# Génétique théâtrale et théâtre dans le théâtre : le cinquième acte de *L'Illusion comique*

Marc DOUGUET
Université Grenoble Alpes
IUF / UMR 5316

*L'Illusion comique* est l'œuvre la plus souvent citée par Georges Forestier dans *Le Théâtre dans le théâtre*. Cela n'a évidemment rien de surprenant tant elle « repose tout entière sur une utilisation maximale du procédé du théâtre dans le théâtre[1] ». C'est en revanche la seule pièce de Corneille qui ne soit jamais citée dans son *Essai de génétique théâtrale*. Là encore, cette absence n'est *a priori* pas étonnante : l'essai de Georges Forestier est avant tout consacré à la tragédie, et la plupart des comédies de Corneille n'y sont convoquées que très rapidement, uniquement dans la mesure où le « modèle génétique de la comédie » – construction d'une intrigue « à partir d'un schéma de base : union, désunion (ou séparation), réunion[2] » de deux amants qui ont été « brouillés ensemble par quelque fourbe[3] » – permet d'éclairer celui de la tragédie, qui repose lui aussi sur un principe de « déduction » à rebours, mais à partir de dénouements beaucoup plus variés.

Le spectacle enchâssé à l'intérieur du cinquième acte de *L'Illusion comique* relève pourtant de la tragédie. Alors que Pridamant et les spectateurs croient que les fantômes convoqués par la magie d'Alcandre continuent de représenter les aventures réelles de Clindor, Isabelle et Lise (à la fin de l'acte IV, ces dernières font évader Clindor et s'enfuient de Bordeaux avec le frère du geôlier et lui), nous nous rendons compte à la fin du cinquième acte que ces personnages ont gagné Paris et sont devenus comédiens, et que les derniers événements auxquels nous avons assisté font en réalité partie d'une pièce de théâtre :

> D'un art si difficile
> Tous les quatre, au besoin, ont fait un doux asile ;
> Et depuis sa prison, ce que vous avez vu,
> Son adultère amour, son trépas imprévu,
> N'est que la triste fin d'une pièce tragique
> Qu'il expose aujourd'hui sur la scène publique[4].

[1] Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1981, rééd. 1994, p. 343.
[2] Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris Klincksieck, 1996, rééd. Droz, 2004, p. 128.
[3] Corneille, « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique », en tête du *Théâtre de P. Corneille. Première partie*, Paris, Augustin Courbé, 1660, éd. Marc Escola et Bénédicte Louvat, dans *Trois discours sur le poème dramatique*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1999, p. 77.
[4] Corneille, *L'Illusion comique*, Paris, François Targa, 1639, éd. Liliane Picciola, dans *Théâtre*, t. II, Paris, Classiques Garnier, 2017, V, 6, v. 1765-1770. Sauf mention contraire, toutes les citations de *L'Illusion comique* font référence à l'édition de 1639.

*Lire Corneille avec Georges Forestier*, sous la direction de Bénédicte Louvat, Myriam Dufour-Maître, Liliane Picciola et Claire Carlin,
Revue annuelle *Corneille présent*, © *Publications numériques du CÉRÉdI*, n° 5, 2026, en ligne : https://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/2223.html.

Dans l'édition d'origine, ce spectacle est composé de quatre scènes : la nuit, dans un jardin, une femme (jouée par Isabelle) se plaint à sa suivante (jouée par Lise) de l'infidélité de son époux (joué par Clindor) qui, bien que comblé de faveurs par le prince Florilame, entretient une relation adultère avec Rosine, l'épouse de ce dernier, et trahit aussi bien son épouse que son protecteur. Isabelle[5] est décidée à surprendre son époux dans le lieu où il a rendez-vous avec Rosine.

Clindor arrive, prend Isabelle pour Rosine et commence à lui faire la cour. Isabelle révèle son identité et reproche à son mari son infidélité, son ingratitude à l'égard de Florilame, et enfin son imprudence. Clindor, aveuglé par son amour pour Rosine, reste insensible aux arguments d'Isabelle jusqu'au moment où celle-ci se montre déterminée à se suicider plutôt que de s'exposer au malheur de voir son époux tué par Florilame. Clindor, touché par l'amour d'Isabelle, se résout alors à mettre un terme à sa passion pour Rosine.

Après qu'Isabelle et Lise se sont cachées, celle-ci arrive à son tour au lieu du rendez-vous. Clindor tente de se dégager en invoquant la fidélité ou la reconnaissance qu'ils doivent tous deux à Florilame, tandis que Rosine lui reproche sa froideur et son inconstance.

Ils sont surpris par un ami de Florilame (que l'édition désigne sous le nom – jamais mentionné dans le discours des personnages – d'Éraste), qui, accompagné de domestiques, tue Clindor et Rosine, puis emmène Isabelle auprès de Florilame, qui « dès longtemps amoureux de [ses] charmes / Dans un de ses châteaux veut essuyer [ses] larmes[6] ».

