

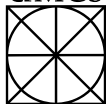
Jean Anouilh

En quête de
la métathéâtralité

Sylwia Kucharuk

Jean Anouilh
En quête de
la métathéâtralité

UMCS



WYDAWNICTWO

Jean Anouilh

En quête de
la métathéâtralité

Sylwia Kucharuk

Wydawnictwo Uniwersytetu
Marii Curie-Skłodowskiej
Lublin 2019

RECENZENT
dr hab. Judyta Niedokos

REDAKCJA WYDAWNICZA
Hanna Abramowicz

REDAKCJA TECHNICZNA
Aneta Okuń-Jaśkowiak

PROJEKT OKŁADKI I STRON TYTUŁOWYCH
Krzysztof Rumowski

SKŁAD I ŁAMANIE
Studio Format

© Wydawnictwo UMCS, Lublin 2019

DRUK
„Elpil”, ul. Artyleryjska 11, 08-110 Siedlce

ISBN 978-83-227-9189-9

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU MARIII CURIE-SKŁODOWSKIEJ

20-031 Lublin, ul. Idziego Radziszewskiego 11
tel. 81 537-53-04
www.wydawnictwo.umcs.eu
e-mail: sekretariat@wydawnictwo.umcs.lublin.pl
Dział Handlowy: tel./faks 81 537-53-02
Księgarnia internetowa: www.wydawnictwo.umcs.eu
e-mail: wydawnictwo@umcs.eu

TABLE DES MATIÈRES

Table des abréviations [7]

Introduction [9]

Chapitre I CADRE THÉORIQUE [15]

- « Théâtre dans le théâtre », « Métathéâtre »,
« Métadrame » – les avatars de la métathéâtralité ? [15]
- Typologie des formes métadramatiques [26]

Chapitre II LES MÉTADRAMES THÉMATIQUES [41]

- Le théâtre tourné en dérision [42]
- Le théâtre ou la déchéance morale [48]
- Le théâtre en difficulté [54]
- Le théâtre en conflit [59]
- La conception du comédien [63]

Chapitre III LES MÉTADRAMES FIGURATIFS [81]

- Le jeu de rôles ou l'invitation au château [87]
- Le jeu de rôles en cascade [90]
- Le jeu de rôles hybride [99]

Chapitre IV

LES MÉTADRAMES FICTIONNELS [119]

Le théâtre dans le théâtre : dédoublement de la fiction [120]

Le jeu de miroirs [122]

Jongler avec la fiction [132]

Chapitre V

LES MÉTADRAMES À CARACTÈRE DÉLUSOIRE [149]

La dimension métathéâtrale du cœur [151]

Le théâtre « à l'état naissant » [157]

L'ambiguïté ontologique du macro-actant narrant [169]

Entre la métalepse et l'antimétalepse [181]

Chapitre VI

LES MÉTADRAMES ADAPTATIONNELS [187]

Récrire les autres [188]

De la réécriture au macrotexte [194]

Du macrotexte à l'autotexte [203]

Conclusion [209]

Bibliographie [217]

Streszczenie [225]

Summary [231]

TABLE DES ABRÉVIATIONS

- A.* : Anouilh J., *L'Alouette*, La Table Ronde, Paris 1953.
- Ch.* : Anouilh J., *Cher Antoine ou l'Amour raté*, La Table Ronde, Paris 1969.
- B. V.* : Anouilh J., *La Belle Vie*, La Table Ronde, Paris 1980.
- P. M.* : Anouilh J., *La Petite Molière*, L'Avant-Scène Théâtre, 15 décembre, Paris 1959.
- R. S.* : Anouilh J., *Le Rendez-vous de Senlis*, La Table Ronde, Paris 1964.
- Th. I.* : Anouilh J., *Théâtre I*, Gallimard, N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2007.
- Th. II.* : Anouilh J., *Théâtre II*, Gallimard, N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2007.

Introduction

« Le temps travaille pour Jean Anouilh »¹, écrivait Christophe Mercier en 1987. Une vingtaine d'années plus tard, Bernard Beugnot souscrit à ces paroles qu'il considère comme prophétiques, en invitant à relire le grand dramaturge avec un nouveau regard à l'occasion de la publication de son théâtre dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade (2007). Il observe en outre que depuis cet événement, suivi du centenaire de la naissance d'Anouilh en 2010, le dramaturge occupe, « après ce qui peut apparaître comme un purgatoire, une place nouvelle tant sur les scènes parisiennes, provinciales et étrangères que dans la recherche (monographies, revues, articles) »², ce qui, à ses yeux, permet de parler d'un certain renouveau de son œuvre. Cela s'amorce avec des reprises marquantes³ et une floraison de publications, inaugurée, selon Beugnot, par le livre de Mercier « émaillé de formules enthousiastes et suggestives »⁴ intitulé *Pour saluer Jean Anouilh*⁵, paru en 1995. Ensuite, en 2010, deux revues universitaires, la *Revue d'Histoire littéraire de la France* et *Études Littéraires*, consacrent à Anouilh des

¹ Nous citons d'après B. Beugnot, « Introduction » [dans :] J. Anouilh, *Théâtre I*, Gallimard, N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2007, p. XXXVIII.

² B. Beugnot, « Recherches sur Jean Anouilh (1910–1987). États des lieux », *Études littéraires*, 45 (1), 2014, p. 104. <https://doi.org/10.7202/1025943ar>

³ Pour en savoir plus voir *ibidem*, p. 104–106.

⁴ *Ibidem*, p. 105.

⁵ Ch. Mercier, *Pour saluer Jean Anouilh*, Bartillat, Paris 1995.

numéros spéciaux qui rassemblent des articles de chercheurs tels que Jeanyves Guérin, Michel Corvin, Marie-Claude Hubert, Jacqueline Blancart-Cassou, Benoît Barut, Nathalie Macé, Élisabeth Le Corre, Hélène Laplace-Claverie, Jean-Marie Apostolidès, Gérard Sichi, Bernard Beugnot et Christophe Mercier. La même année, un premier colloque sur Jean Anouilh se tient à l'université Paris-Est Créteil ; il réunit également Jeanyves Guérin, Michel Corvin, Jacqueline Blancart-Cassou, Benoît Barut, Nathalie Macé, Élisabeth Le Corre, plus quelques autres, Charles Mazouer, Michel Bertrand, Alain Coupire, Corinne Flicker, Yannick Hoffert, Adélaïde Jacquemard-Truc, Sylvie Jouanny, Federico Lenzi, Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Maja Saraczyńska et Delphine Vernozy. Les contributions sont publiées en 2013 sous le titre : *Jean Anouilh. Artisan du théâtre*. Le dramaturge fait aussi l'objet de monographies : *Jean Anouilh. Les jeux d'un pessimiste* (2007) de Jacqueline Blancart-Cassou, *La Vision littéraire de Jean Anouilh à travers ses œuvres* (2010) d'Efrin Knight, et *Jean Anouilh ou l'invitation au théâtre. L'orientation pragmatique de l'aspect métathéâtral du texte dramatique* (2014) d'Ewa Andruszko. À cela s'ajoutent de nombreux articles publiés par des chercheurs français et étrangers. Tous ces travaux diffèrent de ceux des années soixante-dix et quatre-vingt⁶, car ils présentent l'œuvre d'Anouilh sous un nouveau jour⁷. Dans ces conditions, entreprendre aujourd'hui une nouvelle étude sur l'œuvre de l'auteur pourrait sembler une initiative superflue, sinon inutile. Nous avons néanmoins résolu de soutenir cette gaueure

⁶ P. Vandromme, *Jean Anouilh : un auteur et ses personnages*, La Table Ronde, Paris 1965 ; C. Borgal, *Jean Anouilh, la peine de vivre*, Édition du Centurion, Paris 1966 ; P. Ginestier, *Jean Anouilh*, Seghers, Paris 1969 ; R. de Luppé, *Jean Anouilh*, Éditions Universitaires, Paris 1969 ; J. Vier, *Le Théâtre de Jean Anouilh*, Sedes, Paris 1976 ; B. Beugnot, *Les Critiques de notre temps et Anouilh*, Garnier, Paris 1977 ; É. de Comminges, *Anouilh, littérature et politique*, Nizet, Paris 1977 ; T. Malachy, *J. Anouilh, les problèmes de l'existence dans un théâtre de marionnettes*, Nizet, Paris 1978 ; J. Vier, *Le Théâtre de Jean Anouilh*, Sedes, Paris 1976. Ces études proposent, en général, l'examen thématique de son œuvre et se concentrent sur la problématique de la condition humaine de ses personnages. Les critiques commencent à s'intéresser à l'esthétique d'Anouilh à partir du XXI^e siècle.

⁷ Nous nous y référerons au cours de notre analyse.

estimant qu'il reste des pistes de recherche qui n'ont toujours pas été explorées ou qui demandent des analyses plus détaillées.

Parmi celles-ci, se trouve la question de la dimension métathéâtrale de l'œuvre d'Anouilh, autour de laquelle nous entendons centrer nos analyses. Certes, maints chercheurs en ont parlé ou ont mentionné sa présence dans leurs études, mais celles-ci portaient toujours sur d'autres problèmes. Considérée comme une évidence, elle n'avait jamais fait l'objet d'études en soi. Il a fallu attendre 2005 pour que T. Kowzan y consacre un article, « Jean Anouilh, un auteur métathéâtral », qu'il a ensuite intégré à son livre intitulé *Théâtre Miroir, Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle* (2006). Son analyse se limite cependant à passer en revue les pièces de l'auteur qu'il considère comme métathéâtrales, sans entrer dans les détails. Le sujet ne sera pas abordé en profondeur avant le livre d'Ewa Andruszko qui, en 2014, y revient en focalisant son attention sur l'aspect pragmatique du métathéâtre d'Anouilh. Par la présente contribution, nous espérons prolonger et approfondir les réflexions de ces deux chercheurs, ainsi que combler certaines lacunes, volontaires ou non, que celles-ci comportent. Le sujet est pourtant si vaste, l'œuvre d'Anouilh si protéiforme, que cet essai ne prétend pas être exhaustif.

Précisons d'abord que la notion même de métathéâtre pose quelques problèmes terminologiques, peut être comprise de manières diverses – ce qui ne facilite pas la tâche – et peut être à la base de lectures parfois un peu réductrices de l'œuvre d'Anouilh. Notre but est d'étudier sa dimension métathéâtrale dans une perspective la plus large possible et en prenant en considération l'ensemble de son œuvre. Certaines constatations formulées à propos de celle-ci demandent à être réétudiées, car elles ne nous semblent pas justifiées. C'est par exemple le cas de la question du jeu de rôles, terme équivoque qui est pourtant parfois utilisé dans les études sur Anouilh de façon un peu simplificatrice. Jacqueline Blancart-Cassou a déjà souligné le fait que l'intérêt des pièces d'Anouilh réside dans le jeu, notion qu'elle utilise dans le sens large du terme. Sans minimiser cette observation, nous espérons prouver que l'intérêt de l'œuvre d'Anouilh réside non pas tant dans le jeu, mais dans le jeu métathéâtral, constituant le pivot de son théâtre. Cette nouvelle perspective, que nous entendons développer,

permettra peut-être de voir Anouilh sous un nouveau jour. Dans ce but, nous proposons d'appliquer des conceptions nouvelles que le développement de la pensée théorique sur le métathéâtre et la littérature en général offre aujourd'hui. À regarder les travaux théoriques sur la question, depuis la première étude de Dessoir, en passant par celles de Forestier, Schmeling et Świontek, jusqu'aux réflexions de Vieweg-Marx, il apparaît que les approches concernant le métathéâtre sont très variées, que le concept lui-même est complexe et qu'il repose sur des phénomènes et procédés divers. Parmi eux, nous pouvons distinguer, après K. Ruta-Rutkowska⁸, la problématique de la *mimesis*, la dialectique illusion/désillusion, la question de l'effet théâtral obtenu par les procédés qui « accentuent le caractère joué et artificiel de la représentation »⁹, la distanciation et ses techniques « désillusionnantes » qui « révèlent l'artifice de la construction dramatique ou du personnage »¹⁰ et qui attirent l'attention du spectateur sur « la fabrication de l'illusion »¹¹, les métaphores du *theatrum mundi* ou *theatrum mentis*, et la (re)théâtralisation qui « ne cache pas son jeu, et surenchérit sur les règles et les conventions du jeu, présente le spectacle dans sa seule réalité de fiction ludique »¹² et indique la différence entre le personnage et l'acteur. À cela s'ajoutent évidemment le procédé du théâtre dans le théâtre, qui multiplie de façon variée les niveaux de la fiction, la mise en abyme, qui représente l'apogée de la métathéâtralité, et le rapport regardant-regardé. Ces procédés nous ramènent tous à la problématique de la communication théâtrale, autour de laquelle s'établit « un jeu d'identification et d'échange »¹³, et qui repose sur des allusions intertextuelles qui s'inscrivent dans la

⁸ K. Ruta-Rutkowska, « Metateatralność, metadamatyczność, metatekstość w dramacie », *Pamiętnik literacki*, 2010, 101/2, p. 113–138, <http://bazhum.muzhp.pl>

⁹ P. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Dunod, Paris 1997, p. 146.

¹⁰ *Ibidem*, p. 125.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, p. 118.

¹³ *Ibidem*, p. 247.

notion du métathéâtre dans la mesure où elles font « éclater la fable et l'illusion théâtrale »¹⁴ et renvoient à la « vision double » du théâtre.

Vu l'étendue du concept, on ne s'étonne donc pas que les chercheurs opèrent des interprétations variées et des applications multiples, et en proposent tout un ensemble de typologies souvent opposées. Afin de rendre compte de cette complexité des approches, nous estimons utile de passer en revue les conceptions des théoriciens les plus significatives et les plus utiles pour notre analyse¹⁵. Pour être la plus complète possible, nous avons décidé d'adopter une approche à la fois diachronique et synchronique dans la présentation des théories existantes¹⁶. Nous espérons ainsi rendre en évidence une certaine évolution de la pensée, qui va des réflexions concernant les différentes formes du théâtre dans le théâtre jusqu'à l'élaboration d'une notion plus large du métathéâtre et, plus récemment, du métadrame, ce qui reflète aussi une évolution des techniques et procédés utilisés par les dramaturges au cours du temps.

¹⁴ *Ibidem.* p. 221.

¹⁵ Il existe de nombreux travaux théoriques que nous ne passons pas en revue ici, mais parmi lesquels il faudrait citer : R. J. Nelson, *Play within a play*, Yale University Press, New Haven 1958 ; R. Egan, *Drama Within Drama*, Columbia University Press, New York–London 1972 ; T. Kowzan, « L'art en abyme », *Diogène*, n° 96, octobre–décembre 1976, p 74–100 ; S. Homan, *When the Theater Turns to Itself*, Bucknell University Press, East Brunswick–New York 1981 ; K. Schöpflin, *Theater im Theater : Formen und Funktionen eines dramatischen Phänomens im Wandel*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1993. Signalons aussi quelques publications récentes dignes d'intérêt portant sur la métathéâtralité : *Le théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma* (réd.) F. Wilhelm, Lansman, Carnières-Morlanwelz 1998 ; J. Dygul, *Metateatralność dramaturgii Carla Goldoniego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012 ; U. Aszyk, *Drama-Teatro-Arte, Metateatralidad, intertextualidad y teatralidad del drama español del Siglo de Oro y del siglo XX*, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia y Museo de Historia del Movimiento Popular Polaco, Varsovia 2014 ; *Teatro como espejo del teatro* (eds.) U. Aszyk, J.R. Castillo, K. Kumor, K. Seruga, Verbum, Madrid 2017.

¹⁶ K. Ruta-Rutkowska n'hésite pas à parler d'un certain chaos qui règne dans la théorie sur le métathéâtre. Cf. K. Ruta-Rutkowska, *art. cit.*, p. 113 ; de même S. Robardey-Eppstein observe que le concept de métathéâtre « demeure encore très flou », Cf. S. Robardey-Eppstein, *Le métathéâtre hugolien : délimitation du sujet*, <http://groupugo.div.jussieu.fr>

Chapitre I

CADRE THÉORIQUE

« Théâtre dans le théâtre », « Métathéâtre »,
« Métadrame » – les avatars de la métathéâtralité ?

La première tentative de classification des différentes formes de « la pièce dans la pièce » a été proposée en 1929 par Max Dessoir dans *Das Schauspiel im Schauspiel*¹⁷ et est considérée aujourd'hui encore comme une référence en raison de son caractère anhistorique. Il distingue la pièce « cadre », c'est-à-dire, comme son nom l'indique, celle qui encadre un drame principal par différentes formes de prologues et épilogues, ou par les rêves du protagoniste ; la pièce « encadrée », qui désigne un drame restreint ou une partie de drame inclus dans un autre, cette inclusion pouvant aussi consister en une citation d'œuvre d'un autre dramaturge ou une parodie du style d'un autre dramaturge ; et la pièce « amovible »¹⁸, quand il existe une action « double », où deux actions s'entremêlent, comme par exemple *Six personnages en quête d'auteur*.

Le procédé du théâtre dans le théâtre est examiné sous un angle différent par Georges Forestier qui, dans *Le théâtre dans le théâtre sur*

¹⁷ M. Dessoir, *Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft*, Ferdinand Enke, Stuttgart 1929.

¹⁸ C'est nous qui traduisons.

*la scène française du XVII^e siècle*¹⁹, propose quelques solutions terminologiques intéressantes. Son livre traite d'une époque déjà lointaine, mais sa terminologie peut par moments s'appliquer au drame contemporain. Forestier préfère, comme il le souligne, le terme de théâtre dans le théâtre à celui de pièce dans la pièce, utilisé entre autre par Dessoir, en légitimant son choix par la notion du regard, sur laquelle semble reposer sa conception. Comme il l'explique :

La seule constante qui permet de discerner l'apparition du procédé, c'est l'existence de « spectateurs intérieurs ». Il y a théâtre dans le théâtre à partir du moment où un au moins des acteurs de la pièce-cadre se transforme en spectateur. Dès lors un quelconque divertissement intercalé dans une pièce ne peut être considéré comme un spectacle intérieur que s'il constitue un spectacle pour les acteurs de la pièce-cadre.²⁰

Cette définition pourrait sembler difficilement applicable aux drames contemporains, dans lesquels, comme dans le cas d'Anouilh, le public de la pièce intérieure n'est en général pas présenté sur scène ; mais Forestier apporte plus loin une précision :

Quelquefois, tous les personnages de la pièce-cadre deviennent acteurs de la pièce intérieure : il n'y a donc pas de spectateurs fictifs sur la scène. Mais ils sont sous-entendus : l'action se déroulant sur un théâtre fictif qui occupe tout l'espace du théâtre réel, ils sont suppléés par le public véritable dont on sait qu'une partie était installée sur l'avant-scène.²¹

Si l'on compare l'optique de Forestier à celle d'Anne Ubersfeld, qui est basée, elle aussi, sur le rapport regardant-regardé, et selon laquelle « il suffit que des signes "théâtre" s'imposent à un certain nombre des acteurs présents sur scène pour qu'on puisse parler de théâtre dans le théâtre. C'est le cas chaque fois qu'une scène est jouée pour d'autres

¹⁹ G. Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Librairie Droz, Genève 1981.

²⁰ *Ibidem*, p. 11.

²¹ *Ibidem*.

acteurs »²², celle de Forestier apparaît assez restrictive. Le rapport regardant-regardé ne sera pas traité dans notre étude, car il ne nous semble pas très pertinent, n'étant souligné ni dans les dialogues ni dans les didascalies des œuvres d'Anouilh.

La conception de Forestier nous sera utile dans la mesure où ses réflexions l'amènent à distinguer les notions de théâtre dans le théâtre et de jeu de rôle, ce qui nous servira dans notre analyse et sera un facteur important de classification des pièces d'Anouilh. La distinction faite par Forestier est d'autant plus utile que certains critiques ont tendance à confondre ces deux notions dans leurs analyses de l'œuvre d'Anouilh. Faire abstraction de leur distinction contribue en quelque sorte à ne pas reconnaître le caractère protéiforme de son œuvre et à la voir de façon simplificatrice. Pour Forestier, une telle confusion est compréhensible dans la mesure où, dans les deux cas, « on est en présence de personnages qui revêtent un masque et jouent un rôle en présence d'autres personnages »²³. Il observe d'ailleurs que dans les scènes enchâssées comme dans les scènes de déguisement, « la fonction métalinguistique est à l'œuvre, doublant la fonction référentielle, de sorte que ces scènes se donnent à lire comme image symbolique de l'activité théâtrale puisqu'elles mettent à jour les rapports entre la réalité et l'illusion que le théâtre met en jeu »²⁴. Selon Forestier :

Le théâtre dans le théâtre se distingue du jeu de rôle parce qu'il y a enchâssement du rôle joué dans l'action principale. Les personnages qui assistent à l'action jouée sont extérieurs à celle-ci, et en sont véritablement les spectateurs. Le théâtre dans le théâtre, c'est un jeu de rôle accompagné d'un changement de niveau dramatique.²⁵

Il nous semble aussi intéressant de souligner la signification que Forestier donne à la notion de théâtre *sur* le théâtre. Selon lui, cette

²² A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, Belin, Paris 1996, p. 98.

²³ G. Forestier, *op. cit.*, p. 347.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

notion « recouvre le thème et non pas la structure »²⁶ et « peut laisser entendre simplement que l'on présente au public le monde du théâtre (coulisses, vies de comédiens, etc...) sans qu'il soit nécessaire d'enchâsser une seconde action dramatique »²⁷. Ce concept trouve son équivalent dans la définition du métadrame thématique de K. Vieweg-Marx, dont nous parlerons aussi. La notion du théâtre *sur* le théâtre est entendue différemment, dans un sens plus large, par de nombreux chercheurs. Selon certains, elle équivaut au métathéâtre, terme forgé par L. Abel²⁸ en 1963. Dans son *Dictionnaire du Théâtre*, P. Pavis le définit comme « genre de théâtre dont le contenu contient déjà des éléments théâtraux » et souligne que :

Il n'est pas nécessaire – comme pour le théâtre dans le théâtre – que ces éléments théâtraux forment une pièce interne contenue dans la première. Il suffit que la réalité dépeinte apparaisse comme déjà théâtralisée : ce sera le cas pour les pièces où la métaphore de la vie comme théâtre forme le théâtre principal.²⁹

Pavis donne comme exemples de métathéâtre les œuvres de Calderón, Shakespeare, Pirandello, Beckett et Genet, et il ajoute « qu'ainsi défini, le métathéâtre devient une forme d'antithéâtre où la frontière entre l'œuvre et la vie s'estompe »³⁰. L'intérêt de la théorie d'Abel, qui se fonde principalement sur la métaphore du *theatrum mundi* – selon Pavis, celle-ci est « trop liée à une étude thématique de la vie comme scène »³¹ –, semble résider avant tout dans le fait qu'elle commence les réflexions sur la problématique métathéâtrale, qui ne se limitera pas au seul procédé du théâtre dans le théâtre. Le métathéâtre sera par la suite étudié par maints chercheurs qui l'examineront de différents points de vue, ce qui, de nouveau, prouve bien la complexité de la notion.

²⁶ *Ibidem*, p. 13.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ L. Abel, *Metatheatre, A New View of Dramatic Form*, Hill and Wang, New York 1963.

²⁹ P. Pavis, *op.cit.*, p. 203.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

Il convient de mentionner notamment la réflexion de J. L. Calderwood³² qui, en analysant l'œuvre de Shakespeare, constate que ses pièces « ne portent pas seulement sur les différentes questions morales, sociales, politiques et sur d'autres thèmes dont les critiques se sont occupés depuis si longtemps et si justement, mais aussi sur les pièces de Shakespeare »³³. Comme le souligne à juste titre Sylvaine Robardey-Eppstein, pour Calderwood, le métadrame est « avant tout une sorte d'expression métapoétique, c'est-à-dire une reduplication thématifiée dans le drame des préoccupations esthétique et poétique de l'auteur en tant que créateur dramatique »³⁴. Cette observation nous semble importante dans la mesure où elle est facilement rapportable à l'œuvre dramatique d'Anouilh. En effet, le drame lui-même est l'un des sujets dominants de ses drames, ce qui nous permet de les classer dans la catégorie métathéâtrale. D'autant plus que Pavis propose l'approche de Calderwood comme mode d'analyse pertinent de la métathéâtralité :

On peut analyser toute pièce selon l'attitude de son auteur envers le langage et envers sa propre production : cette attitude ne manque pas de transparaître dans la pièce, et parfois l'auteur est tellement conscient de cette problématique qu'il la thématise jusqu'à en faire un des thèmes principaux de son texte et à structurer sa pièce en fonction de cette tension métacritique et métathéâtrale.³⁵

Le point de vue de Calderwood se rapproche de celui de M. J. Muratore qui propose de concentrer l'analyse sur les problèmes de la création et des défis artistiques qu'elle implique. Selon Sylvaine Robardey-Eppstein, Muratore va plus loin que Calderwood, car il perçoit la métathéâtralité comme une « technique » ou un « mécanisme » dont

³² J. L. Calderwood, *Shakespearean Metadrama*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1971.

³³ Nous citons d'après P. Pavis, *op. cit.*, p. 203.

³⁴ S. Robardey-Eppstein, *La constellation de Thespis. Présence du théâtre et dimension métathéâtrale dans l'œuvre dramatique de Victor Hugo*, Uppsala Universitet, Stockholm 2004, p. 30.

³⁵ P. Pavis, *op. cit.*, p. 203.

les procédés classiques seraient le théâtre dans le théâtre, le topos du *theatrum mundi*, l'auto-parodie et les formulations discursives faisant référence au drame, au public, et à la technique théâtrale³⁶. Ceux-ci sont récurrents dans l'œuvre anouilhienne.

Une autre théorie de référence est celle de M. Schmeling. Dans son livre intitulé *Métathéâtre et intertexte – aspects du théâtre dans le théâtre*, il montre comment « la réflexion métadramatique fait du texte une sorte d'histoire littéraire dramatisée »³⁷. D'emblée, il souligne le fait que le terme de théâtre dans le théâtre a des équivalents dans la plupart des langues (*play within a play*, *Theater auf dem Theater* ou *Spiel im Spiel*, *Teatro nel teatro* ou *commedia nella commedia*, etc.) mais qu'ils ne se recoupent pas exactement. Cependant, il constate que quelles que soient les dénominations utilisées (le théâtre dans le théâtre ou le jeu dans le jeu), elles ont en commun un élément qu'il définit comme « jeu dramatique à forme réfléchi », dont le caractère réflexif apparaît à des niveaux différents³⁸ – une observation qui nous semble pertinente. Selon lui, ce jeu peut se manifester entre autres par une pièce entière intercalée dans une autre, aussi bien que par les thématisations ou prises de consciences momentanées du jeu³⁹.

Il souligne aussi le fait que « la notion de "pièce" implique une autonomie relative et une certaine intégrité artistique. Or cette autonomie du jeu intercalé ne se trouve guère dans le théâtre moderne »⁴⁰, qui est souvent dépourvu d'intrigue. Cette remarque s'applique à certaines pièces d'Anouilh dont le « jeu » devient le sujet et ne constitue pas vraiment une pièce dans la pièce dans sa forme complète et autonome. Schmeling conclut ses réflexions terminologiques en donnant la définition suivante de la « forme idéale » du théâtre dans le théâtre, en tant que « répétition d'une *forme artistique* par soi-même »⁴¹ :

³⁶ S. Robardey-Eppstein, *op. cit.*, p. 31.

³⁷ M. Schmeling, *Métathéâtre et intertexte – aspects du théâtre dans le théâtre*, Lettres Modernes, Paris 1982, p. 1982. (trad. de : M. Schmeling, *Das Spiel im Spiel. Ein Beitrag zur Vergleichenden Literaturkritik*, Gütersloh, Schauble 1977.)

³⁸ *Ibidem*, p. 5.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*, p. 8.

[...] on peut dire que le théâtre dans le théâtre dans sa forme idéale est un élément intercalé dans un drame, qui dispose de son espace scénique propre et de sa propre chronologie – de telle façon qu’il s’établit une simultanéité spatiale et temporelle de la sphère scénique et dramaturgique. Le théâtre dans le théâtre présente de nombreux éléments constituants qui reproduisent ceux de l’ensemble. Le jeu au second degré est logiquement et souvent sémantiquement subordonné au cadre dramatique.⁴²

Étant donné l’existence d’un autre procédé – celui du dédoublement de la réalité théâtrale, qui se produit par une séquence rêvée ou imaginée, il propose de « réserver le terme de théâtre dans le théâtre aux pièces dans lesquelles le théâtre est thématiqué en tant que médium artistique »⁴³.

Ces réflexions l’amènent à distinguer deux techniques métadramatiques : les formes complètes et les formes périphériques qu’il divise encore en sous-catégories. En ce qui concerne les formes complètes, ce sont :

- les pièces à cadre fermé, où le jeu commence et s’achève au premier degré théâtral et celles à cadre ouvert, où celui-ci commence au premier et s’achève au second ou *vice versa*.
- les pièces où « le théâtre dans le théâtre constitue un lieu théâtral séparé »⁴⁴, comme dans le cas du *Meurtre de Gonzague* dans *Hamlet*.
- les pièces « avec un lieu théâtral commun aux différents niveaux du jeu », c’est le cas du *Cacatoès vert* de Schnitzler.

Ces distinctions ne nous seront pas utiles pour l’analyse de l’œuvre d’Anouilh, cependant elles rendent évident l’éventail des typologies qu’il est possibles de dresser autour de la notion de théâtre dans le théâtre et les différents critères qu’on peut appliquer.

Quant aux formes périphériques qui, selon Schmelting, ne constituent pas un théâtre dans le théâtre proprement dit et apparaissent indépendamment des formes complètes mais peuvent les appuyer,

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 11.

il distingue le prologue, l'épilogue, le discours aux spectateurs, le chœur, l'éclatement du rôle, l'aparté et l'introduction d'un meneur de jeu. Nous reviendrons sur cette distinction, de même que sur plusieurs autres remarques du chercheur concernant la question de la conscience ludique et de l'illusion théâtrale.

Dans son livre *Dialog – dramat – metateatr*, Sławomir Świontek analyse le métathéâtre du point de vue de l'énonciation théâtrale. Il part de la constatation que la communication théâtrale est, par nature, métaénonciative et que le métathéâtre constitue une forme particulière de cette fonction. Cela l'amène à considérer que la métathéâtralité apparaît dans la situation où le dépassement de la situation d'énonciation est mis en évidence. Il analyse les différentes manifestations de la métathéâtralité dans le drame et en distingue trois types : premièrement, le changement du destinataire de l'énoncé, par exemple les adresses au public, deuxièmement, la thématization des problèmes théâtraux lorsque le théâtre devient objet du discours des personnages et troisièmement, lorsqu'on assiste à un dédoublement de la fiction, c'est-à-dire quand le théâtre devient un élément du monde représenté (en cas de théâtre dans le théâtre). C'est surtout autour du procédé du théâtre dans le théâtre que se concentre l'analyse du chercheur. Selon Świontek, ce procédé se distingue des autres formes de la métathéâtralité par le fait qu'il forme deux actions dramatiques qui sont parallèles et simultanées et qui sont ancrées dans les deux réalités présentées. Il souligne que ce procédé fait apparaître les traits caractéristiques de l'art du théâtre qui sont « la simultanéité du temps de création et celui de réception, et la possibilité de la représentation simultanée de deux actions en même temps où l'une d'elles représente la production théâtrale et l'autre le phénomène de sa réception – toutes deux comme les éléments de la fable »⁴⁵.

En 2006 est paru le *Théâtre Miroir, Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle*, de Tadeusz Kowzan. L'auteur souligne le fait que le théâtre

⁴⁵ S. Świontek, *Dialog – dramat – metateatr*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1990, p. 189. Cf. le compte rendu de ce livre par M. Sugiera, „Dialog – dramat – metateatr : z problemów teorii tekstu dramatycznego [recenzja]”, *Pamiętnik Literacki* 82/3, 1991, 266–270.

dans le théâtre, terme plurivoque, qui a été couramment utilisé par la grande majorité des auteurs tout au cours du XX^e siècle, se rapporte en fait à deux phénomènes distincts : la « pièce dans la pièce » et la « pièce sur le théâtre ». Le premier terme s'applique « aux ouvrages dramatiques et/ou aux spectacles qui contiennent une pièce ou le(s) fragment(s) de pièce(s) à l'intérieur de la pièce principale, autrement dit une (ou des) intra-pièce(s) dans la pièce cadre »⁴⁶ alors que le deuxième englobe les réflexions sur l'art théâtral et les pièces ayant pour personnages des gens de théâtre. Cette distinction, comme il le souligne, correspond à celle entre le théâtre dans le théâtre et le métathéâtre. Il constate à juste titre que « tout ouvrage dramatique ou spectacle qui contient une intra-pièce est métathéâtral, tandis que l'ouvrage de caractère métathéâtral ne contient pas systématiquement de pièce intérieure. La notion de métathéâtralité est donc plus large que celle de théâtre dans le théâtre »⁴⁷. Dans notre analyse nous aurons recours à ces deux notions dans l'optique proposée par Kowzan.

L'auteur distingue aussi une catégorie particulière du jeu de miroirs qui est l'autoréflexivité ou l'autothématisme et aussi celle de la distanciation, avec les procédés de l'adresse au public, du commentateur épique, du prologue et de l'épilogue. Dans l'œuvre d'Anouilh, on peut observer, en effet, les quatre catégories des procédés recensés par Kowzan, qui perçoit la métathéâtralité dans un sens assez large par rapport à ses prédécesseurs.

Nous entendons également mettre à profit les propositions théoriques présentées par K. Vieweg-Marx dans son livre *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama* (1989)⁴⁸, qui nous semblent intéressantes dans la mesure où elles systématisent les procédés métathéâtraux en prenant en considération, semble-t-il, l'aspect le plus large du phénomène. Elle y propose une classification des métadrames, notion qu'elle entend selon la définition qu'en a donné Pierre Sarrazac dans *Lexique*

⁴⁶ T. Kowzan, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ K. Vieweg-Marx, *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1989.

*du drame moderne et contemporain*⁴⁹. Il importe peut-être de la rappeler d'emblée. Pour celui-ci, cette notion a été inventée par Pirandello, qui, avec ses *Six personnages en quête d'auteur*, a proposé « une forme dramatique seconde »⁵⁰, un « drame sur un autre drame »⁵¹, dont la structure se caractérise par « la scission du microcosme dramatique, écart irréductible entre deux groupes de personnages – d'un côté la famille qui secrète un drame, de l'autre la communauté, villageoise ou de gens de théâtre, peu importe, qui a pour fonction d'interpréter le drame, de s'en faire le témoin, le messenger, le commentateur »⁵². Défini comme « quintessence dramatique »⁵³ qui présente « un conflit mis à distance »⁵⁴, et constituant un « commentaire d'un drame plus que le drame vécu »⁵⁵, selon Sarrazac, « le métadrame entraîne une profonde mutation dans la structure du personnage »⁵⁶. Celui-ci n'est plus un personnage agissant, mais passif. Sarrazac le décrit comme étant « spectateur de lui-même, de sa propre existence considérée comme révolue »⁵⁷. Il observe aussi que le métadrame, qu'il appelle aussi « la dramaturgie de la rétrospection et de la reviviscence, paraît omniprésent dans les dramaturgies modernes et contemporaines »⁵⁸ et il en donne comme exemple les œuvres d'Ibsen, Strindberg, Genet, Beckett ou Thomas Bernhard. Il souligne le fait que si pour ces grands dramaturges, le métadrame constitue « une façon de problématiser la forme dramatique et de l'ouvrir à un questionnement aigu sur notre présence au monde, le métadrame proliférant peut aussi ne représenter – notamment à travers l'exploitation *ad nauseam* du procédé du théâtre dans le théâtre – qu'une facilité : écran de fumée d'un prétendu

⁴⁹ P. Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, Belval 2005.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 113.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*, p. 116.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 116.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

second degré qui dissimulerait l'absence de toute base dramatique et dramaturgie solide »⁵⁹.

En partant de la notion proposée par Sarrazac, Vieweg-Marx distingue plusieurs types de métadrames, en fonction de leur mécanisme de potentialisation et leur caractère réflexif. Selon Anna Burzyńska, le travail de la chercheuse allemande représente une des tentatives les plus ambitieuses parmi les théories les plus récentes. L'intérêt de cette approche semble résider dans le fait qu'elle ne réfute pas les théories existantes, mais les systématise⁶⁰. En outre, sa classification permet d'appliquer dans la plupart des cas les théories et les conceptions de ses prédécesseurs et de ses successeurs, ce qui nous semble particulièrement enrichissant, car comme le souligne Burzyńska, chaque type de métathéâtralité implique des approches différentes. Cette optique, qui traite le métadrame dans le sens large du terme, nous semble la plus appropriée pour l'analyse de l'œuvre métathéâtrale d'Anouilh, qui revêt différentes formes. D'autant plus que nous nous proposons comme l'un des objectifs de ce livre de systématiser nous aussi les procédés métathéâtraux utilisés par Anouilh.

La théorie présentée par Vieweg-Marx est développée ensuite par A. Burzyńska dans son livre *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej* (2005) où elle applique l'approche de la chercheuse allemande à l'analyse de quelques métadrames polonais d'avant-garde.

Bien entendu, il nous faudra en premier lieu appliquer la terminologie proposée au terrain de la théâtrologie française, chose qui en soi présente un certain intérêt, mais aussi y opérer les quelques reprécisions qui s'imposeront. Acceptant, dans l'ensemble, la systématisation proposée, nous aurons quelquefois besoin de nous référer aux théories et conceptions pertinentes d'autres chercheurs.

Une dernière remarque: étant donné la pluralité des définitions, nous avons dû affronter un problème de nature terminologique. Si les notions du théâtre dans le théâtre et du métathéâtre nous semblent

⁵⁹ *Ibidem*, p. 116.

