

L'impromptu en question : de Molière à Giraudoux et à Ionesco

LIVIA TITIENI¹

Abstract: *The Impromptu in Question: From Molière to Giraudoux and Ionesco.*

The starting point of this research is a line from Eugène Ionesco's play *The Alma Impromptu*: "theatre, of course, changes, for the theatre is life. It's changing like life". The author of this article aims to verify the viability of this assertion by analysing the following plays: Molière's *The Versailles Impromptu*, Giraudoux's *The Paris Impromptu*, and Ionesco's *The Alma Impromptu*. This constitutes an investigation on some grounding points of the topic. The critical meta-text is focused on aspects such as the status of the playwright, the purpose of theatre, the fabrication of the dramatic text, the relation author/text/comedian/public and the status of theatre as a social phenomenon rooted in the lifeline of collective existence. However, the meta-text is constantly scrambled by a certain form of auto-referential writing unveiling its own mechanisms, the creative process being the play on its own. Molière puts himself on stage while writing his play, as author, director and comedian, Giraudoux shows himself through his character Jovet, Ionesco places himself on stage while writing his play, being disrupted by three characters, "Ph.Ds in teatrology" who write a play themselves, encasings present in Molière and Giraudoux's works as well. Consequently, the reflection on dramatic arts shows, in its essence, the same poetics and/or poietics, the mirroring games favouring structural and thematic duplications, and depicts the evolution of technical devices and creative specificity shared with an audience more and more discerning.

Keywords: poetics, *mise en abyme*, meta-text, meta-theatricality, *verismo*, illusion.

¹ *Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie. livia_titieni@yahoo.com.*

L'association des trois *impromptus*, *L'Impromptu de Versailles*² de Molière, *L'Impromptu de Paris*³ de Giraudoux et *L'Impromptu de l'Alma*⁴ de Ionesco, n'est pas fortuite, compte tenu de leur genèse et de l'adoption de cette forme dont Molière semble avoir fait « sinon tout à fait un genre dramatique, du moins une espèce de *manière* esthétique qui lui réussit fort bien »⁵.

Les trois *impromptus* ont été conçus comme textes polémiques de circonstance, en réponse aux attaques des critiques dramatiques contre Molière, Giraudoux ou Ionesco. La problématique du débat des trois dramaturges avec leurs critiques a été traitée de manière circonstanciée, à travers des documents d'époque, par l'historien et critique littéraire Tadeusz Kowzan dans un article intitulé « Les trois *impromptus* : Molière, Giraudoux et Ionesco face à leurs critiques »⁶.

Notre approche ne vise pas la dimension polémique des trois textes, qui ne manque point de portée, mais envisage de les soumettre aux différents éclairages de la poétique et de l'herméneutique pour tenter une synthèse, soit une espèce d'arts poétiques.

Configurer une poétique du théâtre signifie renvoyer à sa facture duelle, au texte dramatique et au spectacle proprement dit. On pourrait à la rigueur envisager même une poétique de l'acteur et de l'auteur dramatique, voire une poétique du spectateur et on aurait ainsi une approche complète du phénomène théâtral. Notre ambition n'est pas de celles-ci. Nous nous proposons, à travers l'analyse des trois *impromptus*, conçus comme de véritables manifestes théâtraux, de dégager la poétique théâtrale des trois dramaturges. Et cela, parce que, par le regard qu'ils portent sur leurs pièces, ils agissent moins en critiques dramatiques, mais plutôt en poéticiens, au sens que peut revendiquer Aristote dans l'un de ses plus célèbres ouvrages.

² Molière, *L'Impromptu de Versailles*, in Molière, *La Critique de l'École des femmes, L'Impromptu de Versailles* (Paris : Larousse Classiques, 1974), 49-77.

³ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris, pièce en un acte* (Paris : Grasset, 1937).

⁴ Eugène Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma ou Le caméléon du berger*, in *Théâtre*, tome II (Paris : Gallimard, 1958), 9-59.

⁵ Patrick Dandrey, *L'Amour médecin de Molière ou le mentir-vrai de Lucinde* (Paris : Klincksieck, 2006), 19.

⁶ Voir Tadeusz Kowzan, « Les trois *impromptus* : Molière, Giraudoux et Ionesco face à leurs critiques », *Revue d'Histoire du théâtre*, n° 127 (1980), 261-280.

Cela nous permettrait également de chercher le plus partageable dans le plus singulier de leur pratique dramatique. Il est vrai que dans le domaine des arts, comme dans celui des civilisations, on croit à un progrès continu, en l'occurrence à une évolution des genres. Mais, d'autre part on pourrait affirmer que les continuités sont plus stables et plus saisissables dans le domaine esthétique.

Si nous nous attardons davantage sur *L'Impromptu* de Molière, c'est de toute évidence parce que les autres impromptus s'y rapportent, directement dans le cas de Giraudoux, allusivement dans le cas de Ionesco. D'autre part, seul Molière apparaît dans sa pièce en une triple hypostase, celle de l'auteur, du metteur en scène et du comédien, ce qui nous offre une plus ample base d'analyse des enjeux dramatiques mis en cause par les trois pièces. Faisant parler les acteurs, tantôt en leur propre nom, tantôt au nom de leur personnage, Molière conçoit une construction habile dont il sait tirer un heureux parti. C'est à ces *dramatis personae* qu'il confie sa conception dramaturgique dans une pièce légère, souple et sans artifice qu'est l'impromptu, « esthétique de l'improvisation »⁷, qui nous fait voir l'éclat du dialogue et l'ingéniosité de ses traits d'esprit, la finesse de la langue et le souci du détail, la virtuosité dans le maniement des formes de son comique ou ses dons de metteur en scène.

L'image d'un auteur comme Molière relève d'autre part d'une sorte de mystique esthétique qui fonctionne chez tous ceux qui de près ou de loin ont un rapport avec l'art dramatique. L'appropriation des classiques par les dramaturges modernes tient aussi au rapport particulier que les Français entretiennent avec le patrimoine du siècle classique. Molière est souvent repris par des metteurs en scène qui semblent mettre à l'épreuve leur talent et leur génie en se confrontant aux dramaturges classiques. C'est aussi un signe que ce théâtre intéresse encore auteurs, metteurs en scène et public : le théâtre de Molière représente la « vulgate » pour la comédie et l'on voit les amateurs de théâtre le suivre.

⁷ Improvisation qui n'est qu'apparente, puisque dans *Les Précieuses ridicules* il l'avait déjà annoncé, « Je vous ferai un impromptu à loisir que vous trouverez le plus beau du monde », la commande du roi ne faisant que matérialiser l'intention de Molière.

Molière c'est du marbre, se plaisait à dire Jovet, comédien et metteur en scène de bien des pièces classiques. Le texte de Giraudoux a été qualifié de farce moliéresque, inspirée de *L'Impromptu de Versailles*, celui de Ionesco de « farce satirique », allusion explicite à Molière dans *L'Impromptu de l'Alma*. Interrogé sur les auteurs dramatiques lui ayant servi de modèle, après avoir mentionné les anciens et Shakespeare, Ionesco nomme, faussement contrit, Molière : « J'ai aussi un peu étudié Molière ». Devant la réaction des Bartholomeus, « Vous blasphémez », il fait semblant de se corriger, répliquant timidement : « Je croyais que Molière était universellement, éternellement valable puisqu'il plaît encore »⁸. Bien qu'il n'y ait pas d'autre allusion directe à Molière chez Ionesco, à part encore cette donnée du paratexte indiquant la musique de scène d'après des partitions du XVII^e siècle, si l'on regarde bien des effets comiques ionesciens, des rapprochements avec Molière au niveau de l'esthétique du rire sont indéniables.

Contextualisation

Si l'on remonte aux débuts du théâtre moderne, soit aux premières années du XVII^e siècle, on trouve une diversité de points de vue et autant de pratiques théâtrales. Les théories sont élaborées par une caste d'intellectuels ou dramaturges qui tentent de prendre en compte une problématique de la représentation, mais restent plutôt des texto-centristes et moins des théâtrologues, et leurs commentaires relèvent plutôt des poétiques canoniques du temps que des représentations théâtrales proprement dites.

Or, un changement de paradigme dans le discours du théâtre se produit vers 1660. En 1658, c'est le retour de Molière et de sa troupe à Paris. Pour lui le succès d'une pièce se fonde sur le point de vue du spectateur, chose nouvelle vers cette moitié du siècle. Le discours critique vient ainsi se rééquilibrer du côté de la réception, ce qui suppose ou implique une réévaluation de type pragmatique. Le théâtre c'est l'affaire du spectateur qui doit composer avec les coordonnées dramaturgiques, espace, temps, texte, mise en scène.

⁸ Eugène Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, 23.

Nous en sommes là lors de la représentation, au théâtre du Palais-Royal le 26 décembre 1662, de *L'École des femmes*, dont le succès fulminant a froissé les « jaloux esprits ».

