

Le théâtre de l'illusion

Ramona PÁL-KOVÁCS

« Ensuite il retomba dans la comédie, et,
si j'ose dire ce que j'en pense, la chute fut grande. »
(Fontenelle, *Vie de Corneille*)

Introduction

L'Illusion comique est l'une des rares comédies de Corneille, auteur connu plutôt pour ses tragédies, qui pût surmonter les obstacles du temps et qui est capable de « parler » autant à l'homme du XVII^e siècle qu'à celui de nos jours.

Nous avons l'intention de montrer que dans *L'Illusion comique* il ne s'agit pas seulement d'une simple réflexion sur la situation théâtrale mais que la structure du « théâtre dans le théâtre » constitue la base d'interprétation de cette œuvre. À l'aide d'une métaphore élaborée du théâtre (celle que constitue le cadre de la pièce), l'œuvre nous confronte indirectement à la situation théâtrale. Elle pose qu'en suivant un chemin déterminé, on peut arriver à la vérité, à savoir à l'appréciation du théâtre qui, d'une part, se manifeste d'une manière explicite dans l'apologie du théâtre réci-tée par le mage et, d'autre part, apparaît implicitement dans la structure de la pièce.

Après avoir examiné les différents niveaux du drame établis traditionnellement par la critique littéraire, nous rapprocherons ces niveaux aux différentes étapes que l'on retrouve dans l'allégorie de la caverne de Platon, car nous pensons que l'allégorie de Platon pourra nous apporter une meilleure compréhension du mécanisme de cette pièce. Cependant, il ne s'agira pas dans le cas de *L'Illusion comique* d'une illustration au sens littéral des pensées de Platon mais plutôt d'une mise en pratique d'une démarche du sujet percevant parcourue vers la vérité.

Il existe plusieurs variantes de cette œuvre et de son titre. On souligne trois versions : le texte de la première édition parue en 1639, la version corrigée à partir de 1644 au niveau de la grammaire et de l'orthographe et modifiée en général dans ses didascalies, enfin celle de 1660 parue dans *Le Théâtre de Pierre Corneille, revu et corrigé par l'auteur*, version définitive de l'auteur. Tandis que le titre de la version de 1639 autant que celle de 1644 est *L'Illusion comique*, le texte de 1660 s'appellera *L'Illusion* tout court. Dans ce dernier, la dédicace à Mademoiselle M. F. D. R. sera remplacée par l'*Examen*, analyse de la pièce par l'auteur lui-même.

Loin de nous de vouloir remettre en question les décisions de l'auteur concernant le choix de la modification du titre, le titre original est considéré comme plus conforme au thème de la pièce qui, selon nous, n'aborde pas la relation en général de la réalité et de l'illusion mais plutôt celle de la réalité *théâtrale* et de l'illusion *théâtrale*. C'est pourquoi dans notre étude nous recourrons au texte original de 1639, même si dans certains cas il est inévitable de prendre en considération les autres variantes.

Nous essayerons donc de voir comment la relation entre l'illusion et la réalité peut s'interpréter dans les cadres de *L'Illusion comique*, et comment les notions du réalisme et de la théâtralité peuvent se heurter pour se retrouver enfin dans cet « étrange monstre »¹.

Un « étrange monstre »

Comme point de départ, prenons l'énoncé maintes fois cité de l'auteur qui dit que dans le cas de *L'Illusion comique* on a affaire à un « étrange monstre ». Dans la phrase suivante, pour justifier cette déclaration, Corneille caractérise son œuvre ainsi : « Le premier acte n'est qu'un prologue, les trois suivants font une comédie imparfaite, le dernier est une tragédie, et tout cela cousu ensemble fait une comédie². » Cette pièce se compose donc (selon l'auteur lui-même) de plusieurs parties qui constitueront pourtant un tout. Ce tout est capable de fonctionner dans sa totalité et non seulement par ses parties qui sont tout de même bien identifiables d'après leurs caractéristiques, même si Corneille essaiera de masquer à plusieurs reprises la limite entre la « comédie » et la « tragédie ».

