



ISSN 1776-2669

ISSN en ligne 2260-6483

Corneille à l'âge baroque : *L'Illusion comique* et la construction de la subjectivité

LONG Jia

Université de Xiamen, Chine
longjia@xmu.edu.cn

WU Yao

Université de Xiamen, Chine
wuyaochloe@163.com

Reçu le 09-02-2021 / Évalué le 12-05-2021 / Accepté le 16-06-2021

Résumé

Dans l'histoire théâtrale occidentale, Corneille se fait surtout remarquer par ses tragédies classiques. *L'Illusion comique* (1636), comme la dernière comédie de sa première période de création, souffre toujours d'un certain désintérêt auprès des critiques cornéliens chinois. Elle jouera en fait un rôle important dans les conceptions dramatiques de Corneille et devrait se comprendre dans la perspective de son illustration de l'esthétique baroque du début du XVII^e siècle. Les innovations de Corneille tel le procédé du théâtre dans le théâtre feront s'établir un nouveau rapport scène-salle. Cela nous laisserait entrevoir ses réflexions sur l'esthétique baroque et ses intentions : construire la subjectivité humaine en exposant les liens entre le monde et soi-même.

Mots-clés : baroque, Corneille, *L'Illusion comique*, le théâtre dans le théâtre, la subjectivité

巴洛克时代的高乃依——《戏剧幻象》与人的主体性建构

摘要

高乃依素来被视为17世纪法国古典主义戏剧的代表，以古典主义悲剧在西方戏剧史上留下浓墨重彩。《戏剧幻象》（1636）作为他告别早期喜剧创作转向古典主义悲剧创作的收笔之作，却往往被国内学界忽视。实际上，这部创作于古典主义剧作法确立之前的作品，是高乃依整体戏剧观的重要组成部分，需要被置于17世纪初期巴洛克美学风潮的框架下进行考察。高乃依在《戏剧幻象》中对“戏中戏”手法的运用与创新，缔结了某种新型观演关系。这体现了高乃依对巴洛克风潮的反思：即在呈现自身与世界的关系基础上建构人的主体性。

关键词：巴洛克，高乃依，《戏剧幻象》，戏中戏，主体性

Corneille in the baroque age: *L'illusion comique* and the construction of subjectivity

Abstract

In Western theatrical history, Corneille is mostly notable for his classical tragedies. *L'illusion comique* (1636), as the last comedy of his first period of creation, still suffers from disinterest among the Chinese Cornelian critics. In fact, it plays an important role in Corneille's dramatic conceptions and should be understood in the perspective of his illustration of the Baroque aesthetics of the early 17th century. The innovations of the theatrical technique of the play within a play by Corneille in *L'illusion comique* establish a new relationship between the stage and the audience, that would show his reflections on the baroque aesthetics and his intentions: construct human subjectivity by exposing the connection between the world and self.

Keywords: Baroque, Corneille, *L'illusion comique*, the play within a play, subjectivity

Introduction¹

Initialement, le concept de subjectivité a été développé comme purement philosophique. Sa compréhension découle de la connaissance du sujet (Renaut, 2006 :17) et on l'utilise pour désigner la nature et l'essence du sujet. Les critiques sont unanimes à estimer que la doctrine du rationalisme cartésien est à la base de la naissance de la métaphysique de la subjectivité (Sinaceur, 2003 :1014). D'après les termes de Kant, Descartes, dans son *Cogito*², établit la place déterminante de l'homme en tant que sujet agissant dans le processus de connaissance et définit sa subjectivité par sa « pensée » raisonnante et sa « conscience de soi » (*Selbstbewusstsein*). Il n'est donc pas étonnant de constater ce souci métaphysique de la subjectivité chez les dramaturges, puisqu'il s'agit de traiter du problème de la « subjectivité » du spectateur en tant que sujet esthétique dans le rapport scène-salle.

L'illusion comique est l'ultime « comédie » à l'issue de la première période de la carrière de Corneille, après laquelle le dramaturge se tourne vers la production de tragédies classiques. Elle constitue indubitablement une charnière dans l'œuvre de l'écrivain. Dans cette pièce, il apporte des modifications audacieuses au procédé proprement baroque du théâtre dans le théâtre, qui permettront un nouveau rapport scène-salle. Il nous laisserait entrevoir son rejet du baroque caractérisé par la mise en valeur d'éléments esthétiques de « la métamorphose » et de « l'instabilité ».