L'Impromptu de Versailles est d'abord une réponse au *Portrait du peintre ou la Contre-critique de l'École des Femmes* par Boursault, visant la *Critique de l'École des femmes*, elle-même une réponse de Molière aux critiques de *L'École des femmes*. Consacrer une œuvre pour évaluer une pièce qu'on vient de créer confère plus de visibilité à la pièce, tout en permettant à l'auteur d'en « évaluer » celle de ses détracteurs, par ses propres paroles ou celles qu'il fait dire aux personnages, un certain nombre de comédiens jouant le même rôle que dans la *Critique*. Les deux pièces écrites en 1663, *La Critique de L'École des femmes* et *L'Impromptu de Versailles*, sont partie prenante de la querelle qui s'ensuit et il est naturel qu'une étude intertextuelle puisse compléter la conception de Molière en matière d'art dramatique⁹.

Se servant de la technique du théâtre dans le théâtre qu'avait pratiquée Pierre Corneille dans *L'Illusion comique* ou Jean Rotrou dans *Le Véritable Saint-Genest*, Molière et sa troupe de comédiens du Palais-Royal s'apprêtent à répéter dans la salle de la Comédie à Versailles une pièce que le roi avait commandée, en réponse aux accusations des détracteurs de Molière.

Avec Giraudoux, nous sommes après trois siècles de débats et d'expériences théâtrales qui ont enseigné aux auteurs de ne plus viser à régenter le théâtre. Les tendances les plus variées s'affirment : un théâtre de tradition, certes, avec des personnages régis par la causalité, personnages imprégnés pourtant d'une inquiétude toute moderne qui va s'aggravant dans la deuxième moitié du siècle, mais aussi renouvellement des structures dramatiques au point d'abolir la frontière des genres, privilégiant le texte, le mot comme le fera Jean Giraudoux. Inclassable parmi les écrivains de sa génération, il tentera d'amenuiser la densité de l'intrigue, de délivrer son écriture du poids de la banalité par le style et lui conférer de la fraîcheur par une manière nouvelle de regarder et d'écrire le monde, fondée sur l'exploration de la relation principale entre le sujet et le monde, sur l'exploitation du

⁹ La polémique autour de *L'École des femmes* a déclenché toute une série de pièces, s'y rapportant : non seulement Boursault, *Le Portrait du peintre*, mais aussi Montfleury, *L'Impromptu de l'Hôtel de Condé*, Chevalier, auteur des *Amours de Calotin*.

potentiel du langage. Comme il s'est découvert la vocation théâtrale grâce à Jovet, metteur en scène réputé, celui-ci marquera la création même du dramaturge¹⁰. Il est « la cause efficace » de la théâtralité giralducienne, en l'occurrence il est personnage/metteur en scène de son *impromptu*.

La pièce sera représentée en 1932, sa portée polémique visant des critiques de son théâtre¹¹ « jaloux au compte de Racine, méticuleux au compte de Molière, dédaigneux au compte de Musset »¹² et le désintérêt de l'État pour le théâtre. Mais cet aspect apparaît comme marginal, puisque l'essentiel réside dans la représentation, la mise en scène, fondée sur le refus de l'illusionnisme, du réalisme mimétique par l'interaction entre scène et coulisse, par l'artifice mis au service du réel, par la conception d'une représentation toute différente grâce à Jovet, metteur en scène, personnage et porte-parole de Giraudoux. Un théâtre qui affirme le primat du texte, du mot : « la noblesse du théâtre est le verbe », « les auteurs n'ont qu'une obligation, celle d'être des écrivains. Le mot comporte tout »¹³.

Ionesco est un représentant du « nouveau théâtre » des années '50, à côté d'Adamov et de Beckett. Il a traversé la « poétique » de l'automatisme surréaliste, l'idéologie du travail du signifiant dans le groupe « Tel Quel ». Placé sous l'étiquette de l'absurde, de l'« anti-théâtre », il mise sur l'importance donnée au texte comme langage, qu'il considère vidé de sa substance, glissant vers sa destruction progressive, entraîné qu'il est dans des clichés, truismes de toute sorte, en fin de compte aboutissant au divorce entre le mot et la chose. L'intrigue y perd de son importance, quand elle n'est pas totalement rejetée, tout comme la psychologie des personnages ou le vérisme du décor. Faire du langage le moteur de l'action dramatique telle est la nouveauté du théâtre ionescien. C'est dans cette perspective que Ionesco

¹⁰ Concernant l'influence de Jovet sur la dramaturgie giralducienne, voir Tadeusz Kowzan, « Les trois impromptus : Molière, Giraudoux et Ionesco face à leurs critiques », 266.

¹¹ Deux noms sont seulement mentionnés, Georges le Cardonnel (critique de Claudel) et André Bellessort. Cf. aussi Tadeusz Kowzan, « Les trois impromptus : Molière, Giraudoux et Ionesco face à leurs critiques », 264.

¹² Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.3), 69.

¹³ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.4), 139.

conçoit sa pièce, tout en répondant aux critiques représentés par les trois Bartholomeus¹⁴.

« La fabrique » de l'évènement théâtral

Dès le titre, le lieu de la représentation des trois pièces se définit comme un lieu réel, là où les pièces ont été représentées pour la première fois¹⁵, vraisemblance qui met le spectateur en une disposition ou attente qui sera sinon déçue au moins défiante puisqu'on assiste à plusieurs représentations emboîtées, dont il est censé démêler les ficelles.

Se mettant en scène dans son travail d'écriture, Molière nous permet de comprendre le phénomène du théâtre par la représentation du théâtre en train de se faire.

« J'avais songé, dit Molière, une comédie¹⁶, où il y aurait eu *un poète* (nous soulignons) que j'aurai représenté moi-même, qui serait venu pour offrir une pièce à une troupe de comédiens arrivés de la campagne », après quoi Molière endosse, outre le rôle d'auteur, celui du directeur de troupe, du metteur en scène et du comédien. Celui que nous appelons dramaturge se disait du temps de Molière et se pensait poète dramatique. Cela ne veut pas dire que la finalité n'en reste pas moins la représentation, de sorte que celle-ci conditionne et la construction et l'écriture du texte de théâtre. Nulle part le syncrétisme du phénomène théâtral n'apparaît de manière plus transparente que dans *L'Impromptu de Versailles*. Ici, la description du jeu des comédiens se réalise au moment même de la création de la pièce, de sorte qu'elle se donne à lire comme une comédie méta-satirique aussi.

¹⁴ Sur les critiques bafoués par Ionesco, voir Tadeusz Kowzan, « Les trois impromptus : Molière, Giraudoux et Ionesco face à leurs critiques », 268 ; il y cite cette déclaration de Ionesco dans une interview de 1956 : « *L'Impromptu de l'Alma* est une plaisanterie. J'y attaque mes amis : Barthes, Dort etc. Cette pièce est faite de citations et de compilations : ce sont eux qui l'ont écrite. »

¹⁵ Voir Tadeusz Kowzan, « Les trois impromptus : Molière, Giraudoux et Ionesco face à leurs critiques », 269.

¹⁶ Allusion à une comédie de Georges Scudéry.

Lorsque Mlle Béjart reproche à Molière de n'avoir pas écrit une « comédie des comédiens », on s'avise qu'il s'agit de comédies ayant eu ce titre, celle de Gougenot en 1631 et celle de Scudéry en 1635. L'allusion est suivie de la « thèse » de Molière sur la manière du dramaturge d'« attraper le ridicule des caractères », dans cette réplique de Brécourt :

Le dessein [de Molière] est de peindre les mœurs sans vouloir toucher aux personnes, et que tous les personnages qu'il représente sont des personnages en l'air [...] qu'il habille à sa fantaisie pour réjouir les spectateurs.¹⁷

Plaire, autant dire « réjouir le spectateur », « le guérir » c'est la règle de Molière, dans un « siècle théoricien » qui élabore des normes génériques pour la tragédie ou la comédie. Contre la tyrannie rationaliste des précepteurs des valeurs esthétiques, Molière, par l'entremise de Dorante, plaide pour la liberté du dramaturge, tout en s'appuyant sur le goût du public. « Je voudrais savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin. Veut-on que tout un public s'abuse sur ces sortes de choses, et que chacun ne soit pas juge du plaisir qu'il y prend ? »¹⁸

Plaire au public signifie succès, et succès signifie aussi recette. Et ce public auquel Molière veut plaire n'est pas forcément celui de la cour, mais aussi celui du « parterre », mot qu'il faut entendre dans un sens mélioratif et péjoratif à la fois car, précise Molière, « le bon sens n'a point de place déterminée dans la comédie », et parmi les spectateurs « il y en a plusieurs qui sont capables de juger une pièce selon les règles, et les autres en jugent par la bonne façon de juger, qui est de se laisser prendre aux choses, et de n'avoir ni prévention aveugle, ni complaisance affectée, ni délicatesse ridicule »¹⁹. L'idée est reprise dans *L'Impromptu* : « Le plus grand mal que je leur aie fait, dit Molière s'adressant aux critiques, c'est que j'ai eu le bonheur de plaire un peu plus qu'ils n'auraient voulu [...] et Dieu me garde d'en faire jamais qui leur plaisent ! Ce sera une mauvaise affaire pour moi. »²⁰

¹⁷ Molière, *L'Impromptu de Versailles*, (I.4), 65.