Quoique Georges Forestier conteste le fait que le premier acte soit réellement un prologue³ et qu'il rapproche la fonction du cadre de celle des chœurs grecs et le premier acte de celle des expositions⁴, sa classification ressemble *grosso modo* à celle de Corneille. Dans son étude, Forestier distingue trois niveaux selon l'aspect statique de la pièce⁵ : (I.) le premier niveau étant le cadre, les scènes de Pridamant (de Dorante aussi, dans le premier acte) et d'Alcandre qui représentent les événements réels du spectacle ; (II.) le deuxième niveau étant l'illusion projetée sur le mur de la grotte du mage qui raconte l'histoire de Clindor qui se passe deux ans auparavant ; (III.) et enfin le troisième niveau, celui de la pièce de théâtre jouée par les personnages du deuxième niveau. Ce niveau ne sera évident que dans l'acte V, scène 6 quand les rideaux s'ouvrent et que l'on voit les acteurs compter leur argent⁶.

Le premier niveau peut être interprété comme la métaphore du théâtre⁷. Le caractère d'Alcandre est psychologiquement le moins élaboré et est aussi le personnage le plus symbolique de la pièce. Il contrôle l'illusion, par conséquent c'est lui qui organise les images que l'on perçoit. Si son personnage est la métaphore du « démiurge-dramaturge », sa grotte est le théâtre même⁸, lieu de son activité de met-

¹ Corneille lui-même appelle son œuvre de cette façon dans sa dédicace à Mademoiselle M. F. D. R.

² CORNEILLE, Pierre, *L'Illusion comique*, Paris, Flammarion, 1997, p. 29. (Désormais : *L'Illusion*.)

³ Dans son *Examen* de 1660, en modifiant son opinion de 1639, Corneille caractérise le premier acte comme quelque chose qui « ne semble qu'un prologue ». *Ibid.*, p. 140-142.

⁴ FORESTIER, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre*, Genève, Droz, 1996, p. 69.

⁵ *Ibid.*, p. 120-121.

⁶ Dans la variante de 1660 où Corneille exécute plusieurs changements concernant la fin de la pièce et où il élimine la scène 4 de l'acte V, ce moment est dans la scène 5.

⁷ Cette idée revient à plusieurs reprises dans la littérature critique. Quelques exemples : FORESTIER, Georges, *Op. cit.*, p. 209-212. ; LEFÈBRE, Daniel, « L'Illusion, un chemin vers la vérité », in *Imaginaire & Inconscient*, n° 17, 2006/1, p. 18. ; HUTIER, Jean-Benoît, *Profil d'une œuvre : L'Illusion comique* (1635-1636), Pierre Corneille, Paris, Hatier, 2001, p. 60-73.

⁸ FORESTIER, Georges, *Op. cit.*, p. 210.

teur en scène. Nous trouvons cependant l'idée qu'Alcandre serait « la caricature de Corneille lui-même en tant que poète »⁹ un peu exagérée. Sans pour autant contester cette possibilité, nous pensons qu'il faut accentuer plutôt l'importance dramaturgique de son personnage en tant qu'organisateur de l'histoire. Dans cette métaphore, Pridamant est le spectateur, car il ne participe pas activement au déroulement des événements, mais il les observe. Tandis qu'Alcandre intervient dans les événements perçus, Pridamant est plutôt dans une position passive¹⁰. En outre, pour le spectateur, le Père représente un regard restreint, puisque ce premier n'est plus dans sa position de spectateur omniscient à laquelle il s'est habitué au cours des pièces dites « traditionnelles ». Étant donné que le spectateur voit les mêmes événements que Pridamant, il « doit » tout aussi bien traverser les mêmes étapes de la connaissance. Par conséquent, il « doit » arriver à la même conclusion que celui-ci. Cependant, il faut éviter de confondre la position du spectateur et celle de Pridamant, puisque celui-ci « croit réellement que tout ce qu'il voit est la vérité, tandis que les spectateurs font seulement semblant de le croire »¹¹. De plus, le spectateur voit Pridamant regarder quelque chose, donc, en même temps qu'il voit l'illusion, à un niveau différent il voit aussi les événements du cadre. Ce double rôle de dramaturge-spectateur de la métaphore peut être complété par l'acteur représenté par Clindor et Matamore. Clindor est acteur parce qu'il domine l'illusion projetée sur le mur de la cave, mais aussi parce que, comme on le lit chez Clair L. Carlin, sa « vraie identité consiste dans une série de rôles, et le seul moyen de se réintégrer dans l'ordre social c'est en devenant acteur »¹². En revanche, Matamore ne représente pas pour autant l'homme-acteur, il n'est plutôt qu'un rôle. Corneille lui-même affirme dans son *Examen* qu'« il y en a même un [personnage] qui n'a d'être que dans l'imagination, inventé exprès pour faire rire, et dont il ne se trouve point d'original parmi les hommes »¹³. Ce personnage est le rôle du capitaine ; un vrai fanfaron qui ne réussit pas à convaincre les autres de sa propre grandeur, par conséquent il sera un acteur manqué¹⁴. Matamore est tellement lié au comique qu'il ne peut même pas arriver au dernier niveau, celui du tragique, restant ainsi l'un des personnages dominants des actes de la comédie.

