

AURÉLIE VAN DE WIELE
Hamilton College, Clinton – New York

*Les Précieuses démasquées :
La pièce de Molière comme illusion comique*

The Précieuses Unmasked: Molière's Play as an « illusion comique »

Keywords: play within a play, baroque, spectators, literary criticism, biography and fiction, paratext

Abstract: At first glance, the focus of *Les Précieuses ridicules* seems unequivocal. Nevertheless, a closer analysis suggests that *préciosité* is instead a mask hiding another important theme in Molière's text, namely the dysfunction and unfairness of the theater business. The role play performed by Mascarille in front of Cathos and Magdelon is indeed as much a conversation between fake *précieux* as the representation of a lesson from a powerful literary critic to two spectators who blindly follow his biased opinion. In this article, I demonstrate the existence of these different storylines within the plot of *Les Précieuses* and show how they can be identified as a form of a play within a play. By doing so, I unveil the complexity and a more nuanced understanding of Molière's work.

De par le titre de la pièce déjà, le sujet des *Précieuses ridicules* (1660) de Molière se présente comme sans équivoque. De même, la préface de l'œuvre paraît en poser clairement l'enjeu. Cherchant à « justifier [ses] intentions sur le sujet de cette comédie » (Préface 264), l'auteur y déclare en effet que « les véritables précieuses auraient tort de se piquer lorsqu'on joue les ridicules qui les imitent mal » (Préface 264). En somme, la pièce s'attacherait à dénoncer les faux précieux, ceux qui, par leur imitation maladroite de la préciosité, se rendent ridicules. Cependant, certaines analyses de l'œuvre de Molière amènent à douter que telle est la visée ultime du texte. Par exemple, l'étude *Molière. Homme de théâtre* (1954) de René Bray décrit la trame de la pièce comme simpliste et creuse, laissant à penser que l'intérêt des *Précieuses* ne se trouve pas dans cette action visible. Bray statue en effet que « l'intrigue y est inexistante : des tableaux bouffons se suivent, amenés par un postulat sans intérêt » (310). Roger Duchêne, lui, affirme bien que le texte de Molière adresse un sujet autre que la préciosité. Ainsi annonce-t-il dans son essai sur *Molière* (1998) : « le titre de Molière est trompeur. Le sujet de sa pièce n'est nullement les précieuses. Ce Mascarille, joué par Molière, [...] s'intéresse à la littérature 'galante'. C'est le moyen pour l'auteur de faire des mondanités littéraires un sujet essentiel de sa pièce » (209). Si l'affirmation de Duchêne est exacte, si le thème central de l'œuvre de Molière est le monde littéraire et non la préciosité, l'intrigue apparente n'est qu'un masque trompeur, et la pièce un jeu d'illusion.

L'illusion et le faux-semblant sont d'ailleurs des motifs théâtraux très répandus à l'époque de Molière, et en particulier chez les auteurs baroques. La technique du théâtre dans le théâtre en est peut-être le meilleur exemple. Cette structure dramaturgique se compose d'un emboîtement de différents niveaux de jeu dans une seule pièce.¹ La qualité

¹ Ce n'est pas mon propos ici d'expliquer les raisons pour lesquelles le théâtre dans le

de trompe-l'œil de cette structure est bien mise en valeur dans *L'Illusion comique* (1635) de Corneille.¹ Cette tragi-comédie, composée de trois plans dramaturgiques, abuse en effet jusqu'au spectateur en lui cachant le troisième plan théâtral qui la compose. Alors que le public croit encore assister au second niveau dramaturgique, c'est-à-dire à la vie de Clindor, il est en fait témoin d'une troisième action, la représentation qu'exécute Clindor en tant qu'acteur de théâtre. Trompé par Corneille, le spectateur ne se rend compte de la supercherie qu'à la fin de l'œuvre, dans une scène où Clindor et sa troupe comptent la recette de la représentation du jour. A l'instar de *L'Illusion comique*, j'affirme que la structure des *Précieuses ridicules* peut être considérée comme un emboîtement de plans dramaturgiques ; en d'autres termes, comme du théâtre dans le théâtre. Présentant de même un niveau théâtral caché — qui porte sur le thème de la littérature —, la pièce de Molière est, elle aussi, une illusion comique.