¹⁸ Molière, *La Critique de l'École des femmes*, (I.6), 44.

¹⁹ Molière, *La Critique de l'École des femmes*, (I.5), 29.

²⁰ Molière, *L'Impromptu de Versailles*, (I.5), 73.



Fig. 1 : Louis Jouvet interprétant Dom Juan dans la pièce éponyme de Molière, représentée au Théâtre de l'Athénée, à Paris, en 1947
(<https://lestroiscoups.fr/louis-jouvet-artisan-de-la-scene-penseur-du-theatre-colloque-international-du-23-au-25-mars-2015-a-paris/>)

C'est dans cette perspective que l'on doit méditer cette proposition tirée de la *Critique*, pièce à laquelle s'attaque *Le portrait du peintre ou la Contre-critique de l'École des femmes* : « Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles, et ne cherchons point de raisonnement pour nous empêcher d'avoir du plaisir. »²¹

Quant au risque d'épuiser cette veine comique qui relève du ridicule des marquis et précieuses, Molière, qui joue lui-même le rôle du marquis, répond à Brécourt, avec sa verve redoutable : « Crois-tu qu'il ait épuisé tout le ridicule des hommes ? Et, sans sortir de la cour, n'a-t-il pas encore vingt caractères de gens où il n'a point touché ? »²² Suit une énumération des travers de l'homme, fausseté, flatterie « à outrance », lâcheté, perfidie dans des répliques leur correspondant.

²¹ Molière, *La Critique de l'École des femmes*, (I.6), 41.

²² Molière, *L'Impromptu de Versailles*, (I.4), 62.

Molière n'est pas seulement un inventeur de comique, mais aussi un créateur de ces êtres organisés, complets, vivants que sont les comédiens. Lorsqu'il s'écrie : « Ah ! les étranges animaux à conduire que les comédiens », outre cette marque de connivence intime du metteur en scène avec sa troupe, Molière met en cause sa responsabilité de régisseur, dans un concentré dramaturgique parfaitement réglé : faire un honnête homme, c'est prendre « un air posé, ton naturel, gesticuler le moins », tandis que pour le marquis, La Grange qui le joue doit « affecter une manière de parler pour se distinguer du commun », « bel air, perruque, une petite chanson entre les dents »²³, être une excellente comédienne, signifie « bien représenter un personnage qui est si contraire à votre humeur. Tâchez donc de bien prendre, tous, le caractère de vos rôles, et de vous figurer que vous êtes ce que vous représentez »²⁴. La pragmatique stipule l'existence d'une théâtralité dans le discours ordinaire, « comédie de la parole »²⁵ selon Ducrot, qui s'appuie sur l'exemple des tours interjectifs qu'on prononce toujours accompagnés de mimique et geste. C'est avec constance et assurance que Molière distingue le discours « naturel » du « discours théâtral » où tout est mis en jeu pour créer l'illusion théâtrale. C'est la loi du jeu de l'acteur contraint à réprimer son être au profit du paraître, c'est réitérer le statut de l'acteur comme *dramatis personae*, dont le masque cache une chose pour montrer autre chose, autant dire qu'au théâtre on affirme qu'on n'est pas ce que l'on est.

Comme personnage, le comédien devient aussi un moyen pour les dramaturges de se dire eux-mêmes, de penser leur art et ses enjeux. Comme metteur en scène, Molière crée cette « théâtralité pure » relevant de la signification du texte, signification que le spectateur doit par sa réception (re)construire en fonction de son expérience théâtrale. Il résume ainsi à lui seul la crise du personnage conçu dans son unicité. Une méta-théâtralité conséquente nous livre au fur et à mesure sa réflexion sur le théâtre, un théâtre qui se pense au moment même du jeu. Il reste comédien dans son travail d'auteur, en vertu du rapport distancié à l'auctorialité qui caractérise d'ailleurs les trois *impromptus*, le discours en venant à se rééquilibrer du côté

²³ Molière, *L'Impromptu de Versailles*, (I.4), 65.

²⁴ Molière, *L'Impromptu de Versailles*, (I.1), 58.

²⁵ Oswald Ducrot, *La preuve et le dire : langage et logique* (Tours : Mame, 1973), 49. Il en est de même chez Ionesco, dans bon nombre de séquences interjectives.

de la scène. La structure même de la pièce est fondée sur le jeu des comédiens, dont les rôles distribués tiennent à leur dépendance d'une fine observation psychologique et c'est ce qui confère la cohérence à la structure même de la pièce.

La scène de *L'Impromptu de Paris* de Giraudoux s'ouvre également sur un théâtre dans le théâtre. Sur le plateau du Théâtre de l'Athénée, au cours d'une répétition, Renoir presque seul se désespère de ne pas voir arriver les comédiens. Il se met à lire du Molière et voilà les comédiens qui arrivent les uns après les autres. D'ailleurs, Giraudoux n'est pas à sa première rencontre avec Molière. Son *Amphitryon 38* tout en remontant à Plaute, comme l'avait fait Molière aussi, doit à son confrère bien des traits et les rapprochements n'ont pas tardé à avoir été faits par la critique²⁶.

Les premières répliques sont des mélanges de textes pris à Molière et aux modernes, mais les coulisses dévoilent comme par hasard le puits d'Électre, les rosiers de *L'École des femmes*, auxquels s'accroche Robineau, un intrus, représentant des autorités, venu se renseigner sur le mystère du théâtre ou des casseroles en couleur pour régler l'éclairage, que l'on essaye sur le visage du même Robineau, coulisses et personnages rappelant constamment qu'on assiste à une fiction. Vera donne dès le début la définition du théâtre : « C'est d'une simplicité enfantine, le théâtre, c'est d'être réel dans l'irréel. Moi je veux bien le leur dire, ce soir, si vous voulez. »²⁷ Désormais tout va ballotter autour de cette formule dans cette représentation qui dévoile les coulisses, mettant au premier plan Jovet, le metteur en scène. Cette fois-ci c'est par la bouche de Jovet et des personnages que s'exprime la conception de Giraudoux fondée sur l'importance du verbe, de l'envoûtement qu'il procure aux spectateurs.

Avec Jovet, nous sommes témoins de ce long combat du metteur en scène pour avoir son propre champ autonome et sa légitimation. À la faveur de la mise en scène, l'illusion y est continuellement perturbée par l'intrusion d'éléments montrant l'envers de l'artifice, l'aménagement même des coulisses étant informé par les exigences de la représentation.

²⁶ La pièce de Giraudoux est la 28^e version depuis Plaute, celle de Molière étant la 26^e. Entre Molière et Giraudoux se place une version romantique, *L'Amphitryon* de Heinrich von Kleist qui, bien qu'inspiré par Molière, en modifie la trame.

²⁷ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.1), 20.

Il y est question du théâtre comme métier difficile et exigeant où technique et imaginaire s'articulent. On y assiste à un vrai cours de théâtre qui inclut sur un mode gentiment ironique le *Paradoxe sur le comédien*, dont la forme provocatrice vient suppléer un semblant de philosophie discursive. L'architecture dramatique girauducienne soumet la vie à son jeu pour la rendre expressive, déclenchant des images d'une forte efficacité poétique. Giraudoux crée un univers où l'on vit par des remarques de détail, par des bribes de phrases qui concernent un public perspicace, apte à saisir les allusions conventionnelles dissimulées dans le texte. Il croit à une sorte d'esthétique féerique, exploitant l'efficacité irradiante de l'image : au moment où se constitue un univers réaliste s'élaborent dans le même creuset des métaphores qui projettent le réel dans l'imaginaire.

Porte-parole de l'auteur, Adam soulève la question de l'importance du théâtre : « Cela doit l'intéresser, le public, le théâtre puisqu'il y vient. Il faudra bien un jour qu'il apprenne enfin ce que c'est. Mais ça n'est quand même pas à nous de lui raconter notre petite histoire »²⁸. On ne vient pas au théâtre pour comprendre, mais pour se laisser aller à la magie du verbe : « Le mot comprendre n'existe pas au théâtre »²⁹, professe Jouvet, et Renoir complète : « Le bonheur est que le vrai public ne comprend pas, il ressent. On peut donc tout lui montrer sans compromission et sans réticence. Ceux qui veulent comprendre le théâtre sont ceux qui ne comprennent pas le théâtre »³⁰. Le théâtre a cette vertu magique et thaumaturgique de donner au spectateur, « à cet esclave éculé la toute-puissance sur les couleurs, les sons et les airs [...] ». Nous le rendons sensible, beau, omnipotent. Nous te le rendons à minuit sans rides au front, sans rides à l'âme, maître du soleil et de la lune, marchant ou volant, apte à tout, prêt à tout. »³¹ Le théâtre poétique de Giraudoux va dans ce sens dans ce plaidoyer pour « le style qui renvoie sur l'âme des spectateurs mille reflets, mille irisations qu'ils n'ont pas plus besoin que la tache du soleil envoyée par la glace »³².

²⁸ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.1), 17.

²⁹ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.3), 82.

³⁰ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.3), 83.

³¹ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.4), 130-131.

³² Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.3), 84.