L'édition de 1660[7] apporte des changements considérables à cette pièce intérieure. Ceux-ci dépassent tous ceux que Corneille a pu apporter dans ses autres pièces : il s'agit en effet du seul exemple où le dénouement même d'une pièce est modifié en profondeur. La scène entre Rosine et Clindor est supprimée, Rosine n'apparaît plus, et Éraste tue Clindor alors que celui-ci est encore en train de parler avec Isabelle. Il n'est plus question de l'amour de Florilame pour Isabelle : une fois le prince vengé, Éraste sort et Isabelle s'évanouit de douleur.

On comprend sans peine qu'une analyse de cette tragédie intérieure serait totalement hors sujet dans l'*Essai de génétique théâtrale* ; elle ne s'inscrit pas plus (mais pour d'autres raisons) dans l'élaboration progressive par Corneille d'une démarche créatrice originale que *Médée*, également publiée en 1639, et d'ailleurs elle-même très peu citée : « Ne parlons pas de *Médée*, pièce de commande, dont le tragique est moins le sien que celui Sénèque (aussi la récrira-t-il à sa façon dans *Rodogune*[8] »).

Il n'en reste pas moins que le cinquième acte de *L'Illusion comique* soulève des questions qui invitent à croiser *Le Théâtre dans le théâtre* et l'*Essai de génétique*. Tout se passe en effet comme si ce spectacle enchâssé payait la perfection vertigineuse de la mise en abyme sur laquelle il repose au prix d'un dysfonctionnement fondamental dans la structure de l'action intérieure. Dans l'Examen de la pièce, Corneille évoque le rapport de « conformité[9] » entre cette action et la vie de Clindor, Lise et Isabelle (le personnage joué par Clindor, partagé entre Rosine et Isabelle, est aussi inconstant que l'était Clindor, qui courtisait en même temps Lise et Isabelle, et cette inconstance aboutit dans les deux

[5] Dans l'édition de 1639, seuls les noms de Rosine et de Florilame (qui n'apparaît pas sur scène) sont mentionnés dans le discours des personnages. Les noms des personnages joués par Isabelle, Lise et Clindor ne sont pas prononcés, et l'édition les désigne par le nom des comédiens.
[6] *Ibid.*, V, 5, v. 1721-1722.
[7] Corneille, *L'Illusion*, dans *Le Théâtre de P. Corneille. Première partie*, *op. cit.*
[8] Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale*, *op. cit.*, p. 108.
[9] Corneille, Examen de *L'Illusion*, dans *Le Théâtre de P. Corneille. Première partie*, *op. cit.*, éd. Bénédicte Louvat, dans *Les Idées du théâtre*, dir. Marc Vuillermoz, http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=126.

cas à une action violente : mort d'Adraste à l'acte III, assassinat de Clindor à l'acte V). Tout a été dit sur les enjeux de cette analogie[10] : c'est là que réside tout l'intérêt du spectacle intérieur, et il peut paraître vain d'analyser celui-ci comme un morceau détaché. C'est pourtant l'expérience de pensée que l'on propose de faire ici, en s'interrogeant sur un autre type de « conformité » : la tragédie jouée par Clindor et sa troupe peut-elle être considérée comme l'image ressemblante d'une tragédie ?

Cette pièce possède plusieurs intertextes qui relèvent en grande partie du répertoire tragique. Rosine elle-même évoque l'histoire de Phèdre et d'Hippolyte quand elle menace de calomnier auprès de son mari l'homme qui la rejette :

> Je sais trop les moyens d'une vengeance aisée :
> Phèdre contre Hippolyte aveugla bien Thésée,
> Et ma plainte armera plus de sévérité
> Avec moins d'injustice et plus de vérité[11].

Robert Garapon voit également dans la scène entre Rosine et Clindor une réécriture de la scène 3 de l'acte IV de *Cléagénor et Doristée*, tragi-comédie de Rotrou publiée en 1634 :

> une femme mariée, Dorante, tient à une jeune fille déguisée en homme des propos souvent très voisins de ceux que la princesse Rosine tient à Clindor. Elle lui avoue d'abord sa passion, mais le prétendu Philémond fait mine de ne pas y croire ; elle éclate alors en reproches et en protestations […] À quoi le faux page répond en lui rappelant qu'elle est mariée, et qu'elle doit garder la foi de son mariage[12].