Le deuxième niveau est une comédie non seulement parce qu'elle se termine bien avec la fuite de la prison et la réunion des amoureux, mais aussi pour d'autres caractéristiques. En premier lieu, pensons au capitaine mentionné ci-dessus, qui peut

⁹ LITMAN, Théodore A., *Les comédies de Corneille*, Paris, Nizet, 1981, p. 145.

¹⁰ Il est passif car il n'intervient pas dans les événements perçus, mais il est actif dans la formation du sens.

¹¹ LEFÈBRE, Daniel, *Op. cit.*, p. 18.

¹² « Clindor's real identity consists of a series of roles, and becoming a professional actor is the only way he can be reintegrated into the social order. » In CARLIN, Claire L., *Pierre Corneille Revisited*, New York, Twayne Publishers, 1998, p. 47.

¹³ *L'illusion*, p. 140.

¹⁴ HUTIER, Jean-Benoît, *Op. cit.*, p. 71-72.

être complété par les personnages empruntés à la *commedia dell'arte*¹⁵. Le thème est l'amour, même s'il se tourne vers le tragique quand Clindor tue son rival, Adraste. Le troisième niveau, la tragédie se caractérise d'une part par sa fin tragique, d'autre part par son style plus élevé (qui pourrait aussi bien être le résultat d'un changement de mode de vie).

Les trois niveaux se différencient non seulement par leur thème mais aussi par leur relation à la réalité et au temps du spectacle. Le temps du cadre correspond à peu près à celui du spectacle, donc il peut satisfaire l'exigence concernant le temps de la loi des trois unités¹⁶. Forestier fait remarquer qu'avec la structure du « théâtre dans le théâtre », la contrainte du temps peut être éludée en ne prenant pas en considération le temps fictif de la pièce interne pour ne se concentrer que sur les événements du cadre. Le niveau I se joue dans le présent de la pièce, le niveau II raconte des événements réels mais qui se déroulent dans le passé, c'est-à-dire deux ans avant le temps du récit du cadre, enfin le niveau III qui, même s'il se joue dans le présent, représente de faux événements. Donc, le niveau I est considéré comme le plus proche de la réalité, alors que les deux autres niveaux en sont plus éloignés.

Pour que *L'Illusion comique* ne soit pourtant pas que l'union arbitraire de ces niveaux, Corneille recourt à la catégorie de l'illusion qui peut amener le spectateur d'un niveau à l'autre sans lui donner le sentiment d'une œuvre fragmentée. Cependant, avant d'examiner par quels moyens l'auteur réussit (grâce à l'illusion) à maintenir l'unité de l'œuvre, nous allons présenter la relation du lecteur et du spectateur au texte dramatique.

Les didascalies

Les didascalies se caractérisent par le fait que pour le spectateur elles n'apparaissent pas textuellement mais en tant qu'effets visuels. Ce que le lecteur interprète en lisant le drame, n'apparaît pour le spectateur que dans la réalisation du texte. Dans *L'Illusion comique*, cela est d'une grande portée car l'illusion n'existe que pour le spectateur. Quand le lecteur lit dans la didascalie du premier acte que Pridamant « donne un coup de baguette et on tire un rideau derrière lequel sont en parade les plus beaux habits des comédiens »¹⁷, il sait déjà que les vêtements qu'il voit ne font pas partie de la garde-robe d'un grand seigneur mais que ce ne sont que des costumes d'ac-

¹⁵ En gros : *Innamorato* : Clindor, *Innamorata* : Isabelle, *Columbina* : Lyse, *Pantalone* : Geronimo, *Il Capitano* : Matamore (le personnage lui-même est plus ancien, pourtant on le retrouve intégré dans la tradition de la *commedia dell'arte*).