Suit la définition de la mise en scène donnée par Adam : « Nous la connaissons la mise en scène ! C'est si simple ! C'est une pièce où tout est résonance pour notre voix, une scène où tout est solide et facile pour nos pieds », et Castel de renchérir : « La mise en scène, c'est bâtir pour la pièce une assise de béton comme pour un obusier. Et en avant le tir ! »³³ Dasté intervient pour contester tout ce qui veut pousser le réalisme jusqu'à créer l'illusionnisme parfait : « C'était joli, le théâtre libre ! On disait il est cinq heures et il y avait une vraie pendule qui sonnait cinq heures. La liberté d'une pendule ce n'est quand même pas ça ». Par contre, objecte aussitôt Raymone : « Si la pendule sonne 102 heures, ça commence à être du théâtre »³⁴. Par leur discours assertif, les personnages se portent garants de ce qu'ils posent, sans, paradoxalement, trop porter atteinte à la charge figurale de la pièce, ce qui nous rappelle Ricœur³⁵ qui conçoit la métaphore comme « une assertion métamorphosée ».

Pas de vérisme, pas de mimétisme dans la représentation, tout moyen est bon pour bafouer l'illusionnisme du théâtre traditionnel. Le spectateur est surpris par la manière dont Jovet sait jouer de l'éclairage et d'autres composantes dramaturgiques, la voix de l'acteur par exemple, le célèbre « phrasé » dont parlent tous les acteurs ayant joué sous sa baguette.

Voulez-vous me dire [Boverio s'adressant à Robineau] ce que serait le comédien, Monsieur, s'il avait un autre honneur que celui de la langue et du style ? Lui qui doit prononcer les mots les plus stupides et les plus gros, où serait son métier s'il n'avait aussi à dire les plus nobles ? Où trouver la récompense de ces mimiques, de ces toux, de ces bégayements sous lesquels il cache chaque soir l'indigence d'un texte, sinon dans le rôle qui lui rend les modulations, les amplitudes, les silences du vrai langage et où il n'a plus qu'à être *la statue à peine animée de la parole* !³⁶ (nous soulignons)

³³ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.1), 18-19.

³⁴ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.1), 20.

³⁵ Paul Ricœur, *La Métaphore vive* (Paris : Seuil, 1975).

³⁶ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.3), 81.

Dans une lettre à Gabriel Marcel, Marguerite Yourcenar, dont les relations avec Giraudoux n'étaient pas trop tendres, admire les dons du dramaturge, « sa félicité technique », « le plaisir de l'enchaînement des images et du trait d'esprit »³⁷. Cette *félicité technique* dont parle Marguerite Yourcenar réside dans la manière dont le personnage giralducien devient médiateur entre le texte et sa représentation, aussi bien qu'entre le dramaturge et le spectateur. C'est sur les répliques de Jovet, qui sont autant de didascalies que repose l'initiative de parole des personnages et c'est ce qui supplée la faible dynamique de la pièce.

L'imagination langagière rompt souvent avec le réel, dissociation qui fait une des richesses de la pièce, à savoir leur constante interaction. L'éloquence de Robineau dans sa tentative de serrer de plus près le secret du théâtre dérive en métaphore filée : la scène devient « un navire amarré au quai de la réalité et de la ville et quand vous jouez, vous retirez cette échelle, l'échelle, vous levez l'ancre, Monsieur, et vous cinglez ! »³⁸ Ailleurs il s'applique à découvrir derrière le jeu des comédiens quelque chose de freudien, caché dans un détail de leur propre vie : Jovet devrait avoir pensé à une « tarte à la crème » pour entrer dans le personnage de Molière, mais sa réplique est cassante : « Je déteste la tarte, je pense à un flan aux cerises »³⁹, tout comme Adam ne penserait pas à un vrai bouleau dans sa tirade de *La Guerre de Troie*, mais à un pin Douglas sur lequel, enfant, il aimait grimper. La substitution/permutation du prosaïque et de l'imaginaire effectue une réévaluation radicale de l'articulation du monde et du langage : « Une pièce bien écrite, fait tout comprendre à qui l'a vue, le beau temps, la vie, les feuilles des platanes, les oreilles des chevaux. [...] Le style a passé sur les âmes froissées par la semaine comme le fer sur le linge ; elles sont lisses... »⁴⁰

Des ruptures de ton et d'atmosphère projettent soudain l'humain dans le merveilleux, tel le jeu sur le mot gloire, ici dans le sens de dispositif qui permet de hisser un personnage sur lequel Robineau disparaît miraculeusement, un peu comme au cinéma, à la fin de la pièce.

³⁷ Marguerite Yourcenar, « Lettre à Gabriel Marcel », le 19 juillet 1963, in *D'Hadrien à Zénon. Correspondance 1951-1956*, ed. Colette Gaudin et Rémy Poignault (Paris : Gallimard, 2004), 44.

³⁸ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.2), 31.

³⁹ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.4), 97.

⁴⁰ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.3), 88.

L'exégèse giralducienne a relevé, comme attributs propres à cette dramaturgie, l'entrelacement virtuose d'images et de mots, le goût de l'ironie et du mot d'esprit. Anne Ubersfeld parle dans ces termes du potentiel du texte dramatique : « la parole du personnage – parole derrière laquelle il n'y a aucune "personne", aucun sujet – contraint, par ce vide même, par l'aspiration qu'il crée, le spectateur à y investir sa propre parole »⁴¹, toute étude du discours dramatique étant censée, selon elle, se fonder sur une lecture attentive du texte, pour saisir ces sens qui viennent « en trop », définissant par là le postulat de l'immanence de l'acte de lecture du texte au spectacle. Sous cet angle le théâtre poétique de Giraudoux a beaucoup à gagner. On l'a dit aussi du théâtre d'Alfred de Musset, notamment des pièces publiées sous le titre significatif d'*Un spectacle dans un fauteuil*.

L'Impromptu de l'Alma exploite d'une manière originale une triple mise en abyme : didascalies liminaires montrent Ionesco à sa table de travail, concentré sur une pièce qu'il est en train d'écrire, mais trois fois il est interrompu par les trois Bartholomeus, étant obligé toujours à reprendre le début, où vont s'insérer, par une sorte d'emboîtement, les « pièces » que vont « écrire » désormais les trois importuns.

Comme Molière, Ionesco se voit « commander » la pièce par des directeurs de théâtre dont Bartholomeus I, qui apporte la nouvelle, allait « assumer le contrôle de la mise en scène, selon les principes les plus modernes, ceux du théâtre digne de l'ère ultra-scientifique et à la fois ultra-populaire que nous vivons »⁴². Interrogé sur le sujet et le titre, Ionesco hésite, balbutie..., les didascalies sont là, elles sont directement rapportables à l'auteur et relèvent du métadiscours. On est convié d'imaginer un Ionesco

⁴¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* (Paris : Éditions Sociales, 1996 [1977]), 151. Sa méthode d'une lecture sémiologique du théâtre distingue une « sémiologie du texte d'une sémiologie de la représentation ». Il en découle que le texte de théâtre se donne à lire comme un texte purement littéraire aussi. À ce sujet, nous signalons que Molière, avant l'interprétation de son *Impromptu*, avait fait la lecture du texte devant la cour. Quant au théâtre « littéraire » de Giraudoux, le texte ne perd rien à sa lecture. La situation de *L'Impromptu* de Ionesco est particulière, les nombreuses didascalies associées au jeu des personnages, y compris le sien, touchent de près à son entreprise comique.

⁴² Eugène Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, 12.

« cabotin » et faussement « *embarrassé* » qui avoue ne jamais savoir « raconter ses pièces », que « tout est dans le jeu, dans les images scéniques » parce que « c'est très visuel comme toujours... » Nous apprenons donc que ses pièces ne comportent pas d'intrigue épique racontable, que c'est la représentation par le jeu des acteurs et la mise en scène qui leur confère la cohérence sémantique. Il continue par dévoiler « le mécanisme de la création » déclenché par une image, ensuite, dit-il, « je me laisse porter par mes propres personnages, je ne sais jamais où je vais exactement »⁴³.

Tour à tour, les trois « docteurs en théâtrologie » se livrent à un « lavage de cerveau » du pauvre auteur, tout en contestant et lui annihilant toute tentative de se défendre et de défendre sa création. D'abord, les Bartholomeus contestent toute relation entre Ionesco et son œuvre : l'empathie est vouée au soupçon d'inauthenticité. Dans le sillage du post-moderne, le statut d'auteur est mis en pièces. Toute la communication est conflictuelle, les trois Bartholomeus s'en prennent à Ionesco, cible qu'ils veulent disqualifier. La discussion se clôt sur un carcan de tautologies, des répliques péremptoires d'imposteurs patentés, tissu d'idées faussées, reprenant celles que Ionesco leur prête pour les rejeter et imposer les leurs. Ionesco se parodie lui-même à travers la parodie des autres, par le discrédit des slogans qui annulent les prérogatives mêmes du théâtre : le théâtre doit être engagé (allusion au théâtre de Brecht) ; « on doit venir au théâtre pour apprendre » ; « Les spectateurs auront des notes » ; « il y aura un classement en fin d'année » ou bien « le public ne doit pas s'amuser au théâtre », et la joute stupide continue : « Ceux qui s'amusez seront punis »... « S'ennuyer c'est se divertir » ou « Tout spectateur sera tenu de venir voir plusieurs fois la même pièce, l'apprendre par cœur » ; « Nous organiserons des spectacles de vacances, des festivals d'été. Où les spectateurs non scientifiques reviendront voir la même pièce »⁴⁴. Chaque entrée d'un Bartholomeus comporte un spectacle à l'intérieur (de là cette triple mise en abyme), tout comme chaque Bartholomeus met sa part d'acteur en jeu. Une métathéâtralité associée au dédoublement persona/personnage crée un jeu de

miroirs grâce auquel les relations acteur personnage subissent des interférences,

⁴³ Eugène Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, 13.