Avant toute chose, il me faut clairement définir ce que j'appelle « pièce à enchâssement ». Dans son étude sur *Le Théâtre dans le théâtre* (1981), Georges Forestier statue que cette technique « se distingue du jeu de rôle parce qu'il y a 'enchâssement' du rôle joué dans l'action principale. [...] Le théâtre dans le théâtre, c'est un jeu de rôle accompagné d'un changement de niveau dramatique » (347). Jean-Claude Vuillemin nuance la définition fournie par Forestier. En opposition avec ce dernier, Vuillemin considère aussi le jeu de rôle comme une pièce enchâssée, affirmant que ce jeu procède aussi d'une rupture dramaturgique du fait de la surthéâtralisation qui le constitue. Ainsi déclare-t-il dans son article « Illusions comiques et dramaturgie baroque » (2001) : « le jeu de rôle implique [...], du fait de son extrême théâtralisation, un changement de niveau notable sur le plan dramaturgique, lors de la réception du texte spectaculaire et/ou dramatique par le spectateur/lecteur de la pièce » (308). Dans mon étude, j'utilise le concept de théâtre dans le théâtre au sens où l'entend Vuillemin. Adhérant à une définition plus large que celle offerte par Forestier, je considère que la structure théâtrale à enchâssement est formée de plusieurs pièces qui se démarquent les unes des autres par des différences dramaturgiques, y compris celles qu'implique le jeu de rôle. Suivant cette perspective, *Les Précieuses ridicules* sont visiblement déjà un exemple de théâtre dans le théâtre : la farce qu'exécute le valet Mascarille en se faisant passer pour un marquis en constitue le deuxième plan dramaturgique – j'y reviendrai bien évidemment.

De plus, Forestier statue que le théâtre dans le théâtre requiert la présence de personnages-spectateurs dans les pièces enchâssées ; ceux-ci « qui assistent à l'action jouée sont extérieurs à celle-ci, et en sont véritablement spectateurs » (347). Présentes mais inactives, ces figures attestent que la scène en train de se dérouler n'est pas de l'ordre de la pièce principale mais d'un jeu autre. Vuillemin reprend cette définition de

théâtre abonde au XVIIIe siècle, ni de justifier de son appartenance au baroque. Je soulignerai seulement que la technique du théâtre à enchâssement est baroque dans le sens où elle se targue de mettre en scène l'illusion et le faux-semblant. Pour une définition plus précise de ce mouvement artistique, voir par exemple l'étude de Frank Warnke intitulée *Versions of Baroque: European Literature in the Seventeenth Century* (New Haven and London: Yale University Press, 1972).

¹ Voir aussi *La Comédie des comédiens* (1634) de Georges de Scudéry et *Le Véritable Saint-Genêt* (1647) de Jean Rotrou.

personnage-spectateur et l'assouplit. Tout d'abord pour lui, peu importe que cette figure soit en retrait de l'action à condition qu'elle se pose d'une manière ou d'une autre comme un « regard distancié » (« Illusions comiques » 308). Par son œil averti, le personnage-spectateur endosse le rôle de guide auprès des spectateurs réels : il leur indique, à travers son jeu de scène et ses propos, que la scène présentée est à considérer comme un autre niveau de « réalité » par rapport à la situation de la pièce-cadre. Ainsi explique Vuillemin dans son article « Le Masque, la figure et le concombre » (2004) : « ces personnages-spectateurs, qu'ils assistent à une pièce enchâssée ou qu'ils participent à l'action représentée, vont, à travers leurs postures, leurs gestuelles, leurs regards, ainsi bien que par leurs commentaires, insister moins sur ce qui est à voir, et qui ne saurait échapper au véritable spectateur de la pièce, que surtout sur la manière de voir » (79). Par exemple, lorsqu'un personnage utilise un terme métalinguistique pour décrire l'action en cours, il indique la nature théâtrale de cette action – ce n'est qu'un jeu – par rapport à l'intrigue principale, et donc la présence de théâtre dans le théâtre. Tel est le cas, remarque Vuillemin, des « métaphores ressortissant au champ sémantique de la création dramatique » (« Le Masque » 80). En outre, et à l'inverse encore de ce qu'assume Forestier, Vuillemin ne réduit pas ce regard extérieur à des entités humaines mais détermine que « ces figures paradigmatiques de l'instance spectatrice peuvent varier – allant de l'acteur qui regarde son partenaire à de 'simples' confidents, en passant même par des éléments du décor susceptibles de signifier le regard » (« Le Masque » 76). Qu'il s'agisse de personnages ou d'éléments inanimés, le but de ces instances spectatrices est toujours d'informer « plutôt sur la manière que sur le contenu de ce qui est observé » (« Le Masque » 76). Une fois de plus, j'adhère à la définition de Vuillemin concernant la notion d'« instances spectatrices » (« Le Masque » 76). Mon analyse montre en effet que le discours de certains personnages ainsi que la disposition des scènes dans l'œuvre sont parmi les éléments qui indiquent la présence de niveaux théâtraux distincts dans *Les Précieuses ridicules*.