Ainsi, nous analyserons tout d'abord, et de manière détaillée, la mise en œuvre du procédé dans la pièce. Puis, nous explorerons la révélation de la crise de la subjectivité, pour enfin justifier le rapport entre l'illusion Comique et la construction de la subjectivité dans une troisième partie.

1. La mise en œuvre du procédé dans la pièce

Le théâtre dans le théâtre désigne un procédé dramatique qui consiste à enchâsser une pièce de théâtre (la pièce enchâssée ou intérieure) dans une autre pièce de théâtre (la pièce enchâssante ou cadre). Force est de constater que le mot « enchâsser » est en mesure de définir l'essence du procédé. C'est le changement de modalités d'enchâssement qui déterminera la diversité des présentations de cette technique tandis que la forme de l'insertion aura un impact direct sur sa complexité. Ainsi l'exploration de la modalité et de la structure sera l'essentiel de la mise en œuvre du procédé dans *L'illusion comique*.

1.1. La modalité d'enchâssement

Lorsque le dramaturge choisit la modalité d'enchâssement, la première chose à laquelle il lui faut réfléchir est la conception du rapport entre l'intrigue du spectacle enchâssé et celle du spectacle enchâssant; celui-ci étant encore lié à la présentation de l'espace scénique et du déploiement du temps théâtral dans la pièce. Ainsi l'exploration de cette modalité se développera selon les trois aspects suivants : l'organisation de l'intrigue, la présentation de l'espace scénique et le déploiement du temps théâtral.

Aristote fut le premier à exposer la raison et la structure de l'intrigue dans sa *Poétique* : « *il faut, dans un poème, que la fable soit l'imitation d'une seule action, que cette action soit entière* » (Aristote, 1874 :14-15). Pour Aristote, l'action doit être « seule » et « entière ». Cette idée sur l'organisation de l'intrigue est par la suite réinterprétée en fonction de sa théorie de la *mimésis* comme la règle de « l'unité d'action » par les théoriciens du théâtre italiens et français de la Renaissance. Cela permet de mettre l'accent sur l'importance du respect de cette règle pour la production de l'effet de vraisemblance (Zhou, 2008 :325-327).

Dans ce contexte, *L'illusion comique* est publiée en 1636 par l'auteur dans un esprit de rébellion contre les conventions, et il profite du thème de la magie pour insérer un spectacle intérieur. Selon l'action principale, le personnage principal Pridamant implore l'aide du magicien Alcandre pour retrouver son fils qui l'a quitté et ainsi, le mage invoquera les spectres interprétant l'illusion-spectacle pour représenter la vie réelle de Clindor, qui occupe les actes II-V, et constitue la pièce intérieure. Force est de constater que le développement de l'action de la pièce intérieure n'aura pas d'impact réel sur le destin du personnage principal. Au reste, les acteurs de la pièce-cadre ne participent plus à l'interprétation du spectacle intérieur. À cet égard, c'est le rapport regardé-regardant entre les acteurs de ces

deux pièces qui détermine la relation d'imbrication entre elles. Le fait est que la pièce intérieure dans *L'illusion comique* n'assume pas d'autre fonction que celle d'offrir un spectacle regardé. Il est évident que la pièce intérieure est élevée au même niveau que la pièce-cadre. D'autant que la pièce-cadre occupe seulement le premier acte alors que la pièce intérieure comprend les cinq actes suivants.

Tout cela nous montre que la conformité à la règle de l'unité d'action ou la production de l'effet de vraisemblance de la pièce n'est pas le souci majeur du dramaturge. L'idée d'opposer la pièce intérieure et la pièce-cadre chez Corneille ne se manifeste pas seulement dans la manière d'organiser l'intrigue, mais aussi dans la présentation de l'espace scénique et le déploiement du temps théâtral dans la pièce. D'autant qu'elles posent également les questions de l'unité de lieu et de l'unité de temps, considérées par les théoriciens dramatiques français de l'époque comme les enjeux pour la réalisation de la vraisemblance du spectacle (Zhou, 2008 :327).