⁴⁴ Eugène Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, 31 et suiv.

composant ainsi une mise en abyme, jeu de confusions que Ionesco sait exploiter, les poussant vers l'absurde.

La pièce devrait être abordée dans son rapport avec quelques enjeux de mise en scène : les voix, la diction et leurs implications sur le jeu des acteurs. Les *impromptus* de Molière et de Giraudoux commencent par la description du jeu des comédiens. Celui de Ionesco débute par l'auteur endormi à sa table de travail, supplicié de constater que la pièce qu'il projette d'écrire n'avance toujours pas. Cette pièce (imaginaire ?), qui restera toujours aux premiers mots, est toujours interrompue par les autres, créées/jouées par les trois visiteurs.

Le recours à l'esthétique du théâtre dans le théâtre contraint en quelque sorte l'auteur en quête de multiplicité de sens à appuyer la mise en miroir en se servant de deux procédés, l'exploitation du détail et l'allusion, chaque mot recevant de son insertion dans le contexte l'orientation de son sens, de même que, plus qu'on ne le pense, son ambiguïté.

En fait, le détail, *le punctum*⁴⁵ de Roland Barthes, vient attirer l'attention du lecteur/spectateur, tenté, voire hanté de découvrir le rapport avec l'œuvre. La découverte du détail et de sa fonction dans l'économie du texte procure au lecteur/spectateur un sentiment de jouissance, comme s'il avait déniché un secret en quelque chose caché à bon escient par l'auteur. Les « tarte à la crème », « cul de singe », « le petit chat est mort », le *Pompier* (mentionné au hasard par Marie chez Ionesco), agrandissent la confusion des sens polémiques s'ouvrant à une suggestivité et un clin d'œil duplicitaire qui, à travers le ludique renvoie à une esthétique absurde dont un spectateur avisé jouit de l'exercice du jeu auquel les comédiens se livrent.

Gérard Genette signale la difficulté de la mise en œuvre du détail comme procédé dans sa visée critique et pédagogique. Selon lui, cela « consiste à faire d'un détail extrait (choisi ou isolé de l'ensemble auquel il appartenait, l'objet d'une relation esthétique plénière : opération toujours légitime, puisque l'attention et l'appréciation esthétique peuvent investir toute chose »⁴⁶, mais il se méfie de la tendance à traiter « ce détail dé-contextualisé en objet

⁴⁵ Voir Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (Paris : Flammarion, 1992). L'auteur parle de la jouissance du détail en peinture, mais par extension il en est de même en littérature ; voir également le livre-référence de Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie* (Paris : Gallimard/Seuil, 1980), 148.

⁴⁶ Gérard Genette, « Des genres et des œuvres », in *Figures V* (Paris : Seuil, 2002), 129.

esthétique à part entière », voire « objet esthétique autonome »⁴⁷. Il en précise le fonctionnement dans la littérature, qui consiste « à trouver ou à introduire dans le détail, pour le coup atypique, non plus une essence réduite de l'œuvre entière, mais par *analogie souvent fortuite*, d'une autre œuvre, généralement d'un autre artiste »⁴⁸. On peut saisir chez Giraudoux, une véritable « poétique du détail », à portée sensible et symbolique, renvoyant à ce qu'on a appelé la préciosité giralducienne⁴⁹, point artificieuse ou ornementale, mais relevant d'une attitude créatrice qui croit plus aux mots qu'à la réalité. Ce n'est pas pour se distinguer du commun comme le font les précieux et précieuses de Molière, c'est par haine du réalisme, pour écarter les clichés par ce goût du style qui lui est propre.

Quant à l'« analogie fortuite », dont parlait Genette ci-dessus, cela nous fait réfléchir à l'allusion comme procédé du théâtre dans le théâtre, signalée par Jacques Robichez, exégète de l'œuvre de Jean Giraudoux, dans un article intitulé « L'Usage de l'allusion dans le théâtre de Giraudoux »⁵⁰. La réplique de Madeleine Ozeray – « Quand une pièce est applaudie, un chat est aimé par Jovet » – renvoie à la réplique d'Agnès dans *L'École des femmes*, « le petit chat est mort »⁵¹. Et Robineau renchérit en connaisseur : « J'attends toujours les Agnès "au petit chat est mort" »⁵². Le jargon terminologique de la nouvelle

⁴⁷ Gérard Genette, « Des genres et des œuvres », 129.

⁴⁸ Gérard Genette, « Des genres et des œuvres », 130.

⁴⁹ Voir Claude-Edmonde Magny, *Précieux Giraudoux* (Paris : Seuil, 1945).

⁵⁰ Jacques Robichez, « L'Usage de l'allusion dans le théâtre de Giraudoux », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 34 (1982) : 237-244. En ligne : www.persee.fr/issue/caief_0571_5865_1982_num_34_1.

⁵¹ Jacques Robichez *Le théâtre de Giraudoux* (Paris : SEDES, 1976), 130 et 172. Deux remarques aident à mieux éclairer le rapport étroit de la pièce de Giraudoux avec *L'Impromptu* de Molière : d'abord, dans le manuscrit, comme première version, *L'Impromptu de Paris* devait finir effectivement par la répétition de *L'École des femmes*, d'autre part, Jacques Robichez signale que Giraudoux avait assisté à la représentation de la pièce de Molière (il s'agit de *L'École des femmes*), où jouaient Jovet (interprète d'Arnolphe) et Madeleine Ozeray (interprète d'Agnès), représentation ayant eu lieu avant l'accueil modeste d'*Électre*. Il en est autrement de la réplique d'Ozeray : « Je pense à un petit chat malade » (Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.4), 93) : il s'agit d'un petit chat de Jovet, *biographème* barthien que le manuscrit mentionne, détail porteur, comme tant d'autres, d'une certaine légèreté ou plutôt « délicatesse » du langage.

⁵² Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.4), 90.

critique est un renvoi direct à l'étude de Barthes sur les maladies du costume⁵³. « Ces messieurs, dit Ionesco, en s'adressant à Marie, m'ont mis un costume costumique, des signes signalétiques... »⁵⁴ La dernière réplique de *L'Impromptu* de Ionesco, « Ceci est l'exception et non pas la règle », renvoie au titre d'une pièce de Bertolt Brecht, *L'exception et la règle*. Cette « énonciation oblique » est un phénomène de langage qui invite le lecteur/spectateur à un exercice de déchiffrement de ce « secret » enfoui par l'auteur, dont il retire la satisfaction de se placer dans la proximité de l'acte de création.

Une « esthétique du rire »

Partant du postulat que les continuités sont plus saisissables et plus stables dans le domaine esthétique, nous nous proposons de « vérifier » l'assertion ci-dessus dans le domaine de la comédie, sous-titre qui apparaît, dès le paratexte chez Molière et Ionesco, mais non pas dans le cas de *L'Impromptu de Paris*, et pour cause comme on le verra, la seule à porter ce titre étant *Intermezzo*.

Une étude de Gérard Genette, « Morts de rire »⁵⁵, passe en revue les principaux ouvrages sur le comique à commencer par celui d'Henri Bergson⁵⁶, se livrant à une analyse, subtile autant qu'éclaircissante du phénomène. Nous puisons à cette étude certaines distinctions qui nous aideront à saisir chez les trois auteurs des traits communs dans la création et l'exploitation du comique.

⁵³ Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris : Seuil, 1961), 53. L'auteur signale « une pathologie » ou « morale du costume de théâtre » qui relèvent d'une hypertrophie de la fonction historique, de l'esthétisme ou de la beauté formelle, de la somptuosité ou de la richesse. Ce sont, selon Barthes, des signes redondants parce qu'ils veulent être vrais, autrement dit, ils veulent être à la fois signe et chose : voir la pendule vraie qui sonnait cinq heures quand on disait « il est cinq heures », ou bien Ionesco écrit « quelqu'un frappe à la porte » et Bartholomeus I frappe à la porte en ce moment même.

⁵⁴ Eugène Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, 52.

⁵⁵ Gérard Genette, « Morts de rire », in *Figures V* (Paris : Seuil, 2002), 134-225.

⁵⁶ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique* (Paris : P.U.F., 1997 [1900]), 37.

Quelques propositions sélectionnées dans cette étude intéressent notre sujet, la première : le comique est « un artefact », et la deuxième, reformulée, distingue le comique involontaire, qui procure du plaisir sans le vouloir, du comique volontaire ou fictionnel, « qui est évidemment intentionnel »⁵⁷.