Outre la fonction de guider le public d'un plan narratif à l'autre, d'autres rôles importants existent dans les pièces enchâssées. Marc Fumaroli en définit quatre dans son étude « Microcosme comique et macrocosme solaire » (1972) : « le Maître de Jeu [...], le Spectateur privilégié parce que déjà initié [...], l'Acteur qui est à la fois instrument et sujet [...], le Spectateur passif [...], destinataire ultime du jeu » (101). Schématiquement, le Maître de Jeu conçoit et dirige l'intrigue, l'Acteur agit sans contrôler le déroulement et le résultat de son action, et le Spectateur privilégié, ou « spectateur détaché » (Fumaroli 108), s'apparente au personnage-spectateur de Forestier et Vuillemin ; enfin, le Spectateur passif ne connaît pas l'enjeu de l'action et est donc celui à qui s'adresse la scène. La catégorisation de Fumaroli m'est très utile dans mon étude des *Précieuses* pour justifier de la présence de différents niveaux dramaturgiques, ainsi que pour mieux en déterminer la dynamique et les enjeux.

Selon la définition que j'ai établie, à savoir que le jeu de rôle constitue bien du théâtre dans le théâtre, une simple lecture des *Précieuses ridicules* suffit à y relever déjà deux plans théâtraux. Dans la pièce I, ou pièce-cadre, tous les personnages jouent eux-mêmes. Ce premier niveau débute à la scène 1, scène dans laquelle les identités initiales et la situation d'amorce sont posées. On y apprend que La Grange et Du Croisy sont des marquis éconduits par deux précieuses, Cathos et Magdelon. C'est le personnage de La

Grange qui présente la situation en s'indignant : « A-t-on vu, dites-moi, deux pecques provinciales faire plus de rencheries que celles-là, et deux hommes traités avec plus de mépris que nous ? » (265-266). De même, lorsque le gentilhomme explique à son ami : « j'ai un certain valet, nommé Mascarille » (266), il dévoile la présence et le statut de son serviteur. La scène 1 présente aussi la farce qui constituera la pièce II, alors que La Grange et Du Croisy y mettent sur pied le jeu de rôle qu'exécutera Mascarille pour ridiculiser de Cathos et Madgelon. La deuxième intrigue occupe la plus grande partie de l'œuvre : après la scène 1, la pièce I disparaît rapidement et ne réapparaît qu'au dénouement. Ce retour au premier plan dramaturgique se fait à la scène 15, lorsque La Grange et Du Croisy sont dépossédés de la fonction d'instigateur qu'ils occupaient dans l'intrigue II. Cette perte de statut se remarque par l'étonnement des deux amis face à l'issue du piège qu'ils ont eux-mêmes orchestré. Ne contrôlant plus l'action, La Grange se désole de son dénouement inattendu : « c'est trop de nous supplanter, et de nous supplanter avec nos propres habits » (285).