Lorsque l'illusion-spectacle commence, Pridamant et Alcandre, protagonistes de la pièce-cadre, se transforment en spectateurs de la pièce intérieure et se retirent dans « la grotte » sur le côté de la scène, et les spectres-acteurs de la pièce intérieure en occupent le centre. Néanmoins, cette division de l'espace scénique ne persiste pas, car l'auteur fait formuler à la fin de chaque acte, par les spectateurs intérieurs, des critiques sur le spectacle enchâssé, qui interrompent le développement de l'action de ce même spectacle intérieur en évacuant les spectres-acteurs de la scène. Ainsi dans l'acte suivant ces derniers réapparaîtront sur la scène. On notera que c'est la place des spectateurs intérieurs qui délimitera l'espace scénique de la pièce intérieure. Cela dit, celle-ci n'est plus fixée et ni l'espace scénique de la pièce-cadre ni celui de la pièce intérieure ne peuvent occuper constamment la place dominante. Aussi sur le plan de la présentation de l'espace scénique est-il mis en lumière le rapport d'opposition entre le spectacle enchâssé et le spectacle enchâssant.

Quant au déploiement du temps, une pièce de théâtre « normale » présente généralement deux temporalités distinctes : celle de la représentation du spectacle (le temps fictif) et celle de l'action du spectacle (le temps réel). S'appuyant sur la théorie de la *mimésis* d'Aristote, les doctes français en matière dramatique ayant pour but de garantir l'effet de vraisemblance de la pièce, proposent la règle de l'unité de temps qui implique que la temporalité de la représentation du spectacle coïncide avec celle de l'action du spectacle. Or, l'enchâssement d'un spectacle dans un autre introduit dans la pièce deux nouvelles temporalités : la temporalité de la représentation du spectacle intérieur et celle de l'action du spectacle intérieur. Dans *L'illusion comique*, où la pièce intérieure occupe quatre actes, le dramaturge étend même la durée de l'entracte de la pièce intérieure à deux ans. Il en résulte

que celle-ci sera beaucoup plus longue que la durée de l'entracte de la pièce-cadre, et que le temps de l'action de la pièce intérieure ne correspond plus à celui de la pièce-cadre. Dans ce cas-là, cela occasionnera une rupture de la coïncidence des quatre temporalités et la faillite de l'unité de temps, ce qui mettra en relief l'opposition entre pièce-cadre et pièce intérieure.

Suite à ces interprétations développées ci-dessus, on ne peut que constater l'intention de Corneille de mettre en relief l'opposition entre les deux pièces, tout en laissant de côté le respect des trois unités d'action, de lieu et de temps, qui concerne la vraisemblance de la pièce.

Néanmoins, l'effet de vraisemblance défendu dans le spectacle par les théoriciens classiques français est symptomatique de la posture du dramaturge à l'égard du rapport scène-salle, car la mise en valeur de la vraisemblance suggère qu'ils s'entendent pour immerger le spectateur dans le spectacle et l'aider à s'identifier aux personnages jusqu'à se dégager de sa qualité d'observateur et y participer comme acteur. Ainsi, la scène affirmant son autorité sur la salle, le spectateur est par-là même privé de son libre-arbitre. Cette forme du rapport scène-salle a été justement décrite par Roland Barthes : « *le public est comme un enfant, l'acteur est son substitut maternel, il lui taille sa nourriture, lui propose des aliments tout coupés que l'autre consomme passivement* » (Barthes, 2002 :164). Ainsi, le spectateur engagé dans l'illusion-spectacle oublie sa vraie qualité de sujet esthétique et perd la possibilité de prendre conscience de sa qualité de sujet esthétique.

En revanche, la faillite de l'illusion mimétique instaurerait un nouveau rapport scène-salle. Lorsque le spectacle intérieur commence, l'attention des spectateurs ne se concentre pas en permanence sur l'évolution de l'action de la pièce-cadre, mais alterne entre la pièce-cadre et la pièce intérieure. Ils ne cessent de se plonger dans l'illusion-spectacle, ne se souciant plus de l'intrigue, mais se tournant vers la représentation scénique. Pendant ce processus, le spectateur prend conscience de sa qualité de sujet esthétique. Au reste, la mise en valeur du rôle décisif du spectateur intérieur dans le rapport d'opposition entre la pièce intérieure et la pièce-cadre, qui se présente sur la scène comme la reproduction du vrai spectateur, permettra à ce dernier de s'identifier à sa reproduction tout en lui rappelant sa qualité de sujet esthétique.

