

De l'impromptu ou des enjeux d'une poétique

Lise Gauvin

Volume 16, numéro 3-4, octobre 1980

Le manifeste poétique/politique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036720ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036720ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gauvin, L. (1980). De l'impromptu ou des enjeux d'une poétique. *Études françaises*, 16(3-4), 105–118. <https://doi.org/10.7202/036720ar>

De l'impromptu ou des enjeux d'une poétique

LISE GAUVIN

Ah ! les étranges animaux à conduire que les
comédiens !

MOLIÈRE, *l'Impromptu de Versailles*

Entre le manifeste et l'art poétique, entre la parole collective et le monologue, entre le théâtre montré et le théâtre qu'on montre, l'impromptu tient son existence paradoxale d'une tradition aux signes de rupture, d'une fiction à la recherche d'une *vérité* de la scène. Plus que d'autres, cette forme repose sur la notion de *limite*, une limite qu'elle s'ingénie « à franchir au mépris de la vraisemblance, et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même¹ ». Pièce écrite sur l'improvisation, pièce légère (comédie, lever de rideau) dont l'enjeu est le théâtre même, l'impromptu s'apparente à la fois à ces textes d'*intention* que sont les préfaces et prologues, à ces jeux de perspective que constituent, notamment, *Il teatro comico* de Goldoni ou *l'Illusion comique* de Corneille et encore — et surtout — à ce qu'on a appelé « la subversion pirandellienne ».

1. Gérard Genette, *Figures 111*, Paris, Seuil, 1972, p. 245.

Mais à la différence des pièces de Pirandello, où le point de vue privilégié est celui de l'acteur, et où «le jeu de miroirs naît du rapport entre pièce jouée par des acteurs en tant que personnages, et pièce jouée par des acteurs en tant qu'acteurs, entre pièce-sujet et pièce-objet²», l'impromptu propose un théâtre dans et sur le théâtre qui se veut également le procès du (de tout) théâtre.

Le terme même d'impromptu est ambigu. Le *Petit Robert* le définit comme «provenant du latin *in promptu* : en évidence, sous la main. Petite pièce composée sur le champ et en principe sans préparation». Inspiré de la *commedia dell'arte*, un certain type d'impromptu consiste ainsi en de petites comédies sans prétention, dont le but est de présenter devant un certain public une action dans laquelle un changement inattendu survient. Surtout en vogue aux xvii^e et xviii^e siècles, ces pièces étaient composées à l'occasion du mariage d'un personnage de la famille royale, du Nouvel An, ou d'une exposition à Paris, etc. On connaît, pour la période antérieure à Molière, *l'Impromptu du cœur*, *l'Impromptu du Polichinelle*, *l'Impromptu de l'An*, *du Garrison* (1692) puis, après 1763, *l'Impromptu de Suresnes* (1713), *l'Impromptu de la folie* (1725). Il s'agit donc de pièces en un acte, pièces de circonstances reprenant les personnages (types) de la *commedia dell'arte*, où la critique du théâtre est soit absente, soit reléguée aux prologues³. Cette forme s'est encore poursuivie aujourd'hui, dans les *Impromptus à loisir* de René de Obaldia ou dans *l'Impromptu de Québec* de Marcel Dubé. Elle a évidemment peu à voir avec le manifeste et on comprendra qu'on ne s'y arrête pas ici.

L'impromptu qui nous intéresse est celui qui, depuis Molière, à la fois se joue du théâtre et le joue, propose une poéti-

2. Gérard Genot, «La subversion pirandellienne», dans *Europe*, juin 1967, p. 85.

3. Pour cette catégorie d'impromptus, cf. Ivana Batusic, «Les impromptus dans le théâtre français», dans *Studia romanica et anglica zagradiensia*, vol. 9, n° 10, décembre 1960, p. 125-136. Un exemple de transition entre les deux types d'Impromptu serait *l'Impromptu de la foire ou les bonnes femmes mal nommées* de Faconet (1763), pièce dont les personnages sont l'Harlequin, le directeur d'un théâtre de foire, le cocher, le marchand, quelques femmes et quelques comédiens.

que et une problématique, s'amplifiant ainsi d'une dimension performative absente des textes mentionnés plus haut. Dans ce deuxième type d'impromptu, héritier des *Grenouilles* d'Aristophane et voisin de l'*Achat du cuivre* de Brecht, nous chercherons à reconnaître, au-delà de la notion de genre, des marques textuelles récurrentes qui le mettent en situation de risque constant, à la fois en dehors et en dedans du théâtre⁴.