⁶⁰ A.R. Burzyńska, *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005, p. 60.

facilement dissociables, il en va tout autrement de celles du métathéâtre et du métadrame. La question se pose toujours de savoir si ces deux termes⁶¹ sont ambivalents ou équivalents. Nous avons décidé de suivre ici l'exemple de la plupart des chercheurs⁶² qui, pour des raisons souvent purement stylistiques, utilisent ces termes indifféremment.

Typologie des formes métadramatiques

Pour commencer, présentons un aperçu de la typologie des formes métadramatiques qui servira de point de départ à nos réflexions. Vieweg-Marx distingue six différents types de métadrames :

- *thematisches Metadrama*, qui désigne le drame dont l'action se déroule dans le théâtre et que nous appellerons métadrame thématique,
- *fiktionales Metadrama*, dans lequel nous avons affaire à une multiplication de l'action – que nous appellerons métadrame fictionnel,
- *episierendes Metadrama*, qui commente la fiction – que nous appellerons métadrame narratif,
- *diskursives Metadrama*, où l'autoréflexivité se manifeste par les formes du langage – que nous appellerons métadrame discursif,
- *figurales Metadrama*, qui comporte des réflexions sur le rôle dramatique – que nous appellerons métadrame figuratif,
- *adaptives Metadrama*, dans lequel on cite la fiction – que nous appellerons métadrame adaptationnel.

Cette systématisation, qui prend en considération le métathéâtre dans son acception la plus large, nous semble la plus appropriée pour l'analyse des œuvres contemporaines, et correspond en quelque sorte aux réflexions de M. Schmeling, qui constate que les formes

⁶¹ Il en va de même pour les adjectifs « métadramatique » et « métathéâtral », ou les substantifs « métadramaticité » et « métathéâtralité ».

⁶² C'est, entre autres, la proposition de S. Robardey-Eppstein, *op. cit.*, p. 28.

autothématiques et les phénomènes d'intertextualité se rattachent souvent au théâtre dans le théâtre. Il observe au vingtième siècle « un affinement des formes réflexives du jeu dans les domaines suivants :

- suppression radicale de la frontière fictionnelle entre “jeu” et “réalité” (Schnitzler, Pirandello, Genet),
- improvisation et participation (Pirandello),
- démonstration “épique” à la manière de Brecht (Peter Weiss, Günter Grass),
- accentuation des rapports intertextuels (Grass, Stoppard, Ionesco, Pinget, etc.) »⁶³.

Schmeling explique un peu plus loin que :

C'est justement face à l'œuvre d'un Pirandello, d'un Genet, d'un Ionesco, d'un Stoppard ou d'un Handke (qui, dans sa *Publikumsbeschimpfung* fait porter essentiellement l'autoréflexion sur sa réception) que nous pouvons constater les efforts novateurs des auteurs pour actualiser les formes réflexives et pour s'adapter aux exigences du jeu moderne.⁶⁴

Nous aurons l'occasion de prouver par la suite qu'Anouilh est digne d'être situé dans la lignée de ces grands dramaturges. Pour le moment, contentons-nous de dire que son œuvre, comme celle des dramaturges novateurs, nécessite des approches nouvelles, dont la nôtre, inspirée par la chercheuse allemande et complétée par nos soins, se veut être une contribution que nous espérons valable. Au cours de l'analyse plus détaillée de la typologie mentionnée et celle de l'œuvre anouilhienne, nous voudrions, en effet, proposer quelques précisions qui nous semblent pertinentes.

LE MÉTADROME THÉMATIQUE

Vieweg-Marx définit le métadrame thématique comme le drame qui fait du théâtre lui-même son objet, dont le lieu de l'action est le

⁶³ M. Schmeling, *op. cit.*, p. 48.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 51.

bâtiment du théâtre où la pièce est jouée, et les personnages sont des acteurs, le metteur en scène, les critiques, le public, etc., mais dans lequel le théâtre ne devient pas une métaphore. Ce drame montre les conditions du travail sur le spectacle et sa réception. Il dépeint les acteurs en montrant les coulisses de leur profession : les conflits personnels, professionnels, financiers, mais aussi leur statut ambigu, les dangers qui découlent de leur profession : la vie entre l'illusion et la réalité. Burzyńska observe dans ce type de métadrame un motif assez récurrent, à savoir la collision entre le monde des membres respectables de la haute société et celui des comédiens dépourvus de sens moral et fauteurs de scandales.

Dans la définition du métadrame thématique s'inscrivent tous les drames biographiques qui présentent la vie des acteurs, dramaturges ou metteurs en scène. Ces métadrames présentent non seulement un portrait des milieux du théâtre, mais aussi montrent la vie privée du personnel. Souvent, ils servent également de point de départ pour une critique sociale de l'institution théâtrale, éthique ou ontologique, comme c'est le cas de *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello ou *The Real Inspector Hound* de Tom Stoppard, qui sont des exemples de métadrame thématique particulier. Comme autres exemples de métadrames thématiques, Vieweg-Marx cite entre autres *The Entertainer* de John Osborne, *Comedians* de Trevor Griffiths, *Our Cry* de Tennessee Williams, *La Comédie sans comédie* de Quinault, *L'Impromptu de Versailles* de Molière et *L'illusion comique* de Corneille, et finalement *Colombe* de Jean Anouilh. Cette pièce n'est en fait pas le seul métadrame thématique que l'on puisse trouver dans l'œuvre anouilhienne. Selon nous, s'inscrivent aussi dans cette catégorie *La Petite Molière*, qui présente l'histoire de la troupe de Molière, et *Ne réveillez pas Madame*, qui raconte la vie privée de Julien Paluche et de ses acteurs et une certaine évolution de son théâtre. Nous n'y recensons pas les pièces qui présentent, pour ainsi dire « le théâtre d'amateurs », car selon nous et quoi qu'en pensent certains critiques, elles relèvent du cas de jeu de rôles, dont nous parlerons à l'occasion des métadrames figuratifs.

LE MÉTADrame FICTIONNEL

Vieweg-Marx explique la différence entre les deux premières métathéâtralités de la façon suivante : alors que le métadrame thématique est un drame sur le drame (qui est *pars pro toto* du théâtre), le métadrame fictionnel est un drame dans le drame. Burzyńska ajoute une précision à cette définition. Selon elle, le lien entre les deux niveaux de la fable devrait être conservé : il faut au moins que les personnages de la pièce cadre qui regardent la pièce interne en soient conscients. Ainsi, elle distingue les drames qui présentent une image de l'entreprise théâtrale des pièces à caractère délusoire, distinction que n'ont parfois pas observée certains chercheurs. Ainsi, au moyen d'une représentation théâtrale immanente au théâtre, le niveau primaire de la fiction est interrompu et un second niveau (le drame dans le drame) ou même un troisième (le drame dans le drame dans le drame) vient s'y imbriquer, à la manière des poupées russes, de sorte que le processus métadramatique conduit à une potentialisation de la fiction⁶⁵.

Le niveau de la fiction du degré supérieur constitue le méta-niveau autoréflexif car il contient, dans le cas idéal, tous les éléments constitutifs de l'événement théâtral : l'action, le dialogue, les acteurs, les spectateurs, l'auteur, le metteur en scène, la scène. Le potentiel métadramatique de la fiction potentialisée ne se limite pas à la répétition formelle des éléments du drame, mais se manifeste également dans la problématisation implicite résultant de l'illusion dramatique. Son caractère délusoire consiste dans le fait qu'il met en lumière l'illusion des événements dramatiques en brisant l'unité de la fiction⁶⁶.

Nous pouvons enrichir les réflexions des deux chercheuses par les observations de Manfred Schmeling, qui distingue quelques types de formes complètes du théâtre dans le théâtre, que nous considérons comme procédé typique du métadrame fictionnel. Sa distinction est dressée en fonction de l'identification des acteurs fictifs du jeu intercalé aux acteurs réels. Son troisième groupe, qui nous intéresse particulièrement, se caractérise par le fait que « les protagonistes sont

⁶⁵ Cf. A. Burzyńska, *op. cit.*, p. 67.

⁶⁶ Cf. K. Vieweg-Marx, *op. cit.*, p. 22.

entièrement ou partiellement identiques aux deux niveaux théâtraux », mais diffère des deux précédents en ceci qu'il se produit « un glissement permanent d'un niveau à l'autre. Ainsi le public réel se voit confronté à un problème d'identification concernant le rapport entre le jeu et le non jeu, entre la réalité interne ou fictive et le dédoublement de cette réalité par le simulacre »⁶⁷.

Il nous semble que l'on peut parler de présence de la métathéâtralité fictionnelle dans les pièces comme *L'Hurluberlu ou le Réactionnaire amoureux*, *La Petite Molière*, *Colombe*, qui comportent une (ou des) pièce(s) intercalée(s), et considérer comme métadrames fictionnels celles qui se caractérisent par le dédoublement de la fiction ou la mise en abyme, à savoir *La Répétition ou l'Amour puni*, *La Belle Vie*, *Ne réveillez pas Madame* et *Cher Antoine ou l'Amour raté*, où la potentialisation de la fiction semble atteindre son apogée.

LE MÉTADROME NARRATIF

« Episierendes Metadrama » en allemand, « metadramat epizujący » en polonais, les adjectifs employés par les deux chercheuses peuvent suggérer un certain rapprochement avec le théâtre épique de Brecht, bien qu'elles signalent que la conception de ce dernier se rapporte à une problématique différente. Pour éviter une éventuelle confusion, il nous a donc paru opportun de le nommer narratif au lieu d'épique, qui serait une traduction plus proche de l'adjectif original.

Vieweg-Marx définit le métadrame narratif comme celui dans lequel le système communicationnel rompt l'espace fermé de l'illusion, établit le contact entre la salle et la scène, et de cette façon met en lumière la fiction. La chercheuse nous renvoie à la notion de « transparence dramatique », car à travers l'illusion dramatique, transparait en quelque sorte la construction du drame. Cette transparence est assurée par le prologue, l'épilogue, le chœur et le narrateur épique qui mettent en place le cadre de l'action ou la segmentent. Ils ouvrent

⁶⁷ M. Schmeling, *op. cit.*, p. 10.

la méta-perspective dans la mesure où ils se distancient de l'illusion dramatique en expliquant et en commentant les événements d'un point de vue extérieur à l'intrigue.

Comme exemples de métadrames narratifs, Vieweg-Marx évoque *La Bonne Âme du Se-Tchouan* de Bertold Brecht et *Notre petite ville* de Thornton Wilder. Nous plaçons dans cette catégorie les œuvres d'Anouilh suivantes : *Antigone*, *Œdipe ou le Roi boiteux*, *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, *L'Alouette* et *La Grotte*. Elles se caractérisent par leur caractère délusoire, lequel est assuré par la présence d'un « narrant ».

LE MÉTADROME DISCURSIF

Vieweg-Marx constate que c'est par le langage que la technique métadramatique recherchée acquiert une clarté supplémentaire. Mais le potentiel autoréflexif du langage dramatique ne se limite pas à cette fonction de support, car l'autoréflexion du théâtre peut également ne se situer qu'au niveau linguistique, en tant que métadrame discursif. Elle souligne aussi le fait que l'autoréflexivité basée sur le langage est moins évidente que les formes traitées jusqu'à présent, car contrairement à celles-ci, elle ne crée pas de méta-niveau thématique, fictionnel ou narratif maintenu sur une longue période, mais n'apparaît que sporadiquement.

Néanmoins, à en croire Vieweg-Marx, les formes discursives du métadrame forment un groupe particulièrement intéressant et diversifié, étant donné que le langage dramatique offre maintes possibilités de diriger l'attention, à travers l'autoréflexivité, sur la forme artistique du drame. Cette diversification, d'ailleurs, fait obstacle aux tentatives de définition et de systématisation de ce type de métathéâtralité, d'autant plus qu'il apparaît rarement comme un cas isolé. On peut déduire de la réflexion de la chercheuse qu'il est le plus souvent accompagné de la métathéâtralité narrative, thèse qui peut trouver sa confirmation dans l'œuvre anouilhienne. Effectivement, il serait difficile d'y séparer les éléments de la métathéâtralité narrative de ceux de la métathéâtralité

discursive, car, dans le cas d'Anouilh, les deux semblent coexister en se complétant réciproquement.

Faute de possibilité de définition, Vieweg-Marx propose de décrire les différents procédés par lesquels se manifeste ce type de métathéâtralité. Nous nous focaliserons sur ceux qui nous semblent importants pour l'analyse de l'œuvre d'Anouilh.

Premièrement, elle cite l'adresse *ad spectatores*, qui marque la distance du personnage par rapport à la situation scénique et qui rompt l'illusion scénique. Ce procédé se situe à la frontière du métadrame narratif et discursif, en s'interposant au niveau du langage entre la salle et le public ; il n'influe pourtant pas à long terme sur la structure du drame, comme c'est le cas du prologue, de l'épilogue, du chœur ou du narrateur épique. Ces derniers, appartiennent également en quelque sorte au métadrame discursif dans la mesure où ils servent d'intermédiaire entre la salle et le public, mais contrairement à ce type de métadrame, ils montrent également les effets narratifs et ceux qui définissent la structure de l'œuvre. Comme exemple de ce procédé, Vieweg-Marx donne *In The Skin of Our Teeth* de Thornton Wilder, où le personnage de Sabina s'adresse au public en se plaignant de la longueur de la pièce, lui conseille de ne pas prendre trop au sérieux ce qu'il voit sur la scène, puis résume la scène suivante. C'est ainsi que l'illusion est momentanément rompue et que s'ouvre la métaperspective.

Selon Burzyńska, la métathéâtralité discursive se manifeste souvent par la mise en évidence du fait que le personnage a conscience d'être un personnage de théâtre. Elle évoque aussi les scènes dans lesquelles les personnages soulignent le caractère conventionnel de la forme dramatique, mais aussi le côté fictif de la réalité immuable dans laquelle ils ont été figés. Ce procédé est utilisé par Ibsen dans *Peer Gynt*, où l'un des personnages console le héros en lui disant que personne ne meurt au milieu de l'acte et qu'il va vivre encore plusieurs aventures. L'autre exemple évoqué par la chercheuse est *Rosencrantz et Guildenstern sont morts* de Tom Stoppard, où les personnages sont conscients de leur rôle joué dans cette pièce sur Hamlet, mais aussi de l'immuabilité de leur sort et de leur dépendance de la volonté de l'auteur qui en décide. Ces deux exemples se situent à la frontière de la métathéâtralité discursive et narrative. Mais la première peut exister

séparément, comme en témoignent les pièces de Becket. Comme le souligne Burzyńska, les personnages de Didi et Gogo, dans *En attendant Godot*, sont conscients du fait qu'ils sont enfermés dans l'espace théâtral et n'appartiennent pas à la réalité. De même, Clov et Hamm, dans *Fin de partie*, sont conscients du fait qu'ils sont des prototypes d'autres personnages, des archétypes.

Une forme – la plus répandue d'ailleurs – de l'autothématisme du théâtre exprimé par le langage reprend les discours théoriques sur le théâtre et le drame, comme le fameux discours d'Hamlet adressé aux acteurs, ou le passage suivant de la pièce contemporaine *Der Theatermacher* de Thomas Bernhard, cité par la chercheuse, où l'aspect illusoire du théâtre est exprimé explicitement :

BRUSCON : Si nous sommes honnêtes,
le théâtre lui-même est une absurdité,
mais si nous sommes honnêtes,
nous ne pouvons pas faire de théâtre
et nous ne pouvons pas, si nous sommes honnêtes,
écrire une pièce de théâtre ou jouer une pièce de théâtre [...] ce que l'acteur représente est toujours représenté de façon fausse et mensongère, Mon Seigneur
et c'est pourquoi c'est du théâtre.⁶⁸

Le cas suivant de métathéâtralité discursive analysé par Vieweg-Marx nous semble moins judicieux. Elle se réfère à *La Répétition ou l'Amour puni* d'Anouilh, dans laquelle nous avons affaire à une accumulation de vocabulaire du domaine théâtral (comme : le jeu, jouer, faire semblant), pour dire que la métathéâtralité discursive peut se manifester seulement au niveau du langage. S'il est vrai que les allusions récurrentes à la mascarade et au jeu présentes dans la pièce dévoilent l'hypocrisie et les intrigues des personnages, ces derniers sont bien conscients de participer à un jeu de rôles (dérivé de la métathéâtralité figurative) qui se joue au niveau de la fiction. Leurs remarques sont dépourvues d'autoréflexion et de métaperspective. Nous trouvons

⁶⁸ T. Bernhard, *Der Theatermacher*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 1984, p. 36–38. [trad. S. K.]

des exemples plus appropriés dans d'autres pièces d'Anouilh, comme *Antigone*, *L'Alouette* ou *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, dont les personnages sont conscients du fait d'être des personnages de théâtre et d'être en quelque sorte condamnés à jouer leur drame. Voilà de quoi confirmer notre conviction que, malgré les apparences, l'œuvre d'Anouilh n'est pas assez connue ou ne l'est que superficiellement, et qu'elle attend donc encore une analyse plus approfondie.

Les procédés caractéristiques des métadrames discursifs et narratifs correspondent à ce que Schmeling appelle des formes périphériques (par opposition aux formes complètes), c'est-à-dire qui peuvent appuyer les structures métathéâtrales mais qui « apparaissent souvent indépendamment de celles-ci et ne constituent pas un théâtre dans le théâtre proprement dit »⁶⁹. Il s'agit :

- du prologue ou jeu préliminaire, qui ouvre l'espace théâtral,
- de l'épilogue, qui a le même caractère métathéâtral que le procédé précédent, à cette différence près que la réflexion sur le théâtre se fait *a posteriori*, et par conséquent le spectateur ne quitte pas la salle sous l'emprise directe de l'illusion,
- du chœur, qui commente le jeu, mais qui ne doit pas être confondu, selon Schmeling, avec une prise de conscience du théâtre en tant que tel. Il constate à ce propos que « dans la tragédie classique, le chœur commentait le signifié, et non le signifiant. C'est-à-dire qu'il dégagait la portée morale et métaphysique de l'action. Il en va autrement dans le théâtre moderne, où le chœur provoque aussi souvent une réflexion sur les constituants théâtraux »⁷⁰,
- du discours aux spectateurs (*ad spectatores*), souvent utilisé pour des raisons didactiques,
- de l'éclatement du rôle, qui sert surtout à rompre l'illusion, et
- de l'aparté, qui sert aussi à créer une certaine distance vis-à-vis du jeu, mais qui, selon le chercheur, ne peut pas être lié

⁶⁹ M. Schmeling, *op. cit.*, p. 12.

⁷⁰ *Ibidem.*

« à la prise de conscience d'un arrangement dramatique et esthétique »⁷¹.

Schmeling souligne par ailleurs l'importance du type de discours qui caractérise les métadrames :

Il serait donc préférable de chercher des critères de classement non pas à l'intérieur des genres dramatiques mais plutôt par rapport au niveau du discours. C'est ainsi qu'on pourrait établir une opposition entre le discours dramatique et le discours métadramatique, le second s'approchant du discours narratif. Avec le théâtre dans le théâtre s'installe en effet une dimension narrative dans la mesure où le jeu au second degré est *perspectivé* par une autorité esthétique et critique qui ne peut être que celle de l'auteur lui-même.⁷²

À notre sens, tous ces procédés décrits par Schmeling du point de vue plutôt formel et recensés par Vieweg-Marx dans deux types de métadrames distincts (narratif et discursif) se rapprochent par leur fonction. Ils servent à rompre l'illusion et apparaissent dans les drames à caractère délusoire, et, comme nous l'avons déjà mentionné, ils coexistent dans la mesure où il est difficile de traiter la métathéâtralité discursive séparément. C'est une raison de plus pour laquelle nous nous sommes permise de modifier la classification de Vieweg-Marx et de proposer une catégorie de métadrames qui se distinguent par leur caractère typiquement délusoire. Elle comporterait les métadrames discursifs et narratifs (selon la classification de Vieweg-Marx) et se caractériserait par son « discours narratif » (pour reprendre les mots de Schmeling).

Les considérations qui précèdent nous amènent à préciser notre optique par rapport à la catégorie des métadrames fictionnels. Dans ce livre, nous entendrons par ce terme seulement les pièces qui potentialisent la fiction. Vieweg-Marx et Burzyńska ne semblent pas insister sur ce fait. Nous nous basons donc sur l'observation de Schmeling, qui nous semble pertinente dans la mesure où elle permet d'opposer

⁷¹ *Ibidem*, p. 13.

⁷² *Ibidem*, p. 15.

les métadrames fictionnels à ceux à caractère délusoire. À notre sens, dans ces derniers « l'illusion théâtrale [...] s'approche plutôt du degré zéro. Elle est soumise à un procédé de réduction et non pas – comme c'est le cas pour une pièce intercalée dans une autre – à un procédé de multiplication »⁷³. Il en résulte que dans la catégorie des métadrames fictionnels, nous allons recenser les pièces qui potentialisent la fiction (par le procédé du théâtre dans le théâtre ou la mise en abyme), par opposition à celles qui présentent des métadrames à caractère délusoire, qui au contraire la réduisent.

LE MÉTADROME FIGURATIF

Pour donner sa définition du métadrame figuratif, Vieweg-Marx part de la simple définition donnée par Eric Bentley : « la situation théâtrale, réduite au minimum, a lieu lorsque A joue B et C l'observe »⁷⁴. Il en résulte une dualité, inhérente au théâtre et propre à l'acteur, entre la personne réelle et le rôle joué. Dans les métadrames figuratifs, celle-ci est à son tour reflétée par la dualité entre le vrai « moi » et le « moi » joué, ce qui nous semble correspondre à la définition du jeu de rôles. Selon Vieweg-Marx, c'est cette réflexion de deux dualités qui produit l'effet métadramatique. Et c'est de là que vient le nom de ce type de métadrame, qui dérive de l'allemand « die Figur », le personnage. Comme le souligne Burzyńska, alors que les auteurs du théâtre naturaliste et psychologique visent à niveler cette dualité et à créer une impression de forte identification de l'acteur au personnage, les autres auteurs, au contraire, la mettent en exergue.

La définition proposée par Vieweg-Marx peut sembler peu précise, mais les illustrations données par la suite sont plus éclairantes et, en effet, évoquent, selon nous, plusieurs cas du jeu de rôles. D'où notre suggestion de considérer ce type de métadrame comme celui qui présente le jeu des rôles dans la vie quotidienne, c'est-à-dire comme

⁷³ M. Schmeling, *op. cit.*, p. 39.

⁷⁴ E. Bentley, *The life of Drama*, London 1969, p. 150, cité après K. Vieweg-Marks, *op. cit.*, p. 35.

une activité de caractère ludique. À un moment donné, d'ailleurs, Vieweg-Marx se réfère à la conception de Huizinga, sans pourtant s'y attarder. Analysons quelques cas proposés par les chercheuses.

Elles donnent comme exemples de métadrames figuratifs les célèbres *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare et *Le Grand Théâtre du monde* de Calderón. Ce deuxième exemple nous semble plus approprié, car il présente la métaphore du *theatrum mundi*, dans lequel c'est Dieu qui condamne les hommes à « se déguiser » et à jouer des rôles. Parfois, ce jeu est imposé, comme c'est le cas, évoqué par Burzyńska, dans *La Mégère Apprivoisée* ou *Le Songe d'une nuit d'été*, quand la personne n'est pas consciente du jeu qui lui a été imposé ; parfois, le jeu est forcé dans la mesure où la personne est obligée par les circonstances de cacher ou changer son identité (*Comme il vous plaira* et *La Nuit des rois* de Shakespeare) ; et finalement, le jeu peut être volontaire dans les cas de théâtre dans le théâtre ou de théâtralisation des relations interpersonnelles (*Othello*). Nous ne sommes pas entièrement convaincue de la légitimité de considérer le procédé du théâtre dans le théâtre comme caractéristique du métadrame figuratif, car cela peut provoquer une confusion. Nous préférons l'inscrire dans les procédés typiques des métadrames fictionnels, où le double rôle résulte de la multiplication de la fiction et ne se situe pas au niveau de l'action, mais en dehors, à un autre niveau dramatique.

Burzyńska souligne aussi le fait que la thèse que tous les hommes sont des acteurs dans le théâtre du monde a acquis avec le développement du drame de nouvelles significations. Nous évoquerons ici la conception de « la comédie au château » de Ross Chambers, à laquelle nous nous référerons d'ailleurs au cours de notre analyse de l'œuvre d'Anouilh, car elle semble être le prolongement du topos de *theatrum mundi* et plus appropriée pour parler des œuvres plus récentes. Car, comme le soulignent aussi les chercheuses, Dieu n'est pas le seul metteur en scène possible. Il est souvent remplacé par les hommes qui eux-mêmes organisent le jeu dans la vie.

Les pièces qui dénoncent le jeu de rôles dans la vie montrent l'opportunisme des personnages, leur hypocrisie et leurs relations humaines malsaines. On peut y distinguer des « acteurs », des « metteurs en scènes » et des personnages qui cumulent les deux fonctions. Elles se

rapportent souvent à des questions d'identité. Burzyńska pose une question qui nous semble pertinente : existe-t-il un « moi » authentique, ou l'homme est, comme dans la fameuse métaphore d'Ibsen dans *Peer Gynt*, une sorte d'oignon dont les nombreuses couches cachent le vide ? La chercheuse constate que le théâtre contemporain donne plutôt une vision pessimiste de l'identité humaine, qui apparaît tellement changeante et incolore que seul le jeu de rôles permet à l'homme de s'y retrouver.

Parmi les pièces contemporaines, les chercheuses évoquent *Qui a peur de Virginia Woolf* d'Edward Albee, *Mademoiselle Julie* d'August Strindberg, *L'Amant* d'Harold Pinter, *Les Bonnes* et *Les Nègres* de Genet, et enfin *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello. Selon nous, l'auteur sicilien offre un éventail très riche de nombreuses variantes de jeu de rôles⁷⁵. C'est peut-être dommage que les chercheuses se limitent à une seule référence à son œuvre.

Comme métadrames figuratifs dans l'œuvre d'Anouilh, nous distinguons : *Léocadia*, *L'Invitation au château*, *Le Rendez-vous de Senlis*, *Le Bal des voleurs*, *Pauvre Bitos ou le Dîner de têtes*. Il importe de préciser ici que nous nous écartons de certains critiques qui généralisent la notion du jeu de rôles en l'observant dans des pièces que nous considérons comme métadrames à caractère délusoire, comme *Antigone* ou *L'Alouette*, en nous appuyant sur la distinction faite par Schmeling concernant les deux sortes de conscience ludique : celle des personnages qui, comme Hamlet et sa troupe, « restent (par rapport au spectateur réel) à l'intérieur de la fictionnalité de l'ensemble de la pièce et ne quittent jamais la sphère de l'illusion artistique », et celle des personnages qui, comme dans les pièces de Pirandello « détruisent même cette frontière sacrée qu'est la rampe »⁷⁶. Dans le premier cas, nous parlerons de conscience ludique propre aux personnages des métadrames figuratifs, et dans le deuxième, de conscience ludique caractéristique des personnages des métadrames à caractère délusoire. Nous aurons l'occasion d'en reparler dans notre analyse.

⁷⁵ À titre de rappel, une des pièces de Pirandello est intitulée justement *Le jeu des rôles*.

⁷⁶ M. Schmeling, *op. cit.*, p. 13.

LE MÉTADROME ADAPTATIONNEL

Le métadrame adaptationnel selon les dires de Burzyńska, cite une fiction et se caractérise par une introduction dans la pièce de théâtre d'éléments d'une autre pièce antérieure. Les relations entre les deux peuvent revêtir également un caractère intertextuel (entre l'hypotexte et l'hypertexte, selon la terminologie de Genette⁷⁷) et réflexif, et elles constituent la base du mécanisme de potentialisation.

Comme le constate Burzyńska, ce type de métadrame permet de stratifier plusieurs niveaux d'allusions et de compliquer les points de référence, ce qui explique pourquoi il est particulièrement répandu dans le théâtre contemporain. Parmi les procédés à fort potentiel métadramatique, elle distingue la parodie, le travestissement, le collage et le montage, procédés auxquels Anouilh recourt fréquemment.

Le métadrame adaptationnel peut être une adaptation d'une pièce entière ou de quelques scènes ou situations choisies. Il peut aussi faire appel à des personnages connus de la tradition littéraire. Il peut servir de base au théâtre dans le théâtre, procédé qui, comme le souligne Burzyńska, constitue un cas particulier, se situant à la frontière de la métathéâtralité thématique, fictionnelle et adaptationnelle. Elle l'observe dans *La Nuit de Tribades* de Per Olov Enquist, dans laquelle on assiste à une répétition d'une pièce de Strindberg. C'est aussi le cas de *La Répétition ou l'Amour puni* d'Anouilh, dans laquelle on voit les personnages répéter une pièce de Marivaux. Nous analysons cette pièce dans le chapitre suivant.

Burzyńska observe que la référence au contexte d'une œuvre connue peut constituer une sorte de commentaire : elle peut suggérer des faits qui ne sont pas présentés sur la scène, anticiper l'action et contribuer au caractère des personnages.

La parodie, le pastiche, le burlesque ou le travestissement peuvent utiliser différents éléments de l'œuvre de départ. La transformation peut porter sur un personnage littéraire (ex. Hamlet dans *Ivanov* de Tchekhov), une scène particulière (le fameux monologue d'Hamlet

⁷⁷ G. Genette, *Palimpsestes ou l'écriture au second degré*, Éditions du Seuil, Paris 1982.

tenant le crâne), un procédé caractéristique d'une convention théâtrale ou la langue caractéristique d'un auteur ou d'une œuvre. Les références intertextuelles se manifestent souvent déjà dans le titre.

Comme exemple le plus intéressant de métadrame adaptatif Burzyńska donne *La résistible ascension d'Arturo Ui* de Brecht, où les références intertextuelles impliquent une réflexion critique dans plusieurs domaines : historiosophie, sociologie, politique, éthique et esthétique. Selon la chercheuse, cette pièce représente le cas où la métathéâtralité est exploitée de la manière la plus complète : c'est une tentative d'élargissement du discours théâtral à presque tous les plans de la vie humaine.

L'intertextualité jouant un rôle important dans l'œuvre d'Anouilh, la plupart de ses pièces comportent des éléments de métathéâtralité adaptative. Nous nous focaliserons sur ceux qui nous semblent caractéristiques de l'esthétique de l'auteur.

Nous proposons de classer les pièces métathéâtrales d'Anouilh en cinq catégories : les métadrames thématiques, figuratifs, fictionnels, à caractère délusoire et adaptatifs, en fonction de leur métathéâtralité dominante, qui sera analysée en détail dans les chapitres respectifs. Nos critères de choix seront chaque fois justifiés à l'occasion de ces analyses, de même que la structure du livre, qui n'est pas aléatoire.

Chapitre II

LES MÉTADRAMES THÉMATIQUES

Parmi le vaste répertoire de pièces ayant pour objet le théâtre au sens large du terme, du *Rendez-vous de Senlis* et *Eurydice* à *Cher Antoine* ou *L'Amour raté*, trois ont une action qui se déroule dans un théâtre *stricto sensu* et dont les personnages sont des acteurs. Nous pouvons donc considérer ces œuvres comme des métadrames thématiques. Il s'agit de *Colombe*, *La Petite Molière* et *Ne réveillez pas Madame* dans lesquelles, en plus de montrer les méandres de « l'entreprise » théâtrale et les coulisses du métier, l'auteur complète le tableau avec la vie privée du personnel. Ces trois pièces constituent une vraie trilogie sur le théâtre en tant qu'institution, et Jean Anouilh, en observateur perspicace, en propose un portrait détaillé mais sévère, voire caricatural.

Anouilh semble se moquer de tous les éléments constitutifs de cette institution à commencer par les grands premiers, en passant par le répertoire choisi et le personnel technique, jusqu'aux critiques et au public. Il n'épargne ni les metteurs en scène, ni les auteurs comme Molière, dont, par ailleurs, il était un grand admirateur⁷⁸. D'ailleurs, il semble caricaturer tout ce qui en réalité lui était cher. Cette remarque

⁷⁸ Cf. E. Andruszko, « Un disciple de Molière » [dans :] *Jeux de la variante, mélanges offerts à Anna Drzewicka*, (réd.) A. Bartosz, K. Dybel, P. Tylus, Viridis, Kraków 1997, p. 261–267 ; A. Coupire, « Anouilh et son Molière » [dans :] *Jean Anouilh. Artisan du théâtre*, (réd.) É. Le Corre, B. Barut, PUR, Rennes 2013, p. 51–58.

qui n'est pas sans importance pour la présente analyse, car elle nous amène à choisir d'emblée son optique et à ne pas prendre cette critique au pied de la lettre. Il n'en reste pas moins qu'en montrant une image déformée de l'entreprise théâtrale, l'auteur profite de l'occasion pour nous faire passer, par la bouche de ses personnages comiques et caricaturaux, ses propres réflexions sur le théâtre et la vie qui, selon lui, sont inséparables⁷⁹.

Le théâtre tourné en dérision

LE PERSONNAGE DE L'ACTRICE, VIEUX MONSTRE SACRÉ DU THÉÂTRE

Le personnage de premier plan autour duquel tout semble tourner dans l'entreprise théâtrale est celui de l'actrice vedette. La grande première est un personnage emblématique du théâtre d'Anouilh. Il nous en propose le portrait le plus détaillé dans *Colombe*, avec le personnage de Madame Alexandra, qu'il décrit non seulement sur le plan professionnel mais aussi humain. L'actrice revêt plusieurs personnalités qui varient en fonction de son public, car elle continue à jouer dans la vie comme sur les planches, ce qui rend son portrait d'autant plus complexe. C'est précisément la divergence entre ses personnalités et les passages incessants de l'une à l'autre qui constituent le fil conducteur de la construction de ce personnage et le rendent si comique et si intéressant.

⁷⁹ Il existe déjà une étude, non publiée, mais disponible sur Internet, qui présente, comme son titre l'indique, le monde du théâtre dans l'œuvre d'Anouilh. Même si son auteure s'attache à y décrire le cadre complet du personnel théâtral, elle ne traite pas cette problématique – qui est d'ailleurs très vaste – de façon exhaustive. Nous nous concentrons ici sur les questions qui n'ont pas été tranchées dans ce travail, exception faite de la figure de la grande actrice, dont la présentation est nécessaire pour notre analyse. Cf. June N. Beard, *Le monde du théâtre dans l'œuvre dramatique de Jean Anouilh*, <http://digitool.library.mcgill.ca>

Anouilh commence à tracer le portrait de Madame Alexandra par l'intermédiaire de son fils Julien qui ne lui cache pas son mépris et la décrit comme une mère insensible et absente, caractéristique propre au personnage féminin, récurrente dans l'univers anouilhien⁸⁰. Madame Alexandra diffère pourtant des mères de ses autres pièces par le fait qu'elle est actrice et que, par conséquent, elle sait jouer à merveille ce rôle quand cela lui permet de « booster » sa carrière de comédienne ou de flatter son ego. Son second fils Armand en est conscient et profite de la vanité de sa mère pour la persuader de recevoir Julien qu'elle a refusé de voir :

ARMAND : Patiente cinq minutes dans le couloir, mon petit vieux ; si tu te montres, elle va voir rouge. Je voudrais faire accepter Colombe d'abord. Toi, tu feras ton entrée au second tableau. Le fils repentant, la mère au grand cœur, il suffit de lui suggérer la scène : je la connais, elle la jouera. (*Th. I*, p. 939)

Julien sait que le seul accès à son cœur sec, c'est la théâtralité. Il crie en secouant la porte : « Madame Alexandra, place au théâtre ! C'est la grande scène du trois avec votre fils adoré. Vous allez pouvoir être une mère sublime encore une fois ! Madame Alexandra, votre public vous réclame ! Faites votre entrée ! » (*Th. I*, p. 927). Il se rappelle avec amertume certains faits de son enfance : « Les seules fois où j'ai pu parler à ma mère, c'est quand elle jouait une mère le soir. On a beau dire, c'est tout de même quelque chose le théâtre ! » (*Th. I*, p. 939). Il garde une attitude sarcastique envers cette institution qui, à ses yeux, lui a ôté sa mère. Pourtant, il est conscient aussi du fait que c'est grâce au théâtre qu'il a au moins obtenu des bribes de soins maternels, car c'est en jouant que l'actrice s'est laissée aller à quelques gestes tendres envers son fils, les seuls dont elle était capable. C'est sous l'influence du rôle de mère joué dans *La Grande Coupable*, pièce dans laquelle « elle abandonnait son bébé sur les marches d'une église » (*Th. I*, p. 922) qu'elle a décidé de rendre visite à son fils mis en pension, qu'elle n'avait

⁸⁰ Cf. A. F. Rombout, *La pureté dans le théâtre de Jean Anouilh, amour et bonheur, ou l'anarchisme réactionnaire*, Holland University Press, Amsterdam 1975, p. 39.

pas vu depuis six mois. Julien, qui y « crevai[t] de froid et de faim » (*Th. I*, p. 922), éclaire les circonstances, qui ne laissent pas de doutes sur les motifs de cette visite :

JULIEN : La veille de la générale, à la fin d'une répétition où elle s'était « donnée », comme on dit, dans un beau sentiment, elle prend sa voiture avec ses amis et vient voir comment se portait son cher petit à la pension. On avait même emmené un photographe. [...] Tu vois d'ici la publicité pour sa pièce : « La grande Alexandra, notre tragédienne nationale, qui abandonne chaque soir son bébé sur les marches d'une église, est, dans la vie, la maman d'un charmant bambin de quatre ans qu'elle adore ». Seulement, le bambin était si maigre, il était tellement couvert de croûtes qu'on a dû renoncer à le photographier. Le lendemain, maman arrachait des sanglots au Tout-Paris des premières avec les quarante-quatre vers de remords du cinquième acte. Le bruit courut dans les couloirs que son fils était à la mort et qu'elle avait voulu jouer quand même. C'est un truc qui ne rate jamais. Ce fut un triomphe. Le plus clair résultat de cet émouvant chef-d'œuvre [...] c'est qu'on m'a mis dans une pension suisse où j'ai repris forme humaine. (*Th. I*, p. 922)

Avant d'être mère, elle est comédienne, et cela a ses conséquences. L'image de femme exceptionnelle et sentimentale qu'elle se crée pour la presse et pour ses admirateurs ne correspond nullement à sa vraie personnalité qu'elle peine à cacher sous son exaltation, sa démesure, ses gestes exagérés et faux. Elle revêt une personnalité de diva à l'image de celle de vedette qu'elle s'est forgée. Elle se déplace dans le théâtre accompagnée « d'un état-major de coiffeurs, de régisseurs, de pédicures » (*Th. I*, p. 925) qui l'admirent, la flattent et qui sont prêts à satisfaire ses caprices, malgré les constantes humiliations qu'elle leur inflige. La description contenue dans la didascalie est éloquente :

Mme Alexandra est rentrée dans sa loge en peignoir. Elle s'installe sur une sorte de trône. Le Pédicure lui prend son pied, la manucure sa main, le Coiffeur la tête. La Surette, son secrétaire, se tient

*à distance respectueuse avec ses papiers et attend. On dirait une
vieille idole entourée de ses prêtres. (Th. I, p. 922)*

Elle se soucie tellement du paraître qu'elle se couvre de ridicule. Elle tend à être à la hauteur de Sarah Bernhardt, sa rivale, mais évidemment elle n'a pas la même largeur d'esprit que « la Divine ». Elle en devient plutôt la caricature. C'est au moment où elle apprend que sa rivale a offert une statue aux jeunes tuberculeux qu'elle décide de copier son geste de générosité, ce qu'elle avait dans un premier temps refusé de faire. Insensible et dépourvue de tact, elle leur offre « Le Jeune Homme et la Mort », un bronze qui ne lui plaît pas, mais qui a l'avantage d'être trois fois plus grand que le cadeau de Sarah Bernhardt, dans l'espoir que cela l'embêtera. Quand la Surette lui suggère délicatement l'inconvenance de l'objet, elle déclare, prouvant ainsi son égoïsme et son insensibilité : « J'envoie ce que j'ai ! [...] S'ils sont tuberculeux, ils se doutent bien qu'ils doivent mourir » (*Th. I*, p. 925).