1.2. La structure d'enchâssement

Les innovations de Corneille sont présentes aussi dans sa structure d'enchâssement. Généralement, celle-ci comprend deux niveaux de représentation. Alors que notre dramaturge y introduit, pour la première fois de son époque, un troisième niveau.

Le premier niveau de représentation de *L'illusion comique*, soit la pièce-cadre, met en scène le protagoniste Pridamant qui vient quérir l'aide du magicien Alcandre pour retrouver son fils. Le mage décide de convoquer les spectres interprétant l'illusion-spectacle. L'illusion-spectacle forme ainsi le deuxième niveau de représentation, qui occupe les actes II-V. Néanmoins, dans l'acte V, Corneille introduit à l'insu des spectateurs, sur et devant, la scène un troisième niveau de représentation. Lorsque l'acte V débute, Alcandre va faire apparaître la vie actuelle de Clindor comme promis. Sur la scène, Clindor trahit sa femme et tombe amoureux de la princesse. Le spectacle se finit par l'assassinat de Clindor par le prince. Après que le rideau tombe, Pridamant commence à déplorer la fin tragique de son fils. Or, lorsque Pridamant et le spectateur croient à la mort certaine du fils, Alcandre tire le rideau. Nous trouvons Clindor vivant sur la scène en train de partager la recette du spectacle avec d'autres personnages. Alcandre révèle maintenant la vérité selon laquelle Clindor était devenu acteur, et que le spectacle qui venait d'être représenté un instant auparavant, était une tragédie qu'il avait interprétée avec ses collègues acteurs, en imitation de son expérience réelle.

Depuis Aristote, le « désir de connaître » de l'homme est étroitement lié à ses sensations et surtout ses « sensations visuelles » (Aristote, 1840 :5). Celles-ci passent pour être le meilleur moyen d'acquisition de la connaissance. Ainsi est établie la coïncidence entre la perception visuelle et le monde. Dans *L'illusion comique*, jusqu'à ce que le rideau soit tiré, le spectateur comprend qu'il s'est laissé leurrer par l'illusion, et que ce qu'il a vu de ses propres yeux sur la scène est loin d'être la vérité, mais n'est qu'une fausse apparence. De là le fait que le spectateur se rende compte que ce qu'il connaît par ses sensations visuelles ne correspond plus à la réalité sur scène. Dans ce cas-là, le spectateur poussé par son désir naturel de connaître effectuera une réflexion rétrospective pour corriger ses connaissances erronées. Durant ce processus de réflexion, le spectateur désenchanté prendra conscience de sa qualité de sujet esthétique et constatera que l'œil ne suffit plus pour connaître la vérité. doutant de l'efficacité de l'œil comme moyen de connaissance, le spectateur affirmera qu'il n'est plus possible d'acquérir les vraies connaissances sans le fonctionnement de la raison.

2. La révélation de la crise de subjectivité du procédé

Comme la définition du procédé présentée dans le texte ci-dessus le montre, l'essence du procédé se manifeste exactement dans le mot « enchâsser », qui vise à reproduire le théâtre lui-même sur la scène jusqu'à ce que se confonde la réalité du spectacle enchâssant et celle du spectacle enchâssé. Lorsqu'on essaie d'expliquer la signification de l'évidence de l'enchâssement du procédé, on ne peut pas se

dispenser de la compréhension de la thématique du *theatrum mundi*. Shakespeare, représentatif des dramaturges élisabéthains qui mit en œuvre le procédé dans la pièce, a ainsi résumé cette thématique : « *Le monde entier est un théâtre, et les hommes et les femmes ne sont que des acteurs* » (Shakespeare, 2010 :60-68).

2.1. Les liaisons intrinsèques entre le procédé et le *theatrum mundi*

Force est de constater que la remise en valeur de cette thématique témoigne en fait d'un goût pour le dédoublement : les humanistes exhortant les gens à considérer le monde comme un théâtre de nature illusoire, l'illusion et la réalité, qui se sont opposées autrefois, maintenant, se confondent. De ce point de vue, le topo du *theatrum mundi* révèle en effet une esthétique du dédoublement qui vise à briser la frontière entre illusion et réalité jusqu'à faire prendre le faux pour le vrai. Cette esthétique du dédoublement se manifestera parfaitement par le procédé consistant à créer à travers la représentation du théâtre lui-même sur la scène un effet de dédoublement. Le rapport d'assujettissement entre la pièce intérieure et la pièce-cadre fait se confondre illusion et réalité. Ainsi s'établit la correspondance entre la thématique du *theatrum mundi* et le procédé. Or, cette esthétique témoignerait en fait d'une rupture de paradigme de la pensée à l'âge baroque.