Cette forme savante qui met toute son application à se déguiser en forme simple, est en général peu prisee de la critique qu'elle attaque et qui le lui rend bien en la déclarant oeuvre d'humeur, non théâtrale. Loin d'en mésestimer l'importance, l'impromptu est, à notre avis, l'espace privilégié de l'inscription d'une théorie dans une pratique, le lieu de convergence exceptionnel d'une polémique, d'une poétique et d'une politique du théâtre.

Une polémique

L'impromptu attire d'abord l'attention par sa nature ponctuelle. Plus qu'une simple oeuvre de circonstance, il est une *réponse* à diverses attaques de la critique et, de façon implicite, aux questions du public. Cet aspect polémique est si présent dans *l'Impromptu de Versailles* que même Voltaire n'y voit rien d'autre qu'une «satire cruelle et outrée». Celui-ci, faisant intervenir le seul point de vue éthique, condamne la pièce :

Molière fit ce petit ouvrage en partie pour se justifier devant le Roi de plusieurs calomnies, et en partie pour répondre à

4. Nous avons choisi de nous limiter à trois impromptus français et trois impromptus québécois. D'autres textes auraient pu figurer dans notre corpus, tels *l'Impromptu de Paris* de Copeau (1917), proche de celui de Molière, *l'Impromptu de Jean Sarmant* (1935) destiné à présenter la Comédie-Française ou *l'Impromptu du Palais-Royal* de Cocteau (1957), d'abord divertissement. Les éditions auxquelles nous nous référerons sont les suivantes : Molière, *l'Impromptu de Versailles*, dans *Œuvres de Molière*, éd. revue et augmentée par Eugène Despois, Paris, Hachette, 1924, p. 373-435 ; Giraudoux, *l'Impromptu de Paris*, dans *Théâtre 111*, Grasset, 1959, p. 160-205 ; Ionesco, *l'Impromptu de l'Alma*, dans *Théâtre 11*, Gallimard, 1958, p. 11-58 ; Ferron, *l'Impromptu des deux chiens*, dans *la Tête du Roi, Théâtre 11*, Montréal, Déom, 1975, p. 157-192 ; Fillion, *Impromptu pour deux virus*, Leméac, 1973, 64 p. ; Tremblay, *l'Impromptu d'Outremont*, Leméac, 1980, 122 p.

la pièce de Boursault. C'est une satire cruelle et outrée. Boursault y est nommé par son nom. La licence de l'ancienne comédie grecque n'allait pas plus loin. Il eût été de la bienséance et de l'honnêteté publique de supprimer la satire de Boursault et celle de Molière. Il est honteux que les hommes de génie et de talent s'exposent par cette petite guerre à être la risée des sots. Il n'est permis de s'adresser aux personnes que quand ce sont des hommes publiquement déshonorés, comme Rolet et Wasp. Molière sentit d'ailleurs la faiblesse de cette petite comédie, et ne la fit point imprimer⁵.

Il est vrai qu'après l'avoir jouée devant le roi en 1763, Molière ne fit pas publier sa pièce. Elle paraîtra pour la première fois dans les *Œuvres posthumes*, en 1682. *L'Impromptu de Versailles* prolonge donc la *Critique de l'École des femmes* et répond au *Portrait du peintre ou la Contre-critique de l'École des femmes* de Boursault, pièce jouée au même moment à l'Hôtel de Bourgogne par la troupe rivale. La querelle se poursuivra encore quelque temps et donnera naissance à d'autres réponses⁶.