Elle prétend pourtant être une femme sensible et sentimentale, car elle a tenté plusieurs suicides amoureux. En vérité, elle n'est qu'une habile calculatrice, ce qu'elle ne cache pas dans sa vanité. Elle avoue ouvertement s'être mariée sept fois avec des riches amants pour les « aider à croquer [leurs] millions » (*Th. I*, p. 952). Pour la presse, elle déclare : « Je n'ai jamais vécu que pour l'amour », évidemment pour s'opposer à Sarah Bernhardt qui a avoué ne pas croire à ce sentiment. Quelques scènes plus tard, Madame Alexandra se contredit en s'adressant à la Surette : « Vous nous embêtez avec votre Amour, imbécile ! Vous voyez bien que nous parlons de choses sérieuses ! » (*Th. I*, p. 959).

Elle utilise souvent des hyperboles, elle « parle d'amour en termes de théâtre »⁸¹, fait des gestes démesurés, s'exalte pour ensuite devenir grossière. Tout cela produit des effets comiques mais prouve aussi qu'elle joue théâtralement sa vie.

Le portrait de la comédienne vedette si bien esquissé par Anouilh dans *Colombe* est complété ensuite dans *Cher Antoine ou l'Amour*

⁸¹ J. Blancart-Cassou, *Jean Anouilh, les jeux d'un pessimiste*, Université de Provence, Aix-en-Provence 2007, p. 146.

raté. Carlotta ressemble à Madame Alexandra sous plusieurs aspects. L'auteur met plus l'accent sur les gestes théâtraux, en le signalant déjà dans les didascalies : Carlotta « *enveloppée de voiles sombres et surmontée d'aigrettes comme une reine de Shakespeare [...] embrasse théâtralement Valérie* » (*Ch.*, p. 21) ou « *éclate de son rire célèbre et s'arrête soudain, tragique* » (*Ch.*, p. 21). Elle s'exalte sur la beauté du paysage allemand : « Route admirable ! Précipices merveilleux ! Sensation délicieuse de danger ! Site et maison extraordinaires ! Tout est réussi ! » (*Ch.*, p. 21). Pourtant, quand elle apprend que sa visite en Bavière est susceptible de se prolonger à cause de l'avalanche qui a bloqué les routes, elle passe de la louange au dénigrement, changeant de registre mais restant toujours dans l'exaltation : « J'ai horreur de l'Allemagne ! J'ai horreur des Allemands ! [...] on a mal au genou dans leur pays ! Marde ! Pays de cochons de marde ! Je leur en foutrai, moi, de la neige ! [...] Sauvages ! Teutons ! (*Ch.*, p. 36) [...] C'est bien d'eux ! Quand ils ont par hasard un paysage admirable, ils s'arrangent pour qu'on ne le voie pas » (*Ch.*, p. 66).

Il faut noter que, comme Madame Alexandra, elle se plaît à utiliser des mots grossiers, tout en forçant sur la prononciation de « marde ». Elle envie aussi Sarah Bernhardt, qui est évidemment sa rivale. Quand on lui propose d'écouter un enregistrement de la « Divine », elle grommelle : « Vous êtes bien bon. Mais je n'ai pas fait mille kilomètres avec mes rhumatismes pour écouter glapir Madame Sarah Bernhardt » (*Ch.*, p. 66). Se croyant supérieure, Carlotta essaie de se différencier de son émule, pour ensuite tourner ses différences à son avantage, ce qui donne évidemment l'effet inverse : « Je suis comme Sarah, je n'ai jamais pu supporter l'altitude. C'est d'ailleurs tout ce que nous avons en commun, ce vieux monstre et moi ! » (*Ch.*, p. 24). Comme Madame Alexandra, elle se vante de ses nombreuses conquêtes amoureuses, étalant à l'occasion la superficialité de ses sentiments et le caractère passager de ses relations. Quand Antoine l'a quittée pour épouser une autre femme, elle prétend avoir beaucoup souffert, mais elle s'en est vite consolée :

CARLOTTA : J'ai surmonté ma douleur et j'ai donné. J'étais pourtant brisée. Le soir du mariage, j'étais affichée dans

Andromaque : j'ai seulement demandé une canne au régisseur pour me soutenir, et j'ai joué ! J'ai sangloté du premier au dernier vers et ce calvaire a été un triomphe ! il faut dire que tout Paris savait, et qu'il était venu voir mourir le taureau. Le lendemain, j'étais guérie, guérie, guérie sous un monceau de fleurs. (*Ch.*, p. 24)

Avoir triomphé ce jour-là sur les planches et reçu plus de fleurs qu'une jeune mariée a été une sorte de vengeance. Le fait d'avoir pris l'avantage sur sa rivale l'a consolée suffisamment pour pouvoir ne plus regretter l'amant perdu. Elle a pourtant continué à se venger en tentant de se suicider plusieurs fois pendant le voyage de noces d'Antoine rien que pour lui gâcher sa lune de miel, ce qui témoigne de son égocentrisme.

Un peu plus âgée que Madame Alexandra, elle s'est retirée de la scène, mais elle continue de se considérer comme la grande vedette qu'elle a jadis été, refusant l'idée de vieillir. Elle cultive aussi une image créée pour la presse et le public, ce qui ajoute une personnalité de plus à celles qu'elle joue sur scène. Elle avoue :

CARLOTTA : Il faut ignorer les miroirs. Ce sont des pièges à faibles. Moi je ne me regarde jamais que dans un de mes anciens portraits. J'en ai d'admirables par les plus grands peintres de notre temps. [...] Je me peins, chaque matin, le portrait de Carlotta telle que ses admirateurs ont l'habitude de se l'imaginer. (*Ch.*, p. 27)

Madame Alexandra, Carlotta ou d'autres comédiennes qui apparaissent au second plan dans l'œuvre d'Anouilh ont plusieurs caractéristiques en commun, ce qui permet de les considérer comme un personnage type⁸². L'auteur met en lumière leurs défauts et les tourne

⁸² Selon la définition de P. Pavis, le type (ou le personnage typique) est un « personnage conventionnel possédant des caractéristiques physiques, psychologiques ou morales connues d'avance par le public et fixées par la tradition littéraire, [...] le type n'est rien d'autre qu'un personnage qui avoue franchement ses limites et son origine littéraire, donc artificielle. Enfin les types sont les plus aptes à [...] servir fidèlement d'objet ludique de démonstration, à s'intégrer au mécanisme dramatique manipulé par l'auteur et son metteur en scène. » P. Pavis, *op. cit.*, p. 394.

souvent en dérision. L'attitude qu'il présente dans son œuvre par rapport à ce personnage emblématique du monde du théâtre peut surprendre, mais il garde aussi certaines distances par rapport aux autres personnages de leur entourage, qui n'est pas moins important.

Le théâtre ou la déchéance morale

Les membres des troupes théâtrales, bien que sympathiques, sont souvent des libertins et des cabotins, des gens médiocres et vulgaires. Leur étroitesse d'esprit et leurs relations malsaines basées sur la jalousie et la méchanceté réciproques contrastent avec la noblesse de l'art qu'ils représentent (ou pas ?), ce qui provoque de nombreux effets comiques. Faire rire, est d'ailleurs leur principale fonction dans l'économie de l'œuvre. Mais est-ce la seule ? La question se pose de savoir pourquoi Anouilh dénigre avec une telle récurrence le monde du théâtre qui était aussi le sien et qui, on le sait, lui était si proche⁸³.

Bien que les drames thématiques qui nous intéressent diffèrent par leur diégèse, ils ont une constante assez particulière. Le théâtre y est décrit de façon répétitive comme un milieu de déchéance morale où, « pour monter un jour sur la scène, il est d'abord indispensable de s'étendre sur le divan du directeur »⁸⁴, comme si cela constituait un rite immuable du théâtre de tous les temps. Il pourrait sembler que l'auteur met en exergue la vie libertine des acteurs pour se conformer au Boulevard, dont l'action repose habituellement sur l'infidélité et le triangle amoureux. Mais il vise avant tout à saisir les nuances de la nature du comédien, de sa profession et de son statut au sein de la société.

Que ce soit dans *La Petite Molière*, *Colombe* ou *Ne réveillez pas Madame*, les comédiennes se laissent séduire pour obtenir quelques

⁸³ Cf. A. Visdei, *Anouilh, un auteur « inconsolable et gai »*, Les Cygnes, Paris 2010.

⁸⁴ J. Anouilh, *En marge du théâtre*, La Table Ronde, Paris 2000, p. 65.

faveurs du metteur en scène ou être acceptées dans la troupe. Quand la Duparc de *La Petite Molière* se vante d'avoir finalement réussi à obtenir le premier rôle, l'autre actrice lui demande ironiquement : « Ça t'a coûté combien de nuits ? » (*P. M.*, p. 31). Il est évident que ces actrices sans talent sont prêtes à tout pour lancer leur carrière et elles ne le cachent même pas, comme l'illustre ce dialogue entre un couple d'acteurs :

DUPARC, *haineux avec sa petite voix châtée* : Tu l'avoues, hein, que tu ne m'as épousé que pour entrer dans la troupe de Molière ?

LA DUPARC : Pour ce qu'on m'y fait jouer dans la troupe de ton Molière ! (*P. M.*, p. 14)

Les jeunes débutantes apprennent vite les « règles du jeu » de leurs collègues plus expérimentées. Armande suit l'exemple de la Duparc, pourtant elle vise plus haut. Elle séduit et ensuite épouse Molière précisément pour avoir les meilleurs rôles et désarmer sa concurrente. De même, pour faire avancer sa carrière, Colombe devient une reine de la séduction et manipule ses admirateurs parmi lesquels se trouvent évidemment le directeur du théâtre et le grand premier rôle masculin.

Qu'elles soient débutantes ou grandes vedettes, elles se vantent toutes de leurs conquêtes amoureuses et de leur infidélité, qu'elles ne cachent pas :

LA DUPARC : Tu comprends, mon gros, c'est entendu, je te fais cocu ; mais quand tu as épousé une belle femme comme moi, tu n'attendais tout de même pas à l'avoir pour toi seul ? (*P. M.*, p. 14)

Elles trompent leurs maris ou leurs amants au vu et au su de leur entourage et n'en éprouvent aucun remords. Le plus souvent il s'agit d'une passion éphémère, qui s'éteint aussi vite qu'elle s'est enflammée, la fidélité ne représentant pour elles aucune valeur. Anouilh ne les condamne pas pourtant, mais il les tourne en dérision. Quand une actrice affirme avoir formé avec son amant un couple indissoluble, une autre lui rappelle : « Vous l'aviez trompé avec tout Paris, pendant dix ans – et lui aussi ! » (*Ch.*, p. 23). Elle lui rétorque avec une forte

conviction et une sincérité désarmante : « C'est pourquoi nous étions un couple indissoluble », et elle ajoute un peu plus loin : « Moi je l'ai trompé tout le temps ! Mais je ne l'ai jamais fait cocu, c'est une question de style (*elle ajoute avec un grand geste noble*) et de répertoire » (*Ch.*, p. 43), ce qu'elle tourne évidemment à son avantage. Alors que les actrices perçoivent leur vie libertine comme un certain épanouissement personnel et un coup de pouce à leur carrière, les acteurs cocus, même s'ils n'hésitent pas à leur tour à tromper leurs partenaires, souffrent des drames personnels. Tout d'abord, parce qu'ils sont objet de ricanement dans le milieu, mais aussi parce qu'au fond, ils se sentent solitaires. Ils donnent parfois libre cours à des émotions qu'ils se refusaient de s'avouer. Duparc, qui est la risée de toute la troupe, aurait préféré au fond de son cœur ne pas être comédien pourvu qu'il ait une femme à lui. Julien Paluche explose devant Bachman, son ami, qui s'est révélé être l'amant de son épouse après avoir été quelques années auparavant celui de sa mère. Il exprime sa colère en termes théâtraux : « Julien : [...] Tu es Guildenstern et Rosencrantz. Tu es le faux ami qui m'accompagne vers je ne sais quelle Angleterre avec mon ordre de mort dans ta poche.... » (*Th. II*, p. 940). Bachman justifie sa conduite comme une résultante de la nature du comédien : « Ce n'est pas parce qu'on est une planche pourrie qu'on manque de cœur. Je t'ai toujours trahi, mais je ne t'ai jamais manqué. Tu m'as toujours trouvé là. Seulement, qu'est-ce que tu veux, je suis un cabot » (*Th. II*, p. 941).

Les acteurs comme les actrices acceptent bon gré mal gré cette vie libertine, comme si elle faisait partie intégrante de leur métier. Tout d'abord, ils se déculpabilisent en rejetant la responsabilité sur la « passion facile » propre aux comédiens, mais aussi parce qu'ils perçoivent le libertinage comme ancré dans leurs mœurs. Molière, qui est présenté dans la pièce comme un coureur de jupons, adresse à une jeune comédienne de sa troupe des paroles qui le démontrent : « J'ai envie de toi. C'est ça, la vie de tournées. Qu'on ne soit pas excommuniés pour rien, au moins ! » (*P. M.*, p. 31).

Le motif de l'excommunication des acteurs est récurrent dans l'œuvre d'Anouilh et témoigne d'un certain engagement personnel du dramaturge. Son attitude peut pourtant sembler ambiguë. D'un côté, il se moque de l'hostilité envers les comédiens, ce qui est bien visible

dans *La Petite Molière*. En guise d'exemple la confession d'Armande tournée en ridicule :

ARMANDE : ... des damnés, de vrais pourceaux toujours en état de péché mortel, mon père. (*on entend le chuchotement du prêtre, qui pose une question sans distinguer ses paroles.*)

ARMANDE, *précise* : ... des comédiens. [...] À leurs contacts, sans doute, et pour la première fois, je m'accuse d'avoir eu de mauvaises pensées. [...] je me suis regardée, mon père, longuement, pour voir si j'étais jolie...

(*Courte question chuchotée du prêtre.*)

Non, mon père. Dans un puits. (*P. M.*, p. 15)

De l'autre, comme le souligne Élisabeth Le Corre, Anouilh ne cesse « de répéter que l'excommunication lui semble justifiée parce qu'elle met en péril l'authenticité des acteurs »⁸⁵ et elle cite les paroles de Bachman: « C'est pas pour rien qu'on nous excommunait au XVII^e... C'est les curés du temps qui avaient raison. À force de feindre nous n'avons plus d'âme... nous avons la passion facile qu'est-ce que tu veux !... il y a assez longtemps que tu fais ce métier » (*Th. II*, p. 877). Nous avons remarqué que ces paroles constituent un écho de l'opinion d'Anouilh sur les acteurs, qu'il expose ainsi dans un article de 1940 :

Ce que je pense d'eux ? D'abord et très fortement qu'on avait tout à fait raison de les excommunier au XVII^e siècle [...] Les comédiens n'ont pas d'âme, ou plutôt ils ont trop d'âmes » et il faut avouer que ça revient un peu à ne pas en avoir. L'Église, qui est un terrible connaisseur en matière théâtrale, n'a eu garde de s'y tromper. (*Th. I.*, p. 1262, Appendices)

D'ailleurs, dans son article *Il y eut d'abord le « chœur des satyres »*, il n'hésite pas à établir un parallèle entre la prostituée et l'acteur en justifiant son opinion assez controversée par le fait que les deux feignent des passions qu'ils n'éprouvent pas. En outre, il rapproche la naissance du premier acteur de celle de la prostituée en disant :

⁸⁵ É. Le Corre « La comédie des comédiens », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2010, n° 4, décembre, p. 855.

Seule est comparable, pour moi, cette autre minute, perdue dans la nuit des temps, où une première femme accepta un homme dans son ventre fermé, sans être assommée au préalable, ou sans avoir suivi son odeur velue à la trace, dans la forêt, comme une chienne en chaleur, seulement pour posséder ce beau collier de dents d'aurochs ou de coquillages qu'il lui tendait. Le premier comédien, la première prostituée...⁸⁶

Si on rassemble les idées d'Anouilh sur le libertinage de l'acteur relevées dans son œuvre théâtrale et ses écrits, on observe que tous ces textes nous offrent un panorama du statut de l'acteur dans la société au cours des siècles. De la naissance du comédien dans l'Antiquité à l'époque contemporaine, le *topos* de l'acteur libertin est toujours présent dans la mentalité des gens, à tort ou à raison. L'acteur, qui est comparé par Anouilh à une prostituée dans l'Antiquité, est ensuite présenté à l'époque de Molière comme un être damné par l'Église et par conséquent par l'opinion publique. Armande, la future épouse de Molière, jeune dévote récemment sortie du couvent, est scandalisée à l'idée même de séjourner avec des comédiens. Elle se signe quand elle apprend à qui elle a affaire, « comme si elle était en présence du diable » (*P. M.*, p. 15). Madeleine, actrice de la troupe, essaie de se faire accepter en disant : « Ma petite, il ne faut pas que tu croies non plus tout ce qu'on t'a dit dans ton couvent. D'abord, depuis des années, depuis que le grand Cardinal s'est mis à s'intéresser au théâtre, nous sommes beaucoup plus considérés » (*P. M.*, p. 12), mais le mépris envers les comédiens qui lui a été inculqué par l'éducation reçue au couvent n'est pas facile à déraciner. Même si le statut social du comédien commence à s'améliorer, la société continue de le déprécier. En guise d'exemple, l'opinion d'une représentante de la société qui déplore le sort d'Armande au sein de la troupe : « Pauvre petite ! Elle qui a l'air si comme il faut ; vivre avec ces porcs-là, ces vrais chiens damnés, que c'est toujours en train de gueuler des insanités ou calfeutrés à faire je ne sais quoi dans leurs chambres » (*P. M.*, p. 14). Les idées reçues sur les acteurs sont tellement ancrées dans la mentalité des

⁸⁶ J. Anouilh, *En marge du théâtre*, La Table Ronde, Paris 2000, p. 65.

gens que même le fait que la troupe de Molière jouisse de l'estime du roi n'améliore pas beaucoup leur situation. Les nobles et les dévotes surtout sont scandalisés à l'idée que les acteurs puissent faire partie de la haute société. À la Belle Époque, présentée dans *Colombe*, le milieu des acteurs reste toujours un milieu de déchéance morale. Comme le constate Élisabeth Le Corre en parlant de l'héroïne éponyme :

Le personnage de la jeune comédienne s'inspire ainsi de la figure de l'actrice-courtesane qui s'empare de la littérature à la fin du XIX^e siècle. *Colombe* n'est pas sans rapport avec Nana de Zola : elle n'excelle pas par ses performances sur scène mais devient un objet de fantasme ; en apparence naïve et angélique, elle suscite la convoitise des hommes qui tournent autour d'elle afin d'obtenir ses faveurs.⁸⁷

Dans *Colombe* et *Ne réveillez pas Madame*, les actrices continuent d'offrir leur corps pour lancer leur carrière, la vie mondaine étant toujours dominante. Cependant, l'auteur accentue de plus en plus le privilège des acteurs d'avoir le don sacré du théâtre et les difficultés impitoyables à surmonter pour être admis dans cette caste « à la fois enviée et méprisée, partagée entre la fierté de former une famille hors du commun et le poids du regard péjoratif qui pèse sur elle »⁸⁸.

Pourtant, dans sa *Lettre à la jeune fille qui veut faire du théâtre*, Anouilh rassure le père de l'intéressée en affirmant que les mœurs au théâtre ont changé et que les jeunes filles n'ont plus rien à craindre dans ce milieu et risquent même beaucoup plus ailleurs⁸⁹.

⁸⁷ É. Le Corre, *art. cit.*, p. 855.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 851.

⁸⁹ Citons en entier l'opinion d'Anouilh : « Votre père [...] vit encore sur des vieilles anecdotes et [...] croit que, comme du temps de *Colombe*, pour monter un jour sur la scène, il est d'abord indispensable de s'étendre sur le divan du directeur. J'ai connu à mes débuts un des derniers spécimens de cette faune. [...] Dites à monsieur votre père que je ne vois pas là beaucoup plus à craindre en somme pour vous, plutôt moins, que du chef de bureau tout-puissant ou l'homme d'affaire sanguin dont vous risquez de devenir la secrétaire s'il vous dirigeait vers l'industrie. » (J. Anouilh, *En marge du théâtre*, La Table Ronde, Paris 2000, p. 66).

Pour conclure, on pourrait citer Élisabeth Le Corre qui explique comme suit l'ambiguïté de l'attitude d'Anouilh envers les idées reçues sur les comédiens :

Tout en soulignant la cruauté et l'injustice de ce jugement et en rappelant que les préjugés qui circulent encore sur les gens de théâtre n'ont plus lieu d'être, Anouilh exprime à plusieurs reprises sa nostalgie pour ces temps où les comédiens étaient mis au ban de la société et revendique son appartenance à la caste de « ces maudits que nous étions ».⁹⁰

Le théâtre en difficulté

De la trilogie des pièces thématiques émane une image du théâtre peu flatteuse, non seulement parce qu'elle est caricaturale, mais aussi parce qu'il s'agit toujours d'un théâtre en difficulté. Comme le dit Julien dans *Colombe* : « Au théâtre [...] il y a toujours quelque chose qui ne va pas » (*Th I*, 946–7). Les problèmes commencent déjà au niveau des finances et des conditions de travail, mais concernent aussi la question du répertoire, des relations au sein de la troupe, de la distribution des rôles, de la réception et de la condition humaine de l'acteur.

Dans *Colombe*, le théâtre a connu un certain succès grâce à sa diva, Madame Alexandra, mais le directeur ne cesse de se soucier du budget qui reste toujours une de ses préoccupations majeures :

DESFOURNETTES : Pardon ! Je suis codirecteur de ce théâtre. C'est tout de même moi qui assume les frais généraux. Cinquante-cinquante, moi je suis un homme d'affaires, je ne sors pas de là... Sacrebleu ! vous avez assez d'argent pour entretenir votre bru sans moi. Vous me raflez déjà la moitié de la recette. [...] La pièce est distribuée. Il a y trente-deux personnages. Soixante costumes. Nous ne ferons même pas

⁹⁰ É. Le Corre, *art. cit.*, p. 852.

nos frais. Il ne peut pas être question d'y ajouter un seul rôle sous prétexte que votre bru est sur le pavé.

MADAME ALEXANDRA, *glapit* : Desfournettes, vous ne pensez qu'à l'argent ! Vous me dégoûtez ! Moi je me tue, c'est mon cœur, ce sont mes tripes que je donne chaque soir pour votre théâtre !

DESFOURNETTES, *hors de lui* : Donnez-les pour rien. Je vous admirerai ! (*Th I.*, 946–7)

La situation financière du théâtre de Julien Paluche dans *Ne réveillez pas Madame* n'est pas non plus à envier. Endetté, il n'a pas les moyens de payer les factures. Il semble pourtant habitué à des périodes d'instabilité financière et il prend les choses plutôt à la légère : « Voilà des années que j'avise. C'est le verbe que j'ai le plus conjugué. Remarquez que si la pièce marche, dans trois jours j'aurai la recette » (*Th. II*, p. 862). Même si on ne parle plus ouvertement des difficultés financières de son théâtre, on s'en doute. Julien ordonne souvent au personnel d'ajuster des costumes pour le nouveau répertoire ou de réparer les vieux qui sont déjà usés. Ce n'est qu'à la fin de la pièce, que le théâtre de Paluche engrange ses recettes, ce qui se manifeste par la modernisation du plateau et le nouveau vison de la patronne. Pourtant, Julien Paluche est loin d'être satisfait :

JULIEN : [...] On ne jouera pas Hamlet ! On continuera la pièce actuelle. On continuera à avoir du succès. On continuera à vivre, à coucher avec n'importe qui et gagner de l'argent ! Plein d'argent ! Il en faut ! Aglaé aura un second manteau de vison qu'elle portera par-dessus le premier. Moi, je m'achèterai un manteau de vigogne doublé en vraie peau de nègre, comme tous les jeunes premiers [...]. Les loufiats me saluent dans les restaurants, les duchesses m'écrivent, les pisseuses m'attendent à la sortie pour me faire signer des bouts de papier, *Le Figaro* me fait de bons articles. Je suis arrivé ! Je suis vieux ! Je suis con ! Je suis seul ! Merde ! Merde ! Merde ! Merde ! (*Th. II*, 940)

Les débuts de la troupe ambulante de Molière ne sont pas très prometteurs, elle peine à joindre les deux bouts. Les acteurs se produisent de ville en ville, toujours en quête d'un public enthousiaste et d'une digne récompense. Le plus souvent, ils doivent se contenter

« de maigres bravos, vite éteints, parsemés de quelques sifflets » (*P.M.*, p. 16) et d'une misérable recette. La situation est souvent désespérante car ils n'ont « même pas de quoi payer l'auberge » (*P.M.*, p. 16). Ils sont obligés de faire des démarches pour pouvoir donner des représentations, de parfois « graisser la patte » à un secrétaire. Mais même cela s'avère inefficace, car la concurrence dans le domaine du spectacle est énorme. Leur découragement se manifeste par des ricanements et des méchancetés qu'ils n'épargnent pas à Molière :

LE GARÇON : Ça a marché, messieurs-dames ?

DE BRIE : Un triomphe, Léon ! En petit comité, mais un triomphe.

LE GARÇON : Ils ont bien applaudi ?

DUPARC : Il aurait plus manqué que ça ! S'ils avaient sifflé, on ne se serait pas laissé faire ! On était plus nombreux qu'eux !
(*P. M.*, p. 18)

Selon les membres de la troupe, Molière est en partie responsable de leur infortune. Il refuse d'accepter une évidence qui pourtant saute aux yeux des autres :

LA GRANGE, *sinistre* : Le théâtre se meurt !

DE BRIE : Il faudrait leur donner des farces. C'est la tragédie qui ne marche plus. Patron, il faut nous écrire quelque chose, avec beaucoup de cocus !

MOLIÈRE, *sec* : J'écris une tragédie. Je ne suis pas auteur de farces.

DUPARC : Alors on ne fera encore pas un sou. (*P. M.*, p. 18)

Ils essaient de persuader Molière d'adapter leur répertoire aux goûts du public, qui incontestablement dicte les lois dans le monde du spectacle, ce qui suscite d'ailleurs leur indignation :

DUPARC : On n'aime plus la tragédie en France !

DE BRIE : Tout de même ! siffler Corneille !

LE JEUNE COMÉDIEN, *rigolant un peu* : C'était peut-être pas Corneille qu'ils sifflaient.

DE BRIE, *sinistre* : Non. Non. Il y a plus que la farce. Le beau théâtre est foutu ! (*P. M.*, p. 18)

Molière est en proie à un dilemme. Doit-il rester fidèle à ses convictions personnelles et continuer à jouer la tragédie au risque de plonger la troupe dans la pauvreté et de la condamner inévitablement à l'échec ou, au contraire, renoncer à ses ambitions et accepter la suprématie de la comédie, genre bas et vulgaire ? Même si, au début, il trouve que « ce n'est pas un métier de faire rire les gens ! » (*P. M.*, p. 16), il finit par céder aux pressions de son entourage. Il avoue finalement :

MOLIÈRE : Finie la tragédie ! J'ai enfin compris. Bien sûr tout est laid. Bien sûr tout est triste. Et après ? On le sait. Il faut se purger l'âme. Par le rire. La seule attitude virile devant la condition humaine, c'est la comédie... (*Il cite.*) L'homme est un animal inconsolable et gai ! (*P. M.*, p. 18)

L'admettre n'est que la moitié du chemin. Bien que Molière s'épanouisse dans la comédie, que ses pièces connaissent le succès et que la troupe bénéficie de la protection de Louis XIV, ses détracteurs, surtout les nobles, lui reprochent de s'être rabaissé à un genre mineur. Après la représentation de *L'École des Femmes*, il est obligé de filer à l'anglaise dans une ambiance de scandale, tellement le public est bouleversé par le spectacle. Les mauvaises langues ne manquent pas : « Il fuit les quolibets, Mesdames ! C'est un échec total. Il a peur qu'on lui fasse un mauvais parti » ou « Je n'ai jamais vu une aussi mauvaise pièce, aussi mal jouée ! [...] Molière passera, comme le café ! » (*P. M.*, p. 32). Devenu célèbre, ses pièces continuent de susciter des scandales comme le fameux *Tartuffe* qui, d'abord interdit, est finalement autorisé par le roi, à la grande joie de son auteur. Il reste conscient du fait que la mauvaise réception du public est souvent due à la jalousie de ses confrères. Anouilh n'hésite pas à les tourner en dérision. En mettant les paroles suivantes dans la bouche de Lysidas, qui exprime son opinion sur la pièce de Molière qu'il vient de voir : « Moi, j'ai passé une excellente soirée. Mais vous me direz que les auteurs aiment bien voir tomber les pièces de leurs confrères. Ce sont leurs bonnes soirées à eux » (*P. M.*, p. 31), il porte aussi un jugement sur le comportement

des dramaturges. Non seulement ils se réjouissent des échecs de leurs concurrents, mais ils les dénigrent aussi dans la vie privée, dans le but évident de les plonger dans la disgrâce du public, très sensible aux questions de moralité. Molière doit faire face à plusieurs diffamations propagées par ses confrères, qui ternissent sa réputation et entravent sa carrière. La citation ci-dessous témoigne de la grande concurrence entre les auteurs qui font feu de tout bois pour mettre en difficulté les rivaux et leurs œuvres :

MOLIÈRE : Vous savez la dernière de ces Messieurs de l'Hôtel de Bourgogne ? Il n'y a que des confrères pour avoir des attentions comme ça. Après avoir fait courir, dans Paris, le bruit que j'avais épousé ma propre fille, ils répandent maintenant le bruit que je m'intéresse aux garçons. (*P. M.*, p. 36)

Anouilh, qui clamait haut et fort ne pas avoir de biographie, accuse cet intérêt exagéré pour la vie privée des auteurs au détriment de leur création de façon encore plus explicite dans *Cher Antoine...*, où c'est Carlotta qui devient cette fois son porte-parole :

CARLOTTA, *furieuse* : Non ! Cela m'agace, cette mode de maintenant, de s'intéresser uniquement aux petites choses des grands hommes, alors que ce qu'ils ont fait de grand, au fond, tout le monde s'en moque plus ou moins ! Antoine a été un grand auteur, il a fait de très belles pièces. Bon. C'est tout. Qu'on les rejoue ! le reste, on s'en fout ! (*Ch.*, p. 24)

Malgré des débuts difficiles, les théâtres présentés dans la trilogie connaissent finalement le succès. Leur situation financière s'améliore de façon remarquable et les actrices gagnent la célébrité, comme si l'auteur voulait dire que les efforts et le travail du comédien finissent toujours par être récompensés.

Le théâtre en conflit

Le théâtre présenté par Anouilh est un théâtre en difficulté, qui doit affronter de nombreux obstacles extérieurs, mais à cela s'ajoutent des conflits de différentes natures qui surgissent au sein de la troupe. Tout d'abord, ils résultent de l'égoïsme des acteurs, de leur caractère conflictuel et de leurs ambitions toujours inassouvies. Alors que les acteurs, faux amis, se volent l'un l'autre leurs maîtresses et se moquent constamment des collègues cocus⁹¹, les actrices, toujours jalouses, ne s'épargnent pas non plus les méchancetés, comme en témoignent ces paroles de Carlotta :

CARLOTTA, *rogue* : Si vous voulez que nous nous mettions à nous dire des grossièretés, ma petite, moi je veux bien. Mais je suis certainement plus entraînée que vous : vous ne tiendrez pas. Vous savez, à la Comédie-Française ce n'est pas de tout repos. Pour le défendre, son bout de gras, la lutte entre Madames, on a l'habitude : c'est le pain quotidien. [...] Pour l'injure on est des athlètes, rue de Richelieu ! Dès le Conservatoire avec les copines, on s'apprend ! Et pas seulement pour l'injure, pour la méchanceté florentine, la vraie, la polie [...]. (*Ch.*, p. 73)

Les relations conflictuelles entre les comédiens font partie intégrante du métier, ce que confirme aussi Colombe : « Tout le monde se hait dans ce métier, tout le monde se jalouse » (*Th. I.*, p. 984).

Les relations entre acteurs et metteurs en scène ne sont pas plus heureuses ; parfois même, elles sont plus lourdes de conséquences, car elles interrompent les répétitions, voire rendent la représentation impossible.

⁹¹ D'après les paroles de De Brie qui évoque ainsi Molière défunt : « Et c'était tout de même un grand Monsieur ! ». Duparc constate ignoble, ravi, vengé : « Oui, mais ça ne l'a pas empêché d'être cocu ! Comme les autres ! », après quoi il rigolent honteusement (*P. M.*, p. 42).

Les acteurs, se croient au-dessus de tous et de tout, mais peinent à suivre les indications et à se conformer aux exigences du metteur en scène, qui, selon eux, sont exorbitantes et parfois même déraisonnables. Dans *Cher Antoine...*, par exemple, les acteurs trouvent insensée l'idée du metteur en scène qui leur demande d'improviser. Leur incapacité à satisfaire cette exigence rend le spectacle impossible. De même, l'idée d'improviser préoccupe visiblement les acteurs du *Rendez-vous de Senlis*, qui demandent : « Vous n'allez pas nous faire improviser, tout de même ? » (*R. S.*, p. 29) et insistent sur l'importance du texte. Cela résulte du fait que les comédiens chevronnés tombent facilement dans un schématisme de rôle. *Le Rendez-vous de Senlis* en est une belle illustration. Philémon, engagé par Georges, réprimande ce dernier sur un ton acerbe : « Mais sacrebleu, vous m'avez dit un personnage de père ! Je vous compose un personnage de père. Vous n'avez pas la prétention de m'apprendre mon métier, tout de même !... » (*R. S.*, p. 35). Tout cela parce que son idée du rôle de père ne correspond pas à celle du metteur en scène. Il cède finalement, parce qu'il ne s'agit que d'un spectacle improvisé donné devant une jeune femme que Georges tente de séduire et non d'un « vrai » spectacle devant un « vrai » public, ce qu'il n'hésite pas à souligner : « J'ai le respect de mon métier, moi, monsieur. S'il y avait eu une œuvre d'art à défendre, je vous promets bien que cela aurait été une autre paire de manches ! » (*R. S.*, p. 36).

Une autre caractéristique commune aux personnages d'acteurs qui rend impossible toute entente avec leurs metteurs en scène est le fait que ces derniers reprochent incessamment aux premiers d'en faire « toujours trop » et de « sonn[er] faux ». « Le ton de la vie est tellement plus simple. Je ne sais pas d'où vous allez chercher vos intonations ? » (*P. M.*, p. 15) dit Molière à ses acteurs. Julien Paluche les réprimande : « Pas sur ce ton-là » (*Th. II.*, p. 939). La propension des acteurs à l'exagération, leur intransigeance et leur inflexibilité freinent le travail du metteur en scène qui, impuissant, fait face à un mur d'incompréhension. C'est une des raisons pour lesquelles les metteurs en scène préfèrent les débutantes aux actrices à succès qui ont tendance à se surestimer. Déçu du jeu d'une actrice célèbre, qui, vexée,

a finalement quitté le plateau, Julien Paluche constate avec sarcasme : « Une débutante cela se ménage. Il y a un espoir » (*Th. II.*, p. 940).

Il n'est pas étonnant non plus que les metteurs en scène n'estiment pas les acteurs qui, au cours de leur carrière, deviennent de plus en plus prétentieux, tombent dans une exaltation exagérée, perdent le côté naturel et frais de leur jeu en se figeant dans des personnages types et en les interprétant toujours de la même façon, comme s'ils servaient « des plats réchauffés ». Anouilh semble se moquer aussi des comédiens qui se surestiment en prétendant avoir suivi une excellente formation d'acteur : cela impressionne peut-être tout l'entourage, mais pas le metteur en scène. Aux yeux de ce dernier, c'est même plutôt un défaut.