2.2 L'apparition du procédé avec la « rupture d'épistème »

En parlant de la notion de dédoublement, il serait déraisonnable de taire les critiques de Michel Foucault sur « l'épistème classique » à l'âge baroque, exprimées dans son ouvrage sur l'archéologie des sciences humaines :

L'âge du semblable est en train de se refermer sur lui-même. Derrière lui, il ne laisse que des jeux. Des jeux dont les pouvoirs d'enchantement croissent de cette parenté nouvelle de la ressemblance et de l'illusion ; partout se dessinent les chimères de la similitude, mais on sait que ce sont des chimères ; c'est le temps privilégié du trompe-l'œil, de l'illusion comique, du théâtre qui se dédouble et représente un théâtre, du quiproquo, des songes et visions (Foucault, 1966 :65).

D'après le philosophe, si les baroques privilégient ce goût du dédoublement, c'est que le principe de la « ressemblance » commence à défaillir et à se détacher du rapport dépendant du savoir. Ainsi est établi pour la première fois le lien entre la ressemblance et l'illusion de nature fausse. Dans ce cas-là, les hommes croient que le monde qui les entoure est inondé de « chimères », et commencent à s'intéresser au monde des illusions. De là, la prédominance à l'âge baroque du goût pour le

dédoublément qui consiste à confondre illusion et réalité. Dans ce contexte, il nous semble impératif d'explorer le sens de la ressemblance afin de mieux comprendre les significations de cette esthétique que manifeste le procédé et sa présentation par Corneille.

Le philosophe cite l'interprétation de Descartes de l'habitude de connaissance des gens pour expliquer le sens de la ressemblance : « c'est une habitude fréquente lorsqu'on découvre quelques ressemblances entre deux choses que d'attribuer à l'une comme à l'autre, même sur les points où elles sont en réalité différentes, ce que l'on a reconnu vrai de l'une seulement des deux » (Foucault, 1966 :65). La ressemblance désigne ainsi les relations intrinsèques entre les choses. Le philosophe explique ensuite que, si cette forme de connaissance de la ressemblance peut fonctionner, c'est dû à l'existence des « signatures », puisque c'est en jugeant les ressemblances entre les signatures sur les choses que les gens connaissent les choses : « Il n'y a pas de ressemblance sans signature. Le monde du similaire ne peut être qu'un monde marqué. (...) Le savoir des similitudes se fonde sur le relevé de ces signatures et sur leur déchiffrement » (Foucault, 1966 :41).

On est donc en droit de dire que la ressemblance ne suggère pas seulement les rapports similaires intrinsèques entre les choses, mais aussi ceux entre les signes et les choses qu'ils signifient. L'importance de ces derniers se manifeste dans le fait qu'ils révèlent l'autorité de l'homme en tant que sujet connaissant sur les objets de connaissance, ainsi que l'affirmation de sa possibilité de connaître dans le processus de connaissance, puisque c'est l'homme lui-même qui va créer et déchiffrer les signes. Dans cet esprit, la faillite de la forme de connaissance de ressemblance, ou le règne de l'esthétique du dédoublement, témoignerait en fait de l'ébranlement de l'autorité de l'homme sur le monde de signes et de la mise en doute de la capacité de connaissance de l'homme. Cela témoigne en fait de l'émergence de la crise de la subjectivité à l'issue de la Renaissance.

3. *L'illusion comique et la construction de la subjectivité*

Comme nous l'avons montré dans l'introduction, il n'y a pas de connaissance de la subjectivité après la métaphysique de la subjectivité de René Descartes au XVII^e siècle. Néanmoins, les idées qui y sont entremêlées existent depuis longtemps et atteignent leur apogée à travers l'humanisme pendant la Renaissance. David Lavin indique à juste titre les liens intrinsèques entre la métaphysique de la subjectivité de Descartes et l'humanisme :

On doit la naissance de la vision remarquable de l'humanisme aux gens à époque de la Renaissance, et un grand défi à l'autorité religieuse médiévale, proposé au

*nom d'une raison auto-confirimation. L'esprit de la Renaissance persiste pendant deux siècles, et enfin mis en lumière dans la raison d'une vision mécanique : Hobbes, Descartes. Chez Descartes, l'humanisme est supposé d'une nature subjective distincte (...)*³ (Lavin, 1988 :3).

