventeur y renonce à son invention. Tout ce que Corneille avait mis à la porte, il le fait rentrer par la fenêtre. Du côté de la comédie : le conflit des générations, les amours contrariés par l'autorité, le Capitain. Du côté de la pastorale : la grotte en Touraine, le magicien, les sortilèges. Du côté de la tragi-comédie : les duels, les prisons, les évasions.

Tout un théâtre dont on avait cru qu'il avait fait son temps. *L'illusion comique* serait-elle un exemple de l'art d'accommoder les restes ? Ou plutôt – et l'on reconnaîtra Corneille à cet ambitieux dessein – la démonstration de ce qu'avec ces restes, naguère évacués pour faire du neuf, il est encore capable, lui, Corneille, de faire du neuf, un autre neuf.

Donc, c'est à la pastorale, à son bric-à-brac, que Corneille emprunte le motif initial de *L'illusion*. Alcandre appartient à la famille des vieux ermites jeteurs de sorts, experts en bouillon d'herbes et en philtres d'oubli. Motif initial ? Bien davantage : le lieu des enchantements, les enchantements eux-mêmes sont le cadre et le fil conducteur de la pièce. Fonction dramatique de premier plan que ne leur avait jamais octroyé aucun auteur de pastorale. Le merveilleux n'intervient pas incidemment : il est le tissu même de l'œuvre, comme il pourrait l'être d'un conte de fées. D'un bout à l'autre des cinq actes, Pridamant est sous influence magique, et ce sont ses *visions* que nous voyons. Si c'était là un reste, le voici magnifié, et le voici qui magnifie tous les autres : ces reliques du vieux théâtre, ces vieux bouts de films dont Alcandre produit un montage, miraculeusement conservés, ont le charme des souvenirs d'enfance. Enfance et adolescence d'un théâtre pré-cornélien, que l'enfant et l'adolescent Corneille a fréquenté et aimé.

### Souvenirs d'enfance

Voici d'abord un pur produit des tréteaux de la Foire, à peine un personnage, mais beaucoup plus qu'un personnage, un Pulcinella, un Punch, un guignol : Matamore. Il s'échauffe, il bâtit ses châteaux en Espagne, il les renverse, il confond Isabelle et Dulcinée, il fait et défait les empires et les amours : c'est un enfant qui rêve d'omnipotence mais à qui il suffit de rêver sans agir. Il est comme décalé face à ses partenaires : le plus vieux des restes, un burlesque de la préhistoire. Au fond d'un placard de la cinémathèque. Très présent au début de la pièce, il doit bientôt se rendre à l'évidence de son inutilité, raccourcir ses interventions pour enfin disparaître sans même nous dire où il va : probablement finir ses jours dans une maison de retraite pour vieux comédiens. La roue tourne : au rancart, les clowns ! Corneille écrit pour Matamore les répliques les plus étincelantes qu'un Matamore, un Fierabras, un Rodomont, un Taillefer aient jamais déclamées. Bien sûr puisqu'il lui compose son chant du cygne !

Tout ce qui suit est également rétrospectif : les amours de Clindor et d'Isabelle, la malignité de Lyse, la colère de Géronte nous renvoient aux figures obligées de la comédie italienne. La jalousie d'Adraste, le guet-apens, le meurtre, l'évasion, à celles de la *comedia* espagnole et de la tragi-comédie. Les *restes*, on le voit, nous sont servis dans un certain ordre qui est celui de l'histoire du théâtre et de son évolution récente. Le regard de Corneille sur ce proche passé, déjà lointain, regard amusé, regard critique, mais aussi nostalgique et tendre, évoque celui d'un Fellini fantasmant ces salles obscures où le petit Federico chopait le virus du cinéma.

### Un thème à la mode

Pridamant, mécontent de son fils, le traitait avec rudesse. Las de cette sévérité, le jeune homme s'est enfui. Et voici dix ans que le père voyage de pays en pays à la recherche de l'enfant prodigue. La donnée initiale de *L'illusion*, c'est « Perdu de vue ». C'était déjà, peu ou prou, celle de *La Comédie des Comédiens*, de Scudéry (1635).

« Feu mon frère...n'a laissé qu'un fils à sa mort...qui, suivant les caprices qui l'emportent loin de la raison, a déjà fait mille saillies. Les lettres, où nous le destinions, lui ont semblé une occupation trop basse et trop endormie pour sa vivacité, il a voulu porter les armes et,

le faisant, a couru toute l'Europe... Il est reparti de nouveau sans que nous ayons pu découvrir sa route, et mon frère m'ayant supplié en mourant d'avoir soin d'en faire la recherche, il n'est forme de vie où la débauche puisse réduire un jeune homme dans laquelle je n'aie tâché de le rencontrer. Mais tout inutilement. De sorte qu'ennuyé d'un si long voyage, enfin me voici dans Lyon, mais si las, qu'il ne m'est pas possible d'en partir de deux ou trois jours ... »

Monsieur de Blandimore - c'est le nom du vieil homme – est sur le point d'abandonner ses recherches. Son hôte lyonnais, pour le divertir l'invite au théâtre. Surprise : il y retrouve son neveu, qui s'est fait « portier de comédie ».

Le thème était à la mode. Dans *La comédie des comédiens*, comme dans *L'illusion comique*, il débouche sur l'apologie du théâtre. Le neveu de Blandimore, caché sous le pseudonyme de Belle-Ombre, est-il devenu la honte de la famille ? Scudéry a son point de vue là-dessus : tout dépend du théâtre que l'on fait. Le théâtre d'aujourd'hui, dans un effort soutenu par Richelieu et par le Roi, accède à une dignité toute nouvelle qui lui vaut l'estime des honnêtes gens. Les comédiens de ce nouveau théâtre ne pratiquent pas un métier infâme.