La vie privée des acteurs, incapables de séparer le jeu du vécu, est aussi une source de conflits au sein de la troupe. Dans les pièces en question, nous avons toujours affaire à un couple d'acteurs qui traverse une crise et dont les querelles rendent l'ambiance de travail pesante et difficile, ou même, suspendent les répétitions. Dans *Ne réveillez pas Madame*, où ce conflit est le plus mis en évidence, un des acteurs de la troupe constate avec irritation : « On devrait interdire les ménages au théâtre. Avec les gens collés on a déjà suffisamment d'ennuis ; mais avec les ménages, c'est insoluble. Tout le théâtre est dans la marmite avec eux et cela ne fait pas avancer le travail... » (*Th. II.*, p. 877). Nombreux sont les cas où des acteurs en conflit sont obligés de jouer les amoureux dans la pièce, ce qui est d'avance voué à l'échec, car ils sont incapables d'oublier leurs différends personnels et surtout, leurs drames passionnels.

L'impossibilité de séparer le jeu du vécu ne résulte pas seulement, comme on pourrait le croire, de l'incompétence des acteurs mais du fait que les frontières entre la vie et le théâtre se brouillent à un point tel qu'il leur est impossible de les distinguer. Cela entraîne de fréquentes interruptions des répétitions. *Ne réveillez pas Madame* donne le meilleur exemple de ce genre de situation. Le conflit personnel d'un couple d'acteurs en crise rend impossible tout travail sur le spectacle. Ce conflit s'envenime pendant une répétition justement, parce que le texte qu'ils doivent déclamer reflète leur vie de couple. La vie s'immisce ainsi dans le théâtre et donne un double-sens à la scène. Julien Paluche – metteur en scène, assiste à une répétition

où Smelov, interprété par Ambroisi, déclare son amour à Roussia jouée par Aglaé, la femme de Julien. Ce dernier, insatisfait du jeu de l'acteur, se met en colère et lui demande de faire ressortir par son jeu le fait que les sentiments de Smelov envers Roussia ne sont pas sincères. Il lui explique énervé : « Il joue à la séduire et il la laissera quand il s'en sera amusé, nous devons le sentir déjà » (*Th. II.*, p. 873). Cette remarque n'aurait rien d'étonnant si Ambroisi et Aglaé, à l'instar de leurs personnages, n'étaient pas amants, ce que Julien sait. Évidemment, cette scène lui rappelle l'infidélité de sa femme et cet avertissement est implicitement adressé à Aglaé, ce dont tous les trois sont parfaitement conscients. Par la suite, quand Julien remplace Ambroisi, prend Aglaé dans ses bras et s'apprête à lui dire les répliques tendres de Smelov, sa femme se dégage de ses bras « avec une sorte d'horreur » (*Th. II.*, p. 873) et suspend la répétition comme si elle voulait éviter d'entendre une déclaration d'amour de la bouche de son mari qu'elle trompe. La querelle entre les acteurs qui suit la répétition prouve qu'ils prennent « pour de vrai » les répliques qu'ils prononcent en tant que personnages. Aglaé singe son mari en train de jouer Smelov, méchante : « Roussia Titaina, petit oiseau, votre âme aussi est une chambre obscure où vous n'avez jamais osé entrer... » (*Th. II.*, p. 873), pour ensuite lui poser une question concernant leur vie de couple : « Tu y es entré, toi une fois, dans la chambre ? » (*Th. II.*, p. 873). Un peu plus loin, elle le singe de nouveau en grimaçant et en prononçant la même réplique, mais elle ajoute un autre commentaire : « J'ai ouvert les fenêtres maintenant, mais c'est trop tard » (*Th. II.*, p. 873). Blancart-Cassou constate que les pièces que les personnages jouent ou qu'ils ont jouées ne sont pas sans rapport avec ce qu'ils sont censés vivre. Sa remarque concerne *Ne réveillez pas Madame*, mais elle est valable aussi pour les autres drames : *La Petite Molière* où les pièces de Molière reflètent son passé, *Cher Antoine ou l'Amour raté*, où le théâtre annonce, de manière curieuse, l'avenir de l'auteur, et *Le Rendez-vous de Senlis* où le théâtre présente la vie que le protagoniste voudrait vivre, ce qui, encore une fois, prouve le lien étroit entre la Vie et le Théâtre. Nous reviendront sur ce jeu de miroir dans le chapitre consacré aux métadrames fictionnels.

Nous arrivons ainsi à la question du répertoire qui n'est pas non plus sans importance. Le répertoire devient souvent un objet de discussion et de conflit au sein de la troupe. Dans les pièces analysées ici, c'est le protagoniste qui en décide et choisit, consciemment ou non, des pièces qui reflètent sa vie, ses passions inassouvies ou ses traumatismes, comme s'il voulait les vivre sur la scène. Julien Paluche a rêvé toute sa vie de représenter Hamlet – ce qui est finalement devenu une obsession – pour pouvoir jouer « la scène avec la mère » supposée guérir sa blessure d'enfant négligé par une mère toujours absente. En outre, sa mère ancienne actrice, l'implore de lui donner un rôle d'amante pour qu'elle puisse revivre encore une fois une histoire d'amour, chose que son âge avancé lui interdit désormais. Il est évident que le théâtre est une sorte de compensations ou même une catharsis pour les comédiens dont la vie est privée d'une intimité que, paradoxalement, le théâtre leur a volé. C'est une question plus profonde qui mérite notre attention, car elle résulte de la condition de l'acteur et de la conception du théâtre qu'Anouilh nous expose.

La conception du comédien

Bien qu'Anouilh semble parfois impitoyable envers ses personnages, qu'il les dessine plutôt sous un mauvais jour en mettant en lumière leurs caractéristiques les plus négatives au point d'en faire des caricatures, le lecteur avisé ressent de la pitié pour ces êtres si maladroits et si sordides. D'où vient cet effet ? Probablement du fait que, sous l'apparente critique des acteurs, se cache une certaine sympathie et surtout de la compréhension de la part de l'auteur, ce dont témoigne la citation suivante :

En effet, l'animal comédien ne se tue jamais par amour que sur scène ; le soir de la mort de son fils, à l'admiration générale des imbéciles – il demande seulement une canne pour jouer, admirablement comme d'habitude, son rôle (et peut-être encore

mieux ce soir-là, diront les connaisseurs extasiés) ; vous le verrez, admirable de tenue, aux enterrements où tout Paris se rencontre ; follement gai et affectueux, embrassant tendrement ses pires ennemis, sous l'éclair des lampes des photographes, les soirs de centièmes triomphantes ; [...] admirablement généreux les soirs de vent de générosité sur Paris, dans un gala bien organisé pour les sans-logis mais avare avec sa vieille mère, qu'il laisse concierger quelque part, devenu sociétaire de la Comédie-Française, quitte à aller manger le haricot de mouton, en vison, avec elle dans sa loge, à Belleville, gentiment ; parfait avec les princesses pour lesquelles il étudie des révérences et beaucoup plus distingué qu'elles, car lui qui joue la distinction ne se permet jamais ce que se permettent les vraies princesses.⁹²

Malgré l'apparente simplicité du personnage du comédien, celui-ci, aux yeux de l'auteur, est un être assez complexe. Son portrait est d'autant plus intéressant qu'il s'inscrit dans la problématique de la vérité au théâtre. Anouilh expose tout le fond du problème dans *La Lettre à une jeune fille qui veut faire du théâtre* :

Allez donc, s'étaient dit dans leur sagesse les prêtres du XVII^e siècle, donner l'absolution à ces âmes-là ! À laquelle de leurs âmes d'abord ? Et pour lesquels de leurs péchés ? Les vrais, anodins, de leur vie, ou les faux, épouvantables, qu'ils avaient mimés tous les soirs au point d'en pâlir, d'en suer, d'en crier vraiment.⁹³

Ce texte nous est extrêmement utile, car il y expose ses idées sur le métier de comédien. On en retrouvera plusieurs échos dans son œuvre dramatique et il nous permet de voir sous un autre jour le personnage de comédien, présent dans les pièces analysées dans ce chapitre.

Tout d'abord, le métier de l'acteur exige de lui qu'il fasse semblant « pour de vrai », exigence paradoxale voire impossible, qui l'amène à essayer d'être plus vrai que le personnage qu'il imite. C'est pour cette raison qu'il tombe facilement dans le piège de l'exagération. Comme

⁹² J. Anouilh, *En marge du théâtre*, La Table Ronde, Paris 2000, p. 70.

⁹³ *Ibidem*, p. 71.

le souligne Anouilh, les comédiennes imitant les princesses sont plus distinguées que les vraies princesses, qui peuvent se permettre quelques « distorsions ». L'acteur ne se le permet pas et, à force d'essayer d'être plus « vrai » que le vrai, il devient faussement théâtral. Ensuite, puisque l'acteur est obligé de faire semblant pendant la majeure partie de sa vie, parce que c'est sa profession qui le veut, est-ce sa faute si cela devient une habitude, une partie intégrante de sa personnalité ?

Comme beaucoup d'autres dramaturges et philosophes, Anouilh était hanté par la question de la vérité au théâtre laquelle, comme le prouvent les citations ci-dessus, est directement liée à la conception du comédien. Il s'interroge non seulement dans les pièces thématiques, mais dans toute son œuvre dramatique, ce qui prouve l'importance de cette question dans sa création. Dans ce chapitre, nous nous limiterons à analyser ce problème dans le contexte de la condition du comédien.

Dans *La Répétition ou l'Amour puni*, dont nous parlerons plus en détail dans un autre chapitre, le personnage de Tigre prononce les paroles suivantes, qui ont de l'importance pour la présente analyse :

Le naturel, le vrai, celui du théâtre, est la chose la moins naturelle du monde, ma chère. N'allez pas croire qu'il suffit de retrouver le ton de la vie. D'abord dans la vie le texte est toujours si mauvais ! Nous vivons dans un monde qui a complètement perdu l'usage du point-virgule, nous parlons par phrases inachevées, avec trois petits points sous-entendus, parce que nous ne trouvons jamais le mot juste. Et puis le naturel des conversations, que les comédiens prétendent retrouver : ces balbutiements, ces hoquets, ces hésitations, ces bavures, ce n'est vraiment pas la peine de réunir cinq ou six cents personnes dans une salle et de leur demander de l'argent, pour leur en donner le spectacle. Ils adorent cela, je le sais, ils s'y reconnaissent. Il n'empêche qu'il faut écrire et jouer la comédie mieux qu'eux. C'est très joli, la vie, mais cela n'a pas de forme. L'art a pour objet de lui en donner une précisément et de faire par tous les artifices possibles – plus vrai que le vrai. (*Th. I.*, p. 858)⁹⁴

⁹⁴ Ces paroles font écho à celles du Père de *Six personnages en quête d'auteur* qui définit les personnages comme des « êtres vivants, plus vivants que bien des êtres qui respirent et figurent sur les registres de l'état civil ! Des êtres moins vrais,

Comme le souligne Elisabeth le Corre, Anouilh, comme Diderot, « met en exergue les dangers à confondre le vrai et le commun »⁹⁵ au théâtre, ce que ce dernier exprime de la façon suivante :

Réfléchissez un moment sur ce qu'on appelle au théâtre être vrai. Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature ? Aucunement. Le vrai en ce sens ne serait que le commun. Qu'est-ce donc que le vrai de la scène ? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète, et souvent exagéré par le comédien.⁹⁶

Il n'est pas étonnant que les critiques aient essayé de rapprocher les idées d'Anouilh de celles de Diderot qui, dans *le Paradoxe sur le comédien*, définit les grands acteurs comme « les êtres les moins sensibles. [...] trop occupés à regarder, à reconnaître et à imiter, pour être vivement affectés au-dedans d'eux-mêmes. [...] Nous sentons, nous ; eux ils observent, étudient et peignent. [...] ».

L'image de l'acteur peinte par Anouilh dans son œuvre semble très proche de celle présentée par Diderot, ce que soutient aussi June N. Beard dans *Le monde du théâtre dans l'œuvre dramatique de Jean Anouilh*⁹⁷. Mais il y a un fait crucial à ne pas négliger. Les acteurs anouilhien paraissent des êtres insensibles tant dans la vie que sur les planches, et leur préoccupation majeure est d'imiter la vie au point de devenir faussement théâtraux – ce que nous avons illustré plus haut – mais en plus, Anouilh ne les considère pas comme de bons acteurs. Il les tourne visiblement en dérision et ne les donne pas en exemple. Il semble dire, dans la dernière pièce de la trilogie analysée ici, que le temps où le public exigeait d'imiter la vie au point de « sortir ses tripes » – comble de la virtuosité de l'acteur – est révolu. Julien

peut-être, mais plus réels ! Cf. L. Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, Gallimard, Paris 1950, p. 15.

⁹⁵ É. Le Corre, *art. cit.*, p. 837.

⁹⁶ D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Garnier-Flammarion, Paris 1967, p. 137.

⁹⁷ J. N. Beard, *Le monde du théâtre dans l'œuvre dramatique de Jean Anouilh*, <http://digitool.library.mcgill.ca>.

Paluche, qui devient le porte-parole de l'auteur, crie énérvé contre ses acteurs : « Pas des tripes ! » et ce motif revient d'ailleurs maintes fois dans d'autres pièces.⁹⁸ Ainsi, Anouilh semble dire que « le bon acteur joue avec du sang-froid, avec son intelligence et non avec ses entrailles »⁹⁹, sinon il en fait trop et, en recherchant des effets, il devient caricatural. De fait, tous les personnages de comédiens chez Anouilh se caractérisent par ce trait particulier qui, selon Jacqueline Blancart- Cassou, résulte :

[...] d'une déformation professionnelle particulière à leur métier : alors que de bons acteurs joueraient comme ils vivent, c'est-à-dire avec naturel, ces mauvais acteurs vivent comme ils jouent, c'est-à-dire théâtralement. Leur comportement s'inscrit dans le jeu du dramaturge, en entretenant une oscillation entre la vie réelle et le théâtre, vie réelle qui, visiblement, est jouée, et théâtre qui se veut imitation de la vie et n'imité souvent que lui-même.¹⁰⁰

Ouvrons à cet endroit une petite parenthèse. La remarque de la critique nous fait venir à l'esprit la fameuse observation de Sartre concernant le comportement artificiel du garçon de café, que l'on peut, abstraction faite de la conception philosophique de la mauvaise foi, rapporter aussi à la condition de l'acteur selon Anouilh :

Il a le geste vif et appuyé, un peu trop précis, un peu trop rapide, il vient vers les consommateurs d'un pas un peu trop vif, il s'incline avec un peu trop d'empressement, sa voix, ses yeux expriment un intérêt un peu trop plein de sollicitude pour la commande du client, enfin le voilà qui revient, en essayant d'imiter dans sa démarche la rigueur inflexible d'on ne sait quel automate, tout en portant son plateau avec une sorte de témérité de funambule [...]. Toute sa conduite nous semble un jeu [...]. Il joue, il s'amuse. Mais à quoi joue-t-il ? Il

⁹⁸ En guise d'exemple, citons L'Acteur de *Ne réveillez pas Madame* : « Si tu savonnes, sors-leur tes tripes, je te dis ! » (*Th. II.*, p. 902).

⁹⁹ É. Le Corre, *art. cit.*, p. 857.

¹⁰⁰ J. Blancart-Cassou, *op. cit.*, p. 144.

ne faut pas l'observer longtemps pour s'en rendre compte : il joue à être garçon de café [...], le garçon de café joue avec sa condition pour la réaliser. Cette obligation ne diffère pas de celle qui s'impose à tous les commerçants : leur condition est toute de cérémonie, le public réclame d'eux qu'ils la réalisent comme une cérémonie, il y a danse de l'épicier, du tailleur, du commissaire-priseur, par quoi ils s'efforcent de persuader à leur clientèle qu'ils ne sont rien d'autres qu'un épicier, qu'un commissaire-priseur, qu'un tailleur.¹⁰¹

Nous avons illustré plus haut, en parlant de la grande vedette, le comportement de l'actrice qui, même dans la vie paraissait constamment théâtralement fausse. Quelques questions s'imposent alors : l'acteur, chez Anouilh, ne joue-t-il pas justement à être acteur dans sa vie privée ? Ce jeu ne résulte-t-il pas de sa condition ni de l'obligation qui lui est imposée par la société, qui le voit en tant qu'un être faisant toujours semblant ? Nous y reviendrons par la suite.

Revenons pour le moment à la thèse de Beard qui rapproche Anouilh de Diderot. Cela ne nous semble pas tout à fait justifié. Ce qui, selon nous, éloigne les deux auteurs est précisément la question du « naturel » au théâtre. Tandis que Diderot attend du bon acteur de l'insensibilité en prétendant que « la sensibilité n'est guère la qualité d'un grand génie »¹⁰² et écrit encore que « c'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres ; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs ; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes »¹⁰³, pour Anouilh, la sensibilité est une valeur nécessaire. Il donne les comédiennes non professionnelles ou les débutantes en exemple car, justement, elles sont pures et sensibles, elles ont encore le naturel des gestes et de l'intonation. Elles ne doivent pas feindre leurs émotions ni les imiter : elles les éprouvent. Ce sont elles qui inspirent à l'auteur de l'admiration, même si, comme il le suggère dans son œuvre, les moments de vérité au théâtre tiennent du miracle. Nous sommes entièrement d'accord avec Elisabeth Le

¹⁰¹ J.-P. Sartre, *L'Être et le néant*, Gallimard, Paris 1976, p. 94.

¹⁰² D. Diderot, *op. cit.*, p. 131.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 133.

Corre qui constate à propos d'Anouilh que « le naturel recherché au théâtre est loin de se confondre avec le vécu : il est paradoxalement le comble de l'artifice »¹⁰⁴.

La figure de la jeune débutante semble d'ailleurs être la clé pour comprendre ce phénomène. Située dans l'ombre de la grande diva dans l'économie de l'œuvre, elle a moins retenu l'attention des chercheurs. Pourtant, elle est révélatrice de quelques vérités sur la condition de l'acteur, vérités qui fourniront peut-être des réponses à des questions qui jusqu'ici sont restés en suspens.

Il semble que les trois débutantes des pièces analysées – Armande, Colombe et Aglaé possèdent plusieurs traits communs, comme dans le cas de la grande actrice analysé plus haut. De plus, la ressemblance entre elles et la jeune fille, destinataire de la *Lettre à une jeune fille qui veut faire du théâtre* – elle est d'ailleurs peut-être, elle aussi, une création de l'auteur – est marquante au point que, hormis le fait que *Colombe* a été écrit avant la lettre, l'on serait enclin à la considérer comme le prototype de ces trois héroïnes. Quoi qu'il en soit, il est nécessaire d'analyser ces quatre personnages pour obtenir une image complète de la figure de la jeune débutante. Ce qui est frappant dans les pièces en question, c'est que les jeunes filles subissent, à quelques variantes près, la même métamorphose qui se produit selon le même schéma.

Au début de l'action, Anouilh met toujours la naïveté et la pureté de la jeune fille en contraste avec l'égoïsme et l'égoïsme de la grande diva. Cela doit être souligné, car bien qu'initialement différentes à bien des égards, elles finissent par se ressembler, surtout sur le plan personnel, ce qui, selon nous, constitue une étape transitoire dans l'évolution de la personnalité de la jeune fille. Devenir faussement théâtrale comme la grande diva sur le plan professionnel semble être l'étape finale, qu'Anouilh suggère à peine. Il est pourtant important de le comprendre, car cette évolution montre l'influence du théâtre sur la personnalité de la comédienne depuis ses débuts jusqu'à la fin de sa carrière en nous présentant la figure de la jeune débutante (première

¹⁰⁴ É. Le Corre, *op. cit.*, p. 857.

étape) qui se transforme en jeune première (deuxième étape) pour finir vieux monstre sacré (troisième étape).

Armande et Colombe sont en quelque sorte obligées par les circonstances à faire partie de la troupe, et au début, elles ont peur, même si c'est pour des raisons différentes. Colombe a peur parce que son mari l'abandonne dans un milieu qu'il déteste et qu'il juge sordide. De plus, il la confie à sa mère – actrice, qu'il méprise. Armande, récemment sortie du couvent, est terrifiée à l'idée de vivre avec des acteurs, qui, à l'époque, étaient considérés comme des damnés. L'éducation reçue au couvent aggrave encore son état d'âme. Dévote, elle se sent comme en enfer entourée de diables réels.

Seule Aglaé est dès le début déterminée à devenir actrice et en donne ouvertement la raison : « Je voudrais être une autre que moi. Plusieurs autres que moi » (*Th. II.*, p. 886). On retrouve la même motivation, un peu plus développée, chez la jeune fille dont Anouilh cite les aveux dans *La Lettre...* :

Bien plus qu'un désir, je crois que c'est en moi une nécessité... le seul rôle que j'ai ne me suffit jamais... J'ai toujours envie d'en avoir des tas d'autres : de beaux, d'inattendus, d'invraisemblables, d'ingrats, de tristes aussi, d'heureux... Ça m'empêche absolument d'être simple et donc heureuse. Je ne crois pas manquer de naturel mais très sûrement je ne suis pas simple... Cela fait partie de moi sans que même j'y puisse rien. Je peux me mettre dans n'importe quel rôle et chaque fois on me croit. Le théâtre [...] devient alors une planche de salut pour moi, le moyen de trouver l'équilibre et l'unité de la vie normale.¹⁰⁵

Ses paroles, qui résonnent comme un écho, peuvent jeter un nouveau jour sur l'argument d'Aglaé, mais surtout expliquer la métamorphose de Colombe et d'Armande. Bien que, sous l'influence de préjugés imposés par les autres, elles soient initialement hostiles au monde du théâtre, elles y adhèrent finalement de plein gré et s'y retrouvent facilement. Dans l'optique adoptée, tout cela nous

¹⁰⁵ J. Anouilh, *En marge du théâtre*, op. cit., p. 64.

permet de supposer que les héroïnes en question se caractérisent par une même propension à se sentir « plusieurs », que le théâtre leur permet de réaliser. Cela expliquerait aussi leurs affinités avec le monde du spectacle, observées déjà par les critiques, mais qui, selon nous, ne résultent pas seulement des liens héréditaires.

Paul Vandromme dit à propos de Colombe qu'« elle a la comédie dans le sang : elle la joue sans le savoir et même presque sans le vouloir ; elle ne la fabrique pas (comme les monstres sacrés), elle la vit – c'est l'air qu'elle respire et qui lui donne une mine superbe »¹⁰⁶. De même, André François Rombout observe à propos d'Armande qu'« il ne lui a fallu que quelques instants pour se mettre au diapason du siècle »¹⁰⁷, une caractéristique que l'on pourrait attribuer aussi à Colombe. Ce changement immédiat survenu chez les deux héroïnes, suscite pourtant chez le critique un doute sur la sincérité de leur attitude. Après avoir présenté son argumentation, il les définit toutes deux comme de pures artificieuses ou de fausses pures¹⁰⁸. Il a certainement raison en constatant que :

Dans *La Petite Molière* et *Colombe* la compagne, après avoir été amoureuse de la sincérité et de la rigueur d'Alceste, reprend la liberté en reprochant justement à son partenaire son excès de rigorisme, ses principes, qui ont pu lui faire illusion un instant, mais qui ont fondu, comme neige au soleil, sous l'influence déliquescence du théâtre, de son clinquant et de son trompe-l'œil. Dans les deux cas, l'homme a été séduit au sens fort du terme par l'image d'un idéal de pureté, de bonheur simple dont il était sevré dans son milieu et qu'il a pensé pouvoir réaliser avec sa nouvelle rencontre. Lorsque celle-ci redevient elle-même et remplace l'image idéale qui vit dans l'esprit et le cœur de son mari par sa véritable personnalité, le lien est violemment rompu.¹⁰⁹

¹⁰⁶ P. Vandromme, *op. cit.*, p. 46.

¹⁰⁷ A. F. Rombout, *op. cit.*, p. 112.

¹⁰⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁹ *Ibidem.*

Pourtant, la question se pose de savoir quelle est la véritable personnalité de la jeune fille, puisque, comme suggéré dans *La Lettre...* elle en a plusieurs. Et est-ce sa faute ? Contrairement à Rombout, nous serions loin de nier aux deux héroïnes une pureté initiale. Avant de se mettre « au diapason du siècle », elles semblent avoir été sincères et pures, comme le prouvent leurs hésitations et leurs craintes inspirées par le côté mensonger du théâtre, qu'elles sont capables d'observer et sur lequel elles s'expriment de façon répétée. Dans *Ne réveillez pas Madame*, Aglaé avoue : « Si j'aime un homme un jour, je ne ferai pas de théâtre. [...] Et quand je lui dirai : je t'aime, le soir, je ne viendrai pas de le dire en faisant semblant, dans l'après-midi, à un garçon au visage peint. J'ai horreur du théâtre » (*Th. II.*, p. 915). Dans *La Petite Molière*, Armande à son tour déclare :

Mais moi, si j'aime un homme, je serai à lui devant Dieu – et tout entière. Et ce que je lui apporterai le soir, ça ne sera pas le reste des sourires prodigués à tous les autres hommes tout le jour. Et quand je lui dirai : je t'aime, dans notre chambre, pour de vrai, ce ne sera pas après l'avoir dit en mentant, une heure avant, à un autre, sur le théâtre, devant des gens qui ont payé pour voir ça. (*P. M.*, p. 24)

Les jeunes débutantes sont donc bien conscientes du fait que l'intimité jouée sur les planches rend impossible l'intimité dans le couple et met ainsi celui-ci en péril. La conclusion de Molière, porte-parole de l'auteur, est éloquent. Il répond à Armande : « C'est le métier » (*P. M.*, p. 24). Autrement dit : c'est le prix qu'il faut payer quand on est comédien. D'ailleurs, Anouilh lui-même prévient la jeune fille dans *La Lettre...* :

[...] quand vous aurez trouvé un garçon, le vrai, que vous aimerez et que vous lui tendrez vos lèvres, que ce ne soient pas des lèvres qui aient déjà dit : « Je t'aime » à un autre jeune homme peinturluré la veille, et qui, le soir même de ce don de vous (car les comédiens n'ont que les après-midi pour aimer à leur compte), rediront encore : « Je t'aime » à un autre jeune homme

peinturluré sous les regards de cinq ou six personnages – et peut-être de la même façon.¹¹⁰

La Petite Molière nous offre l'étude la plus complète de l'évolution de la personnalité de la jeune débutante en mettant l'accent précisément sur le déchirement intérieur d'Armande, ce qui, dans le cas des deux autres héroïnes, n'était pas tellement souligné. Il n'est pas anodin que l'auteur ait choisi pour héroïne une fille confiée dès sa naissance aux religieuses, ce qui en quelque sorte lui « garantit » la pureté. Une fois sortie du couvent, petit à petit, on observe des changements dans sa mentalité et son comportement. Au début, elle n'arrive pas à trouver sa place dans la société et surtout dans le milieu trouble des acteurs, dont elle a visiblement peur. Elle les considère non seulement comme des rebuts de la société, mais aussi des damnés. Rien d'étonnant à cela, car sa formation religieuse a déformé sa vision du monde. Étant en quelque sorte obligée de vivre parmi les acteurs – une actrice prétend être sa sœur, en vérité elle est sa mère – elle en reste une observatrice perspicace et assez critique, surtout s'il s'agit de leurs mœurs. Pour une fille de foi, voire une dévote, pure et assez naïve, qui ne connaît d'autre vie que celle du couvent, la confrontation avec la vie frivole des comédiens est assez choquante. Elle doit affronter aussi le côté mensonger du théâtre, ce qui provoque en elle une sorte de désorientation : jusque-là, la seule vérité existante était pour elle celle que lui dictait la religion. Elle ne cache pas son mépris pour les comédiens. Elle manifeste constamment sa non-appartenance à ce milieu en se tenant toujours à l'écart. Pourtant, le théâtre l'attire, elle n'arrive pas à résister à sa magie. Au début, elle touche seulement les costumes, qu'elle rejette ensuite avec une sorte de terreur. Un peu plus tard, elle les essaie, ne serait-ce que pour se regarder dans le miroir ; mais ensuite elle « franchit le seuil » du théâtre et fait semblant de jouer. Tout cela, toujours en cachette et avec un déchirement intérieur qui va décroissant. Bien qu'au début on observe son combat contre elle-même et ses désirs, finalement, à la grande surprise de

¹¹⁰ J. Anouilh, *En marge du théâtre*, op. cit., p. 71.

son entourage, devenue la femme de Molière, elle n'a qu'une idée en tête : elle veut jouer. Devenue comédienne, elle ne ressemble guère à la fille pure du début de la pièce. Elle devient frivole, calculatrice et égoïste, à l'image des grandes divas anouilhennes.

Pour résumer ces considérations sur l'évolution des personnages de débutantes, nous nous servons d'un tableau représentant leurs traits pertinents, suivant l'approche d'analyse des personnages proposée par Anne Ubersfeld dans *Pédagogie du fait théâtral*¹¹¹ :

Tableau 1. Analyse componentielle

Trait pertinent	La débutante (étape 1)	La grande première (étape 2)	Le monstre sacré (étape 3)
La pureté	+	+/-	-
La sensibilité	+	+/-	-
L'expérience professionnelle	-	+/-	+
Le naturel du jeu	+	+/-	-

Ce tableau montre bien qu'en acquérant de l'expérience professionnelle, l'actrice perd d'autres caractéristiques comme la pureté et la sensibilité, et ce qui va de pair, le naturel de son jeu. On ne peut pas s'empêcher de penser que c'est le théâtre qui l'a dépravée. Certains critiques rejettent d'emblée cette thèse¹¹², comme par exemple June N. Beard qui affirme que la pureté de cœur de trois autres héroïnes à savoir Amanda dans *Léocadia*, Isabelle dans *L'Invitation au château* et Lucile dans *La Répétition ou l'Amour puni* sont une preuve suffisante pour dire que le théâtre n'a pas d'influence néfaste sur la personnalité de l'acteur. Ce raisonnement ne nous semble cependant pas fondé, car les jeunes filles mentionnées par l'auteure n'appartiennent pas vraiment au monde du spectacle. N'étant pas « du métier », elles

¹¹¹ A. Ubersfeld, « Pédagogie du fait théâtral », [dans :] *Théâtre mode d'approche*, Éditions Labor, Bruxelles 1987.

¹¹² Cf. J. N. Beard, *op. cit.*, p. 46.

ne peuvent pas être analysées selon les mêmes critères. C'est aussi pour cette raison que nous en parlerons dans un autre chapitre. En revanche, Rombout prend en considération le côté néfaste du théâtre, en soulignant toutefois toujours une certaine propension des héroïnes au mal. Mais, rappelons-le, elles sont pour lui de fausses pures, donc déjà un peu corrompues, ce qui ne correspond pas à notre point de vue. Voici le sien, exprimé par une question-réponse : « Mensonges, manœuvre politique, voire même hypocrisie native ou corruption au contact du monde du théâtre ? Les deux, sans doute »¹¹³.

Notre interprétation est la suivante : par la bouche de ses personnages Anouilh semble nous suggérer que la métamorphose des jeunes débutantes est une corollaire de la vie libertine et dépravée des acteurs, qui ont dévoyé ces êtres purs. Les paroles les plus éloquentes sont celles de Julien qui, dans *Colombe*, culpabilise explicitement sa mère d'avoir contribué à la « dépravation » de sa femme et, par conséquent, à l'échec de son mariage. Il lui dit :

Je l'ai laissée seule dans ce milieu pourri comme un imbécile [...] (*Th. I.*, p. 975). C'est vous. C'est vous tous qui lui avez appris à devenir ce qu'elle est. C'est toi avec tes sourires de maquerelle sur la vieille peau, tes vieilles histoires d'amour puantes. Elle était pure, elle était propre comme un petit sou. Vous l'avez touchée. Vous l'avez tous touchée ! Je vous hais tous ! (*Th. I.*, p. 992)

Un autre facteur, qui doit être pris en compte est le sentiment d'étouffement commun aux trois héroïnes. Madeleine s'en aperçoit la première et conseille à Armande : « Ce qu'il te faudrait, c'est sortir un peu de toi-même, petite prisonnière » (*P. M.*, p. 16). Jusqu'à ce qu'elles deviennent comédiennes, elles vivent comme enfermées dans une cage de préjugés et de convictions imposées par leur mari ou, dans le cas d'Armande, par l'éducation religieuse du couvent, qui les empêchent de vivre. On pourrait les considérer comme des identités qui leur sont imposées par les autres. En guise d'exemple, présentons

¹¹³ A. F. Rombout, *op. cit.*, p. 108.

les aveux des deux héroïnes. Colombe dit : « Celle que tu aimais, celle que tu essayais que je sois, tu l'avais imaginée tout seul. Ce n'était pas moi » (C., p. 1006), et Aglaé : « J'en ai assez d'être la femme de Paluche. Je voudrais être moi – enfin ! » (*Th. II.*, p. 920).

Le théâtre, qui a trouvé un terrain propice à cause de leur identité multiple, leur a offert l'opportunité de se libérer de ces carcans, d'où leur enthousiasme et leur sentiment d'épanouissement. Les paroles que Colombe adresse à Julien le rendent bien : « Ah mon pauvre biquet ! tu ne sauras sans doute jamais, mais si tu pouvais te douter comme c'est facile, la vie – sans toi ! Comme c'est bon d'être soi enfin, telle que le bon Dieu vous a faite ! » (C., p. 1006). Celle d'Armande aussi : « C'est à mon tour de vivre » (*P. M.*, p., 29).

Certes, sur le plan humain, on peut parler d'une certaine dépravation – elles deviennent aussi frivoles et égoïstes que leur entourage – mais elles retrouvent finalement leur équilibre et leur bonheur. Dans *La Lettre...*, Anouilh souligne explicitement ce qu'il ne fait que suggérer dans son œuvre dramatique et que le lecteur avisé saura distinguer sous les clins d'œil de l'auteur, à savoir le rôle salutaire du théâtre. Cela pourrait sembler surprenant vu la caricature qu'il en fait. Dans le cas des jeunes filles qui se sentent « plusieurs », un risque de dégradation encore plus grave entre en jeu, car leur personnalité multiple pourrait avoir des conséquences beaucoup plus néfastes que celles du théâtre :

Quand le sentiment de ses possibilités devient trop aigu chez un être, quand dans la vraie vie, son besoin d'être non seulement deux (comme la plupart d'entre nous), mais plusieurs risquerait d'en faire un monstre, il est peut-être possible et souhaitable que se spécialisant dans le métier de tricheur, il devienne comédien afin de ménager en lui une sorte d'unité faite autour de sa personnalité quotidienne d'acteur, qui lui servira d'alibi et préservera son équilibre.¹¹⁴

Ensuite, le dramaturge ajoute avec un clin d'œil :

¹¹⁴ J. Anouilh, *En marge du théâtre*, op. cit., p. 69.

Il n'est même pas impossible [...] que dans une société future vraiment bien organisée [...] le théâtre devienne obligatoire pour tout le monde. On ferait alors une énorme économie d'assassins, de femmes adultères et de dictateurs. Ayant exprimé chaque soir après l'usine ou le bureau pour du semblant [...] leur possibilité de crime, d'autorité ou de passion, les hommes redeviendraient le reste de la journée ce qu'ils sont au fond : des animaux non offensifs.¹¹⁵

C'est ainsi qu'il décrit aussi les comédiens : [...] « bon garçon ou bonne fille au demeurant et ne faisant pas – à quelques médisances près, qui sont la musique du métier – vraiment de mal¹¹⁶. Ni vraiment de bien »¹¹⁷.

Anouilh ne stigmatise pas les débutantes lorsqu'elles évoluent sur le plan humain, pourtant il voit dans cette évolution un grand inconvenient sur le plan professionnel. La plus grande valeur de l'acteur à ses yeux est de rester toujours débutant. Il le souligne à travers son porte-parole dans *Cher Antoine ou l'Amour raté* :

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ Pirandello défend aussi cette profession en rappelant l'étymologie du mot acteur :

« PAOLINO : Comédien, en grec, se dit : *Upocritès*. Et pourquoi *Upocritès* ? (À Belli :) Vous : que font les comédiens ?

BELLI : Euh...ils jouent, me semblent-t-il.

PAOLINO : [...] Et parce qu'ils jouent, on les appelle « hypocrites » ? Vous trouvez juste d'appeler hypocrite quelqu'un qui joue parce que c'est son métier ? S'il joue, il fait son devoir ! Vous ne pouvez pas l'appeler hypocrite ! – Par contre, qui appelez-vous ainsi, de ce nom que les Grecs donnaient aux comédiens ?

GIGLIO, *comme s'il comprenait tout à coup* : Ah ! Quelqu'un qui fait semblant, monsieur !

PAOLINO : Voilà. Quelqu'un qui fait semblant, précisément comme un comédien, qui fait semblant d'être, mettons, un roi, alors qu'il n'est qu'un pauvre pouilleux ; ou qui tient n'importe quel autre rôle. Quel mal y a-t-il à cela ? Aucun. C'est un devoir, un métier ! – Quand est-ce mal, au contraire ? Quand on n'est plus "hypocrite" de cette façon, par devoir, par métier, sur la scène : mais par plaisir, par intérêt, par méchanceté, par habitude, dans la vie – ou même par politesse – sûrement ! » L. Pirandello, *L'Homme, la bête, la vertu* [dans :] *id. Théâtre*, t. I, Gallimard, Paris 1968.

¹¹⁷ J. Anouilh, *En marge du théâtre*, *op. cit.*, p. 71.

ANTOINE : J'espère, mon cher Grassac, que nous sommes restés et que nous resterons toujours, tous, des amateurs. C'est le vocable du théâtre le plus décrié et c'est le seul où il y ait le mot amour. [...]

LE COMÉDIEN PIÉDELIÈVRE : Excusez-moi, maître, mais j'ai tout de même trente-cinq ans de Comédie-Française derrière moi !

ANTOINE, *souriant* : C'est évidemment un handicap (*Ch.*, p. 126).