Les circonstances sont analogues dans le cas de Giraudoux et d'Ionesco. *L'Impromptu de Paris*, comme *l'Impromptu de l'Alma*, naît d'un *pré-texte* et s'inscrit dans une petite guerre d'escarmouches entre la critique et l'écrivain. En 1937, Giraudoux vient de faire jouer *Électre*, pièce dans laquelle certains critiques ne voient que préoccupations stylistiques et goût du paradoxe, littérature et non théâtre : « On ne fait pas une œuvre théâtrale avec des jeux de l'esprit », écrit-on à son sujet⁷. En 1956, Ionesco jouit d'une notoriété grandissante. Mais les premiers étonnements passés, l'avant-garde commence à être mise en question. Brecht vient de faire son entrée en France, un Brecht d'ailleurs moins connu par ses pièces que par son système dramatique. À propos de *Jacques ou la soumission*, dernière création d'Ionesco avant *l'Impromptu*, Bernard Dort écrit dans *Théâtre populaire* que l'auteur paraît « s'enfoncer dans un

5. Sommaire de *l'Impromptu de Versailles* par Voltaire dans éd. cit., p. 384.

6. Donneau de Visé écrit, en 1663, *la Réponse à l'Impromptu de Versailles ou la Vengeance des Marquis* et Montfleury *l'Impromptu de l'Hostel de Condé* en 1664.

7. *Journal*, 23 mai 1937.

monde élémentaire, régi par quelques grandes figures archétypales. [...] Alors, conclut-il, il ne serait plus qu'un Strindberg de quat'sous, un auteur «moral» réduit à mimer l'inévitable submersion de l'Homme seul par l'ordre des essences maudites du sexe et de la mort»⁸. Ionesco contre-attaque. Il précisera même, dans une note de l'édition de son texte, que les trois Bartholoméus sont les critiques de la revue *Théâtre populaire* (Barthes, Dort ?) et celui du *Figaro* (Jean-Jacques Gauthier ?).

Pour être moins liée à un contexte spécifique, la référence n'est pas moins présente dans *l'Impromptu des deux chiens*. À ceux qui lui reprochent de faire un théâtre trop littéraire, Ferron riposte lui aussi par une courte pièce dans laquelle il cite abondamment ses collègues dramaturges, d'Anne Hébert à M^{gr} Savard, en passant par Madame Ouellet, dite la Pouné. Quant à *l'Impromptu pour deux virus* de Pierre Filion, s'il échappe à la circonstance et à la référence immédiate⁹ (rappelons qu'il s'agit d'une première pièce), il revoit cependant, par l'intermédiaire des prénoms de personnages, tout un passé théâtral.

Riposte, réponse ou question, le système même de l'impromptu suppose un réseau d'oppositions binaires : Molière / les Fâcheux, Juvet / Robineau, Ionesco / les Bartholoméus, Ferron / Millaire, A / Z. Cette forme emprunte au *dialogue* une certaine manière de faire un «théâtre épuré du théâtral», un théâtre dans lequel l'intrigue, les personnages et les effets sont réduits à l'essentiel. Qu'il soit un importun (le Fâcheux), un concurrent (Millaire, le metteur en scène), un «honnête homme» (Robineau, le commis de l'État), un critique (les savants Bartholoméus) ou une compagne de quête (A, le personnage en chaise roulante), toujours l'autre a un rôle d'opposant purement théorique, dans la mesure où la *question* se trouve en quelque

8. «Ionesco : de la révolte à la soumission», texte de 1955 publié dans la revue *Théâtre populaire* et repris dans *Théâtre public*, Paris, Seuil, 1967, p. 253-254.

9. Il n'échappe pas cependant à l'attitude générale de la critique face aux impromptus. Martial Dassylva parle à son sujet d'un théâtre «terriblement sec et terriblement méningé», Montréal, *la Presse*, 24 novembre 1972.

sorte prédéterminée par la *réponse*. « Si un philosophe a pu dire que, dans le dialogue intérieur, « je m'adresse à moi-même comme à un autre », ne pourrait-on pas dire que, dans le dialogue « extériorisé », je m'adresse à l'autre comme à un autre moi-même ?¹⁰ » Les oppositions, dans l'imromptu, ne servent qu'à mieux mettre en évidence la parole d'un personnage-embrayeur, avatar du *je* écrivant. Ainsi à un niveau purement rhétorique, le discours de cette forme ressemble-t-il à un monologue masqué :

A- Le théâtre, c'est comme le reste, c'est des coupures dans le monologue d'un menteur, auteur, menteuse, auteuse, autrice, autruche.