*L'illusion comique* doit donc être située dans un moment précis des relations entre le théâtre et le pouvoir. Elle participe à une campagne en faveur de l'art dramatique, campagne voulue et animée d'en haut, campagne dont Pridamant et ses pareils sont les cibles. Qu'ils confessent tous...

« J'ai cru la Comédie au point où je l'ai vue,  
J'en ignorais l'éclat, l'utilité, l'appas,  
Et la blâmais ainsi ne la connaissant pas »

...et la campagne aura atteint son but.

S'inscrivant dans cette campagne, en plein accord avec ses fins, Corneille, on le devine, atteint plus loin et plus haut. On aura compris de ce qui précède que les enfances de Clindor, son roman d'apprentissage, sont aussi les enfances du théâtre et que Corneille, si fort attaché à la dignité de son art, ne renie pas ses enfances, les retrace avec amour. Des tréteaux à la tragédie, un même sang circule. Il faut un gamin rétif pour faire un grand tragédien.

Fondu-enchaîné

Remarquons-le ensuite : de toutes pièces qui, du temps même de Corneille, jouent *du théâtre dans le théâtre*, *L'illusion comique* est la seule qui déploie le thème sur toute l'étendue de ses cinq actes. La seule aussi qui redouble le thème. Théâtre dans le théâtre dans le théâtre. Théâtre non point à la puissance deux, mais à la puissance trois. Le théâtre d'Alcandre, ce ne sont pas d'abord des comédiens jouant une autre vie que la leur, ce sont des spectres de la vraie vie. C'est au cinquième acte seulement que ce théâtre d'ombres n'est plus ombre du *vécu*, qu'il devient ombre du *représenté*. Que les bouts de film d'Alcandre cesseront d'être les morceaux choisis d'un reportage. Qu'ils seront les fragments d'une fiction. Pas plus que Pridamant nous ne serons prévenus du changement de niveau qui s'est opéré entre le IV et le V. Nous aurons glissé de la vie au théâtre, des spectres du vécu aux spectres du représenté, par une sorte de fondu-enchaîné.

## La vie : le théâtre

Où ses contemporains marquaient la rupture entre le théâtre et la vie, Corneille s'acharne à marquer la continuité. On admirera comment, dès l'acte III et plus encore à l'acte IV, il prépare ses personnages à tenir, dans le futur acte V, leurs rôles de héros et d'héroïnes. Clindor en prison, c'est encore le vrai Clindor. Mais n'est-ce pas déjà ce « soldat vagabond » que Florilame fera Capitaine ? Vie et théâtre, loin de s'opposer, se font écho sans relâche, théâtre nourri de réminiscences, héros fictifs riches de leur misérable passé ; vie toujours-déjà *informée* par le théâtre. Alcandre, après coup, aura beau nous aider à repérer précisément la frontière :

« Et depuis sa prison que vous avez vu,  
Son adultère amour, son trépas impourvu,  
N'est que la triste fin d'une pièce tragique...

... nous persistons à refuser son tranchant, à l'éprouver indécise, à réclamer, en tant qu'êtres humains, la double nationalité de « théâtre » et de la « vie ». À deviner l'intense commerce qui les unit souterrainement, dans l'ordre du rêve. À pointer, dans telles inflexions de la vie, qu'elle se penche au miroir du théâtre, qu'elle s'y rêve ou s'y réfléchit ; à tels vertiges du théâtre, qu'il plonge loin dans la vie, qu'il la travaille, qu'il l'arrache à l'ornière e, t paradoxalement, qu'il la *réalise*.

Si Corneille-Alcandre brouille le seuil qui mène de la vie au théâtre et du théâtre à la vie, c'est que d'autres seuils lui importent dans la vie comme au théâtre. Du volage Clindor de l'acte III au volage héros de l'acte V, peu d'écart. Mais quelle métamorphose du Clindor picaresque de l'acte I, du Clindor cynique de l'acte III...

« Bien que pour l'épouser je lui donne ma foi  
Penses-tu qu'en effet je l'aime plus que toi ?

... ou Clindor enchaîné de l'acte IV tout désireux de mourir fier, tout en bataille conte sa faiblesse, tout cramponné à son amour ! Au théâtre comme dans la vie : quel écart entre le frivole « Clindor » qui se faufile dans le jardin du V, et le « Clindor » tout vertueux, le « Clindor-Hippolyte » qui se refuse aux élans passionnés de « Rosine-Phèdre » ! Quel écart encore entre Lyse, la servante vindicative et peut-être vénale de l'acte II, et Lyse-la-généreuse, Lyse-l'intrépide, Lyse-la-cornélienne que l'amour hisse à l'abnégation. Quel écart, entre le Pridamant de l'acte I, bourrelé d'un remord infini, épuisé d'une quête sans fin, et le Pridamant de l'acte V qui pardonne en se pardonnant, qui a fait son deuil de son deuil et qui accepte son fils avant, peut-être, de le retrouver ! Ces frontières-là, qui sont des frontières intérieures, Corneille en fait son miel. Dans la vie comme au théâtre, ce qui l'intéresse déjà, ce que déjà il affiche, ce sont ces incohérences sublimes, ces transfigurations du rêve, ces écarts de la liberté, où s'affirme le miracle humain, où l'homme advient en se montrant invraisemblable aux yeux des hommes : le plus beau des enchantements, le plus fort des coups de théâtre.

Jean-Marie Villégier  
Décembre 1996