Il semble prévenir contre ce danger qui guette tous les acteurs et les gens du spectacle : la schématisation de leur jeu et la recherche des effets. Il est un grand propagateur de l'idée que le bon acteur joue toujours comme s'il débutait. Conserver cette attitude d'acteur-amateur permet de se prémunir contre les déformations professionnelles, parmi lesquelles la plus grave est de devenir insensible et, par conséquent, de perdre son âme, ce dont parle Bachman, un personnage de *Ne réveillez pas Madame* :

BACHMAN, *sourdement après un petit temps* : Qu'est-ce que c'est que la vie, dans notre métier ? Le temps où l'on va bouffer le beefsteak-frites au bistrot avec les copains qui se racontent des petites histoires, entre la répétition et le spectacle ? Et le matin, on dort : on est crevés. Heureusement, qu'il y a les périodes de chômages pour penser à sa vieille maman ! Sinon avoue qu'on a pas beaucoup de temps pour être soi. C'est pourquoi, à la longue, on finit par même plus se le demander, qui on est... On n'a pas d'âme. [...] Ou plutôt on en a plusieurs à la demande. (*Th. II.*, p. 881-882)

Anouilh continue sa pensée dans *Il y eut d'abord* « le chœur des satyres » en disant que les acteurs ont trop d'âmes pour en avoir vraiment une¹¹⁸. L'acteur ne devient-il donc pas, *uno, nessuno, centomila*... ? C'est ainsi que l'on pourrait définir sa personnalité, ce qui, évidemment, rapproche Anouilh de Pirandello. Les deux auteurs

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 35.

mettent en exergue la spécificité de la profession qui consiste à incarner un personnage, c'est-à-dire à faire semblant, et les conséquences de cet état de choses. Julien Paluche souligne le côté mensonger du métier en constatant : « Il s'agit d'une certaine aptitude à mentir. Tout le monde plus ou moins, mais au théâtre, il faut savoir mentir pour rien, ce qui est tout de même une étrange chose » (*Th. II.*, p. 886)¹¹⁹. D'où le piège dont Bachman est conscient quand il affirme : « À force de feindre, nous n'avons plus d'âme » (*Th. II.*, p. 877)¹²⁰. Telle semble être la clé de la conception de l'acteur dans l'œuvre d'Anouilh.

Nous touchons ici un problème déjà annoncé plus haut, dont on pourra déjà éclaircir l'origine et les conséquences. Ce trait particulier du théâtre qui plonge l'acteur dans le mensonge a pour corollaire le fait que celui-ci vive « théâtralement », car le théâtre a anéanti sa personnalité, il ne sait plus qui il est. Les acteurs se vantent d'avoir « la passion facile » (*Th. II.*, p. 877), mais au fond, ils sont privés d'émotions. Ils parviennent facilement à feindre les émotions pour les transmettre au public, mais ils sont incapables de les ressentir dans la vie, ce que nous avons démontré dans l'analyse du personnage de l'actrice-vedette. Au fond, ils sont vides. Au besoin, ils revêtent la personnalité d'un personnage qu'ils ont incarné sur scène, comme Madame Alexandra.

Plus que celle de Diderot, Anouilh semble partager l'opinion de Pirandello, qui prétend que seul le personnage est capable de représenter son drame. L'acteur, même le plus compétent, est capable seulement de le reproduire à sa façon, et son jeu ne sera donc toujours qu'une imitation de la vie. Pourtant, si les personnages pirandelliens sont conscient du fait que les frontières entre le jeu et le vécu se

¹¹⁹ Dans *Six personnages...* le Directeur dit : « Ah, vraiment ? Notre profession vous semble un métier de fous ! Le Père : Eh ! mon Dieu ! Donner l'apparence du vrai à ce qui ne l'est point, et cela, monsieur, sans nécessité, par simple jeu... enfin, oui ou non, votre profession n'est-elle pas de faire vivre sur la scène des personnages imaginaires ? », L. Pirandello, *op. cit.*, p. 14.

¹²⁰ Le personnage pirandellien de Donata dans *Se trouver*, vit la même expérience en tant qu'actrice. Elle perd les repères entre ce qu'elle vit dans la vie et ce qu'elle joue sur les planches, Cf. L. Pirandello, *Se trouver* [dans :] *id. Théâtre*, t. VII, Gallimard, Paris 1968.

brouillent au point que l'on risque de s'y perdre – ce qui devient leur drame intérieur – rares sont les personnages anouilhien qui en prennent conscience. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles ils deviennent caricaturaux. Ceux qui s'en aperçoivent au terme d'une réflexion plus poussée sur leur condition, perdent leur côté comique et suscitent de la pitié.

Dans *La Lettre...*, Anouilh conclut sa réflexion sur le théâtre par une phrase qui pourrait aussi servir de conclusion à ce chapitre : « Cela dit, si vous avez du talent, Mademoiselle, faites tout de même du théâtre. C'est la vie, c'est le métier le plus amusant de la terre ».¹²¹

¹²¹ J. Anouilh, *En marge du théâtre*, op. cit., p. 72.

Chapitre III

LES MÉTADRAMES FIGURATIFS

Nous pouvons entièrement souscrire aux observations de Paul Vandromme qui constate à propos de l'œuvre d'Anouilh :

Le vrai sujet de son œuvre, c'est le théâtre, le jeu de la scène. Jeu de la scène ou le jeu de la vie ? La question ne se pose pas. La scène, la vie, c'est tout comme. On se promène de l'une à l'autre, et sans savoir parfois où la première finit, où la seconde commence. Même si nous ne grimpons pas sur les planches, nous sommes tous des acteurs. C'est notre véritable profession, y compris lorsque nous l'exerçons en amateurs.¹²²

En effet, Anouilh semble se situer dans le sillage de maints dramaturges comme Shakespeare, Calderón, H. von Hofmannsthal, pour n'en citer que quelques-uns, qui dans leurs œuvres se réfèrent au topos du *theatrum mundi*. Nous avons démontré dans le chapitre précédent que les « acteurs » et « actrices » ne manquent pas dans le théâtre anouilhien. Les métaphores et les allusions au monde du théâtre, génératrices de la métathéâtralité, jalonnent son œuvre, et il en émerge une image de la vie en tant que spectacle dont les hommes sont les acteurs. Comme le remarque à juste titre Vandromme :

¹²² P. Vandromme, *op. cit.*, p. 27.

Le théâtre d'Anouilh, c'est quelque chose comme le répertoire des différentes façons de jouer sa vie, parce qu'elle est mal faite, de changer de rôle parce qu'on se sent mal dans sa peau, de brouiller les époques parce qu'on ne se trouve pas bien dans la sienne, de recommencer une interprétation parce qu'on n'est pas content, de remettre un texte au net parce que le brouillon est parsemé de trop de scories. Le regret, la nostalgie, l'inappétence, l'insatisfaction, ce sont les sentiments qui surnagent et qui entraînent le cours de cette œuvre vers le bouillonnement de sa source. Le jeu, le déguisement, pour les personnages de Jean Anouilh, a la même signification que le fantastique pour les personnages de Marcel Aymé. Le théâtre, c'est la féerie (noire, rose, peu importe). Une occasion unique nous est fournie d'atteindre au romanesque : quelque chose, et qui déränge la routine de l'existence. On la provoque pour rendre un peu moins intolérable le spectacle de sa propre vie.¹²³

Les paroles de Bachmann, acteur de *Ne réveillez pas Madame*, sont, à ce titre, éloquentes :

C'est cela vivre, pour tout le monde : faire semblant. Et il n'y a pas que nous qui faisons semblant, tu sais ! Les juges font semblant, les curés font semblant, les militaires font semblant. Et ils ont souvent moins de talent que nous [...]. Se fariner la gaufre pour ne plus se voir, c'est un système de conventions. Les pédérastes, les communistes, les gros industriels, les pères de familles, à quoi crois-tu donc qu'ils jouent, sinon à cache-cache, eux aussi ? (*Th. II*, p. 897)

Cela permet de rapprocher l'univers d'Anouilh de celui de la *comédie humaine* où les hommes jouent dans leurs rapports sociaux en faussant leur relation avec autrui. En témoignent aussi les paroles d'un personnage de *L'Invitation au château* : « On est tout seul, voilà ce qui est sûr. On ne peut rien les uns pour les autres, que jouer le jeu » ; ou du Général d'*Hurluberlu ou le Réactionnaire amoureux* qui s'adresse ainsi à son fils : « Tu verras en grandissant, Toto, que dans

¹²³ *Ibidem*, p. 29.

la vie, même quand ça a l'air d'être sérieux, ce n'est tout de même que du guignol. Et qu'on joue toujours la même pièce » (*Th. II.*, p. 369). Thérèse Malachy a repris cette idée en proposant celle que « tous les personnages anouilhien sans exception sont des types assimilables à des marionnettes [...] qui tiennent de la *commedia dell'arte* et de la comédie de boulevard »¹²⁴. Elle les caractérise comme étant des

[...] créatures dont on démonte le mécanisme au lever du rideau et qui font leur numéro dans la pièce sans que, jamais, aucun incident ne modifie leur manière d'être. Ils ont un emploi fixe que n'ébranle ni la pression des événements qui se déroulent sur la scène, ni celle que les autres personnages exercent sur eux. Types sans épaisseur psychologique, ils font leur pirouette ou leur cabriole et disparaissent sans laisser de traces.¹²⁵

Nous ne souscrivons que partiellement à cette analyse, car il ne nous semble pas légitime de cataloguer tous les personnages anouilhien en leur attribuant la même étiquette. En effet, leur caractère guignolesque résulte de différents facteurs qu'il faut prendre en considération. S'il est vrai que les personnages secondaires et les comparses présentent bien ces traits, les personnages principaux ne deviennent des marionnettes que dans la mesure où ils participent au jeu de rôles. Il suffit de citer les paroles de Lady Hurf, dans le *Bal des voleurs*, qui tantôt annonce l'arrivée des autres personnages en disant : « Chut ! Voici nos marionnettes » (*Th. I.*, p. 352), tantôt donne cet avertissement : « Attention, il ne faut pas être malheureux ou bien je coupe les ficelles aux marionnettes » (*Th. I.*, p. 352), pour s'apercevoir que certains personnages échappent à la définition de Malachy. De plus, dans le jeu de rôles anouilhien, les rôles sont souvent réversibles, ce que nous allons démontrer dans l'analyse qui suit, tandis que les marionnettes – les personnages secondaires, comme les définit Malachy – ont un emploi fixe, comme Arlequin ou Polichinelle. À notre avis, les deux catégories de marionnettes (les personnages principaux et secondaires) n'ont donc pas de dénominateur commun comme le prétend

¹²⁴ T. Malachy, *op. cit.*, p. 14, p. 15.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 17.

Malachy. L'univers d'Anouilh repose évidemment sur une dichotomie entre l'apparence et la réalité, déjà observée par P.J. Nelson dans *A play within a play*¹²⁶. Le réduire à un monde de marionnettes, comme le veut Malachy, nous semble une interprétation incomplète. D'où l'intérêt de combler cette lacune par une analyse approfondie du jeu de rôles, élément propre des métadrames figuratifs (selon la définition de Karin Vieweg-Marks). Nous allons nous y appliquer dans ce chapitre.

D'emblée, il faut préciser que les critiques ont maintes fois mentionné la présence d'un jeu de rôles dans l'œuvre d'Anouilh, sans toutefois s'attarder sur cette question, hormis H. Sawecka qui, dans un ouvrage digne d'intérêt, *Structures pirandelliennes dans le théâtre français 1920–1950*, se base sur le corpus des premières pièces d'Anouilh et consacre plusieurs pages au rapprochement entre quelques éléments du jeu de rôles chez Anouilh et chez Pirandello¹²⁷, et D. Kahl, qui analyse le jeu de rôles anouilhien dans *Die Funktionen des Rollenspiels in den Dramen Anouilhs*¹²⁸ en s'appuyant sur un corpus de huit pièces : *Colombe*, *Pauvre Bitos ou le Dîner de têtes*, *La petite Molière*, *Léocadia*, *La Répétition ou l'Amour puni*, *Antigone*, *L'Alouette* et *La Grotte*. L'optique adoptée par ce chercheur, qui applique la définition socio-psychologique du jeu de rôle proposée de Rocheblave-Spenlé et qui s'est focalisé sur la signification psychologique du procédé, diffère cependant de la nôtre, qui se concentre sur son aspect purement théâtral, et se base en outre sur un corpus différent. Par exemple, il ne nous semble pas opportun de parler de jeu de rôles dans des pièces comme *Antigone*, *L'Alouette* ou *La Grotte*¹²⁹, incluses dans le corpus

¹²⁶ R.J. Nelson, *A play within a play*, Yale University Press, 1958, p. 135. « The formula, play within a play, provides the ideal occasion for the dramatist to conduct his theatrically centered investigation of the theme of appearance and reality ».

¹²⁷ H. Sawecka, *Structures pirandelliennes dans le théâtre français 1920–1950*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2017, p. 90–102.

¹²⁸ D. Kahl, *Die Funktionen des Rollenspiels in den Dramen Anouilhs*, Romanisches Seminar der Universität, Hamburg 1974.

¹²⁹ Ou encore *Tu étais gentil comme tu étais petit*, dans laquelle l'un des personnages dit : « Voilà. Nous sommes là tous les quatre sous le soleil, dans cette ombre étroite et puante au pied des murs d'Argos et nous allons jouer le jeu d'Électre et d'Oreste – le jeu d'Égisthe et de Clytemnestre. Le jeu terrible où tous les coups sont bons. [...] Et le résultat de la partie écrit de toute éternité sur un immense panneau

de Kahl, même si les personnages de ces pièces semblent le suggérer, puisqu'ils avouent à plusieurs reprises qu'ils jouent un rôle. Mais il ne faut pas négliger le caractère délusoire de ces pièces. Le jeu qui y est présenté n'a pas de caractère ludique, indissociable, nous semble-t-il, du jeu de rôles. Leurs personnages sont en quelque sorte *condamnés* à jouer leurs rôles, ce qui les différencie de façon évidente des personnages de *L'invitation au château*, *Pauvre Bitos ou le Dîner de têtes* ou *Léocadia*. Ces pièces demandent à être analysées dans une optique différente, c'est une des raisons pour lesquelles nous en parlerons dans d'autres chapitres.

Par ailleurs, la notion du jeu est une notion difficile à cerner, comme en témoignent de nombreuses études et approches¹³⁰, d'où la visible confusion dans l'usage de ce terme. Pour éviter celle-ci, nous préciserons d'emblée que nous l'entendons selon l'optique de Stéphane Chauvier, qui part du fameux *Homo ludens* de Huizinga, puis se réfère au *Jeu comme le symbole du monde* de Fink et à *Les jeux et les hommes* de Caillois – des ouvrages canoniques en la matière, qui restent toujours un point de repère valable – mais en appuyant aussi ses réflexions sur les études plus récentes des philosophes et sociologues anglais et allemands. Il s'interroge sur la notion du jeu de rôle dans un sens qui nous paraît plus adéquat.

Ses réflexions qui n'aboutissent pas, hélas, à la formulation d'une définition précise du jeu de rôles, sont enrichissantes dans la mesure où cette notion est analysée par opposition aux jeux de société et en opérant un certain rapprochement avec le drame. Il part de la définition de Caillois qui, en parlant d'une catégorie de jeu qu'il

derrière les joueurs en lettres grandes comme des hommes. C'est comme cela qu'on joue bien. Moi, je suis Égisthe, l'amant de Clytemnestre » (*Th. I.*, p. 1307).

¹³⁰ Cf. C. Duffo, *Le jeu de Pascal à Schiller*, Presses Universitaires de France, Paris 1997 ; J.-M. Varenne, Z. Bianu, M. de Smedt, *L'Esprit des jeux*, Seghers, Paris 1980 ; J. Huizinga, *Homo ludens*, trad. C. Sérésia, Gallimard, Paris 1951 ; R. Caillois, *Les Jeux et les Hommes*, Gallimard, Paris 1967 ; E. Fink, *Le jeu comme le symbole du monde*, trad. H. Hildenbrand, A. Lindenberg, Les Éditions du Minuit, Paris 1966 ; J. Henriot, *Sous couleur de jouer*, José Corti, Paris 1989 ; D.W. Winnicott, *Jeu et réalité*, trad. C. Monod, J.-B. Pontalis, Gallimard, Paris 1971 ; J. Duvignaud, *Le jeu du jeu*, Éditions Balland, Paris 1980 ; E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Édition de Minuit, Paris 1973.

appelle *Mimicry*, décrit cette situation de jeu comme celle où « le sujet joue à croire, à se faire croire ou à faire croire aux autres qu'il est un autre que lui-même »¹³¹, et il y ajoute une précision qui nous semble importante, à savoir que « les joueurs de rôles interprètent à leur façon le petit drame du quotidien »¹³² et constituent, par conséquent, un « miroir de l'existence »¹³³. Il ajoute que :

L'absorption du théâtre, des drames masqués, de tout ce qui implique rôles et personnages dans les jeux tient à cette intersection des jeux de rôles et des drames dans les deux cas, le corps vivant des personnes impliquées dans ces jeux et dans ces drames est le fait brut qui sert de support au fait institutionnel ludique ou dramatique.¹³⁴

La réflexion de Chauvier semble justifier notre choix de traiter séparément les pièces comme *L'invitation au château* ou *Léocadia*, qui présentent un jeu de rôles, et *Antigone*, *L'Alouette* ou *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, où les personnages ne font pas semblant d'être quelqu'un d'autre mais jouent leurs propres drames¹³⁵. Dans le cas des premières, le jeu est détachable de la personne qui joue ; dans le deuxième cas, le drame du personnage est sa raison d'être. Comme le constate Chauvier :

Un drame n'est pas un jeu parce que l'acteur n'a pas le pouvoir de décider du destin dans le drame, du personnage qu'il interprète. Ce destin est la partition du drame et l'acteur doit seulement la jouer, la faire vivre, lui donner corps et voix [...] un drame est, pourrait-on dire, une partition close ou saturée qui évoque une procédure, au lieu qu'un jeu de rôle est une partition ouverte, que le joueur doit compléter en fonction des règles et consignes du jeu et en vue d'un but, qui reste le but constitutif du jeu. [...] il y a entre jeux et drames toute

¹³¹ R. Caillois, *Les Jeux et les Hommes*, Gallimard, Paris 1967, p. 61.

¹³² S. Chauvier, *Qu'est-ce qu'un jeu ?*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris 2007, p. 66.

¹³³ *Ibidem*, p. 83.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 66.

¹³⁵ Certains critiques ne font pas cette distinction.

la différence qui sépare une structure pratique ouverte et une partition saturée.¹³⁶

Pour compléter nos réflexions sur le jeu de rôles, citons encore une observation de Georges Forestier qui nous semble importante dans la mesure où il distingue cette notion de celle du théâtre dans le théâtre en insistant sur la différence structurelle entre les deux :

Tandis que dans le jeu de rôle, s'il y a l'indication d'un rôle emprunté, ce rôle n'est pas nécessairement conçu comme un spectacle, dans le théâtre dans le théâtre, il faut que l'on sente un regard extérieur à l'action enchâssée, autrement dit que cette action ne soit pas une scène d'intrigue, mais d'une manière ou d'une autre, un spectacle détaché. Ainsi, toutes les scènes de déguisement du théâtre comique sont des jeux de rôle, mais elles ressortissent rarement du théâtre dans le théâtre, par le simple fait que, si gratuites soient-elles, elles se situent malgré tout sur le plan de l'action principale.¹³⁷

Pour cette raison, les pièces qui se situent en quelque sorte entre la métathéâtralité fictionnelle et la métathéâtralité figurative, à savoir *La Répétition ou l'Amour puni*, *La Belle vie* et *Cher Antoine ou l'Amour raté*, qui à plusieurs égards se rapprochent des jeux de rôles, feront l'objet d'une analyse plus détaillée dans le chapitre consacré aux métadrames fictionnels.

Le jeu de rôles ou l'invitation au château

Les pièces que nous proposons d'étudier dans ce chapitre et que nous avons regroupées sous le nom de métadrames figuratifs se ressemblent sous plusieurs aspects. Premièrement, elles ont un dénominateur

¹³⁶ S. Chauvier, *op. cit.*, p. 63.

¹³⁷ G. Forestier, *op. cit.*, p. 12.

commun facilement repérable : les personnages font semblant d'être quelqu'un d'autre ou font passer d'autres personnages pour ce qu'ils ne sont pas – autrement dit, ils leur font jouer des rôles. Deuxièmement, toutes ces pièces ont un thème commun, celui de « l'invitation au château »¹³⁸, c'est-à-dire qu'une ou plusieurs personnes sont invitées dans une demeure où se déroulera le jeu de rôles.

Dans *Léocadia* et *L'Invitation au château* – un titre révélateur –, une jeune fille d'origine humble est sollicitée dans une demeure bourgeoise pour y jouer un rôle. Dans le cas du *Rendez-vous de Senlis*, la jeune fille, toujours modeste, est cette fois invitée pour participer à un jeu, mais son rôle consiste surtout à y assister en tant que spectatrice. Il faut souligner le fait que ces jeunes filles ne sont au courant ni de la vraie raison de leur « invitation », ni du jeu qui va se dérouler, et le plus souvent, ce sont les circonstances qui les obligent à s'y prêter.

Dans *Le Bal des voleurs*, les « joueurs de rôles » sont trois voleurs déguisés en Grands d'Espagne que lady Hurf invite dans sa villa. Comme le souligne Jacqueline Blancart-Cassou, le cadre des *Pièces Roses et Brillantes*, dont font partie celles que nous venons de mentionner, est « adapté au bonheur : villa luxueuse, ou château pourvu d'un parc ou au moins d'un jardin d'hiver, et situé souvent dans une ville d'eau ou à proximité de la mer »¹³⁹. Cette observation ne nous semble pas anodine, car c'est là un genre de cadre particulièrement propice au jeu de rôles. D'ailleurs, dans la plupart de ces pièces, le jeu naît précisément de l'ennui des personnages. Dans d'autres cas, comme dans *Léocadia* ou *L'Invitation au château*, une certaine ambiance d'oisiveté ou de féerie, soulignée par l'accompagnement musical, plane sur l'univers dramatique.

Dans *Pauvre Bitos ou le Dîner de têtes*, il est toujours question d'une invitation, mais ni le cadre ni les circonstances ne sont propices à la distraction. Le jeu de rôle revêt un caractère différent. Le

¹³⁸ Le thème récurrent de « l'invitation au château » a été souligné par J. Blancart-Cassou dans *Jean Anouilh, ou les jeux d'un pessimiste*, p. 77. Selon nous, dans l'œuvre anouilhienne, ce thème est strictement lié au jeu de rôles et propre aux métadrames figuratifs.

¹³⁹ J. Blancart-Cassou, *op. cit.*, p. 83.

dîner organisé par Maxime se déroule dans un ancien prieuré, dans une ambiance sinistre de murs qui sont des vestiges de la Révolution française et dont les anciens propriétaires ont été guillotines, ce qui est souligné dans l'incipit de la pièce.

Le fait que le décor de toutes ces pièces, qu'il s'agisse d'un château, d'une villa luxueuse ou d'une demeure qui a connu des temps meilleurs, soit chaque fois planté dans un endroit difficilement accessible, le plus souvent coupé du monde extérieur, n'est probablement pas non plus fortuit. Les raisons de cet isolement varient. Il peut s'agir de mauvaises conditions météorologiques, comme dans *Pauvre Bitos ou le Dîner de têtes* où Bitos se retrouve bloqué par une forte pluie, ou de l'éloignement du lieu et du manque de moyens de transport, comme dans *Léocadia*, ou d'une panne de téléphone qui coupe les personnages du reste du monde, comme dans *Le Rendez-vous de Senlis*. Le monde du jeu devient ainsi une prison, un « huis clos » sartrien où les personnages sont en quelque sorte condamnés à se côtoyer. L'on a donc affaire à une autre réalité, à un monde à part auquel ne peuvent accéder que les personnages de la représentation, et dont il est difficile ou quasi impossible de s'échapper. En fin de compte, ne s'agit-il pas d'un monde irréel, d'un univers de jeu ? Ce monde est d'ailleurs envahi d'accessoires, au point qu'il est légitime de parler d'une hypertrophie du décor, ce qui contribue à rendre évidente la superficialité de la réalité représentée. La scène de l'inventaire du *Rendez-vous de Senlis* en est le meilleur exemple. La propriétaire de la maison louée par Georges, qui s'obstine à lire son inventaire de plusieurs pages, nous fait rire, mais surtout, souligne implicitement l'abondance des accessoires qui sont censés devenir le décor de la pièce. De même, dans *Léocadia*, le monde fictif créé par la duchesse pour les besoins de son subterfuge regorge de décors pour représenter le mieux possible le cadre des rencontres de son neveu et de sa bien-aimée. L'espace mimétique et l'espace diégétique¹⁴⁰ sont visiblement théâtralisés et nous renvoient à une autre réalité : celle du simulacre.

¹⁴⁰ Cf. M. Issacharoff, *Le spectacle du discours*, José Corti, Paris 1985, p. 72. « L'espace mimétique, représenté sur scène, est perçu par le public. L'espace diégétique, au contraire, étant tout simplement référé dans le discours des personnages, se

Après ces quelques considérations préliminaires, voyons les particularités du jeu représenté dans les pièces choisies.

Le jeu de rôles en cascade

Au début de l'action du *Bal des voleurs*, deux « équipes » sont déjà constituées pour mener un jeu qui a le même objectif. Il y a d'une part les voleurs, Peterbono, Hector et Gustave, qui essaient de séduire les riches demoiselles pour leur voler leurs bijoux, et de l'autre, les Dupont-Dufort père et fils, financiers au bord de la faillite qui espèrent un riche mariage. Ces deux équipes poursuivant un même objectif – profiter de la richesse des jeunes filles – usent de moyens différents, mais au bout du compte, ne diffèrent pas beaucoup sur le plan moral. Dupont-Dufort l'annonce même explicitement : « Ces gaillards-là sont ici dans le même but que nous, c'est évident, mais tout les favorise, et nous n'avons vraiment pas de chance » (*Th. I.*, p. 374).

Tandis que les premiers se déguisent d'une façon si parfaite qu'eux-mêmes ne se reconnaissent pas, les autres cherchent à être aimables de façon exagérée. Lady Hurf, plus perspicace que les autres personnages, est dès le début consciente du jeu mené par les uns et les autres. Préoccupée surtout par les avances des Dupont-Dufort à ses nièces, et aussi ennuyée de la vie mondaine dans sa ville d'eau, elle décide de se servir du jeu des voleurs pour jouer un tour aux deux financiers qu'elle juge mesquins et plus dangereux. Elle avoue : « C'est précisément ce qui m'inquiète : ils veulent nous soutirer beaucoup d'argent. Une commandite ou un mariage. Nos deux petites avec tous leurs millions sont une proie tellement tentante » (*Th. I.*, p. 339). En profitant du fait que les deux voleurs se sont déguisés en nobles espagnols, elle fait semblant de reconnaître en Peterbono son vieil ami le duc de Mirafflor

limite à une existence verbale. En d'autres termes, l'espace mimétique est transmis directement, tandis que l'espace diégétique est médiatisé par le langage, verbalisé donc non visualisé ».

et l'invite avec son fils (Hector) dans sa villa luxueuse. Les voleurs se laissent prendre au jeu de la duchesse, pensant qu'il s'agit d'une vieille folle qui les a confondus avec quelqu'un d'autre. Le scénario proposé par la duchesse facilitant la réalisation de leurs projets, ils se laissent guider dans cette improvisation dont ils ne connaissent ni le texte ni même le canevas. La duchesse manipule facilement le jeu en trouvant toujours une excuse lorsqu'ils peinent à la suivre, ou en faisant taire Lord Edgard qui essaie de compromettre ce jeu. Il est à noter qu'au moment où la duchesse leur impose les rôles, Gustave, qui accompagne Peterbono et Hector, est déguisé en Dom Petrus, un ecclésiastique : un rôle qui, vu les circonstances, ne lui convient pas, car il l'exclut du jeu imposé par la duchesse. Pour être lui aussi concerné par l'invitation, il s'absente alors pour changer de déguisement et revient en jeu en tant que Grand d'Espagne, en s'imposant dans le rôle du deuxième fils du duc, à la grande surprise de ses confrères. Ce rôle lui permettra de se rapprocher de Juliette dont il est épris. Après avoir trouvé la preuve que le duc de Miraflor est mort depuis longtemps, Lord Edgard essaie de compromettre le jeu de la duchesse. Il se rend pourtant compte que Juliette est amoureuse de Gustave et essaie de rendre possible leur amour en annonçant qu'il est son fils perdu en bas âge. Le jeu atteint ainsi son apogée. Plus personne ne croit les paroles du lord, même pas Gustave qui s'oppose à endosser ce nouveau rôle. Mais finalement tout le monde se prête au jeu pour le bonheur du jeune couple. Ils ont accepté tant de rôles qu'ils peuvent bien en jouer encore un.

Un fait important est à souligner : quand un personnage déchiffre le jeu des autres, il ne le dénonce pas mais, au contraire, s'y prête et le modifie à sa façon en vue de ses propres desseins. Il joue son propre jeu dans le rôle imposé, enrichissant de cette manière le jeu en y ajoutant une nouvelle couche. L'univers du jeu se peuple progressivement de nouveaux acteurs, et les jeux s'imbriquent en cascade, comme l'illustre le schéma suivant :

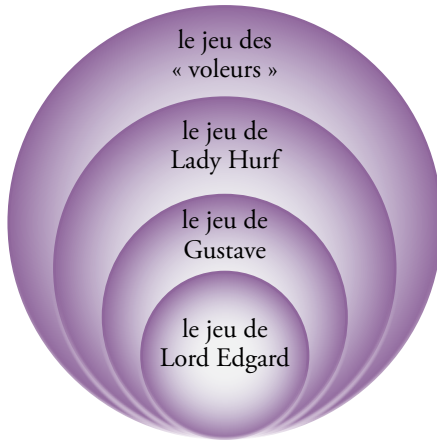


Schéma 1. Le jeu de rôles en cascade dans *Le Bal des voleurs*

Remarquons aussi que le jeu de Lady Hurf est double. Non seulement elle impose à Peterbono le rôle du duc de Mirafior, mais elle incite les voleurs et les financiers à se déguiser en voleurs ! Les premiers, évidemment, acceptent le jeu de mauvais gré, tandis que les financiers se déguisent avec une telle application qu'ils finissent par être arrêtés pour vol. De cette façon, la duchesse se débarrasse des Dupont-Dufort et arrive à ses fins.

Si on ajoute encore à ceci le jeu d'Éva qui avoue ouvertement jouer un rôle « de charmante jeune femme qui a beaucoup de succès » (*Th. I.*, p. 387), rôle qui consiste entre autres à prétendre ne reconnaître Hector sous aucun déguisement, et du Détective qui, tout au long de la pièce, feint d'être musicien, il ne reste qu'un seul personnage à ne jouer aucun rôle, à savoir Juliette. Évidemment, Lady Hurf pense à elle en constatant : « Il n'y a que pour ceux qui l'ont jouée avec toute leur jeunesse que la comédie est réussie, et encore c'est parce qu'ils jouaient leur jeunesse, ce qui réussit toujours. Ils ne se sont pas aperçus de la comédie ! » (*Th. I.*, p. 388). Comme le résume Jacqueline Blancart-Cassou : « Cet amour sincère, qui est né à la faveur d'une mystification, se voit couronner par le moyen d'une autre mystification,

dont cette fois personne n'est dupe »¹⁴¹. Car il s'agit bel et bien d'une comédie comprise comme jeu d'apparences. L'auteur nous prévient déjà dans l'incipit de la pièce, par la bouche de son personnage, du simulacre qui aura lieu. En réaction aux applaudissements prévus par l'auteur au lever du rideau parce qu'il est déguisé d'une perruque et de fausses moustaches, Hector constate, confus : « Attention, on nous applaudit » (*Th. I.*, p. 332), en dénonçant ainsi son double statut : celui d'acteur jouant un rôle et celui de personnage qui fait semblant d'être quelqu'un d'autre. Ensuite, c'est Éva qui éclaire la situation lorsqu'on applaudit l'orchestre qui vient de finir un morceau. Enfin, on retrouve une autre allusion au jeu dans la dernière réplique que Lord Edgard adresse au détective : « Alors on n'a plus besoin de vous : la pièce est finie » (*Th. I.*, p. 388). Ce n'est pas seulement une remarque à caractère métathéâtral, pour marquer la désillusion, mais surtout un rappel du simulacre, car à ce moment, « les personnages dansent en échangeant leurs barbes », ce qui souligne leur caractère feint et boucle en quelque sorte l'idée du jeu de la situation initiale.

Hormis sa structure de jeu « en cascade », cette pièce se distingue des autres par un rapport différent entre la mystification et la démythification du jeu. Les personnages du *Bal des voleurs* révèlent leur jeu au cours de la pièce¹⁴² ou après avoir joué¹⁴³, alors que dans les pièces suivantes, le jeu sera mis en évidence dès le début de la représentation. Ce jeu sera d'ailleurs par la suite contrarié ou compromis, contrairement au jeu du *Bal des voleurs* où, rappelons-le, il est accepté.

L'Invitation au château se rapproche du *Bal des voleurs* par sa structure « en cascade ». Les rôles, attribués cette fois par les deux meneurs

¹⁴¹ J. Blancart-Cassou, *op. cit.*, p. 80.

¹⁴² Lady Hurf annonce à Éva l'arrivée des voleurs : « Chut ! Voici nos marionnettes » (*Th. I.*, p. 352).

¹⁴³ Lady Hurf avoue finalement : « Le duc [de Mirafior] est mort entre mes bras, ou peu s'en faut. Je savais donc parfaitement à qui nous avions affaire. Seulement je m'ennuie tant, mon vieil Edgard ! » (*Th. I.*, p. 381). De même, Lord Edgard avoue avoir menti sur la parenté de Gustave : « LADY HURF : Edgard, ce n'est pas vrai ! Vous n'avez jamais eu de fils volé en bas âge. LORD EDGARD : Non. Ce n'est pas vrai. C'était une photo découpée dans un magazine. LADY HURF : Ainsi vous avez joué les imbéciles pendant cinquante ans et vous étiez capable de trouver cela tout seul ! » (*Th. I.*, p. 387).

de jeu que sont Horace et la duchesse, sa tante, s'imbriquent de la même façon, mais le jeu est plus contrarié. En outre, dès le début de l'action on assiste cette fois à l'organisation du jeu. Le lecteur/spectateur n'est plus censé le déchiffrer lui-même, sauf en ce qui concerne son véritable objectif, qui ne sera révélé qu'à la fin. À l'insu de ses proches, Horace invite à un bal au château une belle danseuse d'origine modeste. Il met seulement deux personnages dans la confidence, ce qui est indispensable à son jeu : Romainville qu'il fait chanter, et la mère d'Isabelle. Il fait passer la jeune fille pour une nièce de Romainville, homme du monde, et la « déguise » en une riche demoiselle, dont le rôle consiste à détourner l'attention des invités de Diana, la fiancée de son frère jumeau, en l'honneur de laquelle ce bal est organisé. En un mot, il veut lui gâcher sa fête. Il imagine qu'une fois Diana rendue jalouse et mise hors d'elle, elle révélera son vrai visage mesquin à Frédéric, et que celui-ci rompra leurs fiançailles. Horace noue cette intrigue pour empêcher le mariage, car selon lui, Diana est une gosse de riches gâtée et égoïste qui rendra son frère malheureux. De plus, il pense qu'elle n'est pas amoureuse de Frédéric mais de lui-même, et sans réciprocité. Il espère aussi que son frère ne restera pas indifférent à la beauté éblouissante d'Isabelle et à son charme mis encore en valeur par la robe splendide qu'il lui a procurée. Dans ce but, il donne des instructions à la figurante, pour qu'elle puisse plus facilement faire son effet sur Frédéric et ne compromette pas le jeu : « Ne vous occupez de rien, soyez vous-même. Répondez ce qui vous passe par la tête. Riez si vous avez envie de rire. Si vous avez envie d'être seule, laissez tout le monde soudain. Je me charge d'expliquer tout » (*Th. I.*, p. 696). Il la rassure :

Je ne vais pouvoir vous donner maintenant que les grandes lignes, le détail devra s'improviser tout à l'heure, pendant le bal. N'ayez pas peur. Vous ne serez jamais seule. [...] Je serai partout, vous surveillant toujours, vous dictant vos consignes. Le problème est simple. Il faut d'abord faire en sorte ce soir, que tout le bal ne s'occupe que de vous [...] Je vais pendant toute la soirée faire semblant d'être amoureux de vous. [...] Et vous allez, pendant toute la soirée faire semblant d'être amoureuse de mon frère. (*Th. I.*, p. 696)

Pendant le bal, Isabelle joue son rôle d'une façon si naturelle que la duchesse remarque : « Il n'y a qu'elle qui n'a pas l'air de jouer la comédie » (*Th. I.*, p. 696). Et d'ailleurs, au bout du compte, elle ne se trompe pas, car après le bal, Isabelle avoue à Frédéric, qu'elle confond apparemment avec Horace :

Moi, je n'ai pas joué une seule fois depuis que je suis ici, j'ai été malheureuse tout de suite, moi. Parce que vous ne l'avez pas compris ou pas voulu le comprendre sans doute : je vous aime. [...] C'est parce que je vous aime que j'ai fait semblant d'être amoureuse de votre frère [...]. Si je ne vous avais pas aimé tout de suite, en arrivant, vous croyez que je l'aurais acceptée votre comédie ? (*Th. I.*, p. 736)

La question se pose de savoir auquel des deux frères elle adresse ces paroles. Force est de constater, en effet, qu'Isabelle se perd elle-même dans ce jeu de miroirs organisé par Horace, car les deux frères se ressemblent physiquement comme deux gouttes d'eau, ce dont Horace profite depuis leur enfance en se faisant régulièrement passer pour Frédéric, ne serait-ce que pour s'amuser. Comme il l'avoue :

Cette plaisanterie de mauvais goût qui dure depuis trop longtemps a donné lieu à tous les quiproquos possibles et imaginables. [...] Voilà cent ans que le coup des jumeaux ne fait plus rire personne et singulièrement plus nos amis... Mais moralement, – vous voyez que nous sommes en plein dans la plus mauvaise convention théâtrale – moralement, nous sommes le jour et la nuit : mon frère est bon, sensible, tendre, intelligent et je suis une brute. (*Th. I.*, p. 695)

C'est à cause de leur ressemblance physique et de leur différence morale qu'Isabelle est confuse.