La confrontation entre Clindor et Isabelle évoque quant à elle *Alcméon*, tragédie d'Alexandre Hardy publiée en 1628 : Alcméon, marié à Alphésibée, est épris de Callirhoé. Celle-ci exige qu'il répudie son épouse et lui demande de lui offrir en « arrhes » de leur union future « le carcan précieux / Que tient Alphésibée[13] ». À la scène 2 de l'acte II, Alphésibée reproche à Alcméon son infidélité en des termes voisins de ceux qu'emploie Isabelle, ce qui n'empêche pas son mari de lui demander le carcan : « Même aveu "dépouillé d'artifice", même traitement du thème de la toute-puissance aveugle de l'amour, même appel à l'indulgence de l'épouse que l'on se dispose à trahir d'un cœur léger, même promesse enfin d'être sage plus tard[14]. » Comme Isabelle, Alphésibée semble alors excuser son mari et accepte de lui remettre le bijou. Cependant, c'est une ruse de sa part : elle y verse un poison qui plonge Alcméon dans la folie et le pousse à tuer ses propres enfants.

> Sans doute [Alphésibée] fait-elle ainsi étalage d'une abnégation hypocrite, destinée à mieux assurer sa vengeance, tandis que les protestations d'Isabelle sont très sincères : mais cette différence d'intention ne peut pas détruire la similitude des paroles prononcées par les deux personnages, et il ne paraît pas exagéré de dire que Corneille a emprunté à Hardy la scène 3 de son cinquième acte[15].

La relation entre Clindor, Isabelle et Rosine ou entre Alcméon, Alphésibée et Callirhoé rappelle enfin celle entre Jason, Médée et Créuse, et Albert Donald Sellstrom a étudié en détail les échos qui existent entre le cinquième acte de *L'Illusion comique* et la *Médée* d'Euripide, que Corneille avait lue de près pour écrire sa propre *Médée*[16]. Comme Médée,

---

[10] Georges Forestier y consacre de nombreuses pages dans *Le Théâtre dans le théâtre*, *op. cit.*, notamment p. 163-165, 245-249 et 306-309.
[11] Corneille, *L'Illusion comique*, *op. cit.*, V, 4, v. 1657-1660.
[12] Corneille, *L'Illusion comique*, *op. cit.*, éd. Robert Garapon, Paris, STFM, p. XXXVIII.
[13] Hardy, *Alcméon*, dans *Le Théâtre d'Alexandre Hardy. Tome cinquième*, Paris, François Targa, 1628, éd. Edmund Stengel, Marburg, N. G. Elwert, 1884, II, v. 325-326.
[14] Corneille, *L'Illusion comique*, *op. cit.*, éd. citée Robert Garapon, p. XXXVII.
[15] *Ibid.*, p. XXXVII-XXXVIII.
[16] Albert Donald Sellstrom, « *L'Illusion comique* of Corneille: The Tragic Scenes of Act V », *Modern Language Notes*, vol. LXXIII, nº 6, 1958, p. 421-427.

Isabelle a abandonné sa famille pour suivre dans sa fuite son amant qui, désormais, la trahit :

> Qu'as-tu fait de ton cœur ? Qu'as-tu fait de ta foi ?
> Lorsque je la reçus, ingrat, qu'il te souvienne
> De combien différaient ta fortune et la mienne, […]
> Quelle tendre amitié je recevais d'un père !
> Je le quittai pourtant pour suivre ta misère[17].

Si Alcméon, Alphésibée, Hippolyte, Phèdre, Jason et Médée sont d'authentiques personnages de tragédie, *Cléagénor et Doristée* est une tragi-comédie. Cet intertexte n'est pas la seule marque d'hybridité générique : la méprise de Clindor qui prend Isabelle pour Rosine est un procédé qui relève également plus de la comédie ou de la tragi-comédie que la tragédie. Enfin, dans la version de 1639, le dénouement brouille les attentes que le public pourrait avoir s'il avait conscience d'assister à un spectacle tragique. Certes, Clindor et Rosine meurent, mais l'enlèvement d'Isabelle par Florilame constitue plus (nous y reviendrons) une péripétie de tragi-comédie qu'un dénouement de tragédie. La version de 1660, qui la fait s'évanouir sur le cadavre de Clindor, est de ce point de vue plus cohérente.

Les enjeux de ce cinquième acte en termes d'appartenance générique ont déjà été analysés en détail par Bénédicte Louvat, qui s'interroge sur la ressemblance que cette pièce, que l'on peut considérer comme la « deuxième tragédie de Corneille », entretient avec « une production théâtrale légèrement antérieure, et qui relève soit de la tragi-comédie, soit de la tragédie de vengeance telle qu'elle est actualisée par Hardy et ses contemporains[18] ». Le contraste très fort qui existe entre les tragédies cornéliennes des années 1640 (et même *Médée*) et cette pièce doit être lu à la lumière de l'élaboration à venir d'une nouvelle définition de la tragédie (qui, au moment de *L'Illusion comique*, fait justement encore défaut à Corneille, mais dont il semble déjà éprouver le besoin), tout autant qu'il doit être replacé dans « la réflexion sur les genres dramatiques qui traverse l'ensemble de la pièce et en forme même l'un des principales caractéristiques[19] ».

