

Introduction : un monologue...

- qui succède à un autre monologue (celui de Lyse, III, 6) -> une place étrange,
- qui souligne le statut de parenthèse de l'épisode d'inconstance amoureuse entre Lyse et Clindor,
- qui ramène sur la scène un personnage déjà connu, Matamore, et renoue avec la dimension comique.

Problématique Quelles fonctions ce bref monologue peut-il avoir dans la composition de ce « monstre » qu'est *L'illusion comique* ?

I. **Un monologue en mouvement**

a. *Valeur d'intermède du monologue – mouvement dans la structure d'ensemble de la pièce*

Le monologue paraît construit comme un chaînon, une transition, entre les événements qui ont eu lieu avant la parenthèse d'inconstance amoureuse initiée par Clindor, et la suite de l'action, mettant en scène Isabelle et Clindor. En amont, cette scène renoue le fil interrompu avec l'action de III, 4, dans laquelle le père d'Isabelle avait menacé Matamore de lancer à sa poursuite ses valets armés de bâtons. C'est à eux que font allusion les premiers mots de la scène « Les voilà », ce pronom objet étant ensuite explicité par le GN « ces diables de valets ». On a le sentiment que, hors scène, le fil de cette action un temps abandonné, s'est poursuivi en parallèle de ce que nous voyions sur scène, et que nous le retrouvons, *in medias res*, en voyant surgir Matamore sur l'espace scénique. En aval, le monologue prépare aussi l'action à venir, centrée sur la trahison de Clindor à l'égard de son maître, le serviteur séduisant Isabelle pour lui-même et non pour Matamore. Les derniers vers du monologue sont déjà tournés vers cet épisode et la parole de Matamore attire l'attention des spectateurs sur les deux personnages qui vont faire leur entrée en scène. Ainsi, en son début et en sa fin, ce bref monologue a la fonction de rappeler un épisode un temps perdu de vue et d'introduire l'épisode suivant, ce qui contribue à le rendre dynamique.

b. *Une mise en scène dynamique induite par le texte – mouvement dans le geste et la parole de la scène elle-même*

Le risque du monologue est de ralentir voire d'interrompre l'action. Ce risque est évité ici car de nombreuses paroles proférées, qui peuvent fonctionner comme des didascalies internes, forcent le personnage à se mettre en mouvement. C'est notamment le cas des verbes de mouvement, qui plus est contradictoires, qu'utilise Matamore. A l'impératif (1^{ère} pers. du pl.) ils donnent le sentiment que Matamore, en proie à une vive émotion, a besoin, pour rassembler ses esprits, de se dédoubler et de s'ordonner quoi faire. Mais ces ordres induisent forcément des mouvements désordonnés : « sauvons-nous / avançons / fuyons / coulons-nous ». Il en va de même de l'emploi d'un même verbe, « courir », au positif et au négatif : courir ou ne pas courir, telle est la question plus comique qu'existentielle que se pose Matamore, et qui peut très aisément, dans le jeu de scène, être accompagné de mouvement nombreux et saccadés. Dans l'ensemble, cette agitation, induite par les paroles proférées, met en place une atmosphère de farce et peut rappeler certaines pratiques caractéristiques de la *Commedia dell'arte*. C'est ainsi que la peur qui s'empare du personnage se traduit non pas par des notations abstraites mais des observations physiques (« tout le corps me frissonne », « trembler » etc.) que le comédien incarnant Matamore peut choisir de surjouer, pour les rendre perceptibles en une gestuelle forcément riche et exagérée, dans une parfaite cohérence avec le baroque.

c. *Un personnage caractérisé par son instabilité – mouvement psychologique du personnage de théâtre*