Molière est tenu pour auteur comique canonique par son « acte de création comique qui procède souvent d'un modèle saisi dans la réalité, mais saisi par une *attention elle-même créatrice* »⁵⁸ (nous soulignons). Sans être un artefact au sens plein du mot, « il procède le plus souvent du *ridicule* (nous soulignons), mais aussi parfois de la bévue par inadvertance, ou par stupidité qui ne prête pas exactement au même rire »⁵⁹, ce dont Harpagon est l'illustration typique. Fin observateur des conduites humaines, Molière n'a pas failli dans son entreprise : il se livre à des imitations ludiques, pastichant le jeu des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, quand il ne commente pas leur jeu, misant sur la charge satirique des dialogues. Le railleur sera raillé et pour y parvenir ce sont les ressorts de l'ironie et de la parodie, particulièrement de l'antiphrase parodique.

Patrick Dandrey souligne la manière dont Molière définit depuis la scène, dans la *Critique de l'École des femmes* et de *L'Impromptu de Versailles*,

la petite révolution copernicienne qui fonde son esthétique personnelle de la comédie. On reprochait à ses comédies le manque de vraisemblance en faisant grimacer les visages pour susciter le rire ? Il répond qu'il ne fait que prélever avec discernement et combiner avec densité pour les porter à la scène les déformations risibles que les hommes infligent à la nature par leur folie. Le rire qui en salue la reproduction sur scène garantit la vérité du tableau, fidèle transposition de l'in vraisemblable mascarade qu'est la société humaine.⁶⁰

⁵⁷ Gérard Genette, « Morts de rire », 157.

⁵⁸ Gérard Genette, « Morts de rire », 158.

⁵⁹ Gérard Genette, « Morts de rire », 160.

⁶⁰ Patrick Dandrey, « Le mystérieux monsieur Poquelin », *Le Magazine littéraire*, n° 575 (2017), 71.

Giraudoux, surtout dans *L'Impromptu* qui nous occupe, ne fait pas le lecteur/spectateur « mourir de rire », mais plutôt sourire. Et pour cause, parce que la nature et les procédés du comique ici relèvent du contraste, de la disconvenance entre registres de langue et ton, noble et familier, et même de genre, par l'alliance de comique et de grave.

Il faudrait prendre en compte leur rôle provocateur, qui relève pour la plupart d'un maniement subtil de l'ironie, telle cette antiphrase factuelle de Jovet : « Les critiques sont des anges »⁶¹. Car, la pointe polémique tient souvent chez Giraudoux de l'antiphrase, qu'elle soit factuelle comme dans l'exemple précédent ou axiologique, de facture humoristique portant sur un jugement de valeur, lorsqu'on évoque des dramaturges blâmés par les critiques du théâtre. Une dispute sur un incident grave, la chute de l'inspecteur Robineau dans le puits d'Électre, déclenche ce dialogue :

Adam : On n'entend plus rien. Il est mort.

[...]

Renoir : Vous êtes mort, Monsieur ?

Adam : Que dit-il ?

Renoir : Je crois qu'il dit qu'il vit.⁶²

Il en est de même de la discussion autour du petit chat, mort ou malade, exagération et simplification qui forcent les traits des personnages jusqu'à la caricature. La solennité du ton de Robineau contraste avec ses paroles bouffonnes sur l'âge de Véra, glissant vers le *nonsense* : « Douze ans ! L'âge de Juliette avant qu'elle n'en eût quinze. On ne saurait trop féliciter les personnes de douze ans »⁶³. Contraste également des envolées dithyrambiques qui chutent brusquement dans la routine, dans la mécanisation du langage (voir la répartie de Véra : « Il joue de la flûte./ C'est son violon d'Ingres »⁶⁴), dans des jeux de mots humoristiques. L'effet comique est poussé parfois par Giraudoux jusqu'à la parodie, au gag, comme lorsque Jovet veut se venger de ceux qui boudent les matinées d'été du dimanche au théâtre et présente

⁶¹ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.3), 51.

⁶² Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.1), 27.

⁶³ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.2), 33.

⁶⁴ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.1), 17.

le tableau humoristique des malheurs qui les attendent à la campagne. Si Robineau est chez Giraudoux un représentant du public, on lui attribue ici cette difficulté de taille, celle de séparer le réel de la fiction, ce qui crée bien des situations comiques. Il incarne l'incompréhension (feinte) du théâtre « littéraire » de Giraudoux, débitant des truismes écoulés que Jovet stigmatise sur le champ.

Chez Ionesco, soutient Emmanuel Jacquart, « dérision et tragique prennent beaucoup plus de relief. Tout y est plus tranche plus guignolesque. Il va à fond dans le grotesque, la caricature, au-delà de la pâle ironie des spirituelles comédies de salon »⁶⁵. La charge polémique de la pièce tournée vers l'auteur se retourne chez Ionesco vers ses personnages, en les discréditant, à travers un discours ludique ou ironique par définition discours de discréditation. La mascarade des Bartholomeus, bouffons d'une comédie du langage, à la conduite grotesque, aux répliques délirantes servent bien le personnage/auteur qui peut ainsi exprimer son mépris à l'égard des thèses en vogue et du jargon de la critique de son temps. Les trois impromptus comportent un comique intentionnel, l'auteur comique étant ici producteur des mots comiques dirigés contre les « victimes » : soit Boursault, (Molière), soit André Bellessort (Giraudoux), soit Barthes, Brecht (Ionesco)..., noms exponentiels de la cible.

Mais pour que le comique se réalise, un troisième participant est obligatoire, le public, censé approuver par le rire cet artefact comique. C'est surtout le cas du mot d'esprit qui a besoin d'un tiers pour produire son effet, pour garantir sa réussite, l'effet esthétique comportant ici et ailleurs une opération intellectuelle. La plaisanterie a également besoin d'un tiers qui valide la reconnaissance de l'intention, tout comme la parodie, visant l'illogisme des formules émises par les trois Bartholomeus et les absurdités qu'ils débitent au sujet du théâtre. La naïveté feinte, dont usent les créateurs du comique se renverse souvent chez Ionesco, comme chez Molière, de sorte qu'il est suffisant que « le supposé naïf prouve qu'il l'a fait exprès pour se trouver non seulement exonéré du ridicule de la naïveté, mais encore mettant comme on dit les rieurs de son côté, crédité d'une certaine dose d'esprit »⁶⁶.

⁶⁵ Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de dérision* (Paris : Gallimard, 1966), 59.

⁶⁶ Gérard Genette, « Morts de rire », 161.



Fig. 2 : Maurice Castel, la petite Vera Pharès, Raymone, Madeleine Ozeray, Auguste Boverio, Marie-Hélène Dasté et Romain Bouquet-Robineau, dans *L'Impromptu de Paris*, 1937 (<https://louisjovet.fr/2018/07/14/madeleine-ozera/>)

Au sujet de la distanciation brechtienne, par exemple, Ionesco s'éloigne effectivement de quelques pas pour illustrer le concept : « Laissez-moi garder ma distance. À cinq mètres du public »⁶⁷. Cette pure figure de mot détourne le sens figuré, en « littéralisant » la figure. Les répliques délirantes des trois Bartholomeus sur les thèses en vogue que Ionesco connaît bien sont des procédés farcesques avant la lettre. La parodie y est chez elle, qu'il s'agisse de parodier Boursault comme le fait Molière ou les critiques malveillants, voire le fantôme de l'historicité par Jovet. Peut-être serait-il un peu abusif de voir en l'entreprise comique de Ionesco un renouvellement ostentatoire

⁶⁷ Eugène Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, 51.

de la farce moliéresque. Pourtant les trois Bartholomeus, imbus d'un fatras de préjugés et clichés rappellent sans conteste les marquis ridicules et les femmes savantes, les étourdis, les imposteurs, les snobs précieux, *les pédants savants* de Molière. Le suffixe latin *-eus* dans les noms des trois personnages est une preuve patente de pédantisme. N'a-t-on pas qualifié de précieuse aussi la langue de Giraudoux grâce à ses effets rhétoriques, tandis qu'un critique roumain, Marta Petreu, consacre quelques pages à l'écriture de Ionesco, le qualifiant de « Gorgias de Bucarest »⁶⁸ dans son livre *Ionescu în țara tatălui*.

Les dialogues, si dialogues il y en a, vu l'absence de communication réelle entre les personnages ionesciens, sont des paradoxes plaisants ou sarcastiques que l'on affadirait en les rationalisant. Ce n'est pas le rire gai, mais un comique sarcastique beaucoup plus profond. La scène avec le bonnet d'âne et la répétition d'onomatopées animalières infléchit l'effet comique dans un ridicule absolu qui pourrait friser la folie s'ils ne se résorbaient en un absurde comique. L'acte de création comique procède le plus souvent d'un modèle saisi dans la réalité, par une « attention elle-même créatrice » (cf. Genette voir ci-dessus), ce qui *stricto sensu* est valable pour les trois dramaturges à cette remarque près que Giraudoux ou Ionesco croient plutôt au mot qu'au réel.