En effet, d'un point de vue métaphysique, les explorations des humanistes de la nature, des possibilités et des fonctions de l'homme sont fondamentalement les connaissances du sujet et de la subjectivité.

3.1. La faillite de l'humanisme

Lorsque nous explorons les causes de la faillite de l'humanisme et la crise de la subjectivité, il nous semble indispensable de mentionner le grand événement culturel datant de la Renaissance : le développement de la théorie de l'héliocentrisme. Celui-ci donne naissance à une suite de nouvelles visions cosmologiques. Vers 1530, Copernic répand l'hypothèse héliocentrique selon laquelle la Terre tourne autour du Soleil, censé être le centre de l'univers, et qui se substitue à l'opinion géocentrique alors universellement admise. Le changement de centre de l'univers affectera la vision de l'homme et de son rapport à l'univers. L'homme qui était mis au centre du monde sent par expérience l'instabilité de l'univers et l'incertitude de son existence au point d'être envahi par un certain sentiment d'angoisse. Suite à cette hypothèse audacieuse de Copernic, Giordano Bruno, après avoir développé la théorie de l'héliocentrisme, suppose vers les années 1580s l'existence d'un univers infini, qui n'a « *ni centre, ni circonférence* » (Bruno, 1987 :161). Le renoncement de Bruno à l'idée de centre de Copernic fait s'accroître l'incertitude de l'existence chez les hommes. Situé dans un monde décentralisé, l'homme se trouve maintenant indépendant et sans appui dans un univers infini et instable, et commence à prendre conscience de ses limites et à mettre en doute la certitude de son existence. Aussi est-il pris définitivement par un sentiment de vide ou, pour reprendre les paroles de Nietzsche, de « nihilisme », qui est défini par un « *sentiment creusant de "rien"* » (Qtd. In Vioulac, 2011 :19-39). C'est chez Copernic que Nietzsche localise le moment décisif de l'histoire du nihilisme : « Depuis Copernic, écrit-il dans la *Généalogie de la morale*, l'homme semble sur la mauvaise pente - il roule désormais de plus en plus vite loin du centre - jusqu'où ? Jusqu'au néant ? Jusqu'au sentiment taraudant de son néant ? » (*Idem.*) Envahi par ce sentiment de « nihilisme » devant l'univers infini, l'homme, ce sujet connaissant est dépouillé de sa conscience de soi.

3.2. Les expériences des baroques dans la crise de la subjectivité

Face à cette nouvelle condition de vie, et pour répondre à la crise de la subjectivité de cette dernière période de la Renaissance, les baroques durent explorer de nouvelles manières pour réaffirmer la certitude de l'existence et construire la subjectivité. Angoulevant résume la moralité des baroques à un certain esprit baroque : « L'esprit baroque est un moment de l'histoire européenne. Du XVI^e au XVIII^e siècle, il témoigne d'une volonté toujours en éveil, en recherche, en mouvement de comprendre le monde et l'homme pour tenter d'en donner l'expression métaphysique, scientifique et esthétique la plus conforme au souci d'une nécessaire réalité naissante » (Angoulevant, 1994 : 121).

En toute logique, on est forcé d'admettre que le regain de faveur de la thématique du *theatrum mundi* à l'âge baroque est justement le résultat des réflexions des humanistes sur la nouvelle condition de vie des hommes face à l'infinité de l'univers. Après avoir médité sur la nouvelle condition humaine, les humanistes avancent cette nouvelle vision du monde pour que les hommes puissent réaffirmer l'évidence de l'existence par la compréhension de l'incertitude, de l'existence et de l'instabilité du monde. Les coïncidences entre le procédé du théâtre dans le théâtre et la thématique du *theatrum mundi* nous autorisent à dire que la mise en œuvre du procédé par les dramaturges correspond aux efforts des humanistes pour construire la subjectivité en crise.