La pièce II commence véritablement à la scène 7 avec l'entrée du faux marquis Mascarille. La conversation entre le bouffon masqué et les deux précieuses constitue bien un niveau dramaturgique autre de par l'« extrême théâtralisation » (Vuillemin, « Illusions comiques » 308) qui s'en dégage. Le jeu des personnages, basé sur l'utilisation exagérée des manières et du langage précieux, marque en effet indéniablement une rupture théâtrale entre la pièce-cadre et la pièce seconde. En d'autres termes, la domination du jeu et du langage précieux dans le dialogue entre les trois personnages, ton qui contraste avec ce qui précède et ce qui suit, souligne bien l'existence, ainsi que les limites, de la pièce II. Au début de l'œuvre, la présence de Gorgibus empêche la surthéâtralisation précieuse de dominer le jeu. Le discours bourru et incisif du vieil homme contrebalance en effet la retenue extrême que déploient Cathos et Magdelon. Gorgibus s'exclame par exemple : « je pense qu'elles sont folles toutes deux, et je ne puis rien comprendre à ce baragouin » (269). C'est le départ de Gorgibus à la fin de la scène 4, et surtout l'arrivée de Mascarille à la scène 7, qui provoque la rupture entre la pièce-cadre et la pièce II, passage marqué par l'imposition du ton précieux. La scène 9, moment où Cathos, Magdelon et Mascarille se retrouvent seuls, marque l'apogée de cette deuxième pièce par la surabondance des figures populaires au parler précieux : les fauteuils deviennent des « commodités de la conversation » (273) par périphrase, la garniture du chapeau de Mascarille est décrite par le néologisme « congruante » (279), tandis que les adverbes d'intensité tels que « terriblement » (275), « furieusement » (277), « délicieusement » (279) ou « effroyablement » (279) fusent.

Outre la rupture dramaturgique qu'engendre la surthéâtralisation précieuse, la pièce II porte d'autres marques de sa qualité de théâtre dans le théâtre. Il existe en effet dans le texte des éléments qui se posent comme instances spectatrices de cette seconde intrigue, témoignant du passage à un niveau théâtral autre. Le terme « pièce », utilisé par deux personnages différents pour désigner l'acte de Mascarille, est l'un de ces indicateurs. Dans la scène 1, La Grange appelle en effet ainsi la vengeance qu'il prépare : « nous leur jouerons tous deux une pièce qui leur fera voir leur sottise », promet-il à son ami (266). De même à la fin de la farce de Mascarille, Magdelon qualifie la tromperie de « pièce sanglante » (286). Désigné ainsi, l'interaction entre le valet et les deux précieuses s'érige nommément au rang de représentation, c'est-à-dire de niveau théâtral autre, par rapport à

la pièce-cadre. Plus encore, la place du terme « pièce » dans le texte, mot situé respectivement au moment d'introduire l'intrigue II et juste après son exécution, délimite spatialement ce deuxième plan théâtral à l'intérieur de l'œuvre.

Finalement, il est possible d'identifier les rôles – au sens de Fumaroli –, que joue chaque personnage dans la pièce II. En tant que metteurs en scène et instigateurs de cette intrigue, les deux gentilshommes éconduits en sont naturellement les Maîtres de Jeu. Mascarille, exécutant les ordres des deux maîtres, est l'Acteur dans ce deuxième niveau. Les précieuses, quant à elles, en sont les Spectatrices passives : ignorant tout du véritable enjeu de l'action qui se déroule devant elles, elles sont les destinataires de ce jeu qui a pour but de « leur faire voir leur sottise, et [...] leur apprendre à connaître un peu mieux le monde » (266).

Les deux niveaux visibles qui structurent *Les Précieuses ridicules* sont désormais bien déterminés. La pièce I, qui encadre spatialement la pièce II, est la base de l'intrigue dans laquelle chaque personnage est présenté et identifié. La supercherie de Mascarille forme le deuxième niveau théâtral, où préciosité rime avec imbécillité et superficialité. Cependant, si comme l'affirme Duchêne, la pièce ne traite pas en premier lieu de préciosité mais de littérature, l'enjeu essentiel de l'œuvre n'est pas encore celui exposé dans l'intrigue du second plan dramaturgique. Un troisième niveau existe donc, dont le thème est littéraire. Cette idée rejoint d'ailleurs l'affirmation de Forestier au sujet des deuxièmes plans théâtraux, considérant que le « spectacle enchâssé, ce dédoublement burlesque sans action ni discours [est] réduit à sa pure fonction métalinguistique » (339). En d'autres termes, la pièce II serait « sans intérêt » (Bray 310), si ce n'est qu'elle permet la construction d'une troisième intrigue dont l'enjeu n'est plus narratif, mais métalinguistique, ici en tant que réflexion sur l'œuvre théâtrale. Ainsi conçu, ce troisième plan demeure d'abord invisible, voilé car juxtaposé à la pièce II. Au sujet du texte de Molière, Duchêne résume ce processus ainsi : « sous couvert de reprendre les critiques anodines des 'Lois de la galanterie', *Les Précieuses ridicules* prennent parti sur [...] l'œuvre littéraire et son statut dans la société » (215).