ISABELLE : Ce n'est pas votre frère que j'aime !

FRÉDÉRIC : Mais qui est-ce ?

ISABELLE, *lui crie soudain* : C'est votre frère, mais bon, mais tendre et un peu triste et capable d'amour. C'est votre frère, mais c'est vous ! (*Th. I.*, p. 716)

Diana est la deuxième victime de ce jeu malheureux. Elle est amoureuse d'Horace, mais puisqu'il a rejeté son amour, elle s'est contentée de son frère jumeau, qu'elle a rendu amoureux. Pourtant, Horace n'hésite pas à continuer de s'approcher d'elle avec des gestes tendres, en feignant d'être Frédéric, ce dont elle ne s'aperçoit qu'après un certain temps. Car au fond, Horace est aussi amoureux d'elle, même s'il n'accepte pas son attitude de fille gâtée, « attentive au moindre souffle de ses désirs » (*Th. I.*, p. 695), et même s'il dédaigne sa richesse, ce qui devient évident à la fin de la pièce. À un moment donné, la duchesse entre en jeu et met en ordre les sentiments des jeunes gens. Mais avant que cela se produise, elle essaie de brouiller le jeu d'Horace pour lui donner une leçon. Il faut aussi souligner ici qu'elle ressemble sous maints aspects à Lady Hurf. Elle déclare aussi s'ennuyer « comme une vieille tapisserie » (*Th. I.*, p. 703) et s'engage dans le jeu pour se divertir. Après avoir appris par sa lectrice qu'Isabelle n'est pas la nièce de Romainville, elle ne compromet pas pour autant le jeu mené par Horace, mais le modifie en y imposant son propre scénario. À son tour, elle introduit au bal la mère d'Isabelle comme étant la princesse Funela, une dame de la haute société italienne et une de ses bonnes amies d'autrefois, qu'elle présente à Horace¹⁴⁴. Celui-ci, évidemment, sait qu'il a affaire à une simple musicienne, mais il entre dans le jeu de sa tante sans se trahir. Ainsi, les jeux des deux meneurs s'imbriquent, comme l'illustre le schéma suivant :



Schéma 2. Le jeu de rôles en cascade dans *L'Invitation au château*

¹⁴⁴ Nous assistons à une scène semblable à celle du *Bal des voleurs* où Peterbono, en duc Miraflor interrogé à propos de ses proches, ne sachant que répondre, les déclare tous morts, de peur de compromettre son rôle.

Ce n'est pas sans raison qu'avant le bal il a caché la mère d'Isabelle dans une aile déserte du château, de peur qu'elle ne compromette son jeu. Contrairement à sa fille, cette dernière est peu crédible dans son rôle, ce qui évidemment rend Horace furieux, d'autant plus qu'il a peur que sa tante lui « mange son effet » (*Th. I.*, p. 728). C'est alors qu'il décide d'accélérer le cours des choses et de faire un coup de théâtre. Il avoue devant tout le monde :

Imbéciles ! Cette nuit était entièrement truquée ! Fictifs, tous ces événements. Prévus d'avance ! Scrupuleusement minutés ! Au cours de cette séance mémorable vous avez pu voir – et du geste je montre Diana comme un appariteur – le fond du cœur des jeunes filles : ces rochers, cette boue, ces fleurs mortes, et vous avez pu voir aussi – et je vous montre à votre tour – un ange, un ange trop ressemblant hélas pour être vrai. Car vous avez été dupés, messeigneurs ! [...] cette fille qui vous éblouit depuis hier soir, est une figurante payée par moi, une pauvre petite danseuse de l'Opéra que j'ai engagé pour vous jouer la comédie. [...] j'ai voulu que son numéro fut la caricature réussie de votre propre parade. Je l'ai jetée entre vos pattes, vêtue d'une robe de vos couturiers, susurrant les mots de votre clan et cela a suffi pour ébranler pendant toute la nuit le prestige de votre *professionnal beauty*. Vanité ! vanité ! Tout n'est que vanité ! (*Th. I.*, p. 730)

Il en résulte que son jeu avait pour objectif non seulement de dévoiler le comportement de Diana pour ouvrir les yeux de Frédéric, mais aussi de démasquer les convenances et l'hypocrisie des relations sociales de son milieu. Une fois leurs jeux finis, ni la tante ni Horace ne se sentent satisfaits. Au contraire, ils ont des remords. Ils semblent abattus :

MADAME DESMERMORTES : Cela ne m'a pas fait tellement rire.

HORACE : Moi non plus. (*Th. I.*, p. 749)

MADAME DESMERMORTES : Nous aussi nous l'avons eue d'ailleurs. [...] notre leçon. Nous nous retrouvons là tous les deux, tout bêtes, sans être sûrs d'avoir très bien agi. (*Th. I.*, p. 750)

On pourrait à cet endroit, citer H. Sawecka qui constate à juste titre que :

[...] dans le théâtre d'Anouilh, jouer la comédie ne profite, au bout du compte, qu'aux pauvres, à certains d'entre eux du moins. Les riches, qui en sont généralement les inspireurs et les metteurs en scène, en sortent plus démunis encore, puisque plus lucides [...]. Solitude de l'acteur au sein de son propre rôle, solitude de l'acteur devant les rôles de ses partenaires mais seul le jeu est possible. Jouer, c'est d'une part se donner à soi-même le sentiment que l'on est un autre, ou que du moins on pourrait être ; d'autre part, l'illusion, que le jeu procure, est un lien commun entre les hommes : on se ressemble par la fonction d'acteur qu'on assume. [...] la pression des autres sur le héros comme cause de comédie jouée par celui-ci, la tension entre cette comédie et la vie fait défaut, la pièce que les personnages d'Anouilh affublent à l'intérieur de la pièce qu'ils vivent, et dans l'espoir de la fuir, les ramène bien en définitive à eux-mêmes, hors de leur refuge, dans leur moi le plus navrant. Elle les égare, ils se perdent en elle ; cependant la comédie l'emporte sans conteste sur la vie.¹⁴⁵

Dans *L'Invitation au château*, malgré des débuts peu prometteurs et quelques coups de théâtre qui ont contrarié le jeu, la « comédie » a frôlé la tragédie, mais finit tout de même par un dénouement heureux. La duchesse prend des mesures pour rapprocher les deux couples d'amoureux : Isabelle et Frédéric, Diana et Horace. Fait symptomatique, celui qui se croyait tout-puissant au cours du jeu n'a même pas le courage de se présenter devant les autres une fois son jeu échoué. Il a joué avec les sentiments des autres, mais lui-même n'a pas échappé aux conséquences de son badinage. En revanche, la duchesse qui semblait être une femme âgée, faible et impuissante, se déplaçant en fauteuil roulant, s'est révélée une meneuse de jeu efficace et a réalisé son scénario en mettant en ordre les sentiments des autres, blessés par le jeu d'Horace.

¹⁴⁵ H. Sawecka, *op. cit.*, p. 101-102.

On peut donc en déduire que dans *Le Bal des voleurs* de même que dans *L'Invitation au château*, le triomphe de l'amour est en quelque sorte « l'effet secondaire » d'un jeu de rôles qui a été entrepris dans un autre objectif. Il faut bien convenir que le jeu en cascade résulte de « la nécessité de jouer la comédie pour sortir de la comédie »¹⁴⁶, car « le meilleur moyen de se prémunir contre la vie est de jouer avec elle »¹⁴⁷.

Le jeu de rôles hybride

Contrairement aux autres métadrames figuratifs, dans *Le Rendez-vous de Senlis* et *Léocadia*, l'accent est mis sur la préparation d'un jeu qui est censé se réaliser sur la scène, mais qui, paradoxalement, ne se produit pas. Le jeu n'a lieu que dans l'espace diégétique¹⁴⁸ et il nous semble légitime de le situer dans le chronotope diégétique conformément à la définition qu'André Petitjean donne de celui-ci : il le désigne comme « les “réalités” (essentiellement antérieures et simultanées) non présentes sur la scène mimétique et figurées dans les discours des personnages », par opposition au chronotope mimétique, qui est « le cadre énonciatif (moment, lieu, interlocuteurs et “les objets résidant dans la situation d'énonciation”) censé être partagé par les personnages au moment de la profération de leurs paroles »¹⁴⁹. Pour la commodité de l'analyse, nous appellerons le jeu qui n'est pas présenté sur la scène mimétique mais figuré dans le discours des personnages jeu diégétique, et par opposition, jeu mimétique sera pour nous celui qui se déroule sur la scène, dans le chronotope mimétique.

Dans *Le Rendez-vous de Senlis*, nous apprenons dès l'exposition que Georges a rencontré Isabelle, une jeune fille d'origine modeste, dont

¹⁴⁶ H. Sawecka, *op. cit.*, p. 91.

¹⁴⁷ *Ibidem.*

¹⁴⁸ Cf. André Petitjean, « La figuration de l'espace et du temps dans les dialogues de théâtre », *Pratiques*, n° 74, juin 1992, p. 105.

¹⁴⁹ *Ibidem.*

il est tombé amoureux. Il lui a caché le fait qu'il était marié et il mène une double vie. Il recourt aux mensonges pour justifier ses absences mais aussi pour l'impressionner. Il s'est créé une existence fictive idéalisée, des proches imaginaires, et même une autre personnalité pour vivre des moments de bonheur, une vie tellement différente de sa réalité mesquine, ce qu'il avoue à la fin de la pièce : « Je n'ai plus rien de convenable à offrir sur cette terre. Alors, comme je suis un garçon extrêmement noir, j'ai imaginé ce bon jeune homme, sa maison natale, son vieux serviteur fidèle et ses respectables parents – et j'ai bel et bien décidé de vous séduire » (*Th. I.*, p. 518). Pour rendre ses mensonges plus vraisemblables, mais aussi pour « le plaisir de vivre enfin une vraie soirée de famille » (*Th. I.*, p. 519), il a loué une maison en province et embauché des acteurs pour improviser un dîner de famille auquel il a invité Isabelle, inconsciente du simulacre. L'action de la pièce s'ouvre précisément au moment où il organise la mise en scène de la comédie qui doit se dérouler sous nos yeux. Pourtant, elle ne sera qu'une continuation du jeu de rôles diégétique décrit par Georges dans l'évocation de ses souvenirs. Voilà comment il explique aux acteurs la réalité qu'il essaie de créer :

Il faut pourtant que vous compreniez que je ne vous ai pas fait venir pour imaginer à votre gré des pères ou des mères de théâtre. Ces personnages existent. Ces personnages sont déjà à moitié vivants. Quelqu'un croit en eux. Quelqu'un attend d'eux certaines paroles, certains gestes : une certaine atmosphère autour de moi. Si vous avez cette conscience professionnelle qui honore la plupart des gens de votre métier, il faut vous soumettre à moi comme au plus exigeant metteur en scène et m'aider de toutes vos forces à faire naître le père, la mère, l'ami que cette jeune fille se prépare à trouver ici, tout à l'heure [...]. Alors soyez chic. Aidez-moi à faire vivre pour un soir ces personnages imaginaires dans cette maison d'emprunt... (*Th. I.*, p. 476).

Dès l'exposition, l'accent est mis sur les préparatifs du dîner de comédie. À vrai dire, tout le premier acte y est consacré, ce qui ne nous semble pas anodin. Tout d'abord, la propriétaire lit un long inventaire de la propriété (il comporte quatre-vingt-douze pages),

ce qui bien sûr impatiente Georges, mais remplit aussi une fonction dramaturgique. Tous ces objets énumérés avec soin l'un après l'autre sur scène changent de statut. D'objets à fonction pratique ou décorative, ils se muent en éléments de décor de la représentation qui se prépare. De cette façon, la maison se transforme en une scène théâtrale qui n'est pas vide, mais au contraire, encombrée d'objets qui sont censés meubler l'espace scénique et le rendre plus vivable, plus habitable, plus vraisemblable. D'autre part, comme nous l'avons déjà dit, cette hypertrophie du décor rend évident le côté artificiel de ce dîner de famille improvisé.

Georges n'accorde pourtant pas grande importance aux décors. Il se concentre surtout sur la mise au point du jeu des acteurs, ce qui n'est pas une tâche facile. Dans le chapitre précédent, nous avons déjà mentionné le fait que les acteurs professionnels peinent à se conformer aux exigences des metteurs en scène, tant dans le théâtre que dans la vie. De même ici, un acteur embauché par Georges demande, vexé :

PHILÉMON : Entendons-nous. Vous voulez un personnage de grand premier rôle ou un personnage de père ? [...]

GEORGES *insiste* : Écoutez. Vous avez cinquante-deux ans, Monsieur. J'en ai vingt-huit. Il me semble, de toute bonne foi, que ce n'est pas violenter la nature de vouloir vous faire passer pour mon père sans postiches.

PHILÉMON, *s'arrache rageusement la barbe* : Oh ! après tout, je suis bien bon de me donner tant de mal ! Si vous voulez faire jouer un rôle de père par une silhouette de grand premier rôle... faites-le. En somme, le succès de l'entreprise ne regarde que vous. (*Th. I.*, p. 476)

Les paroles de Philémon soulignent de façon éloquente son double statut, caractéristique des métadrames figuratifs. Dans la pièce analysée, pour la première fois, Anouilh brouille les réalités, ce qui provoque un phénomène intéressant que l'on retrouvera dans ses pièces ultérieures. Il s'agit d'une sorte d'hybridation des deux réalités, difficile à définir, qui se manifeste dans le dialogue entre Georges et Philémon pendant « une répétition improvisée ». Son caractère particulier est justifié par Georges de la façon suivante :

GEORGES : Mais je vous supplie, ne parlez déjà plus en votre nom propre. Cessez de m'appeler cher monsieur. Il faut que nous commençons tout de suite. Nous avons si peu de temps pour apprendre à nous adresser la parole avec la pudeur exacte d'une vieille tendresse, pour apprendre à tisser entre nous ce bon silence des êtres qui n'ont plus à se parler pour se comprendre. (*Th. I.*, p. 479)

Cette précipitation n'est qu'un prétexte pour créer une réalité hybride qui sera caractéristique de l'esthétique anouilhienne, et qui est visible dans la citation suivante, un peu longue, mais très parlante :

GEORGES : Je vais vous dire... D'abord toi, papa, pourquoi t'es-tu figuré que tu portais cette barbe de vieux pion ? Tu es un vieux monsieur charmant, très jeune encore, d'une jeunesse contre laquelle le temps ne peut rien. [...] ces jours-là tu redeviens un vrai papa, fort et rassurant, avec lequel on peut se permettre d'être une minute encore un petit garçon.

PHILÉMON : Oui, mon petit.

GEORGES, *joyeux* : Car c'est vrai. Tu m'appelles mon petit. C'est un peu ridicule, mais, tu vois, je ne te l'avais jamais dit, cela me fait plaisir.

PHILÉMON, *lui prend la main* : C'est vrai ?

GEORGES : Oui, papa.

PHILÉMON, *d'un autre ton* : Est-ce que ce geste n'est pas trop tendre pour un ancien magistrat ?

GEORGES : Mais c'est que vous n'êtes pas du tout un ancien magistrat ! Où avez-vous été chercher cela ?

PHILÉMON : Une idée comme cela... J'aurais aimé incarner un ancien magistrat.

GEORGES : Non, non. Tu n'es pas un ancien magistrat, papa. (*Th. I.*, p. 476)

On remarquera l'emploi des déictiques dans ce dialogue. Le passage du vouvoiement au tutoiement marque l'entrée en jeu, et l'inverse, sa sortie. Il n'y a rien d'étonnant dans le fait que Georges joue un rôle de fils et s'adresse à son père, joué par Philémon, en le tutoyant. Mais ses remarques concernent le jeu de Philémon en tant qu'acteur et non que père. Il est évident que ce n'est pas le père qui s'est figuré qu'il portait la barbe, mais Philémon qui, en tant qu'acteur,

s'est affublé d'une barbe pour interpréter le rôle du père, ce que Georges, en tant que metteur en scène, n'accepte pas. Nous n'assistons donc pas ici à un éclatement du rôle, phénomène récurrent dans le théâtre dans le théâtre, qui sert surtout à rompre l'illusion. Car ici, les deux réalités coexistent, et ce n'est pas sans influence sur le statut des personnages, comme l'illustre le schéma suivant qui présente les rôles en interaction :

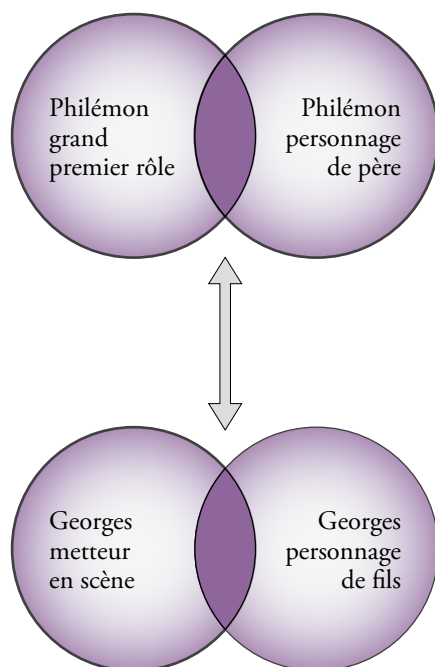


Schéma 3. Le jeu de rôles hybride dans *Le Rendez-vous de Senlis*

Les personnages, dans le dialogue cité plus haut, acquièrent une autre dimension due à « l'hybridation » de ces deux réalités.

Cette répétition « improvisée » n'aura pourtant pas sa réalisation scénique. Obligé de rentrer à Paris par le chantage de sa femme, Georges demande aux acteurs de commencer le jeu pendant son absence, mais ils ne suivent pas ses consignes et dévoilent la vérité à Isabelle. Celle-ci ne se décourage pas et finalement l'amour triomphe. Georges quitte sa femme pour vivre avec Isabelle qui lui pardonne ses mensonges. Quant à son rêve de vivre un heureux dîner en famille, il n'a pas lieu dans la

forme prévue, en tant que jeu de rôles à l'insu d'Isabelle. La pièce se clôt sur une annonce du Maître d'hôtel : « Madame est servie ! », et l'on voit les personnages se prêter aux rôles qui leur ont été attribués au début de la pièce, à cette différence près que tout le monde est conscient du jeu et l'accepte. Ce jeu n'est pourtant pas mimétique car il n'est toujours pas représenté sur scène. Organisé pour servir l'amour, il n'est en fait pas nécessaire, car l'amour triomphe sans lui, ou même malgré lui.

Avec *Léocadia*, on revient au motif récurrent de l'invitation au château. De nouveau, c'est la duchesse qui est meneuse de jeu. Son neveu Albert, le prince Troubiscoï, n'arrive pas à se remettre d'une tragédie personnelle : Léocadia Gardi, la célèbre cantatrice dont il était amoureux, s'est étranglée accidentellement, en nouant son écharpe. Après une tentative de suicide, il plonge dans la mélancolie et vit dans les souvenirs de leur bonheur, qui n'a duré que trois jours. Il passe son temps à revisiter obsessionnellement tous les endroits témoins de leur amour. Préoccupée du désespoir de son neveu et pour lui venir en aide, la tante fait construire dans son parc une reproduction de tous les endroits qui lui sont chers : la boîte à tziganes, l'auberge du Poldu, et embauche pour toute l'année le personnel de ces établissements qui a vu naître leur amour. Elle crée ainsi une sorte de conte de fées auquel le prince semble croire. Le parc devient de la sorte une scène théâtrale censée représenter la réalité dans laquelle vivaient les amoureux. Elle est pourtant loin de l'original, car les truquages sont très visibles. Le taxi, par exemple, ne marche pas, est plein de lapins et recouvert de lierre, et le marchand de glaces n'en vend pas. Il n'est pas difficile de s'apercevoir du subterfuge. Le prince en est conscient mais accepte ce simulacre, car il commence à oublier Léocadia, ce qui rend son chagrin encore plus lourd. Il se rend chaque soir dans l'auberge où il commande toujours du champagne et échange les mêmes paroles avec le personnel ; il répète le même parcours et les mêmes gestes faits autrefois avec Léocadia ; en un mot, il fait semblant d'être avec elle. Tout cela fait partie du jeu diégétique, car l'action s'ouvre avec l'arrivée d'Amanda, une jeune couturière que la duchesse a fait venir au château. Amanda est embauchée pour compléter le décor du jeu. Elle est un portrait craché de la défunte. En la mettant en présence du

prince dans un décor approprié, la duchesse espère provoquer chez celui-ci un choc susceptible de le guérir de sa mélancolie. Lorsqu'elle donne ses instructions à Amanda qui est déjà « *dans une robe et des accessoires très Léocadia* » (*Th. I.*, p. 415) et qui s'apprête à jouer son rôle, le prince les surprend, découvre le jeu et prononce ces paroles éloquentes : « Qu'est-ce que c'est que cette mascarade ? » (*Th. I.*, p. 425). Comme dans *Le Rendez-vous de Senlis*, le jeu que le meneur était en train d'organiser au service de l'amour est compromis avant même de commencer. Après s'être disputé avec Amanda, le prince lui demande finalement, au moment où elle s'apprête à partir, de rester trois jours pour jouer le rôle de Léocadia. Émue de son chagrin et malgré les offenses qu'elle a subies de sa part, elle accepte ce rôle qui, en dépit des apparences, va se révéler très difficile à jouer. En effet, si la ressemblance physique entre la couturière et la cantatrice est « hallucinante », tout le reste semble les diviser, ce qui voue à l'échec les efforts d'Amanda. Malgré son engagement sincère, elle n'arrive pas à faire semblant d'être Léocadia, ce qui finit par mettre le prince en colère et marque la fin du jeu. Après une nuit passée dans le parc et une conversation réconfortante avec la duchesse, la jeune femme, qui est tombée amoureuse du prince, décide de prendre les choses en mains. Elle va le retrouver à l'auberge. Mais cette fois, elle ne commande plus de limonade, comme l'aurait fait la défunte et comme le lui propose d'ailleurs le patron : elle prend deux cafés au lait et du pain beurré. Le prince accepte cet écart, signe que l'amour est en train de triompher. L'intérêt de la pièce ne réside cependant pas dans l'intrigue amoureuse, mais dans le jeu, que nous allons maintenant analyser plus en détail. Dans la pièce précédente, c'était le changement des pronoms personnels qui rythmait le jeu ; dans *Léocadia*, ce sont les boissons commandées par Amanda qui remplissent cette fonction.

Selon le scénario imposé par le prince, Amanda est censée répéter les mêmes gestes que la défunte, se comporter de la même façon, suivre ses habitudes, parfois extravagantes. Elle ne peut rien improviser, elle ne peut s'écarter du rôle ni du scénario établi. Le moindre écart contraire les autres acteurs, surtout le prince, et rend le jeu impossible. Or à plusieurs reprises, Amanda sort de son rôle, ce qui se manifeste en général par le fait qu'elle commande ses boissons selon ses propres

préférences et pas selon celles de Léocadia, et ces écarts déroutent les autres acteurs. Au début, elle ne le fait pas exprès, comme dans la citation suivante :

LE MAÎTRE D'HÔTEL, *comme s'il ne le savait pas* : Que servirai-je à Monsieur ?

LE PRINCE : La même chose qu'hier soir.

LE MAÎTRE D'HÔTEL : Bien, Monsieur. *Il note.* Un Pomméry brut 1923.

AMANDA, *étourdimement* : oh ! ... avant... j'aurais bien voulu... j'ai si soif et puis... j'adore cela... une anisette à l'eau. *Il y a un moment de grand désarroi, la musique s'est arrêtée.*

LE MAÎTRE D'HÔTEL : Mais c'est que... Mlle Gardi n'avait pas... Je vous demande pardon...

AMANDA, *soudain confuse* : Oh ! non, c'est moi qui m'excuse. Je ne sais plus où j'ai la tête ce soir. Du champagne... le même qu'hier, bien sûr... enfin le champagne qu'il faut. (*Th. I., p. 432*)

La présence de l'anisette sur la table, qu'on lui sert finalement à la demande du prince et à la désapprobation du maître d'hôtel, visiblement contrarié de cette commande inhabituelle, rompt le jeu des apparences et rend impossible sa continuation.

AMANDA, *qui a vraiment soif* : Ah ! Merci ! *elle boit une gorgée puis soudain elle contemple son verre.* Comme c'est joli quand l'anisette n'est pas encore tout à fait mélangée à l'eau ! *On sent qu'elle voudrait être heureuse un peu, pour elle, au milieu de ces parfums, de ces musiques, de ces lumières, de ces bijoux inaccoutumés. Mais soudain elle s'aperçoit que le Maître d'hôtel et le Prince la regardent froidement et attendent. Elle avale son verre d'un trait, fait la grimace parce que c'est trop fort et qu'elle a failli s'étrangler. Elle rend son verre au Maître d'hôtel.*

AMANDA : Pardon.

Le Maître d'hôtel le reprend et ne peut s'empêcher de dire, avec un soupir de satisfaction : Voilà.

LE PRINCE *a repris son monocle, satisfait, lui aussi, que ce soit fini* : Voilà.

Et tandis que l'orchestre, qui avait un instant suspendu son souffle, reprend de plus belle la valse, le Maître d'hôtel, qui avait préparé

son seau à champagne, l'apporte aussitôt, et avec d'autres gestes cérémonieux, car cette fois c'est sérieux, il parvient à le servir dans une atmosphère rassérénée. (Th. I., p. 433)

Un peu plus tard, Amanda se laisse emporter par son rôle et prononce des paroles d'amour. Cela met le prince en colère, car il se rend compte alors que Léocadia ne lui a jamais avoué son amour. À ce moment, Amanda commande de nouveau une anisette, réaction que le prince considère comme une nouvelle effronterie. Amanda explique ses raisons :

AMANDA : Ce n'est pas une effronterie, mais vraiment, votre mauvaise humeur sans raison m'est insupportable. Alors, je redeviens « moi » un petit moment, pour me reposer. Et, « moi », j'ai soif. Et je n'aime pas le champagne, « moi ».

LE PRINCE *crie* : « Moi » ! « Moi » ! Comme c'est intéressant de dire « moi », n'est-ce pas ? Depuis deux jours vous n'avez pas cessé d'être « vous », rassurez-vous, et de vous moquer, comme toutes vos pareilles, d'une chose que vous n'êtes pas capable de comprendre !

AMANDA : Vous mentez. Je tâche d'être « Elle » le plus honnêtement que je peux, tant que je le peux. Je ne le peux plus, pour un instant. Pardonnez-moi et laissez-moi boire mon anisette. (Th. I., p. 433)

En demandant de l'anisette, Amanda demande en fait à pouvoir redevenir elle-même. C'est donc de nouveau l'anisette qui marque la rupture du jeu. Après la dispute, ils se retrouvent le lendemain dans la même auberge, mais cette fois, Amanda agit délibérément et commande pour eux deux cafés au lait. Elle entrave exprès les règles du jeu auquel elle veut mettre fin. Cette commande inhabituelle consterne le patron qui s'étonne :

LE PATRON, *sidéré* : Des cafés au lait ? Ah ! bon. Je proposais la limonade parce que d'habitude c'est la limonade. Voilà. Si on préfère des cafés au lait, je peux naturellement faire des cafés au lait, moi. [...] Mais dites-moi, monsieur, est-ce que j'apporte aussi la limonade ?

AMANDA : Non !

LE PATRON : Comment non ? Alors, ça, c'est la fin de tout !

(*Th. I.*, p. 453)

L'opposition d'Amanda, son « non » impérieux est éloquent, de même que la réplique du patron, conscient du fait qu'elle met ainsi fin au jeu des apparences. Il grommelle : « Quelle intrigante celle-là ! » (*Th. I.*, p. 453), preuve qu'il comprend qu'Amanda vient d'imposer ses propres règles. Son refus de s'adapter au rôle de Léocadia rend évidente la différence entre les deux femmes et met la jeune femme sous un jour favorable. Sa sincérité fait son effet sur Albert qui oublie finalement son chagrin d'amour et tombe amoureux d'elle.

Il est intéressant aussi d'observer la disproportion entre le jeu diégétique et le jeu mimétique, visible déjà dans *Le Rendez-vous de Senlis*. Nous n'assistons pas à un jeu dans lequel Amanda incarne Léocadia. Comme le montre la réplique suivante d'Albert, un commentaire du jeu de la veille nous est même proposé :

Hier, n'est-ce pas, ce n'était pas mal, pour une première fois... malgré certaines maladresses et – comment vous dire sans vous blesser, mademoiselle ? – un petit côté ... populaire – qui d'ailleurs n'est pas sans charme chez vous – mais qui, naturellement, détonnait. (*Th. I.*, p. 453)

Le jeu mimétique se limite au fameux moment où Amanda prononce des paroles d'amour qui bouleversent Albert et provoquent leur dispute. C'est le seul moment où elle s'adresse à lui en tant que Léocadia. Mais une distorsion se ressent dans son jeu, car la défunte, comme nous l'avons dit, n'avait jamais adressé de mots d'amour à Albert. On peut d'ailleurs se demander si Amanda, sous le masque de la défunte, n'exprime pas ses propres sentiments. Ce qui correspondrait bien à l'esthétique du jeu anouilhien.

Ce n'est pas la seule distorsion, car le jeu de rôles, dans *Léocadia*, se situe quelque part entre le diégétique et le mimétique. Même si les deux personnages du couple se rencontrent pour jouer leurs rôles, même s'ils suivent un scénario établi qui ressemble à un rituel, dans la mesure où ils commandent les mêmes boissons, même s'ils s'assoient à la même table et écoutent les mêmes morceaux de musique à des

étapes bien précises de leur rencontre, ils ne mènent pas un dialogue en tant que les personnages qu'ils sont supposés représenter, mais en tant qu'acteurs. En outre, le prince complimente Amanda d'avoir bien joué son rôle le jour précédent. Et ils parlent sans cesse de la défunte, ce qui rompt évidemment la fiction qu'ils sont censés créer, comme le fait l'anisette posée sur la table. Ainsi, le décor qui doit en principe reproduire le passé contraste avec le dialogue des protagonistes, lesquels se situent entre deux réalités, ou plutôt dans une réalité hybride, comme l'illustre le schéma qui suit :

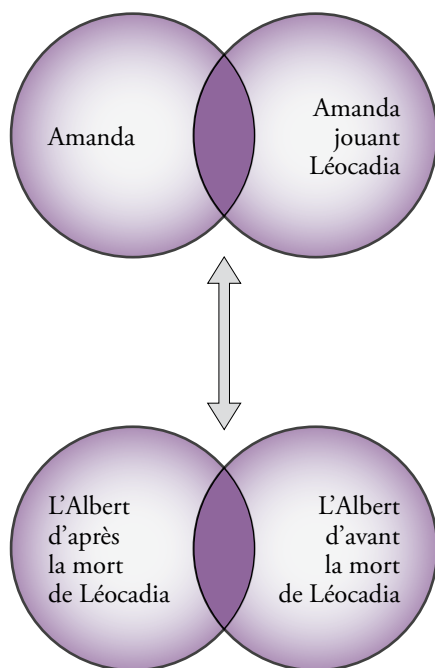


Schéma 4. Le jeu de rôles hybride dans *Léocadia*

Dans ces deux pièces, l'auteur se sert d'ellipses temporelles en évitant volontairement d'évoquer le jeu de rôles proprement dit. Il semble légitime de penser qu'il procède ainsi dans un souci de ne montrer que les préparatifs du jeu et sa (non) réalisation, afin de mettre en évidence la vanité de l'entreprise des meneurs de jeu, car c'est un jeu qui est compromis.

Dans *Pauvre Bitos ou le Dîner de têtes*, le personnage éponyme est invité par Maxime, son ancien camarade de classe, à participer à un « dîner de têtes » dans sa demeure. La réception est organisée autour du thème phare de la Révolution française, dans un endroit emblématique, un ancien prieuré où se rencontraient des Jacobins en 1792. Les participants sont censés incarner des personnages révolutionnaires. Contrairement aux pièces analysées plus haut, le décor est cette fois réduit et plutôt sinistre. L'espace scénique se limite à « une immense salle voûtée, complètement nue » dans laquelle se dresse une « grande table sur des tréteaux avec un couvert mis pour plusieurs personnes » (*Th. II.*, p. 191). Ces tréteaux symbolisent évidemment le caractère théâtral du repas qui aura lieu. Le jeu de rôles est ainsi annoncé dès l'incipit de la pièce, comme dans beaucoup des pièces précédentes. La simplicité du décor focalise l'attention sur les personnages et met en évidence leurs déguisements, qui se réduisent aux têtes d'époque des personnages révolutionnaires qu'ils incarnent : Maxime joue Saint-Just, Julien – Danton, Brassac – Tallien, Volturne – Mirabeau, Deschamps – Camille Desmoulins, Victoire – Lucile Desmoulins, Amanda – Madame Tallien, Lila – Marie-Antoinette, Philippe – un père jésuite, et Bitos est Robespierre. Ce dernier personnage contraste avec les autres, car à la suite d'un malentendu, il s'est entièrement déguisé. Ce choix n'est pas gratuit : il manifeste une intention « d'assimiler Bitos, plus que les autres, au rôle qu'il joue »¹⁵⁰. L'importance donnée par l'auteur aux personnages plus qu'au décor ne nous semble pas non plus le fruit du hasard. La pièce se distingue des précédentes en ce que le jeu se déroule sur un autre plan. Bien qu'il s'agisse toujours d'une invitation – à cette différence près que c'est un jeune homme et non une jeune femme qui est conviée –, le jeu est beaucoup plus « grinçant » que dans les *Pièces Roses* ou *Brillantes* analysées plus haut. Comme le souligne avec raison Jacqueline Blancart-Cassou,

[...] le rapport de forces est particulièrement inégal, le meneur de jeu ayant mis tous les invités dans la confiance, à l'exception

¹⁵⁰ J. Blancart-Cassou, *op. cit.*, p. 128.

de celui qu'il veut mystifier, de sorte que ce dernier aura à juste titre l'impression de tomber dans le piège, cerné qu'il est par une dizaine d'ennemis plus ou moins déclarés. Car, et c'est la grande différence avec les mystifications des *Pièces Roses* et des *Pièces Brillantes*, le jeu n'est pas mis ici au service de l'amour mais de la haine, haine de classe doublée d'une soif de vengeance »¹⁵¹.

De quelle vengeance s'agit-il ? Au début de la pièce, en attendant l'arrivée de « l'affreux » Bitos, « le petit boursier qui était toujours le premier » (*Th. II.*, p. 192), Maxime met ses invités dans la confidence et dévoile les raisons pour lesquelles il organise ce jeu (c'est l'exposition, et elle occupe tout le premier acte). Il avoue à Philippe, le premier venu : « Autant que tu sois dans le secret tout de suite. Je suis en train d'ourdir une vaste machination pour perdre un petit jeune homme qui m'agace. Voilà le vrai motif de la fête de ce soir » (*Th. II.*, p. 192). Il envisage même « une mise à mort », mais il ne donne pas de détails. La jalousie n'est cependant pas son seul motif. Bitos, c'est vrai, était la brebis galeuse de sa classe parce qu'il était d'origine modeste, mais se distinguait par sa persévérance et sa diligence, ce qui provoquait la jalousie des uns et l'irritation des autres. Devenu substitut du procureur après la deuxième guerre mondiale, il a commencé à se venger des humiliations subies pendant son adolescence en devenant un ennemi acharné des collaborateurs. Intransigeant et impitoyable, il s'applique à les faire condamner à mort, ce qui bouleverse la société locale. Le rôle que lui a attribué Maxime n'a donc pas été choisi au hasard. Ce dernier dit à propos de Bitos :

Il se croit Robespierre. La justice immanente est en marche et c'est lui. La rigueur et la vertu du peuple sont dans nos murs. Notre petite ville pourrie n'a qu'à se tenir. Il se promène avec son fer rouge dans la serviette façon veau qui ne le quitte jamais ; il nous marquera tous. Nous n'y couperons pas. (*Th. II.*, p. 193)

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 127.

Comme le remarque Jacqueline Blancart-Cassou, le but de Maxime est « de se venger, par avance, de cette vengeance du pauvre qui peut-être le menace »¹⁵². Pourquoi les autres se prêtent-ils à ce jeu qui devient cruel et dangereux à la fin ? « Nous sommes là pour rire » constate Julien, et il ajoute : « Je me suis rarement ennuyé à une fête organisée par Maxime. Il a un sens du théâtre étonnant » (*Th. II.*, p. 195). Et il ne se trompe pas car Maxime leur prépare un coup de théâtre surprenant. D'autres, comme Deschamps, avouent ouvertement qu'ils viennent pour profiter de l'occasion de dire à Bitos ce qu'ils pensent de lui, dissimulés sous le masque de leur personnage. La question se pose de savoir pourquoi Bitos accepte l'invitation à ce dîner avec ses anciens ennemis d'adolescence. Il donne à Maxime des raisons qui ne sont pas très convaincantes : « Je savais en venant chez vous que je serais le seul à défendre mes idées – et c'est un peu pourquoi je suis venu » (*Th. II.*, p. 195). Il s'attend donc à une hostilité de la part des autres, mais, comme il l'ajoute plus loin, il espère aussi « un échange d'idées vif mais courtois » (*Th. II.*, p. 215). Quelles que soient ses raisons, la distribution des rôles faite par Maxime, qui du début jusqu'à la fin est le meneur de jeu, ne laisse pas de doutes. Ils sont distribués en fonction des rapports que les invités entretiennent à présent ou ont entretenus dans l'adolescence avec le substitut, tout en étant en correspondance avec les rapports entretenus entre Robespierre et les autres révolutionnaires, dans la mesure où les uns reflètent les autres. Les paroles de Julien le confirment : « Maxime m'a choisi pour ce rôle [Danton] uniquement parce que j'ai passé ma jeunesse à botter le derrière de Bitos aux récréations. Il m'a dit que ce souvenir aiderait beaucoup à créer une atmosphère » (*Th. II.*, p. 215), de même que celles de Maxime adressées à Victoire : « Je me doutais bien que ce garçon vous faisait vaguement la cour, c'est pourquoi je vous avais demandé de vous mettre en Lucile Desmoulins... » (*Th. II.*, p. 203).