B- Autruche ? Monologue d'autruche (*Impromptu pour deux virus*, p. 50).

Comme le dialogue philosophique, l'imromptu ne pose les contraires que pour prétendre en diminuer l'écart et ce n'est pas en vain que le mot d'« utopie » est prononcé dans la pièce de Pierre Filion. Chez Ionesco comme chez Ferron, il se produit ainsi d'étranges renversements, les positions initiales étant dépassées ou annulées dans la dynamique finale. Par contre, chez Molière comme chez Giraudoux, on laisse au seul public le soin de conclure.

Arbitre de la polémique, le spectateur est présent dans le texte même de l'imromptu. On le prend à partie, on l'interpelle, on le déclare apte à juger du débat. Ce tiers indispensable, si on feint un moment de l'ignorer en le laissant pénétrer dans les coulisses, c'est pour mieux l'associer à un procès du théâtre qui se déguise en procès de la représentation.

Une poétique

L'imromptu accumule les effets de jeu, les ruptures, les changements de niveaux. Ne parle-t-on pas à ce sujet de trame décousue, d'action relâchée ? Pièce sans intrigue, cette comédie du théâtre au théâtre est une improvisation articulée en système

10. Alexandre Lazaridès, *Valéry, Pour une poétique du dialogue*, Montréal, P.U.M., 1978, p. 80. Z. Youssef souligne bien ce rôle de catalyseur que joue Robineau dans *l'Impromptu de Paris* (Z. Youssef, « Trois impromptus dans le théâtre français : Molière, Giraudoux, Ionesco », dans *les Lettres romanes*, n° XXIX, 1975, p. 115.

textuel. Avec Molière et Giraudoux, le public assiste à une répétition : il est convié *en même temps* sur la scène et dans les coulisses. Au début de *l'Impromptu de Versailles*, Molière, seul, parle à ses camarades qui sont «derrière le théâtre». «Nous ne savons pas nos rôles», se plaint Brécourt. À la scène 3, la répétition commence : «Figurez-vous donc premièrement que la scène est dans l'antichambre du Roi». Molière et La Grange joueront des marquis. Mais un Fâcheux intervient, le roi dit de commencer, on n'est pas prêt, et ainsi de suite jusqu'à la fin, alors que la «vraie pièce» sera remise à plus tard. Un même canevas guide Giraudoux. Jovet et les comédiens répètent *l'Impromptu de Versailles* lorsque Robineau arrive, nouveau Fâcheux plein de bonnes intentions. Au début de *l'Impromptu de l'Alma*, lorsque les critiques viennent lui commander une pièce, Ionesco dort sur ses paperasses. Il improvise immédiatement un texte, intitulé *le Caméléon du berger*, dans lequel un critique vient demander une pièce à un auteur qui dort. La scène se répète avec l'arrivée de chacun des trois critiques. Dans *l'Impromptu des deux chiens*, il est question de déguisements et de perruques, de naturel et d'artifice :

Millaire.- Attention à votre perruque, Ferron.

Ferron.- Ce n'est pas une perruque, ce sont mes cheveux naturels... Regardez-vous donc un peu, vous, Millaire, avant de parler : c'est toute la tête que vous avez postiche! (p. 164-165).

Et Filion, lui aussi, multiplie les références au jeu, par la chaîne des prénoms interchangeables (A est tour à tour Isabelle, Lucie, Madeleine, Rênée, Béatrice, Bérénice, Marguerite et Z devient Philippe, Fernand, Paulo, Adam, Jean-Paul, Lucien, etc.) et par une série d'allusions au fait d'être au théâtre.