¹⁶ « De *Mélite* au *Cid* l'unité du jour n'a été violée que trois fois par Corneille : anarchiquement dans *Mélite*, plus régulièrement dans *La Veuve* et la *Galerie du Palais*. Partout ailleurs il l'a respectée scrupuleusement. En revanche, l'unité de lieu a toujours été respectée au sens large, rarement au sens étroit de l'unicité, sinon par bravade comme dans *La Suivante* où, paradoxalement, grâce à la magie, dans *L'Illusion comique*. » Cf. MOREL, Jacques, « Corneille, metteur en scène », in *Pierre Corneille*, actes du colloque tenu à Rouen du 2 au 6 octobre 1984, éd. par Alain Niderst, Paris, PUF, 1984, p. 695.

¹⁷ *L'Illusion*, p. 38. (Acte I, scène 2 ; nous soulignons)

teur¹⁸. Corneille n'aide pas non plus à éclaircir le malentendu en faisant dire à Alcandre des paroles aussi ambiguës sur la situation du fils comme celles qui suivent :

Sous un meilleur destin sa fortune rangée
Et sa condition avec le temps changée,
Personne maintenant n'a de quoi murmurer
Qu'en public de la sorte il ose se parer.¹⁹

Quand le spectateur entend ces mots en voyant les habits, il pense probablement la même chose que le Père : son fils est-il devenu noble ou peut-être est-il marié ? Les didascalies de l'acte V servent d'exemple aussi, dès 1644, on lit ceci sur les personnages de la tragédie : « Clindor représentant Théagène, Isabelle représentant Hippolyte, Lyse représentant Clarine »²⁰. Corneille « par ce moyen, aide le lecteur à distinguer la fiction de la "réalité" »²¹. Ainsi le lecteur a l'avantage de connaître ces faits que le spectateur ne sait pas. Le lecteur ne peut pourtant pas comprendre l'essence de la pièce car pour lui la manœuvre de tromperie n'a pas de sens, c'est-à-dire qu'il ne peut l'interpréter que s'il se met dans la position d'un spectateur présupposé. Pour qu'il puisse la comprendre, en effet, le lecteur doit « expérimenter » les différentes phases de la connaissance dans l'ordre dans lequel elles s'imposent au spectateur. Pour le lecteur, l'illusion se brise avant même de pouvoir se former parce qu'il connaît à l'avance la fonction de la garde-robe et qu'il est informé sur les rôles des acteurs. En revanche, pour le spectateur, ce niveau de connaissance ne viendra qu'à l'acte V quand « on tire un rideau et on voit les comédiens qui partagent leur argent »²². C'est à partir de ce moment que le spectateur peut interpréter la tragédie de l'acte V et parce qu'il l'interprète rétrospectivement d'un horizon différent que celui du lecteur, la pièce aura un sens différent. En conséquence, pour le lecteur, l'illusion ne fonctionne pas, c'est pourquoi il est important d'examiner non seulement le texte de la pièce mais aussi sa possible représentation.

L'Illusion comique se déplace donc du textuel vers le visuel. Alcandre ne raconte pas l'histoire du fils au père (sauf en quelques mots au premier acte²³) mais il la montre. Il pourrait détailler à Pridamant ce qui est arrivé à son fils (ainsi qu'il commence à le faire) mais il ne pourrait jamais lui expliquer que la nouvelle profession de Clindor ne doit pas être considérée comme une chute. Au lieu du récit, c'est la démonstration qui est au premier plan. Alcandre lui-même le dit : « Et que, sans vous en faire une histoire importune, / Je vous les vais montrer en leur haute fortune. »²⁴. Donc, les didascalies nous laissent conclure que comme toute pièce de théâtre, *L'Illusion comique* non plus ne peut se réaliser que dans sa représentation.