On peut constater, en raison de la genèse des trois pièces, l'omniprésence des tours ironiques qui fonctionnent souvent comme antiphrases sans pourtant s'y réduire. C'est l'opinion de Laurent Perrin qui définit l'ironie comme « une figure de pensée qui joue sur le télescopage de deux points de vue, de deux opinions opposées et dans ce sens elle est une forme de raillerie »⁶⁹. L'ironie moderne, il la voit comme « liberté et principe esthétique » qui montre « l'attitude ludique du créateur face à la création, la notion de jeu éclaircissant le lien entre l'ironie et l'illusion ». C'est au lecteur de décider que le raisonnement présente un jugement erroné par rapport à la réalité, procédé comique qui peut relever d'une esthétique à prétention morale, plus marquée chez Molière, moins présente ou plutôt moins évidente chez Giraudoux ou Ionesco.

⁶⁸ Marta Petreu, « Un Gorgias de București », in *Ionescu în țara tatălui* [*Ionesco dans le pays du père*] (Iași : Polirom, 2012), 11-65.

⁶⁹ Laurent Perrin, *L'ironie mise en trope. Du sens des énoncés hyperboliques et ironiques* (Paris : Kimé, 1996), 6.

Du côté de la pragmatique

La difficulté constitutive de l'œuvre théâtrale relève de cela qu'elle ne peut s'actualiser que par la médiation du metteur en scène qui en assure la représentation dont le destinataire est le public. En étroit rapport avec le contexte social où les pièces ont été écrites, le public visé fait évidemment la différence.

L'Impromptu de Molière est destiné à un public de cour auquel il voulait plaire. Or, parler des grands avec l'esprit franc qui lui était propre, c'eût été une audace qui pouvait lui coûter cher s'il ne comptait pas sur un public partageant les mêmes réticences, censé faire preuve du même entraînement, d'avoir l'oreille aussi fine pour saisir les moindres « disconvenances ». Porter atteinte à la dignité du roi (qui n'était pas gros) pour faire rire était possible mettant sur le compte du comédien (Montfleury), qui lui, l'était et se servant ainsi d'un cliché dont il pouvait impunément se moquer. Molière pouvait compter sur des prédispositions mentales, des attitudes et des croyances mêmes qui ne font plus partie de nos habitudes, mais qui lui donnaient la possibilité de ne pas tout dire. Ses tours et finesses comblaient une morale implicite, parfois incomplète, souvent ambiguë. C'était aussi un public avisé de l'intrusion du réel sur la scène, du jeu entre l'illusion théâtrale et le spectacle de la cour⁷⁰.

Mais la plupart des comédies de Molière jouissaient d'un grand succès populaire, grâce à la variété de son entreprise comique qui faisait également rire « le parterre ». Toute distinction discriminatoire du public à ce sujet est rejetée : « Il n'y a pas de vrai public, dira Renoir, il y a le public, c'est tout »⁷¹.

Le public du XX^e siècle, « aguerri » par la diversité des pièces et des mises en scènes, les unes historicisantes, d'autres audacieuses, voire expérimentales, cherche dans le théâtre avant tout une évasion dans l'irréel dont parle Jovet :

⁷⁰ Devant ce public Molière a fait lire plusieurs fois la pièce qui n'a été imprimée que posthumément.

⁷¹ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.4), 115.

Si tout ce public, les lumières baissées, est maintenant fondu et recueilli dans l'ombre, c'est pour se perdre, pour se donner, pour s'abandonner. Il se laisse remettre en jeu dans l'émotion universelle. Il sent soudain le sourire à un centimètre de ses lèvres, les larmes de ses yeux, l'angoisse de son cœur. Bref, il aime. Mais il n'aime plus égoïstement, étroitement. Immobile, alangui, il aime comme Dieu peut aimer, quand il lui est donné de suivre, par un trou soudain ouvert dans les nuages, le jeu de quelques misérables ou magnifiques créatures.⁷²

Renoir : « Le bonheur est que le vrai public ne comprend pas, il ressent »⁷³ et il continue par cette phrase emblématique : « C'est une heure d'éternité l'heure théâtrale. »⁷⁴ Chose pour le moins surprenante d'entendre ensuite un acteur juger le public qui risquerait de perdre la notion de théâtre par « l'offre qu'on lui fait d'un plaisir facile et bas », car si « la langue française parlée et écrite correctement y résiste, on a trouvé pour les pièces où elle n'était ni insultée ni avachie un qualificatif qui équivalait, paraît-il, aux pires injures, celui de pièces littéraires »⁷⁵, étiquette qu'ironiquement Jovet fait semblant de rejeter, « Malheureux ! N'employez pas ce mot ! »⁷⁶, par cette antiphrase se rabattant sur les adversaires du théâtre giralducien.

Ionesco s'adresse en ces termes au public :

Mesdames, Messieurs, le texte que vous avez entendu est puisé, en très grande partie dans les écrits des docteurs ici présents. Si cela vous a ennuyés, ce n'est guère ma faute ; si cela vous a divertis, l'honneur ne m'en revient pas. Les ficelles, bien grosses, m'appartiennent, ainsi que les répliques moins réussies.⁷⁷

Art de la vue, le théâtre offre à l'œil du spectateur tout d'abord la scène, depuis le vérisme moliéresque, dont Molière s'accommode ironiquement en

⁷² Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.3), 67-68.

⁷³ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.3), 83.

⁷⁴ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.3), 68.

⁷⁵ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.3), 76.

⁷⁶ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.3), 75.

⁷⁷ Eugène Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, 56.

indiquant aux comédiens des coffres qui serviront de fauteuils, en passant par la destruction systématique de l'illusion théâtrale chez Giraudoux et finissant chez Ionesco par le « conventionnel concret » des pancartes pour démolir l'illusion théâtrale : « FAUX LIEU », « FACTICE » ou pour « historiciser », « TEMPS BRECHT », « SIÈCLE B »⁷⁸. Quant au public de théâtre, les trois Bartholomeus émettent des opinions contradictoires ou stupides : « le public est trop intelligent », l'autre « le public est trop bête », il faudrait « élever le niveau du public » ou bien « le baisser », lui « défendre d'applaudir et de s'amuser », sous peine de punition, arguties manquées d'un langage, et d'une communication placés sous le signe de l'absurde⁷⁹.

Dans sa *Pragmatique pour le discours littéraire*, Dominique Maingueneau consacre un chapitre à la duplicité du discours théâtral. Duplicité dans ce sens que ce que l'on dit sur la scène s'adresse à deux destinataires distincts, le premier est représenté par les personnages sur la scène dans leur échange de répliques, et le deuxième le public proprement dit, le spectateur, ce qui revient à dire que le spectateur reçoit au fond trois messages : celui de l'auteur visant un public virtuel, celui du metteur en scène adressé à un « public spécifié » et celui des dialogues des personnages sur scène. En pragmatique on parle d'« actes d'énonciation » puisqu'on passe ici du texte au discours :

Le même discours, écrit Dominique Maingueneau, fonctionne simultanément sur deux plans, il doit agir sur l'interlocuteur immédiat et sur le destinataire indirect (l'émouvoir, le faire rire, tout ce que l'on subsume sous la catégorie « plaire au public ». Il en résulte que toute étude des dialogues théâtraux est constamment tenue de lire les énoncés sur leurs deux versants : en tant que conversation entre deux personnages, en tant qu'énoncé d'un auteur adressé au public.⁸⁰

Il n'est pas lieu d'aborder ces pièces à la lumière d'une étude strictement pragmatique qui pourrait pourtant renouveler notre regard sur le texte, ne serait-ce que du point de vue de la relation entre sémantique et polémique, la

⁷⁸ Eugène Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, 42-43.

⁷⁹ Eugène Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, 29.

⁸⁰ Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire* (Paris : Bordas, 1990), 145.

manière dont certaines figures, telle la prétérition rhétorique, omniprésente dans les trois *impromptus*, théâtralise le parti pris des personnages qui contestent le dirigisme de quelque nature qu'il soit.

L'approche pragmatique est à même de saisir la théâtralisation de la parole dans le discours dramatique, là même où les personnages sur la scène ne semblent pas engagés dans un vrai dialogue, s'adressant plutôt au public, comme dans le monologue intérieur jugé trop artificiel par la technique dramatique moderne.

On conteste souvent l'intérêt dramatique de l'œuvre de Giraudoux où les personnages semblent parler pour eux-mêmes plutôt que s'adresser à leurs interlocuteurs. Cela nous vaut, outre des tirades, morceaux de bravoure stylistique, cette manière de « parler pour la galerie », qui recèle un potentiel dramatique indéniable grâce à l'adéquation d'un beau langage à une situation humaine complexe autant que brûlante. Ainsi de Molière dans une répartie sur la courtoisie qui « doit avoir des bornes » au sujet des critiques malveillants qui s'attaquent à sa vie privée, ainsi de Jovet plaidant pour le théâtre devant Robineau, ainsi de Ionesco défendant sur trois pages son théâtre.