Ce va-et-vient continu entre le théâtre qu'on montre et le théâtre montré, entre la pièce faite et la constellation des pièces à faire, institue l'arbitraire de la fiction dans le cadre d'une épreuve de vérité dont l'ultime effet est d'empêcher toute identification. *Commedia dell'arte* distanciée, l'impromptu est le manifeste d'un auteur qui, en réponse aux critiques et à ses détracteurs, affirme la nécessité d'une théorie *en acte* et *en jeu* :

«La meilleure réponse qu'il leur puisse faire, c'est une comédie qui réussisse, comme toutes les autres» (*l'Impromptu de Versailles*, scène 5, p. 426).

Dire une poétique par une pratique, tel est l'objectif. Chacun des auteurs revoit en même temps *le* théâtre et *son* théâtre. En s'opposant aux acteurs de l'Hôtel de Bourgogne, Molière définit l'art du comédien et demande de parler «un peu plus humainement» et de ne pas prendre «ce ton de démoniaque» (scène 1, p. 398). Il fait décrire par Brécourt, son porte-parole, les visées qu'il poursuit : «Il (Molière) disait que rien ne lui donnait du déplaisir comme d'être accusé de regarder quelqu'un dans les portraits qu'il fait : que son dessein est de peindre les mœurs sans vouloir toucher aux personnes» (scène 4, p. 413). Il ajoute que «l'affaire de la comédie est de représenter en général tous les défauts des hommes, et principalement des hommes de notre siècle» (scène 4, p. 414). Et enfin, récompense finale et but premier, il se réclame de la faveur publique : «Le plus grand mal que je leur aie fait, c'est que j'ai eu le bonheur de plaire un peu plus qu'ils n'auraient voulu» (scène 5, p. 427).

Giraudoux, comme Ionesco, s'en prendra d'abord aux critiques, ces «locataire(s) ambulante(s)», qui, au dire de Jovet, embrassent les animateurs de théâtre «jusqu'à l'étranglement» (scène 3, p. 177). «Ils ont fait énormément pour le bon théâtre, ajoute-t-il, mais pas assez contre le mauvais» (scène 3, p. 183). Quant aux auteurs, ils n'ont qu'une seule obligation, «celle d'être des écrivains», car «le mot comporte tout» (p. 204). En réaction contre le Théâtre libre d'Antoine, où de vraies pendules sonnaient l'heure exacte, les comédiens proclament que «la liberté d'une pendule, ça n'est quand même pas ça!» car «c'est d'une simplicité enfantine, le théâtre, c'est d'être réel dans l'irréel» (scène 1, p. 168). Et comme le mot «comprendre» n'existe pas au théâtre, on demandera au public de savourer le «philtre» : «Puisque vous êtes au théâtre, c'est-à-dire dans un lieu d'heureuse lumière, de beau langage, de figures imaginaires, savourez ce paysage, les fleurs, les forêts, les hauteurs et les pentes du spectacle, tout le reste est géologie.» (scène 3, p. 188). Là encore, on oppose le public à la critique, ce public «de paysans, de vigneron et de petits boutiquiers» qui, à Orange, peut suivre Horace ou les Érinées.

Ionesco, aux prises avec les savants docteurs de son époque, écoute leurs dissertations sur l'effet Y, la manière de sortir du cercle vicieux, l'identité des contraires et la nécessité d'une approche scientifique de la mise en scène. Aux spécialistes qui lui parlent de Brecht, l'auteur a l'audace de citer Eschyle, Sophocle, Euripide, voire même Molière. Aux conceptions rigoureuses de ses interlocuteurs, il oppose sa propre poétique : « La critique doit être descriptive, non pas normative [...] Le créateur est lui-même le seul témoin valable de son temps [...] Le théâtre est, pour moi, la projection sur scène du monde du dedans » (p. 57). « Vous savez, je ne sais jamais raconter mes pièces... Tout est dans les répliques, dans le jeu, dans les images scéniques, c'est très visuel, comme toujours... » (p. 13). Malgré tout, l'auteur se prend à son propre jeu de poéticien et Marie, la bonne, finit par l'affubler lui aussi de la toge du docteur. Ainsi, par cet étrange renversement, se trouvent résolues les antinomies du début : l'impromptu, comme le dialogue philosophique, mène à la conciliation, à l'accord, à l'utopie.