¹⁸ Notices de Georges Couton in CORNEILLE, Pierre, *Œuvres Complètes*, t. I, Éditions Gallimard, 1980, p. 1417-1418.

¹⁹ *L'Illusion*, p. 39. (Acte I, scène 2)

²⁰ *Ibid.*, p. 119. (Acte V, scène 3)

²¹ BERREGARD, Sandrine, « Les didascalies dans le théâtre de Corneille », *XVII^e siècle* 2005/2, n° 227, p. 237.

²² *L'Illusion*, p. 135. (1639 : Acte V, scène 6 ; 1660 : Acte V, scène 5)

²³ *Ibid.*, p. 42-43. (Acte I, scène 3)

²⁴ *Ibid.*, p. 115. (1639 : Acte IV, scène 10 ; 1660 : Acte IV, scène 9 ; nous soulignons)

L'illusion

Après avoir examiné les conditions nécessaires pour que l'illusion puisse fonctionner – c'est-à-dire que la tromperie n'est possible que dans les cadres du spectacle, la représentation du texte dramatique – passons à l'étude de la fonction de l'illusion. Forestier, dans *Le Théâtre dans le théâtre*, analyse les événements du niveau III qui peuvent nous faire croire qu'il s'agit de la suite du niveau II. Tout d'abord plusieurs indications sur le passé se font dans l'acte V qui, par leurs ressemblances formelles, pourraient tout aussi bien être des indications sur les événements des actes II, III et IV, ainsi que les paroles d'Isabelle nous suggèrent cette continuité :

De combien différaient ta fortune et la mienne,
De combien de rivaux je dédaignai les vœux [...]
Quelle tendre amitié je recevais d'un père :
Je l'ai quitté pourtant, pour suivre ta misère,
Et je tendis les bras à mon enlèvement,
Ne pouvant être à toi de son consentement.²⁵

Corneille thématise les événements du niveau de la comédie. Il parle avant tout de la différence sociale entre les deux amoureux ce qui explique l'opposition de Géronte, le père d'Isabelle, à leur amour. On invoque la présence d'Adraste et de Matamore en tant que rivaux, puis la fuite qui domine l'acte IV. Corneille donne l'illusion de continuité de deux unités différentes tout en masquant les différences référentielles.

Les ressemblances structurelles des deux niveaux servent également cette intention. Forestier trouve que les histoires principalement différentes de la comédie et de la tragédie ont une structure analogue dont le centre est Clindor²⁶. Cette analogie n'est que renforcée par la ressemblance des personnages et de leurs rôles. Comme on le lit chez Forestier : « cette relation analogique était destinée précisément à faire croire qu'il y avait un rapport de succession »²⁷. Toutefois les tentatives de masquer la différence entre les deux niveaux peuvent être retrouvées non seulement si nous examinons l'aspect statique de la structure de *L'Illusion comique* mais aussi si nous reprenons le mouvement qui s'effectue entre les différents niveaux de représentation, donc l'aspect dynamique de la structure²⁸. Théodore A. Litman dit que l'apparence constante d'Alcandre et de Pridamant au début et à la fin d'un acte rompt l'illusion²⁹, en revanche, Forestier pense que l'apparition régulière du cadre aide à cacher le changement entre le deuxième et le troisième niveau³⁰. Le cadre réapparaît constamment en rompant les événements du deuxième niveau. C'est ainsi qu'on arrive encore une fois au cadre à la fin de l'acte IV où le spectateur ne se rend pas compte que la scène ne revient pas au deuxième niveau mais au troisième niveau³¹.

²⁵ *Ibid.*, p. 120. (Acte V, scène 3)

²⁶ Voir le schéma in FORESTIER, Georges, *Op. cit.*, p. 164.

²⁷ *Ibid.*, p. 165.

²⁸ *Ibid.*, p. 240.

²⁹ LITMAN, Théodore A., *Op. cit.*, p. 156.

³⁰ FORESTIER, Georges, *Op. cit.*, p. 240.

³¹ Voir le schéma in *Ibid.*

C'est donc l'illusion qui enchaîne les différents niveaux et qui les pose l'un à côté de l'autre non pas parallèlement mais linéairement. Sans l'illusion, la pièce ne pourrait fonctionner car il ne s'agirait que d'une œuvre lâchement ficelée.