Pour laisser libre cours à l'expression spontanée des sentiments, Maxime ne propose pas de texte établi à l'avance. Néanmoins, avant l'arrivée de Bitos, il impose des règles du jeu bien précises : « Ce soir,

¹⁵² J. Blancart-Cassou, *op. cit.*, p. 127.

nous sommes en 93. Tous nos amis se sont fait des têtes d'époque et chacun a étudié son personnage. Et attention, défense de parler d'autre chose ! Il faut être très documenté sur la question » (*Th. II.*, p. 203). Il demande aux invités de prendre leurs rôles au sérieux, de contrer Bitos seulement avec des arguments historiques, et avant tout, d'éviter les allusions personnelles qui, selon lui, pourraient tout gâcher. On pourrait en déduire qu'il tient à ce que le spectacle corresponde à la vérité historique pour que les personnages puissent d'autant mieux s'identifier à leurs rôles. Pourtant, on assiste au processus inverse. L'intérêt de la pièce réside notamment dans le fait que les personnages s'identifient à des degrés divers aux rôles joués, ce qui, selon nous, est la raison conséquence directe de la rupture du jeu de rôles qui se produit à la fin. Analysons de plus près son déroulement.

Avec l'arrivée de Bitos, Maxime annonce : « Attention, mes amis ! À partir de cet instant, le jeu commence. N'oublions pas que nous ne sommes plus nous » (*Th. II.*, p. 204). Et comme pour le confirmer, il présente les invités à Bitos en les appelant par les noms des personnages qu'ils sont censés incarner.

MAXIME : Permettez que je vous présente. C'est très gentil, les têtes que l'on se fait le mieux possible, mais cela peut tout de même prêter à confusion. Sa Majesté, notre reine. La belle madame Tallien. Une jeune femme tendre et pure que vous avez beaucoup aimée, je crois : Lucile Desmoulin. Le comte de Mirabeau. Vos bons amis, Danton et Camille. Tallien, que je crois que vous n'aimiez pas. J'ai demandé à Brassac, il nous fallait quelqu'un de vraiment riche, n'est-ce pas ? (*Th. II.*, p. 204)

Cette présentation est emblématique, car de nouveau nous assistons à une réalité hybride entre le jeu et le vécu, et une oscillation qui va vers l'un ou vers l'autre, ce qui caractérisera tout le dîner de têtes. Les invités s'identifieront de plus en plus aux rôles, même s'ils garderont toujours une certaine distance par rapport à leur personnage. Tout d'abord, Bitos s'adresse à Deschamps et évoque leur ancienne amitié, ce qui amène Maxime à essayer de couper en lui faisant une remarque : « N'oubliez pas qu'à partir de cet instant vous êtes Robespierre » (*Th. II.*, p. 206). Mais au début, Bitos a du mal

à s'y faire. Bien qu'il respecte la règle du jeu en défendant son personnage, il ne s'identifie pas à Robespierre car il parle de lui à la troisième personne. C'est Julien qui semble être le premier à entrer dans la peau de son personnage. Il lance à Bitos, en s'adressant à Robespierre : « Doucement mon petit Max, tu ne m'as pas encore guillotiné ! » (*Th. II.*, p. 206). L'identification au rôle se manifeste par trois indices : premièrement, il emploie la première personne pour parler au nom de son personnage, et non la troisième, comme c'était le cas au début du jeu ; deuxièmement, il tutoie Bitos, ce qui signifie qu'il applique les normes sociales révolutionnaires ; troisièmement, il l'appelle Max, abréviation du prénom de Robespierre. Pourtant, son identification à son personnage n'est pas complète, car elle reste en décalage par rapport à son rôle. Il est évident que la réplique ne peut pas être prononcée par Danton – que Julien est censé incarner –, car il évoque sa propre mort. Bitos lui répond d'ailleurs en continuant à parler de Robespierre à la troisième personne. Brassac semble garder la même attitude que Julien. En tant que Tallien, il s'adresse à Robespierre, mais avec un recul historique :

BRASSAC : D'abord, ne m'appelle pas mon cher, mais citoyen. Et n'oublie pas que tu me disais « tu » ! Car tous ces hommes se tapaient sur l'épaule et se tutoyaient. Tu disais « tu » à Danton et à Camille avec qui tu dînais la veille même de demander leur tête à l'Assemblée. Tu me disais « tu » à moi ! Celui que tu devais haïr le plus. (*Th. II.*, p. 207)

Bitos n'entre toujours pas dans le jeu. Il répond à Brassac plutôt qu'au personnage que celui-ci incarne : « Je m'étonne que vous ne sentiez pas ce qu'il y avait là de grand, Brassac » (*Th. II.*, p. 208). Finalement, Maxime engage la conversation en feignant d'être un reporter de radio. Il entraîne Bitos dans le jeu : « Monsieur Robespierre, pensez-vous que le peuple sentait la grandeur de leur sacrifice et les payait de retour ? » (*Th. II.*, p. 207). Bitos lui répond alors en se prêtant pour la première fois au jeu : « Il me craignait. C'était assez puisque je travaillais pour lui. Je vivais chez lui. Je partageais son inconfort et sa misère » (*Th. II.*, p. 207). Dès que Bitos commence à utiliser la première personne, Julien profite de l'occasion et l'attaque : « Car moi

j'aimais manger, j'aimais l'amour, j'aimais la vie. Et c'est pour ça que tu m'as fait tuer, Tartuffe ! [...] Tu nous as tous tués parce que tu ne savais pas vivre. Ils nous auront coûté cher tes complexes ! » (*Th. II.*, p. 208). Bitos réagit à ses paroles en coupant le jeu : « Il me semble que vous dépassez la mesure, maintenant, mon cher » (*Th. II.*, p. 208). Maxime intervient en disant : « Mon cher Bitos, le jeu est peut-être un peu amer, mais jouons-le sportivement. Je suis sûr que de votre côté vous ne deviez pas être beaucoup plus indulgent pour Danton » (*Th. II.*, p. 208), ce qui incite Bitos à revenir au jeu et à réincarner son personnage. Même si, à certains moments, les invités utilisent la première personne en parlant au nom de leur personnage, ils parlent au passé, ce qui rend impossible leur identification aux rôles joués. De plus, les personnages évoquent leur propre mort ou des faits auxquels ils n'ont pas pu assister. Julien, en tant que Danton, soupire : « Et dire que je suis obligé de me laisser guillotiner le premier ! » (*Th. II.*, p. 208), tandis que Bitos, en tant que Robespierre, lui rétorque : « Tu es mort en faisant des mots comme un cabotin. Moi, au moins je suis mort silencieux » (*Th. II.*, p. 209).

À un moment donné, Vulture critique la justice française de tous les temps. Bitos se sent alors offensé en tant que magistrat et sort de son rôle : « Maxime, je crains qu'on abuse, maintenant ! Je suis sous votre toit et, en qualité de magistrat je ne permettrai pas... » (*Th. II.*, p. 210), tandis que les autres continuent le jeu et s'adressent à lui comme s'il était Robespierre. Quand la conversation devient un peu trop agitée, Maxime les calme en disant : « Mes amis, mes amis... Nous allons beaucoup trop vite. Si nous suivons ce train, nous en serons au 18 Brumaire avant le café, et je n'ai même pas prévu un Bonaparte » (*Th. II.*, p. 211).

Les masques tombent quand Vulture offense directement Bitos. Celui-ci veut s'en aller, mais Maxime s'y oppose et l'oblige à « jouer son rôle jusqu'au bout » (*Th. II.*, p. 215). Maxime veut réaliser son scénario, avec le coup de théâtre qu'il a prévu : l'attentat contre Robespierre réalisé par le gendarme Merda. Il a assigné ce rôle à un jeune délinquant condamné par Bitos. L'individu apparaît, à la grande surprise de tout le monde, et tire sur Bitos qu'il blesse à la mâchoire, comme le fut Robespierre. Bitos perd connaissance, et l'action se

déplace au temps de la Révolution. Bitos ne joue plus Robespierre, il le devient. De plus, il est le seul invité à se déplacer dans le passé, car il a aussi été le seul à jouer « pour de vrai », à prendre son jeu au sérieux. Force est de constater qu'en défendant le personnage qu'il incarnait, il a défendu ses propres idées et ses propres actes, d'où son engagement évident dans le rôle et l'identification à son personnage.

L'analyse du jeu de rôles présent dans les pièces que nous avons définies comme étant des métadrames figuratifs démontre que ce jeu est protéiforme. Il ne se réduit pas à une acceptation ou un refus des rôles imposés par les autres. Les personnages qui y participent réussissent à jouer leur propre jeu dans le rôle imposé. Cela produit un effet intéressant de jeux qui s'imbriquent, se dédoublent ou se multiplient, que nous avons appelé jeu de rôles en cascade. Anouilh se plaît à entremêler les réalités. Dans le cas du jeu de rôles, il se crée une réalité hybride, qui est constituée de la réalité de l'acteur interprétant son rôle et du personnage qu'il incarne. Nous la retrouverons sous une nouvelle variante dans les pièces à caractère délusoire dont nous parlerons dans les chapitres suivants. Pour le moment, il nous semble légitime de considérer cette hybridation de la double réalité – celle du personnage et celle de l'acteur – comme caractéristique de l'esthétique anouilhienne.

À la lumière des analyses présentées dans ce chapitre, nous pouvons constater que l'univers d'Anouilh se rapproche plus de la conception de la « comédie au château » telle que la définit Ross Chambers que du topos du *theatrum mundi*. Le critique oppose ces deux conceptions en constatant que :

Tant que le théâtre du monde apparaît comme un cosmos présidé par un Dieu à la fois dramaturge, régisseur et spectateur sublime, la comédie au château sera le signe de l'orgueil et de l'outrecuidance des hommes, tentés par leur puissance illusoire de s'attribuer illégitimement la maîtrise du monde. Mais lorsque, par son évolution propre, le *theatrum mundi* n'apparaîtra plus comme le lieu d'une « divine comédie » mais au contraire de la simple « comédie humaine » (balzacienne ou autre), le thème de la comédie au château sera marqué d'un

signe positif, et apparaîtra comme un rêve d'évasion, un paradis artificiel remplaçant celui auquel on ne peut plus croire, paradis terrestre résultant du désir de « changer la vie » et offrant aux hommes (l'imagination ne recule devant un paradoxe) le miracle d'une transcendance immanente. Exprimant à l'origine la rivalité encore coupable de l'homme et de Dieu, le thème en vient peu à peu, lorsque Dieu se sera pour ainsi dire retiré du monde et de notre esprit, à exprimer la volonté de le remplacer, le désir qu'à l'homme de devenir lui-même un dieu.¹⁵³

Il est indéniable que l'univers d'Anouilh est régi par des aptes metteurs en scène qui se sentent tout-puissants. Ce sont eux qui distribuent les rôles, mènent le jeu et interviennent en cas de besoin, quand leur scénario risque d'être dévié. L'auteur semble pourtant se moquer de leurs aspirations et de leurs tentatives de s'évader par le jeu vers un monde meilleur, un monde rêvé¹⁵⁴. Leur scénario ne se réalise que partiellement ou pas du tout, et s'il se réalise, c'est toujours de manière passagère. L'identification au rôle n'est jamais complète, la réalité ne cède jamais sa place au jeu, et l'univers présenté est ainsi forcément ambigu. Nous concluons ces réflexions sur la métathéâtralité figurative présente dans l'œuvre d'Anouilh avec des paroles de Chambers qui nous semblent taillées sur mesure pour en parler :

Rêve ou réalité ? Être ou paraître ? C'est la question qui se pose ici et qui se posera partout où affleurera le thème de la comédie au château, car l'ambiguïté est au cœur même de ce « mythe ». Son propre est d'être – à mi-chemin d'une réalité désespérante, brutale et d'un cosmos trop harmonieux pour que désormais on puisse tout à fait y croire – le lieu où s'entrecroisent la réalité et le rêve, l'apparence et la substance.¹⁵⁵

¹⁵³ R. Chambers, *La comédie au château*, Librairie José Corti, Paris 1971, p. 15.

¹⁵⁴ Pour en savoir plus sur d'autres voies de l'évasion des personnages d'Anouilh vers les paradis artificiels Cf. R. Juan, *Le thème de l'évasion dans le théâtre de Jean Anouilh*, Nizet, Paris 1993.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 16.

Chapitre 10

LES MÉTADRAMES FICTIONNELS

S'il est vrai que Jean Anouilh se plaît à jouer dans son œuvre avec l'espace-temps en créant plusieurs niveaux spatio-temporels et, par conséquent, plusieurs réalités, il n'en reste pas moins qu'il garde une double attitude face à la création de la fiction. D'une part, l'auteur se plaît à la multiplier en nous la proposant constamment comme un jeu dramatique à forme réfléchi et en recourant au procédé de la mise en abyme, définie par L. Dällenbach comme « toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient »¹⁵⁶. De l'autre, il abolit la fiction dans les pièces comme *Antigone*, *L'Alouette*, *La Grotte*, *Tu étais si gentil quand tu étais petit* et *Ceïpe ou le Roi boiteux*, qui « créent une ambiguïté, suggérant que ce qui est présenté comme réel n'est en fait que du théâtre »¹⁵⁷. On peut constater, en adoptant le point de vue de Schmeling, que dans ces dernières « l'illusion théâtrale [...] s'approche plutôt du degré zéro. Elle est soumise à un procédé de réduction et non pas – comme c'est le cas pour une pièce intercalée dans une autre – à un procédé de multiplication »¹⁵⁸. Puisque le métadrame fictionnel, analysé dans ce chapitre, se caractérise par la multiplication de la fiction et non par sa réduction, nous

¹⁵⁶ L. Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Éditions du Seuil, Paris 1977, p. 18.

¹⁵⁷ J. Blancart-Cassou, « Temps et lieux dans le théâtre de Jean Anouilh », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, décembre 2010, n° 4, p. 795.

¹⁵⁸ M. Schmeling, *op. cit.*, p. 39.

traiterons dans un autre chapitre les pièces dont les personnages détruisent leur fictionnalité. Cette façon de procéder nous semble indispensable, car selon nous, l'œuvre métathéâtrale d'Anouilh se caractérise effectivement par une ligne de partage existant entre les pièces dans lesquelles la fiction est abolie et celles où, au contraire, elle est potentialisée. Il est nécessaire d'en tenir compte pour pouvoir bien comprendre l'économie de son œuvre.

Dans ce chapitre, nous nous concentrerons sur l'analyse du jeu de miroirs, car nous le considérons comme le pivot autour duquel s'articule la mise en abyme chez Anouilh. Le but général de ce procédé, selon Kowzan, « est de rompre l'uniformité d'une œuvre d'art, d'y superposer plusieurs plans, d'y créer une certaine profondeur et de jouer, d'une manière ou d'une autre, sur cette différence de niveaux »¹⁵⁹. Anouilh semble y exceller.

Le théâtre dans le théâtre : dédoublement de la fiction

Comme l'observe Blancart-Cassou :

Lorsque nous voyons les personnages d'Anouilh se mettre à jouer la pièce d'un autre auteur, c'est un autre univers qui s'impose à nous, bien distinct en temps et en lieu de celui où ils sont censés vivre. Parfois, le lieu de l'action est même dédoublé, un petit théâtre étant installé sur la scène principale. [...] Mais il arrive aussi que coexistent les deux univers, celui où les personnages vivent et celui où ils jouent, et que l'on se transporte sans cesse de l'un à l'autre¹⁶⁰.

¹⁵⁹ T. Kowzan, « L'Art en abyme », *Diogène*, n° 96, octobre-décembre 1976, p. 100.

¹⁶⁰ J. Blancart-Cassou, « Temps et lieux dans le théâtre de Jean Anouilh », *art. cit.*, p. 794.

Cette observation servira de point de départ à notre réflexion. Premièrement, nous prendrons en considération les pièces où les deux niveaux de la fiction se distinguent clairement, pour passer ensuite à celles dans lesquelles les deux niveaux s'alternent au point de se confondre.

Dans la première catégorie, semble s'inscrire avant tout *L'Hurluberlu ou le Réactionnaire amoureux*, où l'on voit un Général à la retraite organiser un spectacle pour divertir sa femme, lassée de leur vie monotone. Une scène de théâtre est donc dressée dans le parc du Général, et on assiste à la répétition d'une pièce, *Les amours de Doña Ardèle et de Rosario*, une adaptation de l'ancien répertoire andalou, dont les principaux rôles sont interprétés par le héros, sa femme et des amis. Rappelons que les deux autres pièces dans lesquelles l'univers de la pièce cadre est facilement distingué de celui de la pièce encadrée sont *La Petite Molière* et *Colombe*. Il faut souligner qu'elles se situent à la frontière entre les métathéâtralités fictionnelle et thématique. L'action y est dédoublée par le procédé du théâtre dans le théâtre, mais, avant tout, elles thématisent le monde du théâtre en tant qu'institution. Puisque dans ces pièces, la présentation du milieu théâtral semble constituer le pivot de l'action, nous les avons soumises à une analyse plus détaillée dans le chapitre consacré à la métathéâtralité thématique. Signalons cependant ici que, bien que les pièces internes – dans *La Petite Molière*, il s'agit de *Nicomède* de Pierre Corneille, de *L'École des femmes* et *L'Amour médecin* de Molière, et de *Psyché*, écrite par ce dernier en collaboration avec Thomas Corneille ; dans *Colombe*, il s'agit de *La Maréchale d'Amour* – constituent des réalités différentes de celles dans lesquelles vivent les personnages des pièces cadres, on observe déjà un certain rapport entre ce qu'ils vivent et ce qu'ils jouent sur la scène. La pièce intérieure de *Colombe* rappelle les rapports entre l'héroïne éponyme, son mari et son amant, tandis que les pièces de Molière reflètent les étapes de la vie de son auteur. Dans *La Petite Molière*, certaines de ses pièces sont simplement citées – *Le Malade Imaginaire*, *Le Tartuffe ou l'Hypocrite*, *Le Misanthrope* – et l'on assiste à une étape de leur création, mais elles reflètent par moments les expériences de Molière. Par exemple, l'histoire de son amour, ou la maladie et le traitement dont il est question dans la pièce cadre.

Le jeu de miroirs

Dans les pièces que nous aborderons par la suite, le jeu de miroirs entre la pièce cadre et la pièce intérieure est plus significatif, voire révélateur. Il constitue « le truchement par lequel on exprime ce qui est inavoué et inavouable, on dévoile une vérité sous-jacente »¹⁶¹.

Comme son titre l'indique, dans *La Répétition ou l'Amour puni*, les personnages de la pièce cadre préparent un spectacle. C'est une pièce de Marivaux¹⁶², choisie à dessein par le Comte qui en est le metteur en scène et l'acteur principal. C'est lui également qui a décidé de donner le spectacle. Au premier acte, il présente la pièce aux comédiens amateurs qui sont : sa femme la Comtesse (dans le rôle de Lisette), sa maîtresse Hortensia (Flaminia), Héro (un Seigneur), son ami Villebosse (Arlequin) qui est aussi l'amant de la Comtesse, Monsieur Damiens (Trivelin) qui est l'homme d'affaires de la Comtesse, et Lucile (Sylvia), la filleule de ce dernier.

COMTE : Nous allons pouvoir commencer, mes enfants, nous sommes au complet. *La Double Inconstance* est une pièce terrible. Je vous supplie de ne pas l'oublier. Sylvia et Arlequin s'aiment sincèrement. Le prince désire Sylvia, peut-être l'aime-t-il aussi ? Pourquoi toujours refuser aux princes le droit d'aimer aussi fort, aussi simplement qu'Arlequin ? Tous les personnages de sa cour vont se conjurer pour détruire l'amour d'Arlequin et de Sylvia. Enlever Sylvia à Arlequin par la force, pour le compte du prince, ne serait rien : ils vont faire en sorte que Sylvia aimera le prince et qu'Arlequin aimera Flaminia et qu'ils oublieront leur amour. C'est proprement l'histoire élégante et gracieuse d'un crime (*Th. I.*, p. 851).

¹⁶¹ T. Kowzan, *op. cit.*, p. 100.

¹⁶² Puisque *La Répétition ou l'Amour puni* contient une pièce enchâssée d'un autre auteur, selon la classification de Vieweg-Marx, elle devrait être considérée comme un métadrame adaptationnel. Pourtant, à notre sens, elle se situe à la frontière entre les deux métathéâtralités, adaptationnelle et fictionnelle, car l'adaptation ne sert qu'au jeu de miroir, qui constitue le pivot de la pièce.

Ensuite, il s'adresse à chaque acteur pour lui expliquer son rôle :

COMTE : Arlequin est tendre et bon, mais facile et gourmand et naïf. [...] Flaminia et Lisette sa sœur sont dures, coquettes, joueuses, amusées. [...] Elles sont d'ailleurs d'une autre race, elles le savent, et Arlequin est comme un petit chien gentil qui s'ébroue drôlement et qui lèche. On se laisse lécher par le petit chien, par-dessus ses perles... C'est un jeu nouveau et cela n'empêche rien. Je les soupçonne d'avoir gardé leurs vrais amants – en attente. Éliane et Hortensia, j'ai l'impression que je serais un petit garçon de vous indiquer quelque chose. Vous allez nous faire cela très bien. (*Th. I.*, p. 851)

On est d'emblée frappé par la parfaite adéquation des rôles distribués aux traits de caractère des personnages des acteurs-amateurs, ce qu'illustre la citation suivante :

COMTE : Que dire de Sylvia ? Elle n'est pas romanesque, elle est tendre, elle n'est pas naïve, elle est bonne, elle n'est pas dure, elle est nette. [...] Elle a la plus juste mesure du cœur. Dans ce petit univers frelaté et ricanant sous ses soies, ses cailloux précieux, ses aigrettes – elle est seule, claire et nue¹⁶³ sous sa petite robe de toile et les regarde toute droite et silencieuse s'agiter et comploter autour d'elle. Et tout ce qui faisait la force et le plaisir du prince est entre ses mains, soudain – inutile. Sylvia est une petite âme inaccessible qui le regarde à mille lieues de lui et le trouble. Il y avait donc autre chose au monde que le plaisir – et il ne le savait pas ? [...] Mais je n'ai pas besoin de vous expliquer le rôle, mademoiselle ; vous n'avez qu'à être vous.

Tout comme Lucile est très bien dans son rôle de jeune fille sincère, les autres acteurs sont parfaitement choisis. Le rôle d'Hortensia par exemple, lui « va comme un gant » (*Th. I.*, p. 858) aux dires du Comte.

¹⁶³ Rappelons après A.F. Rombout que la nudité de la jeune fille chez Anouilh est toujours une marque de sa pureté. *Cf. op. cit.*, p. 32.

De plus, les relations entre les personnages de la pièce intérieure reflètent idéalement celles des personnages de la pièce extérieure¹⁶⁴. Le Comte propose à Lucile le rôle de Sylvia non seulement parce qu'elle a l'aura du personnage, mais surtout parce qu'il veut l'amener à lui avouer son amour, qu'elle essaie de cacher. Il espère qu'en étant son partenaire dans la pièce, elle finira par dévoiler ses sentiments, ce que le début du deuxième acte illustre bien. Le Comte et Lucile en scène, ils s'apprentent à répéter sans public. Dans ce décor intime, avant d'entrer en jeu le Comte avoue à Lucile sans ménagement : « Je suis riche et heureux et je voudrais que vous m'aimiez » (*Th. I.*, p. 853), puis il essaie vainement de lui faire admettre qu'elle l'aime. La scène qu'ils répètent ensuite reflète parfaitement son objectif :

LUCILE : « Mais dites-moi, vous êtes honnête homme et je suis sûre que vous me direz la vérité, vous savez comme je suis avec Arlequin, à présent prenez que j'ai envie de vous aimer, si je contentais mon envie, ferais-je bien ? Ferais-je mal ? Là, conseillez-moi, dans la bonne foi. »

LE COMTE : « Comme on n'est pas le maître de son cœur, si vous aviez envie de m'aimer vous seriez en droit de vous satisfaire, voilà mon sentiment. »

LUCILE : « Me parlez-vous en ami ? »

LE COMTE : « Oui, Sylvia, en homme sincère. »

LUCILE : « C'est mon avis aussi ; j'ai décidé de même et je crois que nous avons raison tous les deux, ainsi je vous aimerais s'il me plaît sans qu'il ait le plus petit mot à dire. »

LE COMTE : « Je n'y gagne rien car il ne vous plaît point. »

LUCILE : « Ne vous mêlez pas de deviner... »

LE COMTE *la coupe soudain* : C'est cela pardi ! C'est tout simple. Vous m'avez menti, vous aimez quelqu'un. Quelque jeune homme qui s'occupe aussi de puériculture et à qui vous écrivez quatre grandes pages tous les soirs dans votre chambre.

LUCILE : Je crois que vous ne dites pas votre texte. (*Th. I.*, p. 857)

¹⁶⁴ Pour en savoir plus sur les analogies entre la pièce d'Anouilh et celle de Marivaux, voir U. Jung, « “La Répétition ou L'Amour puni” de Jean Anouilh : Marivaux dans le texte », [dans :] *L'Énonciation au théâtre*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1994, p. 127–175.

Pour le Comte, le texte répété représente en quelque sorte le non-dit de la vie, il comble les lacunes de la conversation réelle. Ce qui pour les autres n'est qu'un va-et-vient entre le jeu interrompu et le jeu repris, autrement dit entre la Vie et le Théâtre, ne fait qu'un pour lui, car le jeu est complémentaire de la vie, révélant la vérité que celle-ci cache. Une réplique de Lucile le prouve en effet ; tout en parlant des personnages de l'intra-pièce, elle se réfère implicitement aux gens qui l'entourent et dont la méchanceté l'atteindra bientôt :

LUCILE : C'est quelque chose d'épouvantable que ce pays-ci ! Je n'ai jamais vu des femmes si civiles, d'hommes si honnêtes. Ils ont des manières si douces, tant de révérences, tant de compliments, tant de signes d'amitié. Vous diriez que ce sont les meilleures gens du monde, qu'ils sont pleins de cœur et de conscience. Quelle erreur ! [...] Ne valoir rien, tromper son prochain, lui manquer de parole, être fourbe et mentir. Voilà le désir des grandes personnes de ce maudit endroit-ci. Qu'est-ce que c'est que ces gens-là ? (*Th. I.*, p. 857)

Peu à peu, les acteurs se rendent compte du fait que le théâtre reflète leur vie, à la grande satisfaction du Comte. Cela en met pour tant quelques-uns mal à l'aise, car leur côté hypocrite est mis à nu par le jeu. C'est le cas, entre autres, d'Hortensia qui exprime quelques doutes par rapport à son interprétation :

HORTENSIA : Est-elle sincère en disant cela ? Je sens que je parle faux. A-t-elle aimé vraiment ? A-t-elle un jour préféré un petit peloton de laine à tous les bijoux du prince ?

LE COMTE : Et vous, ma chère Hortensia ?

HORTENSIA : Tigre, il ne s'agit pas de moi. Si c'est un jeu que vous jouez il n'est pas drôle ! Vous venez de nous dire que nous n'étions pas nous...

LE COMTE : Pardon. Quand j'ai distribué la pièce j'ai très bien su ce que je faisais. Vous l'avez parfaitement dite votre réplique.

HORTENSIA : Je l'ai donnée « sincère ».

LE COMTE : Et comme vous n'avez jamais préféré le moindre peloton de laine à votre plaisir, en la donnant « sincère » vous

avez eu l'air abominablement faux. C'était parfait. C'est ce que je voulais. Continuez. (*Th. I.*, p. 860)

Puisque le théâtre devient le miroir des relations réciproques entre les habitants du château, il devient vite évident pour tout le monde, et surtout pour la Comtesse et Hortensia, que le Comte est amoureux de Lucile. Les deux femmes, guidées par la jalousie, se solidarisent donc dans leur tentative d'empêcher cet amour. Le Comte ne réussit pas à réaliser dans la vie le scénario de la pièce de Marivaux. Certes, tous les personnages de la pièce cadre se conjurent pour détruire l'amour, mais ils visent le Comte et Lucile, c'est-à-dire un autre couple d'amoureux que celui prévu dans le scénario. Le complot mené par la Comtesse et Hortensia tient du jeu de rôles, que nous avons analysé dans la partie précédente. De fait, celles-ci réussissent à détourner le jeu lancé par le Comte et à réaliser leur propre scénario : Lucile, accusée du vol des bijoux de la Comtesse et déshonorée, quitte à jamais le château. Ce jeu de rôles, que l'on pourrait définir comme jeu en cascade, comme dans le cas de *L'Invitation au château* ou du *Bal des voleurs*, se produit cependant dans le cadre du théâtre dans le théâtre, d'où notre décision d'analyser *La Répétition ou L'Amour puni* dans le présent chapitre.

Revenons à la question qui nous occupe, à savoir à la multiplication de la fiction. Rappelons que les personnages portent leurs costumes de scène plusieurs jours avant la répétition, pour s'y habituer. Tout le monde accepte ce travestissement bon gré, mal gré et le prend pour un caprice du metteur en scène. Il est évident que ceci souligne l'idée du jeu. Les acteurs ne gardent cependant pas leurs perruques, et leurs costumes d'époque sont donc incomplets, ce qui nous renvoie dans une certaine mesure à l'hybridité de la réalité, dont nous avons parlé dans le chapitre précédent. C'est ainsi – entre autres – que se manifeste l'étape transitoire entre le jeu et le vécu. Celle-ci trouve aussi d'autres manifestations intéressantes. Dans la scène d'amour entre le Comte et Lucile, quand ils s'avouent leurs sentiments réciproques, la frontière entre la réalité et la fiction se perd. Quand les autres personnages entrent en scène et interrompent leur petit tête-à-tête, le Comte parle d'eux en les désignant comme « Des comparses. De tout petits rôles dans la pièce que nous allons jouer tous les deux » (*Th. I.*, p. 870),

après quoi il enchaîne à voix haute, en déclamant Marivaux et en faisant semblant de répéter :

Oui, Sylvia, je vous ai caché jusqu'ici mon rang pour essayer de ne devoir votre tendresse qu'à la mienne. Je ne voulais rien perdre du plaisir qu'elle pouvait me faire... À présent que vous me connaissez, vous êtes libre d'accepter ma main et mon cœur ou de refuser l'un et l'autre. (*Ib.* I., p. 871)

Ces paroles reflètent et concluent en quelque sorte leur conversation intime qui vient d'avoir lieu. Elles se situent donc quelque part entre le jeu et le vécu. Après les avoir prononcées, il demande aux acteurs de répéter le salut final qui, selon lui, est la chose la plus importante au théâtre. Ainsi, ces derniers saluent tous le public à la fin du deuxième acte, dans l'ordre indiqué par le metteur en scène, ce qui souligne leur caractère guignolesque, suggéré précédemment par le Comte. Il est significatif que dans les actes suivants, la répétition n'est pas reprise : on assiste plutôt à l'intrigue montée contre Lucile par la Comtesse et ses complices. Le théâtre dans le théâtre laisse la place au jeu de rôles. Le dernier acte est relié aux deux précédents par une question de Villebosse, « Répétons-nous ou ne répétons-nous pas ? », posée à maintes reprises, de façon lancinante. Elle ne doit pas être négligée, car elle cache un double sens. Cette question, apparemment prononcée pour encourager les autres à reprendre le jeu interrompu, est pour le lecteur/spectateur avisé une mise en doute de la réalité représentée. En paraphrasant les paroles des personnages, on pourrait demander : s'agit-il de fiction ou de la vraie vie ? Voilà à quoi mène le jeu de miroir entre la pièce encadrée et la pièce cadre : à ce que la fiction de l'une se confonde avec celle de l'autre, ce qui nous permet de parler de l'hybridation de la Vie et du Théâtre.

Nous pouvons l'observer aussi dans *La Belle Vie*, pièce assez récente (1980), ce qui peut expliquer pourquoi elle est peu connue du grand public et négligée par les chercheurs. Elle n'est néanmoins pas dénuée d'intérêt, car le théâtre dans le théâtre y revêt un caractère particulièrement original. C'est aussi la seule pièce d'Anouilh dans laquelle on voit sur scène le public de la pièce intérieure. L'auteur ancre l'action dans des temps révolutionnaires. Il s'agit d'une révolution sociale où

le prolétariat a pris le pouvoir et fusille les représentants des classes privilégiées. Toutefois, dans chaque ville importante, on épargne une famille bourgeoise ou aristocrate. On la place ensuite dans un Musée du Peuple et on l'oblige à « vivre à sa façon » pour éduquer le peuple, qui est « admis, pendant ses heures de loisir, à venir la regarder vivre pour ne pas oublier ». Et ce qu'il est censé ne pas oublier, c'est le fait que les classes privilégiées ont « sucé le sang du peuple » (*B. V.*, p. 35). « Vous allez y vivre comme chez vous, comme autrefois, et derrière ces cordes, le peuple viendra vous regarder. Oui, comme au zoo ! » (*B. V.*, p. 35) – explique le Commissaire, et il ajoute : « Et tâchez de les faire rire, bande de singes ! » (*B. V.*, p. 35). Séquestrés dans ce musée qui a d'ailleurs certaines caractéristiques d'un zoo – on y traite notamment les aristocrates comme une espèce en voie de disparition –, ces derniers sont obligés de se donner en spectacle. « Le lever du Bourgeois », « le repas du Bourgeois » et « La soirée du Bourgeois » forment le canevas de leurs représentations. L'ancien maître d'hôtel Albert, bien décidé à prendre une revanche sur ses anciens maîtres, est le metteur en scène de ce curieux spectacle. Il leur donne des conseils concernant le jeu : « Albert : Faites comme d'habitude. On ne vous demande pas plus. Mettez votre face-à-main et criez-moi : Albert, ce café est décidément trop acide ! » (*B. V.*, p. 51).

Les réactions des membres de la famille d'aristocrates sont intéressantes. Il y en a à qui l'idée de jouer plaît dès le début. C'est le cas de Gertrud, qui se réjouit à l'idée d'avoir une nouvelle collection de douze robes, ses costumes de scène. Il y en a qui sont préoccupés par l'idée de « jouer », comme la tante Mina qui demande « Nous allons apprendre des rôles ? Mais je n'ai aucune mémoire ! » (*B. V.*, p. 44). Il y en a aussi qui refusent de se donner en spectacle, comme Ludwig qui affirme « Je ne ferai pas le pitre pour distraire la racaille [...] je leur tournerai le dos ! » (*B. V.*, p. 44). Cette attitude réjouit le maître d'hôtel qui s'exclame : « Bravo ! Ça sera dans le rôle » (*B. V.*, p. 44) car elle lui semble susceptible de garantir le succès de la représentation. On obtiendra ainsi l'effet souhaité : montrer au peuple les aristocrates sous leur plus mauvais jour.

La première représentation, qui ressemble à une avant-première, est donnée devant un Comité révolutionnaire qui vient évaluer le

jeu des aristocrates. Ceux-ci, bien qu'ils n'aient qu'à se comporter comme dans leur vie réelle, ont le trac comme de vrais acteurs avant le spectacle. Comme l'indique la didascalie, la comtesse est nerveuse comme une actrice attendant le lever du rideau. Avant de commencer, ils mettent tout au point :

GERTRUD : Mon maquillage est bien, Albert ? Pas trop pour un matin ? J'ai un trac !

ALBERT : Ça ira. À vrai dire, c'est plutôt un maquillage du soir. Le matin vous en mettiez moins.

GERTRUD : Oui, mais avec le public...

ALBERT : Et puis ça fera plaisir au peuple. Il a l'habitude d'imaginer les bourgeoises peinturlurées comme des actrices. (*B.V.*, p. 53)

Après avoir assisté comme un vrai public à la scène du petit-déjeuner, le Comité commente le jeu :

LE CAMARADE PRÉSIDENT, à haute voix : Ils ne sont pas mal, mais je trouve que la vieille, elle n'est pas assez distinguée. On aurait pu trouver mieux [...] J'en ai vu, moi, des bourgeoises aux kermesses de ma ville. Elles levaient leur petit doigt en tenant leur tasse. Celle-là ne lève pas son petit doigt, elle n'est pas assez distinguée. (*B.V.*, p. 35)

En revanche, le Comte, qui joue avec une telle exagération qu'il devient une caricature de lui-même, suscite l'admiration du Comité :

ALBERT, *bas* : Qu'est-ce qui vous prend, vous n'avez jamais fait ça ?

LE COMTE, *entre ses dents* : Je joue bien, moi, mon vieux. Je veux que le peuple en ait pour son argent.

ALBERT, *même jeu* : N'en faites pas trop tout de même.

LE COMMISSAIRE-OUVRIER : Ah, celui-là, il est vraiment bon. Qu'est-ce qu'il lui en fait baver à son larbin !

LE COMMISSAIRE INTELLECTUEL : Il est en effet remarquable, vous ne trouvez pas, camarade président ?

LE CAMARADE PRÉSIDENT : Oui, celui-là a l'air d'un vrai bourgeois. Mais celle qui fait sa femme, je trouve qu'elle n'a pas l'air assez distingué. (*B.V.*, p. 63)

Peu à peu, il devient évident que l'image que le Comité garde des classes privilégiées diffère de celle représentée sur scène. On demande aux acteurs d'exagérer et de mettre en relief leurs mauvais côtés pour satisfaire le public :

ALBERT : Allez, vous autres, passez à côté pour les adieux du soir et la toilette de nuit. Et tâchez que ce soit un peu plus animé qu'hier. Vous vous êtes mis au lit sans vous disputer et le public a été déçu. Il y a eu des plaintes. Je trouve que vous vous relâchez. Ne m'obligez pas à faire du rapport contre vous au camarade commissaire... [...] Vous êtes là pour édifier le peuple, pas pour jouer vraiment aux cartes. (*B.V.*, p. 89)

Le théâtre, qui devait refléter la « vraie vie », commence ainsi à donner une image déformée des aristocrates pour répondre aux attentes du public. Le Comte en est conscient, car il constate : « Jouez pour eux. Ils n'ont pas envie de vous voir telle que vous êtes. Ils ont envie de vous voir telle qu'ils vous imaginaient » (*B.V.*, p. 63). La réponse de la Comtesse n'est pas moins éloquente :

LA COMTESSE : Ce n'est pas une vie !