Un mouvement analogue se dessine chez Ferron, dont la pièce explore la spécificité des rôles du metteur en scène et de l'écrivain. Après avoir décrit le premier comme « un régisseur de scène qui aurait fait son conservatoire », Millaire proclame la mort des metteurs en scène et son désir d'accéder au statut d'écrivain :

Pour moi, les mots ont un sens.

[...]

Jouer avec les mots, c'est enfantin. Je préfère être machiniste et les employer comme des pièces d'atelier qui, après un long travail, sont sur le point d'être achevées : je ne voudrais pas les gâcher. Mes mots je les pèse, j'en apprécie la taille et les facettes, puis je les encastre dans le discours, à leur place et je parle pour dire ce que j'ai à dire, non pour faire des sous-entendus (p. 159).

Avec une telle conception du théâtre, Ferron conseille plutôt à Millaire de songer à devenir organisateur de pageants, dompteur de lions, ou directeur de pompes funèbres. Son métier d'écrivain, il le définit plutôt comme « un métier damnant », fait de solitude, de silence et d'incertitude totale : « Dans votre cave, dans votre petite chambre en dehors du monde, vous n'êtes pas mieux qu'un fou en orbite, qui tourne, qui tourne dans le vide et

qui ne retrouvera peut-être jamais le monde» (p. 183). Mais après s'être affrontés «comme deux chiens», Millaire et Ferron avouent que leurs «métiers se tiennent et se complètent» et que «le metteur en scène ne peut pas mettre en œuvre une pièce dont la création n'a pas été prévue par un texte» (p. 191). «Faites vos pièces comme le machiniste prépare les siennes», demande finalement Millaire (p. 192).

Les questions de poétique abordées dans *l'Impromptu pour deux virus* concernent essentiellement l'espace scénique. Les personnages de Filion veulent briser la boîte à illusions et créer un théâtre qui, à l'inverse du vaudeville, décloisonnerait le rapport scène/salle : «Il y a assez de portes aujourd'hui, c'est pas possible d'imaginer ça, des portes partout, dans les murs, dans les planchers, dans les plafonds, dans les coulisses, dans les coins, entrée, sortie, entrée interdite, sortie interdite, silence, parler, défense de parler, défense de cracher», (p. 54). D'où les multiples et nécessaires interpellations du public, à qui on n'offre pas une pièce faite, mais qu'on tente d'associer à un faire dissocié de toute fabrication.

Ainsi l'impromptu procède-t-il par couples qu'il pose d'abord comme antithétiques pour mieux les renverser ensuite et les intégrer à un projet de poétique. S'il dépasse la circonstance et la polémique, l'impromptu excède encore la poétique : en dernier ressort, la critique des représentations rejoint la critique des systèmes d'une société et renvoie à une éthique et à une politique.

Une politique

La machine théâtrale mise en jeu dans le texte de Molière, cette série de pièces jouées au deuxième et au troisième degré ou ce «planétarien dramatique» constitue un microcosme scénique, image en réduction d'un macrocosme dont le roi est le centre. Le roi a «commandé» la pièce à Molière qui prétend que les auteurs doivent chercher d'abord à plaire aux grands. En échange de leurs bonnes grâces, les écrivains offrent aux puissants des modèles de comédie parodique et de jeux de masques auxquels ils auraient tort de se laisser prendre :

Comme dans une horloge astronomique de type déjà newtonien, le microcosme dont Molière est le Maître est contenu dans le macrocosme solaire dont Louis XIV est à la fois le centre et le premier moteur. L'un est l'image en réduction de l'autre, qui en est le modèle platonicien, mais une image dégradée, comique, parodique, destinée à servir non de leçon, mais d'expérience ironique à ceux qui résident dans la sphère supérieure¹¹.