Mais la conformité entre le cinquième acte et une véritable tragédie est également mise à mal par la longueur et la structure de la pièce. C'est sur cet autre problème (problème propre, cette fois, au cinquième acte) que l'on voudrait se concentrer ici. Assiste-t-on en effet à une pièce complète ou à un simple fragment ? Si l'on en croit Alcandre, il s'agit uniquement d'un fragment : « Et depuis sa prison, ce que vous avez vu, / Son adultère amour, son trépas imprévu, / N'est que *la triste fin d'une pièce tragique*[20]. » On pourrait donc voir dans ce cinquième acte le dernier acte d'une tragédie dont Alcandre aurait omis de représenter le début. Mais Corneille lui-même qualifie le cinquième acte de « tragédie[21] » ou de « tragédie assez courte pour n'avoir pas la juste

---

[17] Corneille, *L'Illusion comique*, *op. cit.*, V, 3, v. 1416-1422.
[18] Bénédicte Louvat, *L'« Enfance de la tragédie » (1610-1642). Pratiques tragiques françaises de Hardy à Corneille*, Paris, PUPS, 2014, p. 227-232.
[19] *Ibid.*, p. 229. Sur cette question, voir également Corneille, *L'Illusion comique*, *op. cit.*, éd. Georges Forestier, Paris, Le Livre de poche, 1987, p. 152-153 et Bénédicte Louvat et Marc Escola, « Les genres de *L'Illusion comique* : pièces possibles et genres fantômes », dans *Corneille. Le Cid. L'Illusion comique*, dir. Hélène Baby, Paris, Sedes, 2001, p. 9-29, également en ligne : https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Pieces_possibles_et_genres_fantomes.
[20] Corneille, *L'Illusion comique*, *op. cit.*, V, 6, v. 1767-1769.
[21] « Le premier acte n'est qu'un prologue, les trois suivants font une comédie imparfaite, le dernier est une tragédie. » (Corneille, Dédicace, en tête de *L'Illusion comique*, *op. cit.*, éd. Bénédicte Louvat, dans *Les Idées du théâtre*, *op. cit.*, http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=125.)

grandeur que demande Aristote[22] » : une tragédie en un acte, condensée et resserrée, dont l'action commencerait par la scène de confidence entre Isabelle et Lise. La critique, quant à elle, parle parfois d'une « brève tragédie[23] », parfois de « scènes tragiques[24] », parfois d'un « fragment de tragédie[25] ».

Cette ambiguïté terminologique est de peu d'importance pour la compréhension globale de l'effet produit. Le public n'a pas l'occasion de se poser la question : il voit dans le cinquième acte la continuation des actes précédents, sans s'apercevoir du changement de niveau. La question ne peut se poser que rétrospectivement, or la surprise finale créée par la révélation d'Alcandre anéantit justement toute possibilité d'un retour critique sur la nature exacte du spectacle auquel on vient d'assister. La question est donc purement théorique, et revient à considérer le spectacle enchâssé comme un objet en soi. Elle n'est cependant pas illégitime puisqu'on peut par là espérer mieux comprendre le processus de création suivi par Corneille (c'est-à-dire étudier *L'Illusion comique* dans la perspective de la « génétique théâtrale ») et mieux comprendre également certaines propriétés du spectacle intérieur qui, même si les spectateurs n'en ont pas conscience, participent indirectement à l'effet produit.

Le nombre de scènes (quatre) et la longueur (374 vers) du spectacle enchâssé de l'acte V sont parfaitement conformes à ce que l'on peut attendre d'un cinquième acte de tragédie et permettraient de dénouer une action sans donner une impression d'accélération ; il en va encore de même dans la version de 1660 (trois scènes, 250 vers).

L'action semble pourtant y recommencer à nouveaux frais : elle ne paraît être une continuation que parce qu'Alcandre la présente mensongèrement comme telle. En réalité, la scène entre Isabelle et Lise constituerait une parfaite exposition : les spectateurs qui n'auraient pas assisté aux actes précédents n'auraient pas l'impression d'avoir manqué quoi que ce soit. Il est également frappant de constater que toutes les scènes qui constituent l'intertexte de la pièce se situent au début des pièces auxquelles elles appartiennent respectivement : la scène où Hippolyte repousse les avances de Phèdre constitue le deuxième épisode de la tragédie d'Euripide, tout comme celle où Médée reproche à Jason son inconstance. De même, la confrontation entre Alphésibée et Alcméon dont Corneille s'est inspiré pour écrire la scène entre Isabelle et Clindor se situe à l'acte II de la tragédie d'Alexandre Hardy. Les événements antérieurs au début de la tragédie enchâssée (la fuite d'Isabelle et de Clindor, l'infidélité de ce dernier et l'hospitalité que leur a offerte Florilame) ont exactement le même statut que celui qu'a, par exemple, la fuite de Jason et de Médée : ce sont des événements passés exposés au début de la tragédie juste avant que l'intrigue se noue.