L'allégorie de la caverne

Dans l'allégorie de la caverne, Platon démontre le processus de connaissance de l'Idée du Bien. Dans cette allégorie, on divise le monde d'abord en deux parties – l'intérieur de la cave éclairée par la lumière du feu et le dehors illuminé par le Soleil – qui à leur tour peuvent être séparées du modèle et son « ombre » selon le degré de clarté ou d'obscurité. Comme on peut diviser le processus en quatre parties, ainsi peut-on parler de quatre objets différents de la connaissance : (I) le Soleil, les hommes et d'autres objets réels ; (II) les reflets, les ombres de ces hommes, de ces objets et du Soleil ; (III) des statuettes d'hommes et d'animaux ; (IV) les ombres de ces statuettes. Le point de départ est la situation suivante : il y a des captifs demeurant « depuis leur enfance, les jambes et le cou enchaînés »³² dans une cave et qui ont le visage tourné vers le mur de la caverne regardant l'ombre de statuettes portées devant la lumière du feu. Ces hommes, faute de connaître d'alternatives, croiront que ce qu'ils voient est la réalité. Si on libère l'un de ces captifs par force qui jusque là ne regardait que des images projetées sur le mur de la caverne et qu'on l'amène immédiatement dehors, vers la lumière, il ne sera nullement capable de distinguer ce qu'il voit car il aura « les yeux tout éblouis par son éclat »³³. Il trouvera que ce qu'il voyait jusqu'ici est plus vrai que la lumière éblouissante qu'il voit à ce moment-là. Par contre, si on donne du temps à cet homme libéré pour s'accoutumer aux différentes étapes, lentement il reconnaîtra que ce qu'il voyait jusque-là n'est que la reproduction de la réalité et, enfin, il sera capable de « voir et contempler [le soleil] tel qu'il est »³⁴.

Les étapes ne peuvent être entremêlées comme on ne peut en omettre non plus. Connaître la vérité n'est possible que graduellement, s'approchant de plus en plus de la réalité, pour qu'enfin, après avoir perçu l'Idée, ces étapes s'interprètent rétrospectivement. Dans le processus de la connaissance de la vérité, l'illusion est un élément constitutif et non négatif. Donc, pour arriver à la réalité, le point de départ est l'illusion ; on connaît la réalité à travers les illusions.

La cave de *L'Illusion comique* n'est pas seulement « le lieu de résidence [...] officiel des magiciens »³⁵, mais son importance se situe également dans le parallèle établi entre la structure et le fonctionnement de la pièce et l'allégorie de Platon. Alcandre avertit à plusieurs reprises Pridamant de ne pas quitter la cave avant la fin de la magie, peu importe ce qu'il voit³⁶ car pour que Pridamant reçoive une image

³² PLATON, *La République*, Paris, Garnier Frères, 1966, p. 273.

³³ *Ibid.*, p. 274.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ FORESTIER, Georges, *Op. cit.*, p. 209.

³⁶ « Quoi qui s'offre à vos yeux n'en ayez point d'effroi. / De ma grotte surtout ne sortez qu'après moi. / Sinon, vous êtes mort. » *L'Illusion*, p. 44. (Acte II, scène 1) et « Mais, derechef, surtout n'ayez aucun

valide sur la situation actuelle de son fils, il doit rester jusqu'au bout dans la cave. Sinon, en abandonnant le développement des événements avant la fin, il partira en ne sachant que la moitié de la vérité qui, ainsi, fonctionnera plutôt comme un mensonge. Corneille décide de ne pas montrer tout de suite l'occupation du fils mais plutôt de le faire graduellement en gérant au travers de diverses images la pensée de Pridamant et par cela il réussit à lui montrer qu'il ne doit pas mépriser la profession du fils mais plutôt la valoriser. Donc, comme dans l'allégorie de Platon, on ne peut entremêler les étapes ou en omettre ; il s'agit d'un processus qui dirige l'attention du spectateur.