Tributaire du pouvoir royal, le poète sert ainsi de contre-poids et d'équilibre, mais également de caution à l'ordre de la Cité. Peintre du roi, Molière reçoit en même temps de son pouvoir la justification de son propre système et de ses attaques contre la vieille rhétorique, contre les ridicules de tout genre. «Tous doivent maintenant se soumettre au désir royal d'ordonnance, de conformité au réel, de jouissance et d'abandon des valeurs féodales. L'ancienne esthétique et l'ancienne éthique sont ici la cible de Molière, ardent partisan du nouvel ordre du monde¹².»

La fonction du théâtre est aussi, pour Giraudoux-Jouvet, liée à celle de l'État :

-Amène-moi Molière et je me charge d'être Louis XIV.

-C'est Louis XIV qui a commencé. Commence (scène 4, p. 204).

Les relations entre le poète et la Cité sont conçues en termes d'échanges, d'interdépendance. «Alors ne crois-tu pas d'abord que si le rôle du théâtre est de faire un peuple qui tous les matins se réveille joyeux à l'idée de jouer sa partie dans l'État, le moindre rôle d'un État serait de faire un peuple qui tous les matins soit dispos et mûr pour le théâtre [...] Il s'agit de savoir si l'État voudra enfin comprendre qu'un peuple n'a une vie réelle grande que s'il a une vie irréaliste puissante» (scène 4, p. 204). *L'Impromptu de Paris* intègre le théâtre à la politique dans un rapport d'équilibre où l'imaginaire fait face au pouvoir. Mais à la différence de la pièce de Molière, cette belle harmonie est présentée comme projet, non comme réalisation.

11 Marc Fumaroli, «Microcosme comique et macrocosme solaire Molière, Louis XIV et *L'Impromptu de Versailles*», dans *Revue des sciences humaines*, janvier 1972, p. 112

12 Jacques Nichet, «La critique du théâtre au théâtre Aristophane, Molière, Brecht», *Littérature*, février 1973, p. 44

L'enjeu, chez Ionesco et Ferron, concerne moins les rapports entre théâtre et politique que ce qu'on pourrait appeler une politique du théâtre. Ionesco se moque des partisans de Brecht qui veulent tout «historiciser». À ceux-ci il oppose la véritable fonction du théâtre qui est de rejoindre, à travers la singularité du poète, le langage universel : «Comme je ne suis pas seul au monde, comme chacun de nous, au plus profond de son être, est en même temps tous les autres, mes rêves, mes désirs, mes angoisses, mes obsessions ne m'appartiennent pas en propre...» (p. 57). Pour Ferron, l'écrivain est, on l'a déjà vu, un solitaire, un inquiet, un «être hors du monde», un «fou en orbite», un être marginalisé, sujet à diverses excommunications, dont la fonction sociale serait de semer le doute et l'inquiétude devant ceux qui continuent à chanter en latin. Par contre, avec Filion et son équation à «deux inconnus» ou à «deux infinis», la portée du théâtre est d'abord métaphysique et l'économie de la scène renvoie à l'économie d'un monde limité et absurde. Témoins d'une crise de civilisation, A et Z refusent de représenter autrement que par un texte en fragments la rupture du sens.

L'impromptu, ce théâtre différent qui se regarde et se dit théâtre, englobe dans sa critique l'institution théâtrale elle-même. Si Molière confirme l'ordre établi, Giraudoux est nostalgique de cet équilibre entre le poète et l'État, alors que Ferron, comme Ionesco, insiste sur la marginalisation nécessaire de l'écrivain. Filion, pour sa part, en refusant la distinction microcosme / macrocosme, choisit de faire éclater l'un et l'autre.