Considérer, en revanche, que ces scènes forment une tragédie complète dont le dialogue entre Isabelle et Lise constitue la scène d'exposition suppose que l'action en est fortement condensée, et produit donc un effet très différent d'une tragédie de longueur habituelle : nous n'assistons pas à la fin d'un spectacle dont nous aurions manqué le début, mais à l'image déformée et réduite de ce que serait un véritable spectacle. Le nombre réduit de scènes est ici plus sensible que la longueur de l'acte : si l'on abrège chaque scène d'une pièce et que l'on réduit un dialogue à quelques répliques essentielles,

[22] Corneille, Examen de *L'Illusion*, *op. cit.* La contradiction est soulignée par Bénédicte Louvat, qui fait remarquer que Corneille « semble avoir oublié que le texte même du cinquième acte rend *a priori* impossible une telle qualification » (*L'Enfance de la tragédie*, *op. cit.*, p. 228).
[23] Henry Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, t. II, p. 107 (*« a brief tragedy »*).
[24] Albert Donald Sellstrom, « *L'Illusion comique* of Corneille: The Tragic Scenes of Act V », art. cité.
[25] Corneille, *L'Illusion comique*, éd. citée Georges Forestier, p. 148.

le public aura une impression d'accélération qui touche à la parodie[26], mais la trame de l'action sera conservée. Au contraire, composer une tragédie en trois ou quatre scènes (c'est-à-dire en moins de scènes qu'une tragédie compte ordinairement d'actes) implique de raccourcir l'action elle-même, au risque de mettre en péril sa « juste grandeur ».

Il convient ici de revenir à la remarque que Corneille a formulée dans l'Examen de la pièce, et qui montre que le dramaturge était pleinement conscient du problème posé par la structure de l'acte V : « Le cinquième [acte] est une tragédie assez courte pour n'avoir pas la juste grandeur que demande Aristote et que j'ai tâché d'expliquer[27]. »

Dans l'interprétation que Corneille fait d'Aristote, cette « juste grandeur » est autant une affaire de structure que de longueur, ou plutôt n'est une affaire de longueur que dans la mesure où celle-ci empêche de structurer l'action de manière unifiée. Aristote distingue « former un tout » et « avoir une certaine étendue » :

> Notre thèse est que la tragédie consiste en la représentation d'une action menée jusqu'à son terme, qui forme un tout et a une certaine étendue ; car une chose peut bien former un tout et n'avoir aucune étendue. Un tout, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin[28].

Dans le passage du *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* auquel l'Examen fait référence, Corneille insiste, quant à lui, sur l'interdépendance de ces deux notions :

> La comédie et la tragédie se ressemblent encore en ce que l'action qu'elles choisissent pour imiter doit avoir une juste grandeur, c'est-à-dire, qu'elle ne doit être, ni si petite, qu'elle échappe à la vue comme un atome, ni si vaste, qu'elle confonde la mémoire de l'auditeur, et égare son imagination. C'est ainsi qu'Aristote explique cette condition du poème, et ajoute que pour être d'une juste grandeur, elle doit avoir un commencement, un milieu, et une fin[29].

Or c'est précisément cette tripartition qui est mise à mal dans la tragédie de l'acte V. Celle-ci ne possède un « commencement » identifiable que dans la mesure où on la considère, rétrospectivement, comme un spectacle autonome. Il n'est pas non plus évident de parler de « fin » tant, dans la version de 1639, les dernières répliques semblent laisser la situation ouverte et appeler une suite. Certes, Clindor et Rosine sont morts. Mais Isabelle est emmenée auprès de Florilame, et l'on apprend (quatre vers avant la fin du spectacle !) que celui-ci est « dès longtemps amoureux de [ses] charmes[30] ». Cet enlèvement correspond beaucoup moins à la fin d'une tragédie qu'au début d'une tragi-comédie (dont la première péripétie serait l'évasion de l'héroïne) : on songe par exemple au début de *Chryséide et Arimand*, tragi-comédie de Mairet publiée en 1630 (Chryséide, prisonnière de Gondebaut qui cherche à la séduire, croit que son amant Arimand est mort) ou de la pastorale incluse dans *L'Entretien des illustres bergers*, publié par Frénicle en 1634 (Lérice est prisonnière du prince Calyrias, mais parvient lui échapper et à retrouver son amant Célinte). Corneille reconnaît que la pièce que forment les actes II à IV de *L'Illusion comique* n'est « pas complète, puisqu'on ne sait, à la fin du quatrième acte qui la termine, ce que deviennent les principaux acteurs » : sauf à supposer que Clindor est le seul personnage principal de la pièce, on peut en dire autant de l'acte V. La version de 1660 corrige cette impression d'inachèvement : après le départ d'Éraste,

---

[26] Sur les rapports entre parodie et réduction, voir Pauline Beaucé, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières. Évolution d'un genre comique*, Paris, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, https://books.openedition.org/pur/80633, p. 111-147 et Judith Le Blanc, *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 433-488.
[27] Corneille, Examen de *L'Illusion*, *op. cit.*
[28] Aristote, *La Poétique*, VII, 50b23-27, éd. et trad. Roseline Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 58-59.
[29] Corneille, « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique », *op. cit.*, p. 77.
[30] Corneille, *L'Illusion comique*, *op. cit.*, V, 5, v. 1721.