Maintenant nous reprenons les trois niveaux de la pièce mais cette fois-ci en les rapprochant des étapes de la connaissance qui se trouvent dans l'allégorie de la caverne. Tandis que dans l'allégorie, on a distingué quatre phases, jusqu'ici on n'avait parlé que de trois niveaux de la pièce. Alors, nous pouvons y ajouter un quatrième niveau – n'étant pas tant celui du texte du drame mais plutôt celui de la représentation, du spectacle supposé – autrement dit, celui de la situation théâtrale actuelle qui constitue les cadres du spectacle perçu, incluant autant le spectateur que les acteurs, la salle ou la scène. Naturellement nous ne parlons pas d'un spectacle concret et de son audience mais nous restons sur un plan théorique. Ce niveau est par excellence celui de la réalité car il représente une situation théâtrale supposée mais virtuellement réelle qui ne se rapporte directement à aucune « réalité », donc, n'est la représentation d'aucun modèle. Enfin, le spectateur étudié est un spectateur idéal qui se voit donner une forme par le texte de la pièce, c'est-à-dire qu'il est celui qui sert d'exemple lors de la création de l'œuvre.

Ce niveau proposé peut correspondre à la partie I de la connaissance chez Platon, donc au modèle de toute représentation. Nous soulignons que l'allégorie ne correspond avec *L'Illusion comique* que si l'on considère le processus de la connaissance et non pas son objet qui est chez Platon l'Idée du Bien symbolisée par le Soleil, tandis que chez Corneille c'est le théâtre, le monde du théâtre, qui est ciblé.

À présent nous désignons avec des chiffres romains ce niveau proposé et les niveaux établis chez Forestier pour mieux les rapporter aux étapes présentées dans l'allégorie. Le niveau de la situation théâtrale dans laquelle le spectacle se situe est le niveau I. La métaphore du théâtre – qui est en quelque sorte la représentation du théâtre comme les ombres des objets et du Soleil sont celles de leurs modèles – est le niveau II. Grâce au cadre, même si sous une forme stylisée, le public, le spectacle, les acteurs sont placés sur la scène. Par contre, la comédie qui occupe les trois actes du milieu et qu'on considère comme être le niveau III ne reproduit pas si évidemment son modèle : il reproduit la réalité de deux ans d'avant « par des spectres pareils à des corps animés »³⁷, tout comme les statuettes le font à l'intérieur de la cave avec les objets du dehors. La tragédie qui suit la comédie est considérée – d'une part par la coïncidence de quelques personnages, mais d'autre part plutôt par la structure

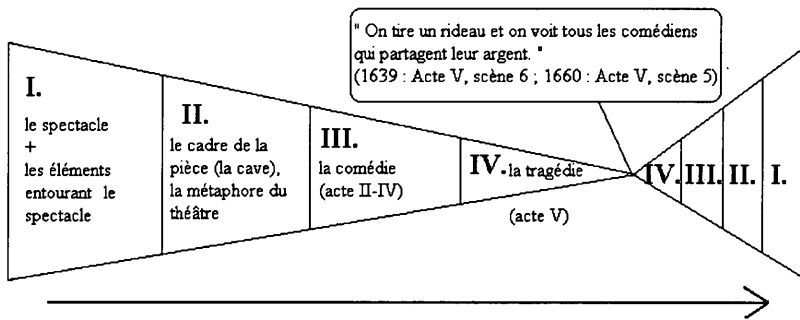
effroi, / Et de ce lieu fatal ne sortez qu'après moi : / Je vous le dis encore, il y a de la vie. » *Ibid.*, p. 117. (Acte V, scène 1)

³⁷ *L'Illusion*, p. 39.

analogue des deux parties – le reflet de la comédie. De plus, parce qu'il s'agit d'un spectacle, on est déjà dans l'univers des représentations, ici d'une « réalité » évoquée par des fantômes.

Ci-dessus, nous avons montré que chez Platon, pour connaître la vérité (le Bien), on doit d'abord commencer avec les illusions en relation la plus indirecte avec la réalité pour enfin s'approcher graduellement de la réalité en distinguant consciemment chaque phase du processus. Par contre, dans *L'Illusion comique* il semble à première vue que le mécanisme est justement inverse, ce qu'on connaît du niveau I à travers le cadre (niveau II) la comédie (niveau III) pour enfin arriver au spectacle intercalé du niveau IV. Pourtant, n'étant pas conscients d'arriver au niveau de la tragédie, nous ne pouvons pas parler d'une connaissance. Le processus de connaissance commence avec la prise de conscience, au moment où la tromperie devient claire pour tout le monde (Acte V, scène 5).