Si tel est le cas, il existe dans la pièce II des éléments faisant office d'instances spectatrices indiquant la portée métalinguistique de cette troisième intrigue. Une analyse du dialogue entre Mascarille et les deux précieuses dévoile en effet la présence de propos sur les « mondanités littéraires » (Duchêne 209), et en particulier d'une réflexion sur le fonctionnement du monde théâtral. C'est le cas dans la scène 9 où le valet cherche à instruire Cathos et Magdelon sur les manières à adopter pour être perçues comme des femmes du monde. Sous couvert de caricaturer les pratiques culturelles et sociales précieuses, le dialogue entre les trois personnages met en avant la partialité de la critique littéraire et l'arbitraire des succès théâtraux. Invitant les deux jeunes filles au théâtre, le faux marquis fait par exemple des recommandations telles que : « je vous demande d'applaudir comme il faut, quand nous serons là ; car je me suis engagé de faire valoir la pièce » (278). L'enjeu de la pièce III, nouvel intérêt de l'œuvre, se profile : dans son texte, Molière adresse les dysfonctionnements de l'univers théâtral, soulignant que le succès ne dépend pas du talent des auteurs ou de la qualité de leur travail mais d'accords préalables avec des gens de condition. Cette perception coïncide bien avec l'expérience personnelle du dramaturge, homme tiraillé par sa dépendance à la critique et aux protecteurs, et par un constant manque de

reconnaissance de la profession. Dans son œuvre biographique, Duchêne souligne, en effet, que Molière considère « les milieux culturels de Paris d'un œil intéressé, parce qu'il en a besoin, et critique, parce qu'ils ne l'ont pas adopté » (209). Au temps des *Précieuses ridicules*, l'accès à la renommée littéraire semble d'autant plus compromise pour le dramaturge : ses comédies commençant à être populaires, il perd sa crédibilité face aux critiques puisque qu'à l'époque, précise Duchêne, « réussir comme farceur est [...] un handicap majeur pour être considéré comme un grand acteur, et encore plus pour être classé parmi les bons auteurs » (206).

En tant que plan dramaturgique distinct, cette pièce III ne comporte pas seulement une visée propre ; les personnages y endossent aussi de nouvelles identités et rôles différents des intrigues précédentes. Prétendant être un marquis influent, Mascarille représente ici les gens de condition, critiques acerbes possédant le pouvoir de décider du succès d'une pièce et de la renommée de son auteur. Le faux marquis, contrôlant la situation dans la pièce III, y prend naturellement le rôle de Maître de Jeu. Sans véritable culture ni influence sociale, Cathos et Magdelon représentent un public petit bourgeois qui adopte sans réfléchir l'opinion des critiques partiels que symbolise Mascarille ; en suivant les jugements artistiques des représentants du bon goût, elles espèrent s'intégrer à l'élite sociale parisienne. Magdelon décrit bien cette situation lorsqu'elle justifie de la nécessité de recevoir des gens d'esprit pour l'instruire sur ce qui est acceptable d'apprécier en art « car enfin, il faut avoir la connaissance de tous ces Messieurs-là si l'on veut être du beau monde », remarque-t-elle (274). Et d'ajouter : « c'est par là ce qui vous fait valoir dans les compagnies, et si l'on ignore ces choses, je ne donnerais pas un clou de tout l'esprit qu'on peut avoir » (275). Aveuglées par leur désir d'ascension sociale, les deux cousines ne décèlent pas dans les jugements qu'elles adulent la part de manipulation et de fausseté qui les constituent. De ce fait, elles endossent le rôle de Spectateur passif dans le troisième niveau théâtral, ignorantes de l'enjeu des critiques littéraires mais toujours prêtes à les écouter et les adopter.