Isabelle exprime son désespoir et sa volonté de rejoindre Clindor dans la mort. Elle perd le sentiment devant Lise qui prononce les derniers mots de la pièce (« Elle se meurt ; épargnons les discours, / Et courons au logis appeler du secours[31]. »). Cette brève scène (une dizaine de vers) qui suit le départ d'Éraste n'est pas distinguée dans l'édition, mais conclut la tragédie de manière beaucoup plus conventionnelle que la version de 1639. On pourra même regretter que Corneille ait cherché à rendre ce dénouement moins « étrange » et moins « monstrueux » : plus conforme aux attentes du genre, il risque (nous y reviendrons) de permettre aux spectateurs d'anticiper la révélation finale et de leur faire prématurément prendre conscience de la supercherie d'Alcandre.

Mais c'est avant tout de « milieu » que cette tragédie semble manquer. La suite du passage du *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* où Corneille analyse la tripartition aristotélicienne est un des textes théoriques sur lesquels Georges Forestier s'est le plus appuyé pour définir les principes suivis par le dramaturge dans la construction de ses intrigues[32]. Elle permet aussi de comprendre *a contrario* ce qui ne fonctionne pas dans notre cinquième acte.

> Ces termes sont si généraux, qu'ils semblent ne signifier rien ; mais à les bien entendre, ils excluent les actions momentanées qui n'ont point ces trois parties. Telle est peut-être la mort de la sœur d'Horace, qui se fait tout d'un coup sans aucune préparation dans les trois actes qui la précèdent ; et je m'assure que si Cinna attendait au cinquième à conspirer contre Auguste, et qu'il consumât les quatre autres en protestations d'amour à Émilie, ou en jalousies contre Maxime, cette conspiration surprenante ferait bien des révoltes dans les esprits, à qui ces quatre premiers auraient fait attendre toute autre chose.
>
> Il faut donc qu'une action, pour être d'une juste grandeur, ait un commencement, un milieu et une fin. Cinna conspire contre Auguste et rend compte de sa conspiration à Émilie, voilà le commencement ; Maxime en fait avertir Auguste, voilà le milieu ; Auguste lui pardonne, voilà la fin[33].

Le cinquième acte contient deux actions qui, justement, apparaissent « momentanées » et « sans aucune préparation[34] ». Tout d'abord, l'ultime changement de Clindor, qui décide de redevenir fidèle à son épouse dans le cours même de la scène où il a décrit avec tant d'insistance son aveuglement pour Rosine (on passe en quelques vers de « Ma passion m'aveugle[35] » à « C'en est fait, elle expire[36] »). Ce changement est largement motivé : la dernière réplique d'Isabelle qui envisage de se tuer a tout pour ramener à la raison son volage époux. Il illustre aussi, au plan thématique, l'instabilité foncière d'un personnage qui appartient à « la descendance d'Hylas[37] », et dont on peut voir les aventures, comme Georges Forestier l'a montré, comme « une véritable allégorie de la vie humaine[38] » soumise à sa propre inconstance et celle de la fortune. Il n'en reste pas moins qu'en stricts termes de poétique, ce changement paraît soudain. La « juste grandeur » de l'action touche ici à la question du « changement de volonté » des personnages, et l'on pourrait appliquer à Clindor la remarque que fait Corneille au sujet des parents de comédie qui s'opposent au mariage de leurs enfants :

---

[31] *Ibid.*, V, 4, v. 1586-1587.
[32] Voir notamment Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale*, *op. cit.*, p. 137-138.
[33] Corneille, « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique », *op. cit.*, p. 77.
[34] L'enlèvement d'Isabelle par Florilame en constituerait une troisième, que nous laissons de côté pour nous concentrer sur les éléments communs aux deux versions.
[35] Corneille, *L'Illusion comique*, *op. cit.*, V, 3, v. 1545.
[36] *Ibid.*, V, 3, v. 1577.
[37] Georges Forestier (dans Corneille, *L'Illusion comique*, éd. citée, p. 138) emprunte cette formule à Jean Rousset (*La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1954, p. 48-50) pour l'appliquer à Clindor.
[38] Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, *op. cit.*, p. 307.

> Nous devons toutefois prendre garde que [le] consentement [des personnages qui font obstacle à l'union des amants] ne vienne pas par un simple changement de volonté, mais par un événement qui en fournisse l'occasion. Autrement il n'y aurait pas grand artifice au dénouement d'une pièce, si, après l'avoir soutenue durant quatre actes sur l'autorité d'un père qui n'approuve point les inclinations amoureuses de son fils ou de sa fille, il y consentait tout d'un coup au cinquième, par cette seule raison que c'est le cinquième, et que l'auteur n'oserait en faire six. Il faut un effet considérable qui l'y oblige, comme si l'amant de sa fille lui sauvait la vie en quelque rencontre où il fût prêt d'être assassiné par ses ennemis, ou que par quelque accident inespéré, il fût reconnu pour être de plus grande condition, et mieux dans la fortune qu'il ne paraissait[39].