Pour éviter de conclure : l'Impromptu d'Outremont

L'extrême mouvance des formes littéraires ne nous conduit-elle pas à assumer l'ironie de toute définition ? S'il est dans la tradition de l'impromptu de rompre avec toute tradition, on ne saurait nier que celui de Tremblay obéit à la «loi du genre» en le transgressant. On retrouve peu ou pas de polémique dans *l'Impromptu d'Outremont*, sinon par quelques allusions à une ancienne querelle du joul par journaux interposés. Loin d'intervenir au cœur d'un débat, la pièce de Tremblay sonne le glas

d'une culture déjà morte. Douze ans après *les Belles-Sœurs*, le dramaturge fait maintenant les beaux jours du TNM, un des théâtres institutionnalisés de Montréal. Il s'amuse à y représenter un combat d'arrière-garde, dans un ex-salon de l'élite montréalaise. Comme dans la plupart de ses pièces, le présent est absent de la scène. À côté et en dehors de l'actualité, l'aspect polémique de cet impromptu se limite aux oppositions entre les deux stéréotypes culturels véhiculés par Fernande et Lorraine, la bourgeoise de l'*Upper* Outremont et la jeune fille de bonne famille mariée à un jardinier italien. La troupe de Molière est ici disparue, remplacée par les Fâcheux, les Précieuses et leur double inversé mais tout aussi caricatural.

De l'improvisation, il ne reste qu'un «impromptu sans incident», cette fête d'anniversaire, et une allusion à l'entracte, à la figuration, à la farce. La comédie l'emporte et le public est convié en simple spectateur à cette représentation qui se déroule devant lui. Un seul niveau de jeu domine donc toute la pièce. Une seule poétique également : celle qui est donnée négativement, en creux, par les souvenirs des quatre sœurs. C'est d'ailleurs à un double titre qu'on peut parler d'anti-poétique. D'abord parce que la caricature évidente signale la distance entre les prises de position du dramaturge et la conception de l'art décrite. Ensuite, parce qu'une telle culture n'a jamais conduit à créer, à *faire*, mais s'est toujours limitée à une culture de figuration : celle que, déceimment, pouvaient accueillir les salons à l'heure du thé¹³. Seule Lorraine a réagi violemment : «J'aime mieux être bruyante et en santé que discrète et constipée», avoue-t-elle (p. 69). Mais Lorraine Ferzetti, pas plus que les autres, n'aura réussi à s'évader complètement du cercle de famille et, faute d'en faire elle-même, elle devra se contenter d'apprécier la musique en auditrice, à la Place des Arts.

Dans *l'Impromptu d'Outremont*, Tremblay confronte moins une culture élitiste (la pâtisserie du Duc de Lorraine) à une

13. «Ce que Tremblay nous invite à voir dans ses personnages-repoussoirs, écrit Laurent Mailhot dans sa préface à *l'Impromptu d'Outremont*, ce n'est pas seulement une conception élitiste et désuète de la Culture, c'est une attitude profondément anti-culturelle, anti-créatrice» (p. 16-17).

culture populaire (le gâteau *cheap* de Lorraine) que l'Art à la Vie, le dictionnaire aux fleurs. Lucille, celle dont on fête les quarante ans, tentera en vain de concilier les pôles adverses. On se réconcilie à la fin, l'espace d'une chanson, ponctuée ensuite d'une salve de mitraillettes. Aucune des quatre sœurs n'est épargnée. Ce réquisitoire contre la culture bourgeoise prend des allures de divertissement anodin où, dans le cercle restreint des habitués d'un théâtre subventionné, on s'entend pour dire que la Culture est ailleurs que dans le sujet représenté, mais sans préciser.

En écrivant *l'Impromptu d'Outremont*, l'auteur des *Belles-Sœurs* rejoint la tradition savante du discours sur le théâtre et la simplifie, sans vraiment la transformer. Manifeste à rebours, sa pièce dit essentiellement que le théâtre doit cesser d'être le privilège exclusif d'une classe. Le canevas (modèle, théorie, tradition) de l'impromptu ne suppose-t-il pas cependant un investissement plus total du sujet écrivant ?

Ironie et jeu. Défense et justification. Comédie et dialogue philosophique. Théâtre et critique. Théâtralisation de la critique. Représentation inscrite. Tels sont les éléments de ce manifeste masqué dont l'enjeu passe d'une poétique à une politique, voire à une métaphysique du théâtre. Dans le contexte québécois actuel, on ne peut s'empêcher de penser que Denise Boucher, mieux que Tremblay, avait récemment l'occasion et le prétexte rêvé d'un impromptu.