3.3. Les réflexions de Corneille sur l'esthétique baroque

Or, Corneille effectue des innovations sur le procédé du théâtre dans le théâtre pour donner naissance à un nouveau rapport scène-salle qui témoigne des efforts du dramaturge pour offrir une autre manière de réaliser la construction de la subjectivité. Dans *L'illusion comique*, Corneille ne cherche jamais à produire l'effet de vraisemblance de la pièce. En revanche, il met en valeur le rapport d'opposition entre le spectacle enchâssé et le spectacle enchâssant de manière à détacher le spectateur de l'illusion mimétique vraisemblable. Cela corrobore le fait que Corneille refuse de briser la frontière entre illusion et réalité pour mettre le spectateur dans une situation inconfortable. Ainsi est réveillée, chez le spectateur, la conscience de sa qualité de sujet esthétique. Si l'on met ce rapport scène-salle dans le cadre métaphysique de la construction de la subjectivité, on notera que les efforts, de Corneille pour éveiller chez le spectateur la conscience de sa qualité de sujet esthétique, offrent une manière plus sûre que les humanistes baroques pour la construction de la subjectivité, tout en guidant l'homme en tant que sujet connaissant à former par lui-même sa conscience de soi. De leur côté, les

humanistes, défenseurs du topo du *theatrum mundi*, choisissent, de construire, à travers la prise de conscience du rapport entre le monde et l'homme, la certitude de l'existence chez l'homme. C'est là où résident les conflits entre Corneille et les humanistes. Cela montre son rejet de la thématique du *theatrum mundi* et de l'esthétique baroque ayant l'« instabilité » et la « métamorphose » comme caractéristiques principales.

3.4. La réponse à la « crise du sensible » de Corneille

Selon Kant, « la crise du sensible » est apparue après la proposition de l'héliocentrisme de Copernic qui s'est « risqué, d'une manière contraire aux sens, mais pourtant vraie, à chercher l'explication des mouvements observés non dans les objets du ciel, mais dans leur observateur » (Qtd. In Vuillemin, 2019 :149). Kant indique ainsi la révolution des moyens de la connaissance derrière la substitution de l'héliocentrisme au géocentrisme. En effet, c'est Aristote qui le premier a établi des liens entre « le désir de connaître » de l'homme et « ses sensations visuelles » (Aristote, 1874 :5). On ne peut que constater que faire des sensations visuelles le critère absolu de la vérité manifeste en fait un préjugé anthropocentrisme et la reconnaissance du rôle dominant de l'homme en tant que sujet connaissant dans le processus de la connaissance. C'est justement la confiance dans les sensations visuelles qui incite Aristote à affirmer l'hypothèse du géocentrisme. Ainsi, mettre le Soleil au centre de l'univers manifeste en fait le rejet de Copernic de la tradition depuis Aristote d'interpréter la cosmologie d'après les sensations visuelles, et surtout sa répugnance pour l'anthropocentrisme.

Face à cette « crise du sensible », pour rétablir des liens entre la réalité perceptible et le monde, et satisfaire le désir de connaître des hommes, les scientifiques de l'optique sont les premiers à réagir à cette « crise du sensible ». Kepler élabore la théorie de l'image rétinienne pour démontrer que la réception des images est assurée par la réfraction des rayons de l'objet sur la rétine et non par le cristallin comme on le pensait à cette époque. Ensuite en 1637, Descartes met en relief, dans son traité sur l'optique *La Dioptrique*, dans la perspective de la physiologie, le rôle important des nerfs dans le processus de transmission des images rétiniennes. Ainsi Descartes rompt véritablement avec la tradition sur le fonctionnement de l'œil, pour détruire la ressemblance entre la réalité perceptible et la réalité du monde. De là Descartes tire sa conclusion que — « c'est l'âme qui voit et non pas l'œil » (Qtd. In. Vuillemin, 2019 :152).

À l'aide de la raison, Descartes arrive à redresser la coïncidence entre le monde et l'œil pour réaffirmer la valeur de la raison chez l'homme en tant que sujet

connaissant et son autorité sur les objets de la connaissance. C'est justement ce que Corneille, son contemporain, veut prouver par ses innovations sur la structure du procédé dans *L'illusion comique*. En introduisant à l'insu des spectateurs un troisième niveau de représentation dans la structure d'enchâssement de base du procédé, Corneille arrive à susciter chez le spectateur des doutes sur l'efficacité de l'œil comme moyen de connaissance privilégiée et la coïncidence entre le monde et l'œil, dans le but de lui faire reconnaître l'importance de la raison dans le processus esthétique. Ainsi se manifestent les efforts de Corneille pour construire la subjectivité et par là de faire connaître aux spectateurs le rôle de la raison dans le processus esthétique.