Au-delà même de son jeu physique, le personnage est présenté comme fondamentalement instable sur un plan psychologique. C'est notamment dû aux notations contrastées (par exemple « glacé » / « se déglace » ; excellence dans la course / impossibilité à courir ; fréquence des oppositions entre premiers et seconds hémistiches qui soulignent l'incohérence du personnage). La dimension excessive du personnage, habitué depuis sa première apparition sur la scène (II, 2) aux hyperboles peu vraisemblables, accentue encore cette impression de personnalité agitée et peu stable (cf. « De deux mille ans et plus je ne tremblai si fort », par exemple). Le rythme haletant de la scène, qui imite celui d'une parole proférée sous le coup d'une peur intense, contribue également à cette impression. Le nombre de coupes secondaires, en plus de la traditionnelle césure à l'hémistiche de l'alexandrin, le fait que l'unité de la phrase ne corresponde qu'exceptionnellement à celle du vers et que les exclamatives, qui font remonter la voix en fin de phrase, soient fréquentes, contribuent à souligner l'agitation fondamentale du personnage. Enfin, l'énonciation joue aussi son rôle dans cette impression. Le fait que Matamore se parle à lui-même en utilisant la 1^{ère} personne du pluriel (pour pallier le caractère défectif du mode de l'impératif) donne l'impression d'une scission de son être en deux instances au moins, celle qui ordonne et celle qui agit. De plus, tout en étant seul en scène, il adresse également des paroles au « Vieux rêveur » qui représente le père d'Isabelle (« Vieux rêveur, malgré toi j'attends ici ma reine ») ou encore au « Destin » (Destin, qu'à ma valeur tu te montres contraire !) ce qui contribue d'une part à donner l'impression qu'il est peu stable psychologiquement, et d'autre part à dynamiser la parole statique du monologue en le transformant en dialogue fictif.

Bilan-transition : Le risque d'immobilité, inhérent au monologue et accru par la composition étonnante de la pièce, qui fait se succéder deux monologues, se trouve ainsi surmonté par le parti pris, très baroque, d'introduire du mouvement à tous les niveaux de cette brève prise de parole de Matamore. C'est également l'occasion de poursuivre, sur le mode burlesque, une tombée des masques en accord à la fois avec le baroque – qui aime à jouer avec l'illusion – et la thématique principale de la pièce elle-même.

II. **Un moment burlesque qui permet aux masques de tomber**

a. *La lâcheté de Matamore rendue encore plus visible pour le spectateur – le masque de son prétendu courage, déjà bien écorné, continue donc de tomber*

Nous soupçonnions depuis les premières apparitions de Matamore sur scène qu'il n'était qu'un soldat fanfaron (voir commentaire du texte 1). Mais ici cela se confirme, d'autant plus que Matamore n'a pas, dans ce monologue, à donner le change à un autre personnage présent avec lui sur scène. Dans la solitude, son masque de courage se fissure plus nettement que lorsqu'il cherche à tenir son rôle de vaillant guerrier devant un interlocuteur. C'est ainsi que les signes de lâcheté se font plus nombreux et plus explicites dans sa prise de parole. On relève par exemple des termes qui renvoient à son désir de fuite (« sauvons-nous », « fuyons », « s'il ne faut que courir ») ou encore aux manifestations physiques de sa peur (« Tout le corps me frissonne », « De deux mille ans et plus je ne tremblai si fort », « J'ai

le corps tout glacé») voire à l'embarras dans lequel le met la perspective d'affronter les valets qu'il croit à ses trousses (« Ces diables de valets me mettent bien en peine »).

b. *Un personnage qui, toutefois, continue à se leurrer lui-même, ce qui contribue au comique de la scène – le spectateur n'est plus victime de l'illusion, mais le personnage, si*

Pour autant, Matamore continue à se leurrer lui-même. Tout se passe comme s'il ne voulait pas s'avouer à lui-même la lâcheté qui apparaît pourtant si clairement au spectateur. Il s'emploie donc à reconstituer, pour lui-même, un masque de noblesse et de grandeur. Cela passe par plusieurs procédés, par exemple :