De même, il faut au théâtre des « occasions » puissantes et des « effets considérables » pour qu'un amant inconstant revienne à son premier amour. C'est d'ordinaire le sujet d'une pièce entière : il faut par exemple, chez Rotrou, toute *La Célimène* (comédie publiée en 1636) pour que Florante reconquière Filandre, et toute *La Belle Alphrède* (comédie publiée en 1639) pour réunir Alphrède et Rodolphe.

L'autre action qui présente un défaut de préparation est l'assassinat de Clindor, qui ressemble, par son caractère imprévu, à celui de Camille par Horace. Une possible vengeance de Florilame est évoquée par Isabelle, mais dans la mesure où rien n'indique comment le prince a appris l'adultère et où aucune scène ne lui est consacrée, le geste d'Éraste crée une très forte surprise : les spectateurs peuvent avoir l'impression qu'une ellipse implicite sépare la confrontation entre Rosine et Clindor et l'entrée de celui-ci, et que plusieurs scènes lui ont été dérobées, scènes qui constitueraient justement le « milieu » de cette tragédie.

Jean de Guardia a montré que ce « milieu » peut se définir comme « un élément dont on doit connaître et les causes et les conséquences[40] », à la différence du commencement (« un fait dont les causes logiques ne sont pas pertinentes pour comprendre le sens du drame ») et de la fin (« un fait dont les conséquences ne le sont pas non plus[41] »). D'où le caractère insatisfaisant, en termes de poétique, d'un simple schéma en deux temps (par exemple : « 1° Amour, 2° Mariage ») auquel manque un élément central (par exemple : « Lutte contre le père opposant[42] »). De même, l'acte V de *L'Illusion comique* repose sur une concaténation d'un commencement et d'une fin (« 1° Adultère, 2° Assassinat »), qui s'enchaînent logiquement, mais sans l'acheminement qui permet de donner à l'action l'étendue d'un véritable « processus ».

Cette impression est d'autant plus frappante qu'à côté de l'absence de préparation de l'arrivée d'Éraste, la pièce présente un défaut d'unité d'action. Isabelle comme Rosine occupent une grande place dans le dialogue, mais restent, structurellement, en marge de l'action. Cela est particulièrement sensible pour Isabelle. Sa présence introduit un élément pathétique (et, à un autre niveau, nourrit l'analogie avec les aventures passées de Clindor et d'Isabelle). Mais le fait que Clindor soit marié et que sa relation avec Rosine constitue donc un double adultère n'est pas du tout nécessaire au dénouement, du moins tel que celui-ci est présenté. Éraste tue Clindor pour venger Florilame, et ignore d'ailleurs tout de ce qui vient de se passer entre Clindor et Isabelle et Clindor et Rosine, qui n'a donc aucune utilité dramatique[43].

L'existence de Rosine est en revanche nécessaire : sans elle, pas d'adultère ni d'assassinat. Mais elle n'accomplit aucune action. Elle dessine pourtant elle-même très

---

[39] Corneille, « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique », *op. cit.*, p. 75-76.
[40] Jean de Guardia, *Logique du genre dramatique*, Genève, Droz, 2018, p. 245.
[41] *Ibid.*, p. 244.
[42] *Ibid.*, p. 245.
[43] Dans l'édition de 1660, Éraste mentionne l'infidélité dont Clindor a fait preuve envers son épouse (V, 4, v. 1569-1570 : « Notre main a vengé le prince Florilame, / La princesse outragée, et vous-même, Madame »), mais cette motivation supplémentaire est absente du texte de 1639.

clairement ce qui pourrait servir d'acheminent au dénouement tragique : il suffit de suivre l'intertexte fourni par l'histoire de Phèdre et Hippolyte, et de supposer que Rosine, comme elle l'en menace, calomnie Clindor auprès de Florilame. Pour reprendre l'analyse de *Cinna* que fait Corneille, on pourra alors dire : « Rosine en fait avertir Florilame, voilà le milieu ». La comparaison avec les actes précédents de *L'Illusion comique* est d'ailleurs éclairante. L'attaque dont Clindor est victime à l'acte V rejoue l'embuscade que lui tend Adraste à l'acte III. Cette analogie contribue à nourrir la mise en abyme qui sous-tend l'acte V. Mais l'action d'Adraste est, elle, parfaitement préparée puisque c'est Lise qui, par jalousie, promet à celui-ci, à la scène 7 de l'acte II, de l'aider à surprendre son rival (remplissant donc exactement la même fonction que Maxime dans *Cinna*[44]).