Conclusion

Selon Jean Rousset, *L'illusion comique* s'impose toujours, par sa structure et ses thèmes baroques, comme l'œuvre emblématique de la littérature baroque française (Rousset, 1953 :204-218). Cela aurait une influence marquante sur les études cornéliennes. De là vient la distinction audacieuse entre « Corneille baroque » et « Corneille classique » (Sweetser, 1977 :9). Néanmoins, en interprétant les liens intrinsèques entre le nouveau rapport scène-salle, résultant des innovations de Corneille du procédé du théâtre dans le théâtre, et la crise de la subjectivité à cette époque, on est forcé de reconnaître que les conceptions dramatiques de Corneille ne devraient pas être définies comme simplement baroques ou classiques. Par ses innovations du procédé, Corneille arrive à déconstruire le baroque tout en le pratiquant. Pour Corneille, le style n'est qu'un moyen, l'important est de faire connaître, via le théâtre, au spectateur le rapport entre le monde et soi-même. Les innovations du procédé dans *L'illusion comique* de Corneille, s'appuyant sur son interprétation originale du rapport scène-salle, nous laissent ainsi entrevoir sa volonté de construire la subjectivité. Les conceptions dramatiques de Corneille se montrent ainsi humanistes.

Bibliographie

- Angoulvent, A. L. 1994. Conclusion. In : *L'esprit baroque*. Paris : PUF.
- Aristote. 1874. *Poétique D'Aristote*. Paris : J. Delalain et fils.
- Aristote. 1840. *La Métaphysique*. Paris : Ladrance.
- Barthes, R. 2002. *Sur Racine*. Paris : Éditions de Seuil.
- Sinaceur, H. 2003. La question du sujet d'aujourd'hui. In : *Grand dictionnaire de la philosophie*. Paris : Larousse.
- Bruno, G. 1987. *L'Infini, l'Univers et les mondes*. Paris : Éditions Berg International.
- Corneille, P. 1963. *Œuvres complètes*. Présentation Et Notes De André Stegmann. Paris : Éditions du Seuil.

- Forestier, G. 1996. *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*. Paris : Librairie Droz.
- Foucault, M. 1966. *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- Lavin, D. 1988. *The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation*. New York and London: Routledge.
- Renaut, A., Billier, J. C., 2006. *La Philosophie*. Paris : Jacob.
- Roussel, J. 1953. *La littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*. Paris : Librairie José Corti.
- Sweetser, M. O., 1977. *La Dramaturgie de Corneille*. Genève : Droz.
- Vioulac, J., 2011. « Nietzsche et Pascal. Le crépuscule nihiliste et la question du divin ». *Les Études philosophiques*, No 96, p.19-39.
- Vuillemin, J. C., 2019. « Illusions comiques et illusions optiques : l'œil baroque ». *Études romanes de Borno*, No 40, p.143-158.
- ZHOU Ning, 2008. *L'Histoire du théâtre occidental, Volume I*. Xiamen : Edition Université de Xiamen.

Notes

1. 本文为国家社科基金项目《博马舍正剧诗学研究》（项目批号：19BWW060）的阶段性成果。（Le présent article est l'un des fruits du projet de la Fondation Nationale Chinoise de Science Sociale (The National Social Science Fund of China, NSSF) : *Étude sur la Poétique dramatique chez Beaumarchais* (Numéro du projet : 19BWW060).)
2. C'est dans son *Discours de la méthode* (1637) que Descartes propose pour la première fois le principe du Cogito—« Je pense, donc je suis » (en latin : Ego cogito, ergo sum).
3. Version originale: « it is to the people of the Renaissance that we owe the beginnings of (...) the glorious vision of humanism, and a mighty challenge to the mediaeval authority of faith, announced in the name of a self-validating rationality. The spirit of the Renaissance continued for two hundred years, eventually coming to light in the rationality of a mechanical vision: Hobbes, Descartes. In *Descartes, humanism assumed a distinctively subjective character, (...)* ».