- La rodomontade (c'est-à-dire des propos fanfarons et prétentieux) lorsqu'il se donne des contrordres (« Avançons hardiment ») entre deux désirs de fuite (« sauvons-nous », « fuyons ») ou lorsqu'il fait mine de s'adresser au père d'Isabelle qui l'a menacé mais n'est pas présent sur scène : « Vieux rêveur, malgré toi j'attends ici ma reine ». A peu de frais, dans ce dialogue fictif où il ne risque rien, Matamore se fait croire qu'il y a du courage à aller à l'encontre de l'ordre reçu – mais y en a-t-il vraiment alors que tout prouve que notre faux brave cherche ici à se dissimuler (cf. « coulons nous en faveur des ombres de la nuit ») et non pas à affronter au grand jour celui qui le contrarie ?
- La mauvaise foi, lorsqu'il donne des justifications héroïques (et tirées par les cheveux, ce qui est comique) à une attitude manifestement suscitée par sa terreur. C'est ainsi que son constat terrorisé « s'ils sortent, je suis mort » est immédiatement corrigé par trois vers qui font de cette prédiction le signe paradoxal de son exceptionnelle valeur : « Car j'aime mieux mourir que leur donner bataille / Et profaner mon bras contre cette canaille ». C'est donc parce qu'il serait trop noble pour les simples valets qu'il ne pourrait se défendre. Si l'argument renvoie bien à une représentation du héros généreux et noble (celui-ci ne s'abaisse pas à combattre ceux qui ne le valent pas), il ne s'applique bien évidemment pas à une situation où un noble serait attaqué par des gens de peu : en ce cas, bien sûr, il doit se battre, même si l'adversaire n'est pas de son rang et qu'il n'en tirera pas de gloire particulière (sauf, précisément comme ici, si les forces ne sont pas égales et que le héros seul met en déroute une troupe de roturiers). Mais Matamore est particulièrement satisfait d'avoir trouvé cette explication ridicule, qui lui permet de voiler sa lâcheté : en témoigne le commentaire autosatisfait auquel il se livre dans la phrase suivante « Que le courage expose à d'étranges dangers ! ». Par ce sophisme (raisonnement qui a l'apparence rhétorique de la logique mais est faussé d'emblée, et aboutit à une contre-vérité) qui renverse la logique commune, il a donc transformé, pour lui-même au moins, une marque de lâcheté manifeste, en son contraire : un signe de courage...
- Enfin, ce masque grossier se trouve à la fois exhibé et miné par le recours du dramaturge à une forme d'ironie, utilisant la double énonciation propre à l'écriture théâtrale. Rappelons que l'on nomme « double énonciation » le fait que chaque parole prononcée sur le théâtre a deux types de destinataires différents et peut être reçue différemment par chacun d'eux. En un premier niveau, cette parole s'adresse aux autres personnages présents sur scène (ou, dans le cas d'un monologue, comme ici, à soi-même). En un second, elle est destinée au public. Dans ce second niveau, il arrive que le dramaturge établisse une connivence avec le spectateur. C'est le cas ici lorsque Matamore affirme, sûr de lui « S'il ne faut que courir, leur attente est dupée, / J'ai le pied pour le moins aussi bon que l'épée ». Dans un premier niveau d'énonciation, pour Matamore lui-même ou pour tout spectateur qui entendrait ces vers de façon isolée, cette déclaration paraît signifier la valeur, sportive et militaire, du personnage. Mais lorsque l'on a compris que Matamore n'est pas le grand guerrier qu'il prétend être, le propos se retourne comme un gant : si sa course vaut son art de l'escrime, et que l'on pose comme acquis qu'il ne vaut rien une arme à la main, alors il faut comprendre qu'il ne vaut rien non plus lorsqu'il s'agit de courir. Et c'est d'ailleurs bien ce que confirme le constat « je ne saurais courir », deux vers et demi plus loin... Par un recours ironique à la double énonciation, le dramaturge s'amuse donc, avec le spectateur, au détriment de son personnage. Il fait de Matamore une sorte de marionnette, inconsciente de son propre état, alors même que son créateur et ses spectateurs le voient clairement s'en amuser de façon complice.

c. *La préparation d'une autre tombée des masques, à la faveur du secret – Matamore se leurre aussi sur les intentions de Clindor*

De façon générale, Matamore paraît ici au comble de l'aveuglement. Il se fait des « illusions » sur lui-même, mais aussi sur ses amours avec Isabelle. Il continue à appeler celle-ci « ma reine » à plusieurs reprises, et, surtout, reste persuadé que son serviteur Clindor fait office de loyal intermédiaire auprès de la jeune fille. En témoigne le dernier vers, dans lequel ne perce aucun doute, du fait notamment de l'usage de l'impératif : « voyons son adresse à traiter mes amours ». Le spectateur, là encore, est plus avancé que le personnage dans la connaissance de l'action : il sait qu'en fait Clindor séduit Isabelle pour lui-même et non pour son maître. Il jubile donc à la perspective de la désillusion – et de la déception – qui s'annonce pour la scène suivante, lorsque, caché, Matamore écoutera des propos bien différents de ceux qu'il attend.

Conclusion : Corneille fait donc de la forme du monologue, passage obligé des pièces de théâtre de son temps mais susceptible de ralentir l'action, un paradoxal atout. Contrairement à ce que l'on pourrait attendre du fait du caractère statique d'une parole proférée lorsque le personnage est seul ou se croit seul en scène, le dramaturge produit ici une scène en mouvement, et il se sert de cette parole prononcée sans autre témoin que les spectateurs pour introduire une nouvelle variation sur le thème qu'il décline tout au long de la pièce, celui de l'illusion et de son dévoilement.