Nous pouvons illustrer le mécanisme de connaissance grâce au schéma suivant :



À travers une illusion théâtrale, sans s'en rendre compte, nous arrivons à la tragédie du niveau IV. On doit amener le spectateur de sa position réelle jusqu'à ce point pour qu'il puisse commencer sa route vers la connaissance de l'ultime vérité. L'illusion théâtrale est donc un outil pour atteindre ce but, même si étant une partie vitale du spectacle, elle devient objet dans les réflexions de la pièce. Nous avons déjà mentionné comment le spectateur arrive à l'aide de l'illusion à la perception de la tragédie et que tout cela est important parce que le spectateur ne fait face à la vérité qu'au moment où il avance consciemment d'un niveau à l'autre. Le premier est quand Pridamant se rend compte que ce qu'il voyait jusque-là n'était qu'une représentation d'une pièce de théâtre jouée par les personnages du niveau III, ainsi réalisant que son fils n'est pas mort puisqu'il le voit en train de travailler. L'étape suivante dans la réflexion est quand Pridamant, après avoir écouté le mage sur les bénéfices du théâtre et de la profession d'acteur, reconnaît que la profession de son fils n'est pas à mépriser mais plutôt à valoriser. Le spectateur s'identifiant au point de vue de Pridamant se range lui aussi à cet avis, cependant nous ne sommes encore qu'au niveau II, le niveau du cadre, et on ne sait pas encore quelle est son impor-

tance pour le spectateur. La dernière réflexion est celle où le spectateur, à la fin du spectacle, en réfléchissant sur le fait que ce qu'il avait vu à travers l'illusion théâtrale n'était pas la réalité mais une représentation de celle-là, reconnaissant pourtant son importance arrive à la même conclusion que le père. Alcandre quitte Pridamant avec les mots suivants : « Servir *les gens d'honneur* est mon plus grand désir, / J'ai pris ma récompense en *vous* faisant plaisir. Adieu, je suis content, puisque je *vous* vois l'être³⁸. » Ces paroles peuvent tout aussi bien s'adresser au spectateur qu'à Pridamant, donc, le spectateur peut se sentir intégré dans le mécanisme de la pièce. Forestier est de la même opinion quand il dit que « c'est en plongeant son public dans l'illusion et en lui faisant prendre conscience ensuite de son illusion que Corneille espère le guérir [...] de ses préjugés envers le théâtre »³⁹. Le spectateur comprend enfin le spectacle : ce qu'il a vu jusqu'ici ne s'est adressé qu'à Pridamant étant donné que celui-ci ne pouvait voir les événements du cadre et lui-même, mais la cible est essentiellement lui-même, c'est-à-dire le spectateur. Il réfléchit sur sa propre situation en se rendant compte que l'apologie du théâtre d'Alcandre s'adresse à lui. Ainsi nous revenons à notre point de départ, au niveau de la réalité pour que le public s'enrichisse d'une vérité sur le théâtre.

Conclusion

Le déplacement vers le regard, et plus encore, vers la vision met l'accent sur la connaissance et le spectateur en regardant les événements de la pièce devient participant de ce mécanisme. Il verra, à travers les différents processus de réflexion dans lesquels les niveaux de la pièce se reflètent et en comprenant le fonctionnement de l'illusion théâtrale, l'essentiel du théâtre.

Nous voyons donc qu'il ne s'agit pas seulement d'une réflexion explicite du théâtre sur lui-même mais plutôt du dénouement du « système » tout en restant dans les cadres de ce « système ». La vérité du théâtre n'est comprise qu'à travers les éléments du théâtre. La vérité du théâtre ne peut être communiquée qu'à travers l'expérience de l'illusion qu'est le théâtre.

³⁸ *Ibid.*, p. 139. (nous soulignons)

³⁹ FORESTIER, Georges, *Op. cit.*, p. 309.