Mascarille, Cathos, Magdelon... N'existe-t-il finalement dans la pièce III aucune entité qui ferait référence au public qui se moque des jugements préétablis et apprécie les pièces objectivement ? J'avancerai l'hypothèse que cette figure est le spectateur réel, assistant dans la salle à une représentation des *Précieuses ridicules*. En choisissant d'aller voir la pièce de Molière, ce public montre qu'il ignore les opinions établies pour juger des œuvres littéraires de manière personnelle. C'est à ce public éclairé, et non à celui qui suit docilement les critiques, que Molière rend hommage dans sa préface lorsqu'il déclare : « le public est le juge absolu de ces sortes d'ouvrages » (263). Dans cette perspective, le public réel de la pièce s'assimile ici au Spectateur privilégié de Fumaroli¹ puisqu'il est conscient des manipulations qui se cachent derrière les critiques littéraires. Dans le même ordre d'idée, Molière se représenterait ici lui-même, ainsi que tous les dramaturges injustement dévalorisés par la critique. L'expérience professionnelle de l'auteur cadre idéalement avec cette identité. Dépendant de la critique et du parrainage d'hommes influents – identité de Mascarille de la pièce III –,

¹ La catégorisation de Fumaroli ne mentionne pas la possibilité de distribuer les rôles à des entités hors de la pièce. J'élargis donc ici la portée de ce classement afin de considérer des personnes réelles comme des figures pouvant endosser les rôles définis par Fumaroli.

Molière prendrait ici le rôle, bien à propos, d'Acteur : il est la marionnette de ces Maîtres de Jeu quant au succès de ses œuvres et à son avenir professionnel.

Grâce aux instances spectatrices disséminées dans la pièce et à la catégorisation de Fumaroli, j'ai pu mettre en évidence la présence et les caractéristiques des trois plans dramaturgiques qui composent *Les Précieuses ridicules*. Le troisième niveau, de prime abord caché du spectateur, met en scène un enjeu primordial du texte : une dénonciation d'un monde théâtral corrompu et sans merci. Finalement, *Les Précieuses ridicules* sont bien des « précieuses 'chimériques' » comme l'affirme Duchêne (224). La pièce, qui montre du doigt la préciosité, se montre en fait elle-même en tant qu'œuvre littéraire. C'est là qu'en réside le caractère métalinguistique, fonction ultime des pièces intérieures constituant le théâtre dans le théâtre.

Ce troisième niveau narratif dévoilé, la préface des *Précieuses* redouble d'importance et de sens, puisqu'elle reprend les éléments essentiels du discours véhiculé dans cette pièce III. Dans ce texte introductif, Molière vante la qualité de son œuvre par son succès auprès du public, et non suivant l'avis de la critique ; il affirme simplement : « je dois croire maintenant qu[e *Les Précieuses Ridicules*] valent quelque chose, puisque tant de gens en ont dit du bien » (Préface 263). De plus, Molière se moque du système de parrainage à la base des succès théâtraux, système dénoncé aussi dans la pièce III. Il se désole en effet ironiquement que sa pièce plaise au public sans le concours de « quelque grand seigneur que j'aurais été prendre malgré lui pour protecteur de mon ouvrage » (Préface 264). Enfin, la préface des *Précieuses* révèle le désir profond qui hante Molière de se faire accepter par ses pairs. Alors qu'il cherche à défendre la valeur de sa pièce, le dramaturge s'adresse à l'élite littéraire en tant que « confrères » (Préface 264), imposant son appartenance à un groupe duquel la critique continue de l'exclure.

BIBLIOGRAPHIE:

- Bray, René, *Molière. Homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954.
- Duchêne, Roger, *Molière*, Paris, Fayard, 1998.
- Forestier, Georges, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Genève, Droz, 1981.
- Fumaroli, Marc, « Microcosme comique et macrocosme solaire: Molière, Louis XIV, et *L'Impromptu de Versailles*. », *Revue des Sciences Humaines* 145 (1972), pp. 95-114.
- Molière, *Les Précieuses ridicules*, 1659, *Œuvres complètes*, Vol 1, Ed. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1971, pp. 263-287.
- Préface, *Les Précieuses ridicules*, Ed. Georges Couton, pp. 263-264.
- Vuillemin, Jean-Claude, « Illusions comiques et dramaturgie baroque : Corneille, Rotrou et quelques autres. », *Papers on French Seventeen-Century Literature* 55 (2001), pp. 307-325.
- Vuillemin, Jean-Claude, « Le Masque, la figure et le concombre : réflexions théâtrales. », *Littératures Classiques* 51 (2004), pp. 69-89.