Les deux femmes ont chacune une bonne raison d'agir et pourraient, chacune à sa manière, nouer la tragédie (Isabelle en nouvelle Médée, Rosine en nouvelle Phèdre). Elles n'en font rien, et leurs plaintes ou leurs reproches ne sont pas (ou n'ont pas le temps d'être) suivis d'effets. Tout se passe comme si le brusque et inattendu geste d'Éraste coupait irrémédiablement court à toute possibilité d'action de leur part, comme quand un comédien ou une comédienne, pressé·e d'en finir, se trompe de scène et se met à jouer l'acte V alors que l'acte II vient seulement de se terminer (ou comme si, sur un plan purement dramaturgique, la violence d'un personnage compensait l'inaction des autres).

On imagine pourtant facilement ce que pourrait être, sur le même sujet, une tragédie d'une juste grandeur. Au lieu de précipiter le retour de Clindor à la foi conjugale, ménageons après la dernière réplique qu'Isabelle lui adresse une rencontre entre celui-ci et Florilame : une nouvelle faveur que celui-ci accorderait à son favori pourrait constituer l'occasion parfaite pour le faire définitivement renoncer à l'adultère (comme l'abdication d'Auguste fait douter Cinna de la légitimité de son entreprise). Laissons ensuite la calomnie dont Rosine le menace faire son œuvre et entraîner sa mort : on aboutit à un parfait dénouement par péripétie, au sens aristotélicien du terme. Ni tout à fait bon, ni tout à fait méchant, Clindor meurt paradoxalement parce que (et au moment précis où) il a retrouvé le chemin de la vertu.

Développer cette intrigue supposerait d'augmenter le nombre de scènes et de donner à la tragédie l'étendue d'une pièce entière et non d'un acte unique. Comme la réduction des dialogues, la réduction du nombre de scènes peut produire un effet parodique. Robert Garapon assimile d'ailleurs la juxtaposition par Corneille de divers intertextes tragiques à ce procédé : « Dans tout ce début du cinquième acte, le poète semble avoir cultivé la parodie sous sa forme la plus délicate. » Il nous semble cependant, d'une part, que le développement des dialogues (qui présentent, eux, une « juste grandeur ») empêche la parodie de fonctionner pleinement, et, d'autre part, que la parodie, si délicate soit-elle, ne pouvait être l'objectif premier que visait Corneille : il peut s'agir d'un effet perçu rétrospectivement, mais il ne faut pas que les spectateurs en aient conscience dans le cours de l'acte. En effet, un traitement parodique dévoilerait automatiquement que cet acte est une fiction par rapport à l'univers où évolue Clindor, et non la continuation des actes précédents comme Alcandre veut le faire croire à Pridamant, et Corneille aux spectateurs.

Georges Forestier a bien montré comment ce piège tendu au public explique que Corneille ait construit l'acte V comme une mise en abyme des actes précédents :

[44] Sur la construction de l'action dans les actes II à III, voir Bénédicte Louvat et Marc Escola (« Les genres de *L'Illusion comique* : pièces possibles et genres fantômes », art. cité), qui montrent que, si l'intrigue qui réunit Adraste, Clindor, Isabelle et Lise utilise « certains des ressorts fonctionnels des premières comédies cornéliennes », celle-ci n'est pour autant pas exempte de dysfonctionnements : « Monstre pour monstre, pourquoi ne pas reconduire sur ces deux actes dont l'unité est problématique le geste pratiqué par le dramaturge dans son Examen sur l'ensemble de la pièce ? » Nous n'aborderons pas ici les questions posées par cette séquence mais nous ne pouvons que sentir la nécessité, à notre tour, de reconduire le même geste sur l'acte V.

> Afin que, l'atmosphère de la tragédie intérieure pouvant dérouter le spectateur, habitué au ton plus léger du reste de la pièce, l'intrigue elle-même ne le dépaysât pas, Corneille a fait en sorte que le plan III parût être la continuation du plan II. Nous avons vu, en étudiant la figure de la mise en abyme, qu'il est parvenu à donner cette impression de continuité en établissant une relation d'analogie entre les deux plans[45].

Ce même piège justifie les dysfonctionnements que nous avons observés dans la construction de l'intrigue et explique que l'autre analogie sur laquelle repose l'acte V (celle entre le spectacle joué par les comédiens et une authentique tragédie) doive rester imparfaite. L'acte V ne ressemble ni à une tragédie complète, ni à un cinquième acte de tragédie, mais cet écart est justement nécessaire. Contrairement aux autres exemples du théâtre dans le théâtre au XVII^e^ siècle, où le spectacle enchâssé se présente d'emblée comme une fiction, il faut ici que le public, adoptant le regard de Pridamant, puisse continuer de croire qu'il assiste à la vie de Clindor et non à une pièce de théâtre.

[45] Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale*, *op. cit.*, p. 243-244.