Conclusion

Nous avons pu constater en fin de ce parcours que les trois *impromptus* sont des interrogations sur le théâtre dans ses postures linguistiques et dramaturgiques. Malgré le changement au niveau du véhicule linguistique, malgré l'évolution des dispositifs scéniques et de la construction des décors, la technique des acteurs même, on pourrait relever chez les trois auteurs cette commune préoccupation pour les problèmes soulevés par le théâtre, pour l'aspect polyphonique de son champ d'études, en vue d'un but unique, la réussite du spectacle. Ce mouvement qui implique chez le créateur du spectacle le franchissement des barrières entre les pratiques, la non-séparation de la théorie et de la fiction et la prise en compte de l'esthétique de la représentation, tout cela motive et inspire le désir de s'expliquer, d'autant plus quand il s'agit de défendre son texte contre les détracteurs.

Ayant leur propre herméneutique, les trois *impromptus* reflètent les mêmes tendances, puisque le contexte immédiat exigeait une réponse aux

critiques dramatiques, ce qui a marqué la charge sémique des mots. Contexte non pas tant dans le sens historique comme on l'emploie couramment, justement parce que le théâtre échappe à l'historicisme étroit introduisant l'Histoire, celle qu'on n'oublie pas, l'histoire de la langue et du plaisir qu'on a à l'entendre et à jouer avec elle.

Cela sans oublier le souci de retenir le spectateur, de lui plaire (Molière, une teinte pédagogique incluse), de l'envoûter lui enjoignant de se laisser aller à la magie du mot (Giraudoux), de le divertir, honneur que Ionesco ironiquement affirme démeriter.

Le refus du dogmatisme, du conformisme remet en cause le respect des règles. On pense communément à Molière, au siècle classique, à l'art poétique prescriptif de Boileau, définissant le respect des traits définitoires de chaque genre. Or, Corneille le premier dans sa tragi-comédie a su changer de règle en raison du plaisir du spectateur spécifique à ce type de texte. Tragédie et comédie ne sont pas, somme toute, d'entités radicalement opposées. Je rappelle à ce sujet l'étonnement de Ionesco lors de la représentation de la *Cantatrice chauve* devant la réaction des spectateurs s'esclaffant de rire, tandis qu'il croyait avoir écrit une pièce sur la tragédie du langage. Dans *Notes et contre-notes* il écrit : « Le comique est une autre face du tragique »⁸¹. La vision antidogmatique des trois dramaturges participe de cette révision des catégories esthétiques qui remonte au moment même où les règles étaient censées être appliquées.

Les mêmes problèmes sont posés quoique d'une manière irréductiblement singulière et nouvelle. Parler de Giraudoux et surtout de Ionesco signifie compter aussi sur la revitalisation de la rhétorique. Bien des exercices de rhétorique demeurent d'une surprenante justesse aujourd'hui. On parle de la préciosité de Giraudoux, un autre type de préciosité que celle dont Molière critique les abus, dans un contexte et perspective toute différente, on en parle chez Ionesco, ce « Gorgias de Bucarest » qui qualifie lui-même Bartholomeus de pédant. Mais il y a pédant et pédant, préciosité et préciosité, celle de Molière ou celle qui fait surface, en raison de la relance de la rhétorique au XX^e siècle.

Le comique sur lequel on s'est arrêté comporte plusieurs strates et notre collecte est bien faible. Il serait abusif d'envisager un concept poétique

⁸¹ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes* (Paris : Gallimard, 1966), 173.

et a-temporel du comique. Ceux qui s'en sont occupés, de près ou de loin ont infirmé toute prétention à l'universalité, autrement dit à l'objectivité de l'effet comique, insistant, comme Gérard Genette⁸², que nous avons souvent cité, sur le caractère subjectif de l'appréciation comique, où « comique est un prédicat esthétique », à l'instar du beau, sans coïncider avec ce que Kant appelle jugement de goût. Notre échantillon à ce sujet ne pouvait être que fragmentaire, partant bien lacunaire.

Il y a, certes, une spécificité dramaturgique propre à chaque auteur et la lecture doit s'organiser selon la nature de l'œuvre examinée. Si des correspondances se révèlent, correspondances structurales ou formalistes, ce sont à notre avis, de la forme intérieure si l'on peut dire.

Un mot sur les mises en scène. Que ce soit sous une forme provocante importe peu. Les mises en scène, quelles qu'elles soient, n'ont pas altéré l'essence des pièces, car chaque pièce représentée propose un sens, ouvre une vision, tout cela renvoyant, comme on l'a vu, au contexte culturel, au jeu des acteurs, voire au débat des valeurs sous-jacentes.

Il s'agit d'une image du théâtre de toujours, entre théâtralité, performance et quête du sens, d'une mise en question d'une exigence du sens, une sorte de maïeutique vouée à faire découvrir la vérité. Le théâtre dans le théâtre a cette spécificité de jouer avec le théâtre et les mots, tout en s'interrogeant sur la pratique même du théâtre, sur son autonomie, sur l'expérience du vrai et du faux, sur le principe même de l'illusion théâtrale. Le théâtre tend toujours un miroir au public, à nous les spectateurs. Peut-être les personnages de Ionesco qui changent entre eux des phrases absurdes nous ressemblent-ils, peut-être nous ont-ils volé nos propres paroles, autrement comment comprendre que cela sonne si bien à nos oreilles de contemporains.

Univers de leurre, le théâtre convie le spectateur à déconstruire l'illusion au fur et à mesure qu'elle s'élabore, mais comme réalité et illusion se confondent, l'espace de la scène s'y mêlant, cet univers est à même de jeter un doute sur le monde même du spectateur, sur son propre degré de réalité.

⁸² Gérard Genette, « Morts de rire », 176 et suiv.

BIBLIOGRAPHIE

Textes primaires :

Giraudoux, Jean. *L'Impromptu de Paris, pièce en un acte*. Paris : Grasset, 1937.

Ionesco, Eugène. *L'Impromptu de l'Alma ou Le caméléon du berger*, in *Théâtre*, tome II, 9-59. Paris : Gallimard, 1958.

Molière. *L'Impromptu de Versailles*, in Molière, *La Critique de l'École des femmes*, *L'Impromptu de Versailles*, 49-77. Paris : Larousse Classiques, 1974.

Bibliographie critique :

Arasse, Daniel. *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 1992.

Barthes, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard/Seuil, 1980.

Barthes, Roland. *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1961.

Bergson, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris : P.U.F., 1997 [1900].

Dandrey, Patrick. *L'Amour médecin de Molière ou le mentir-vrai de Lucinde*. Paris : Klincksieck, 2006.

Dandrey, Patrick. « Le mystérieux monsieur Poquelin. » *Le Magazine littéraire*, n° 575 (2017) : 70-72.

Ducrot, Oswald. *La preuve et le dire : langage et logique*. Tours : Mame, 1973.

Genette, Gérard. *Figures V*. Paris : Seuil, 2002.

Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1966.

Magny, Claude-Edmonde. *Précieux Giraudoux*. Paris : Seuil, 1945.

Maingueneau, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Bordas, 1990.

Jacquart, Emmanuel. *Le théâtre de dérision*. Paris : Gallimard, 1966.

Kowzan, Tadeusz. « Les trois impromptus : Molière, Giraudoux et Ionesco face à leurs critiques ». *Revue d'Histoire du théâtre*, n° 127 (1980) : 261-280.

Perrin, Laurent. *L'ironie mise en trope. Du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*. Paris : Kimé, 1996.

Petreu, Marta. « Un Gorgias de București », in *Ionescu în țara tatălui [Ionesco dans le pays du père]*, 11-65. Iași : Polirom, 2012.

Ricœur, Paul. *La Métaphore vive*. Paris : Seuil, 1975.

Robichez, Jacques. *Le théâtre de Giraudoux*. Paris : SEDES, 1976.

Robichez, Jacques. « L'Usage de l'allusion dans le théâtre de Giraudoux ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 34 (1982) : 237-244.

https://www.persee.fr/issue/caief_0571_5865_1982_num_34_1.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. Paris : Éditions Sociales, 1977.

Yourcenar, Marguerite. *D'Hadrien à Zénon. Correspondance 1951-1956*, ed. Colette Gaudin et Rémy Poignault. Paris : Gallimard, 2004.

Livia Titieni is Senior Lecturer at the Faculty of Letters, Department of Romance Languages and Literatures, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca (Romania). Her main research topic is the 17th century French literature. She is Research Associate of the Centre d'Études des XVII^e et XVIII^e siècles, Sorbonne and CNRS, France (2007); member of the Société des Amis de Jean de La Fontaine, correspondent for Romania (2008); member of the Société d'études yourcenariennes (with various contributions to the SIEY scientific journal), and member of the Writers' Union of Romania. She is the author of several books focusing on 17th century French literature: Le classicisme français. Mythe ou réalité? (1997), L'Art de la narration dans la littérature française du XVII^e siècle (1998), Le roman comique: Paul Scarron (2008). She has also shown an interest in modern and contemporary French literature, in particular the poetics of literary modernity: Défis du fragment (2007), La „Doulce France” – un viitor al trecutului? Studii de literatură franceză modernă și contemporană (2016). She edited several books on Pierre Corneille, Marguerite Yourcenar, René Char. She published: studies in collective volumes, conference proceedings, as well as in national and international periodicals; prefaces and translations.