LE COMTE : Peut-être, mais c'est la seule qui nous est offerte. (*B.V.*, p. 64)

À un moment donné, les aristocrates s'habituent à leur nouvelle vie-spectacle et se comportent de plus en plus comme des acteurs, comme le montre le dialogue suivant :

LA COMTESSE, *bas* : Nous avons beaucoup de monde ce soir ?

LE COMTE, *bas aussi* : Vous voyez. La salle est pleine.

LA COMTESSE : Ils sont bons ?

LE COMTE : Ils ne réagissent pas beaucoup, mais ils écoutent bien. (*B.V.*, p. 80)

Cette nouvelle réalité dans laquelle ils doivent se retrouver n'est pas facile. Elle constitue un jeu de miroirs révélateurs dans la mesure où ils vivent à présent en jouant comme ils vivaient autrefois. Ce jeu s'avère pour eux révélateur d'une vérité assez importante, ce dont témoigne un dialogue qui a lieu après le spectacle. Comme l'indique la didascalie, les aristocrates « *ne sont plus que des acteurs harassés après le spectacle* » :

LA COMTESSE : Et dire qu'il va falloir se rhabiller pour la seconde séance.

LA TANTE MINA : Et remanger des sorbets [...]

LA COMTESSE, *au Comte*. Vous avez été exécrable ce soir, parlant entre vos dents. Ils ont crié plusieurs fois « on ne vous entendait pas ».

LE COMTE, *las* : Vous, vous avez été parfaite ! Je ne ris pas. J'en arrive à me demander si votre vocation, au lieu d'être une vraie comtesse, ce n'était pas de jouer les comtesses. Quel abattage, ma chère !

LA COMTESSE, *sans relever la raillerie* : La seule chose qui m'ennuie, c'est de recommencer ces disputes tous les soirs. Je finis par être moins sincère. Vous êtes sûr que c'est nécessaire, Albert ?

ALBERT : Le public aime. Et puis, j'ai assez longtemps vécu avec vous, ne me racontez pas d'histoires : c'était tout de même ça votre vie.

LA COMTESSE, *d'un ton différent* : Oui, mais à la représenter tous les soirs pour les autres, on la voit soudain sa vie... Une dérision. (*B.V.*, p. 100)

Il est à noter que dans *La Belle Vie* comme dans *La Répétition ou l'Amour puni*, le théâtre dévoile le côté hypocrite des personnages. Le jeu, comme un reflet de miroir qui renvoie une vraie image, expose la vérité. Comme le constate Albert à la fin de la pièce en évoquant les temps d'avant la révolution : « Chacun avait son rôle et au fond on était égaux, on jouait la comédie – déjà, comme ce soir » (*B.V.*, p. 104).

Jongler avec la fiction

Il est notoire qu'Anouilh est un auteur qui excelle à jongler avec le temps. Les deux pièces que nous allons examiner maintenant, à savoir *Ne réveillez pas Madame* et *Cher Antoine ou l'Amour raté*, en constituent la preuve. En recourant à la mise en abyme et au retour en arrière, l'auteur nous offre un passionnant jeu de miroirs entre la réalité et l'illusion, entre la vie et le théâtre, tout cela sur différents plans spatio-temporels.

Ne réveillez pas Madame, que nous avons déjà présentée dans un chapitre précédent consacré aux métadrames thématiques, comporte aussi bien les éléments de la métathéâtralité thématique que ceux de la métathéâtralité fictionnelle, d'où notre décision de l'analyser dans cette double optique. Dans cette pièce, la confusion entre la vie et le théâtre est poussée à un point tel que le lecteur/spectateur reste perplexe, car il peine à distinguer les réalités présentées. Le premier titre de la pièce, d'ailleurs plus éloquent, était *Le Théâtre ou la Vie comme elle est*. De fait, comme le souligne à juste titre Blancart-Cassou, « cette pièce relève bien d'un art baroque, avec sa multiplication des pièces dans la pièce et ses allées et venues, non seulement entre le passé et le présent, mais entre le théâtre et la vie, l'un donnant forme à l'autre »¹⁶⁵. Nous présenterons d'abord les différents plans spatio-temporels, car, hormis le procédé du théâtre dans le théâtre, c'est en jonglant avec l'espace-temps qu'Anouilh multiplie la fiction dans cette pièce dont la structure est l'une des plus complexes de son œuvre. Tout au long de cette analyse nous présenterons aussi la façon dont s'opère la mise en abyme.

Rappelons que l'action de la pièce se déroule entièrement dans un théâtre. Le personnage principal, Julien Paluche, fils d'une actrice, y est metteur en scène. On pourrait dire que c'est une entreprise familiale car les deux femmes de Julien y jouent aussi. Le premier plan spatio-temporel par lequel commence la pièce est celui du présent. Julien

¹⁶⁵ J. Blancart-Cassou, *Jean Anouilh, les jeux d'un pessimiste*, op. cit., p. 185.

est marié avec Aglaé, sa deuxième épouse. Pour la commodité de l'analyse, nous l'appellerons le temps d'Aglaé¹⁶⁶. Leur couple traverse une crise, on assiste à plusieurs querelles entre les époux. Ils ont deux enfants, et l'acte I s'ouvre par une scène dans laquelle Julien engage une gouvernante, Maureen. En voyant Aglaé en robe de mariée, costume qui revient maintes fois au cours de l'action, parfois pour clarifier, parfois pour embrouiller encore plus l'univers représenté¹⁶⁷, la jeune fille s'exclame : « Oh ! Il y a un mariage ! » (*Th. I.*, p. 860). Julien lui donne alors une explication qui ne fait qu'augmenter sa confusion :

JULIEN : Un vieux mariage. (*Il présente :*) Ma femme. Mes enfants ont neuf et onze ans. Tout cela est régularisé depuis longtemps. Et ce n'est pas moi que ma femme épouse. Elle épouse un lieutenant russe.

MAUREEN, *gênée, sans trop comprendre* : Oh ! J'ai été indiscreète... Je suis navrée...

JULIEN, *imperturbable* : Moi aussi. C'est le plus mauvais cabot de Paris, mais elle a tenu à lui. Je me demande pourquoi. La raison des femmes ! La semaine dernière, elle épousait quelqu'un de très bien, mais il est tombé malade. (*Th. I.*, p. 860)

Il est évident qu'en parlant du lieutenant russe, Julien se réfère à un personnage de la pièce intérieure, alors qu'il se réfère à l'acteur de la pièce cadre lorsqu'il le décrit comme un mauvais cabot. De même, dans la dernière phrase de la citation, il associe le personnage du mari à l'acteur qui est malade. D'ailleurs, l'imparfait du verbe épouser rend parfaitement l'idée d'une action répétitive, puisqu'il s'agit bel et bien d'une répétition au théâtre. On pourrait croire qu'on a affaire à un simple *quiproquo*, si ce n'est le fait qu'il se rapproche du procédé que nous avons déjà observé dans les métadrames figuratifs analysés dans le chapitre précédent, défini plus avant comme une hybridation, qui désigne l'identification du personnage et de l'acteur. Ainsi, dès le début de la pièce, on est confronté à une confusion entre la vie et

¹⁶⁶ Cf. *ibidem*, p. 186.

¹⁶⁷ Pour en savoir plus sur le rôle du costume dans l'œuvre anouilhienne, voir E. Andruszko, *op. cit.*, p. 105–107.

le théâtre, ce qui constitue en quelque sorte un « avertissement » au lecteur/spectateur. Comme, dans l'incipit du *Bal des voleurs*, celui-ci est informé du jeu de rôles qui va avoir lieu, de même, dans *Ne réveillez pas Madame*, il est averti par l'auteur de l'entrelacement de la vie et du théâtre qui va constituer le pivot de la pièce. Le phénomène se manifeste à plusieurs reprises dans le texte.

Rappelons la répétition de la scène de la pièce russe dont nous avons déjà parlé dans le chapitre consacré aux métadrames thématiques. Smelov, interprété par Ambroisi, y déclare son amour à Roussia, jouée par Aglaé, son amante dans la vie privée. Julien explique aux acteurs les intentions de Smelov envers Roussia en disant qu'il « joue à la séduire et il la laissera quand il s'en sera amusé, nous devons le sentir déjà » (*Th. II.*, p. 873), ce qui constitue un avertissement, implicitement adressé à Aglaé. Il essaie de lui faire comprendre que les sentiments d'Ambroisi ne sont pas sincères et qu'elle partagera le sort du personnage interprété. À un moment donné, Julien remplace même Ambroisi, la prend dans ses bras et s'apprête à dire les répliques tendres de Smelov, mais celle-ci se dégage de son étreinte et suspend la répétition. Entendre son mari dire « Roussia Titaina, petit oiseau, votre âme aussi est une chambre obscure où vous n'avez jamais osé entrer... » (*Th. II.*, p. 873) lui est insupportable, car, comme nous l'avons dit, les acteurs prennent pour la réalité ce qu'ils jouent sur les planches, conscients du fait que le théâtre reflète la vie. La citation suivante l'illustre de façon éloquente :

AGLAÉ : Tu n'as jamais tenu compte de moi. Tu ne m'as jamais traité comme une femme. Tu n'as jamais pensé à moi. (*Elle le singe soudain en train de jouer Smelov, méchante*) « Roussia Titaina, petit oiseau, votre âme aussi est une chambre obscure où vous n'avez jamais osé entrer... » (*Elle demande glacée :*) Tu y es entré, toi, une fois, dans la chambre ? [...] (*Elle le singe encore, grimaçante :*) « Roussia Titaina, petit oiseau, votre âme aussi est une chambre obscure où vous n'avez jamais osé entrer... ». J'ai ouvert les fenêtres maintenant, mais c'est trop tard. (*Th. II.*, p. 873)

Ensuite on assiste à un retour en arrière, aux temps que nous appellerons le temps de Rosa¹⁶⁸, la première épouse de Julien. Ce plan constitue le deuxième plan spatio-temporel. L'action se passe une douzaine d'années plus tôt. Cette fois-ci, c'est Rosa qui se prépare à interpréter Roussia dans la même pièce russe, avec son mari comme partenaire. La jeune Aglaé arrive au théâtre de Julien dans l'espoir d'y être embauchée. Elle assiste à une dispute entre Rosa et Julien, qui la soupçonne d'avoir un amant. Après un changement d'éclairage qui marque le passage d'un plan à l'autre, on revient au premier plan. Julien, ne trouvant pas Aglaé dans le théâtre, rentre à la maison. Le deuxième acte s'ouvre sur le même motif que l'acte précédent. On entend un morceau de musique enfantine jouée au piano. C'est de nouveau le temps de Rosa. La mère de Julien donne des leçons de théâtre à la jeune Aglaé. Elle la fait répéter une scène de *L'École des femmes* de Molière, qui rappelle à l'actrice quelques épisodes de sa vie conjugale. Ensuite nous assistons à un flash-back dans le flash-back, comme l'exprime Blancart-Cassou¹⁶⁹. Le petit Julien, accompagné de son père, vient au théâtre et assiste à une répétition entre sa mère et l'Acteur (dont le rôle est tenu par Bachman). Comme l'indique la didascalie, ils sont en costumes de 1918–20 et ils répètent une scène entre amants. Le baiser, qui fait partie du rôle, devient vite réel, et il devient évident que les acteurs sont aussi amants dans la vie. Il s'avère aussi que cette scène, qui peu à peu devient fantomatique, est une réminiscence des souvenirs de Julien adulte, qui a assisté à la scène dans son enfance. En voyant le couple s'embrasser, le petit Julien se jette sur l'Acteur, ensuite Julien adulte se précipite au secours du Petit¹⁷⁰. Après quelques instants, l'Acteur perd ses moustaches dans la bagarre et ceci advenu, nous nous retrouvons de nouveau au temps de Rosa : c'est avec Bachman que Julien se bat ensuite, tandis que le Petit et la Mère ont pris la fuite. Il apparaît que Julien est au courant de l'adultère de sa femme et, pris de rage, il se bat avec son amant à elle. Bachman, après avoir perdu ses moustaches, est redevenu un

¹⁶⁸ Cf. J. Blancart-Cassou, *Jean Anouilh, les jeux d'un pessimiste*, op. cit., p. 186.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ Signalons que cette scène rappelle celle de *L'Arrestation*.

personnage de notre époque. Les paroles qu'il prononce alors, « Hé, bien oui, je couche avec elle » (*Th. II.*, p. 909), ont un double sens, car il était l'amant de la mère de Julien sur le plan spatio-temporel précédent et, à présent, il est l'amant de la femme de ce dernier. Après cet incident, ils se mettent à répéter l'acte III de la même pièce russe. Cette fois-ci, dans les rôles principaux de Roussia et Smelov, on voit Rosa et Julien, qui, dès le début de la scène, portent les costumes de leurs rôles. Par la suite, après un noir, la lumière revient et on voit Aglaé seule en scène « à la même place que Rosa, avec l'Habilleuse qui lui essaie la robe de mariée » (*Th. II.*, p. 913). C'est un reflet de miroir de la scène précédente : Aglaé dans le rôle de Roussia prononce les mêmes répliques que Rosa dans la scène précédente. La façon dont les acteurs interprètent leurs rôles change seulement. Alors qu'avec Rosa, Julien parlait d'un ton léger, avec Aglaé, il devient égaré comme un somnambule, il est tendu, un peu raide, Aglaé étant troublée elle aussi. En fait, on assiste à la naissance de l'amour entre Julien et Aglaé, ce que la didascalie rend évident. Pour illustrer ce reflet de miroir, juxtaposons des extraits des deux scènes :

ROSA, *doucement*¹⁷¹ : Je vous avais donné mon âme, Nicolai Ignatevitch, et ce don comprenait ce corps maladroit de petite fille dont vous pouviez faire ce que vous vouliez... Je n'ai pas remarqué le divan de cuir défoncé à l'étape, pas entendu les moujiks ivres qui se disputaient dans la salle basse, ni ces bruits, d'eau dans la chambre voisine où un riche marchand avait fait monter une fille...

JULIEN, *lui baisant la main, léger* : Roussia Titaina... J'ai peut-être été léger avec vous ce soir-là. Mais Kiew était si loin et vous étiez si belle. Et je me sentais si malheureux...

ROSA : Votre main dure me faisait mal, ma nudité me faisait honte et tous vos gestes étaient étranges pour moi... Mais ce corps inconnu de moi, que vous retourniez en vous amusant, sur le divan de cette auberge, c'était celui de votre femme... (*Th. II.*, p. 913)

¹⁷¹ Nous soulignons les différences entre les scènes.

AGLAÉ : Je vous avais donné mon âme, Nicolaï Ignatevitch, et ce don comprenait ce corps maladroit de petite fille dont vous pouviez faire ce que vous vouliez... Je n'ai pas remarqué le divan de cuir défoncé à l'étape, pas entendu les moujiks ivres qui se disputaient dans la salle basse, ni ces bruits, d'eau dans la chambre voisine où un riche marchand avait fait monter une fille...

JULIEN, *lui prend la main, mais son geste ne va pas jusqu'au baiser. Il est un peu raide soudain lui aussi* : J'ai peut-être été léger avec vous ce soir-là. Mais Kiew était si loin et vous étiez si belle. Et je me sentais si malheureux...

Il tient toujours sa main et la regarde soudain, tendu.

AGLAÉ, *dont la voix devient presque imperceptible, continue* : Votre main dure me faisait mal, ma nudité me faisait honte et tous vos gestes étaient étranges pour moi...

JULIEN lui souffle doucement : mais ce corps inconnu de moi, que vous retourniez en vous amusant, sur le divan de cette auberge...

AGLAÉ *achève dans un souffle* : C'était celui de votre femme...
(*Th. II.*, p. 915)

La juxtaposition des scènes et le reflet de miroir qu'elle produit rendent évidente la substitution de Rosa par Aglaé dans la vie privée et professionnelle de Julien.

Soulignons, à cet endroit, que les scènes d'amour par lesquelles se manifeste le sentiment amoureux entre les acteurs, qu'ils soient amateurs ou professionnels, est un leitmotiv de l'œuvre d'Anouilh que l'on ne peut pas négliger. On assiste à des scènes identiques dans *Cher Antoine ou l'Amour raté* entre Antoine et Marie, dans *La Répétition ou l'Amour puni* entre le Comte et Lucile, dans *La Petite Molière* entre Armande et Molière puis entre celle-ci et Baron, pour n'en citer que quelques exemples. C'est le seul moment où la vie et le théâtre ne font qu'un et où l'on peut parler de sincérité des sentiments.

Le reflet de miroir ne se produit donc pas seulement entre la pièce encadrée et la pièce cadre, autrement dit, entre le théâtre et la vie, mais aussi au niveau des pièces intérieures qui appartiennent à différents plans spatio-temporels.

Anouilh pousse le jeu de miroirs encore plus loin et y entraîne le lecteur/spectateur qui reste perplexe au début de l'acte III. Comme

l'indique la didascalie, le rideau se lève sur « *un décor assez stylisé d'un intérieur de maison de campagne qui pourrait être celle de Julien* » (*Th. II.*, p. 916). L'hypothèse incluse dans la phrase n'est pas à négliger. On a l'impression qu'on assiste à une scène de la vie privée de Julien. On le voit en famille, dans une ambiance paisible : Aglaé aide les enfants à faire leurs devoirs, Julien lit un livre sur le canapé, la petite fille joue le morceau de piano qu'on a déjà entendu. À un moment donné, Aglaé déclare : « Je suis la femme du pasteur » (*Th. II.*, p. 917), et il devient évident que la scène qui ouvre le troisième acte n'est qu'une répétition. Elle est interrompue par l'arrivée de Fessard, qu'on prend au début pour un personnage de la scène, mais qui, en fait, annonce la mort de la mère de Julien. Il pourrait sembler qu'on est de nouveau au temps d'Aglaé du premier acte, mais l'action a progressé, Julien est riche et célèbre, son théâtre n'est plus en difficulté. De nouveau, Aglaé lui fait des reproches : cette fois, celui de négliger sa carrière de comédienne. Elle lui jette : « J'en ai assez d'être la femme de Paluche » (*Th. II.*, p. 920) et le traite de curé. En la voyant sortir, Julien constate : « Je regarde la maison du pasteur s'envoler » (*Th. II.*, p. 920), ce qui relie de façon évidente sa vie et la scène répétée. Ainsi, on voit la vie et le théâtre se confondre, ce qu'exprime bien le titre initial de la pièce. On assiste ensuite à une scène fantomatique qui constitue un retour en arrière, dans laquelle Aglaé prononce des mots qu'elle a déjà prononcés dans les scènes précédentes dans trois situations importantes qui ont marqué l'histoire de leur couple : la première est quand elle est arrivée au théâtre pour devenir actrice, la deuxième, quand elle a avoué à Julien son amour, et la troisième, quand elle lui a annoncé ne plus vouloir être sa femme. Cette juxtaposition des scènes qui ont eu lieu sur différents plans spatio-temporels constitue un résumé de leur relation. On revient ensuite à la réalité du début du troisième acte. Devenu riche, Julien peut finalement se permettre de réaliser son rêve de représenter Hamlet. La mort de sa mère n'est pas sans influence sur sa décision. Il tient beaucoup à jouer « la scène de la mère », probablement pour prononcer les paroles qu'il n'a pas eu courage de lui dire de son vivant. Jouer Hamlet semble donc une

sorte d'exutoire¹⁷². La répétition d'Hamlet lui sert d'une certaine manière à régler ses comptes avec le passé. Il répète avec Aglaé une scène dans laquelle Hamlet et Ophélie se séparent, visant sa femme d'une manière évidente, ensuite il essaie de jouer la scène avec la mère, ce qui s'avère finalement impossible à réaliser. Il lui est difficile d'adresser à une actrice des paroles qu'il aurait voulu dire à sa mère. Suite à ce blocage, il renonce à jouer Hamlet. On assiste encore à un court retour en arrière dans lequel on voit la mère tenir la main de Julien dans une scène fantomatique. C'est un retour en arrière proprement dit qui, cependant, selon la définition de Tadeusz Kowzan, se différencie des autres procédés de ce type, de simples procédés structuraux qui ne sont qu'une « inversion temporelle par rapport au cours naturel des événements »¹⁷³. Ici, par contre, cet effet est obtenu par « l'apparition miraculeuse d'un personnage mort »¹⁷⁴. Il s'agit donc, selon lui, d'un « subterfuge qui possède un caractère magique et qui est d'origine surnaturelle »¹⁷⁵. La pièce finit par un retour à la réalité au troisième acte, et plus précisément par une réplique éloquentes du souffleur, qui résume la pièce ainsi : « On passe sa vie à meubler avec nos inepties, sans jamais dire le vrai texte. Et pour finir, un jour ou l'autre : rideau. (*il crie aux cintres, en parlant :*) Tu as entendu, Léon ? Le patron a fini. Rideau ! » (*Th. II.*, p. 942).

On pourrait illustrer l'entrelacement des différents plans spatio-temporels par le schéma suivant :

¹⁷² Cf. J. Blancart-Cassou, *Jean Anouilh, les jeux d'un pessimiste*, op. cit., p. 190.

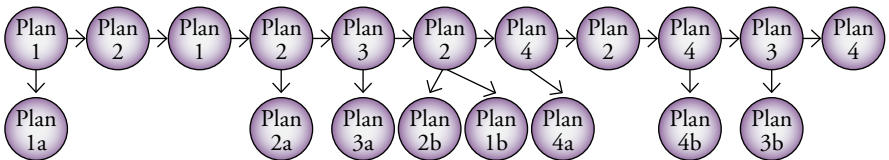
¹⁷³ T. Kowzan, « Le retour en arrière comme procédé spatio-temporel au théâtre », *Cahiers de linguistique et de littérature, Mémoire et Espace*, n° 2-3, novembre 2001-mars 2002, p. 86.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 95.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 93.

Tableau 2. Les plans spatio-temporels dans *Ne réveillez pas Madame*

Plan	Temps
1.	Temps d'Aglaé
1a.	Pièce interne
1b.	Pièce interne
2.	Temps de Rosa
2a.	Pièce interne
2b.	Pièce interne
3.	Temps de la Mère
3a.	Pièce interne
3b.	Pièce interne
4.	Temps d'Aglaé, succès du théâtre
4a.	Pièce interne
4b.	Pièce interne

Schéma 5. L'alternance des plans spatio-temporels dans *Ne réveillez pas Madame*

Ce schéma rend évidente la jonglerie dans l'espace-temps et la multiplication de la fiction opérées par Anouilh. L'auteur y parvient par intercalation de plusieurs pièces dans la pièce cadre, mais aussi par de nombreux retours en arrière, procédé par moments poussé à un second degré par le retour en arrière dans le retour en arrière. La structure de la pièce comporte plusieurs niveaux sur les plans vertical et horizontal. Tout cela s'accompagne de reflets de miroir entre plusieurs réalités : entre le théâtre et la vie, entre la vie et le rêve, mais aussi entre le passé et le présent. Les pièces internes, qui ne reflètent

pas seulement les sentiments des personnages de la pièce cadre, sont aussi intercalées dans les différents plans spatio-temporels de la pièce cadre, qui sont, à leur tour, entremêlés.

Certes, Anouilh se sert de procédés bien connus au théâtre, mais il le fait avec une telle ingéniosité, une telle virtuosité qu'il en arrive à créer des chefs-d'œuvre d'une originalité surprenante, comme *Cher Antoine ou l'Amour raté*¹⁷⁶.

Jean Dutourd considère cette pièce comme « un chef-d'œuvre complet, profond, étincelant, pétillant, subtil, poétique, comique, plein de résonances »¹⁷⁷. Pourtant, considérée souvent comme trop compliquée, elle ne semble pas être appréciée à sa juste valeur par les gens de théâtre.

Le héros de *Cher Antoine ou l'Amour raté* est un célèbre auteur dramatique qui s'est donné la mort. Avant de mourir, il a prévu de convoquer ses proches à l'ouverture de son testament dans son château situé dans un bourg de Bavière, lieu « insolite et inaccessible » (*Ch.*, p. 7). Il a planifié le déroulement de cet événement jusque dans le moindre détail. Ses proches, réunis chez lui conformément à sa dernière volonté, sont comme par hasard bloqués par une avalanche qui les oblige « à rester quarante-huit heures en face du souvenir du défunt – et en face d'eux-mêmes » (*Ch.*, p. 7). Coup de théâtre qu'Anouilh lui-même définit – et ce n'est pas fortuit – comme un « vieux truc de théâtre de ce maître du Boulevard de l'époque, transposé dans la réalité » (*Ch.*, p. 7). Ce « huis clos » devient une intéressante mise à nu des relations réciproques entre les personnages et de leurs caractères. De plus, les personnages se rendent compte qu'ils jouent de plus en plus une pièce d'Antoine, qui d'ailleurs, comme par hasard, porte le même titre : *Cher Antoine ou l'Amour raté*.

L'action de la pièce commence durant l'hiver 1913 par l'arrivée des personnages au château d'Antoine, et finit par leur départ deux

¹⁷⁶ Cette partie de l'analyse est une version remaniée de nos articles : « Jean Anouilh, “un vieux boulevardier” ou un virtuose ? » [dans :] *Théâtre à (re)découvrir*, (réd.) W. Wołowski, Peter Lang, Berlin 2018, p. 211–220 et « *Cher Antoine ou l'Amour raté* de Jean Anouilh – de l'absence à la présence d'un personnage », *Quêtes Littéraires*, 2012, n° 2, p. 81–92.

¹⁷⁷ Dutourd J., *Le Paradoxe du critique*, Flammarion, Paris 1972, p. 365.

jours après. Ce plan spatio-temporel, qui d'ailleurs change par la suite, constitue donc un cadre pour ce qui se passe entre-temps. Ce n'est pas un hasard si le château en question date du XVI^e siècle. C'est « un petit bijou de décoration baroque » (*Ch.*, p. 11), et c'est justement ce décor baroque qui constitue le décor du jeu de miroirs qui va suivre.

Dès le premier acte, les personnages sont en quelque sorte transportés dans une autre réalité temporelle. À l'ouverture du testament, le notaire, suivant la dernière volonté du défunt, leur fait écouter un message qu'Antoine a enregistré sur un phonographe pour leur dire adieu. Le fait d'entendre la voix du défunt trouble profondément les personnages qui ont l'impression que la technologie « a, en quelque sorte, supprimé la mort » (*Ch.*, p. 48).

Au milieu du deuxième acte, on assiste à un retour en arrière « d'origine surnaturelle »¹⁷⁸. Or, comme l'indique la didascalie :

Le décor par un artifice d'éclairage, s'est brouillé. C'est un lieu neutre où il n'y a plus que les meubles et les personnages qui comptent. Antoine, surgi mystérieusement des lourds rideaux d'une fenêtre est debout. [...] La scène bizarre va être jouée par tous comme d'un peu loin au début, puis elle prendra de la réalité. (Ch., p. 88)

La scène a lieu à Paris, trois ans avant la mort d'Antoine et la veille de son départ définitif en Bavière. Ce sont les mêmes personnages que ceux du premier acte, réunis cette fois pour fêter le cinquantième anniversaire d'Antoine. Ils sont d'ailleurs répartis dans l'espace de la même manière qu'en Bavière, ce qui n'est pas sans importance. Ensuite, la réalité parisienne disparaît comme elle était apparue : « Le décor peu à peu s'éclaire autrement, on va se retrouver en Bavière, Antoine qui peut rester là, son verre à la main, accoudé au piano, est comme effacé » (97). Ainsi disparaît le deuxième plan spatio-temporel de la pièce, c'est-à-dire le salon parisien de 1910, et l'acte II se termine par un retour à la réalité du château de Bavière, donc au plan « cadre ».

¹⁷⁸ T. Kowzan, *op. cit.*, p. 93.

Dans l'acte III, on assiste à nouveau – en apparence – à l'arrivée des personnages au château bavarois. Comme l'indique la didascalie, ils sont « encombrés de plaids et de valises, dans des costumes de voyage un peu voyants. [...] ils sont les mêmes et pourtant on ne comprendra pas tout de suite pourquoi ils sont différents » (*Ch.*, p. 98). En effet, il s'avère que ce sont les comédiens, joués d'ailleurs par les personnages, qui arrivent ainsi au château. Pourtant, c'est l'été 1913, donc « l'été qui précède l'hiver du premier acte » (*Ch.*, p. 197). Antoine – qui maintenant apparaît sur la scène – les avait alors invités pour qu'ils jouent devant lui, en privé, sa pièce homonyme de celle d'Anouilh. On assiste à une répétition de la pièce d'Antoine, ce qui relève du théâtre dans le théâtre. Le changement spatio-temporel qui en résulte est d'autant plus intéressant qu'il nous transpose de nouveau au premier plan, à savoir dans la réalité de Bavière, car les répliques des acteurs sont analogues à celles prononcées par les personnages dans le premier acte. Nous y reviendrons dans la partie suivante de notre analyse.

Tableau 3. Les plans spatio-temporels dans *Cher Antoine ou l'Amour raté*

Plan	Temps	Lieu	
1.	1913, hiver	Le château de Bavière	L'ouverture du testament
2.	1910	La maison d'Antoine à Paris	Le 50 ^{ème} anniversaire d'Antoine
3.	1913, été	Le château de Bavière	La répétition de la nouvelle pièce d'Antoine (pièce externe)
3a.	(imprécis) entre 1910 et 1913	Le château de Bavière	La pièce interne
3b.	(imprécis) un jour après la mort d'Antoine	Le château de Bavière	La pièce interne
3c.	(imprécis) un jour après la mort d'Antoine	Une chapelle en Bavière	La pièce interne

Ensuite la scène de répétition s'interrompt : « la lumière baisse ; on entend le rire d'Antoine pendant le noir encore... Quand la lumière remonte : nous sommes en hiver le soir... Tous les personnages sont là, sous leur véritable aspect, autour du notaire qui vide une grande chope de bière » (*Ch.*, p. 135). On revient donc de nouveau au premier plan spatio-temporel qui clôt la pièce.

Le schéma suivant illustre l'alternance des plans spatio-temporels que nous venons de présenter :

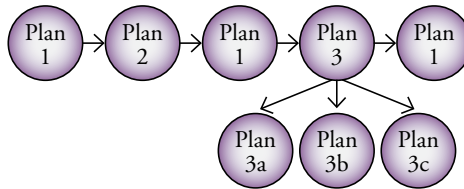


Schéma 6. L'alternance des plans spatio-temporels dans *Cher Antoine ou l'Amour raté*

Cette « jonglerie » de l'auteur avec le temps et l'espace n'est pas un procédé gratuit. Elle est strictement liée au jeu de miroirs, qui n'est pas toujours évident, étant en quelque sorte fragmenté et dispersé dans l'œuvre. Avant tout, ce jeu repose sur l'analogie entre les deux pièces : *Cher Antoine ou l'Amour raté* d'Anouilh, pièce cadre, à laquelle nous assistons, et *Cher Antoine ou l'Amour raté*, pièce encadrée, écrite par Antoine, héros éponyme de la première. Comme nous venons de le signaler, l'intrigue, les personnages et même leurs répliques sont analogues, ce qui représente un cas évident d'intercalation.

À ces correspondances s'ajoute aussi celle entre les auteurs des deux pièces car plusieurs allusions autobiographiques rapprochent Antoine d'Anouilh, comme par exemple l'épithète de « mystérieux » que l'on attribuait souvent à Anouilh, ou les titres allusifs à ses œuvres. L'autothématisation de la pièce renforce d'ailleurs l'effet du jeu de miroirs.

Cependant, ce jeu ne se limite pas seulement à l'analogie entre la pièce cadre et la pièce encadrée. Il s'opère aussi entre les différents plans spatio-temporels. La même répartition des personnages dans l'espace du château de Bavière après la mort d'Antoine et dans le salon parisien

le jour de son anniversaire en constitue un exemple. Les paroles d'un des personnages l'explicitent :

C'est étrange, nous étions assis avec lui après souper, ou causant debout dans le salon, à peu près comme nous sommes là, ce soir... Cravatar marchait au fond de la pièce, Estelle et Valérie étaient côte à côte un peu en retrait, Carlotta sur le canapé, moi je finissais un cigare en bavardant avec Piedelièvre, comme aujourd'hui. (*Ch.*, p. 87)

Ici, le reflet du miroir se produit entre le premier et le deuxième acte, entre le premier et le deuxième plan spatio-temporel, et provoque chez le spectateur/lecteur un effet de déjà-vu. De même, la scène initiale du premier acte, qui représente l'arrivée des personnages au château de Bavière, et celle du troisième acte, qui représente cette fois l'arrivée des acteurs dans le même château, se ressemblent à un point tel qu'elles nous font croire qu'on revoit la même situation. Néanmoins, c'est un trompe-l'œil. Tout d'abord, ce sont les acteurs qui viennent jouer la pièce d'Antoine. Comme on vient de le dire, ils sont joués par les mêmes acteurs que les personnages, ce qui renforce l'effet de dédoublement. Ensuite, c'est une autre réalité temporelle, car c'est l'été qui précède la mort d'Antoine. Évidemment, ce subterfuge induit le lecteur/spectateur en erreur et crée un effet de surprise.

En outre, on observe des analogies entre certaines répliques particulières dispersées dans la pièce. Par exemple, dans l'acte I, les personnages écoutent la voix d'Antoine enregistrée sur le phonographe qui, à un moment donné, répète trois fois une question : « Tu es là Cravatar ? » (*Ch.*, p. 51). La même réplique réapparaît dans le souvenir revécu de l'acte II (il s'agit du plan spatio-temporel 3) : « Antoine éclate d'un rire fou, le doigt pointé sur Cravatar ahuri. Il crie comme le phonographe : Tu es là Cravatar ? Tu es là Cravatar ? Tu es là Cravatar ? » (*Ch.*, p. 135).

L'analyse présentée ci-dessus nous permet de constater la réciprocité des reflets de miroir entre les différents plans spatio-temporels, qui peut être illustrée par le schéma suivant :

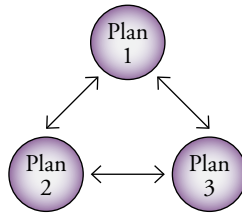


Schéma 7. Le jeu de miroirs dans *Cher Antoine ou l'Amour raté*

Quelques constatations s'imposent donc ici. Premièrement, nous voici face à un système de miroirs qui semblent être juxtaposés l'un en face de l'autre et provoquent un effet assez intéressant. Tout d'abord naît un doute : on se demande où est l'image et où est son reflet. De fait, si on analyse la pièce encadrée et son passage correspondant de la pièce cadre, une question s'impose : laquelle des deux est le reflet de l'autre ? Or, pendant la répétition qui a lieu au troisième acte, Antoine, en tant que metteur en scène, explique le jeu aux acteurs, ce qui par analogie nous apporte plus d'informations sur la scène déjà vue dans le premier acte, informations que nous n'avions pas auparavant. Un exemple : la comédienne Estelle demande si Estelle, donc le personnage qu'elle interprète, « y met quelque aigreur en disant cela », ce à quoi Antoine répond : « Non détachée. Elle constate. Il doit seulement se dégager d'elle une certaine impression de sécheresse et de froideur – qui contraste avec ses vêtements de veuve » (*Ch.*, p. 118), tandis que dans le premier acte, nous avons juste une indication des didascalies qui disaient qu'Estelle, à ce moment-là, était « détachée ».

Deuxièmement, il semble que l'auteur inverse délibérément la relation entre l'image et son reflet. Le fait que les acteurs soient joués par les personnages – que la comédienne Carlotta, par exemple, soit jouée justement par Carlotta – et non l'inverse, n'est donc pas gratuit.

En outre, le fait qu'au point de vue temporel, la répétition précède la scène vécue, que le théâtre précède la vie, s'inscrit dans le pressentiment exprimé par les personnages au début de la pièce. Comme nous l'avons mentionné plus haut, les personnages de la pièce cadre s'aperçoivent peu à peu qu'ils jouent la pièce d'Antoine. De plus, au cours du premier acte, cette sensation s'intensifie :

VALÉRIE : Je vous ferai remarquer que nous jouons de plus en plus une pièce d'Antoine. Des gens venus de tous les azimuts sous un prétexte fortuit, qui n'ont aucune envie de se fréquenter et qui sont bloqués ensemble, par une cause extérieure, quelque part. C'est un très vieux truc de théâtre qu'il adorait et dont il s'est beaucoup servi. (*Ch.*, p. 32)

Ces paroles se réfèrent directement à la description de la pièce annoncée par Antoine dans le deuxième acte, quand on revit la soirée de son anniversaire. Il dit alors :

ANTOINE : J'en ai trouvé le sujet ce matin, en me réveillant quinquagénaire... un homme vient de mourir – [...] Le jour de l'enterrement, tous les personnages de sa vie se retrouvent, après le cimetière, pour le petit repas traditionnel dans sa maison – ce sont des mœurs de campagne, mais admettons qu'il soit mort à la campagne. Et ils font un bilan, de lui et d'eux. C'est tout. Mais ce sera assez comique. (*Ch.*, p. 94)

À un moment donné, le jeu de miroirs devient si intense que le théâtre se confond avec la réalité. Un des personnages constate : « Eh bien, cette fois, ça y est, nous sommes coincés ! Antoine l'aura réussi encore une fois, sa fin d'acte ! C'est l'avalanche ! (Il hurle au bord de l'hystérie :) C'est d'un mauvais goût ! Ah, l'affreux théâtre ! » (*Ch.*, p. 45).

En effet, les personnages ont l'impression que s'accomplissent les paroles d'Antoine qui déclarait qu'« on écrit toujours ce qui va se passer et on le vit ensuite ! » (*Ch.*, p. 94) et que, par conséquent, une sorte de fatalité pèse sur eux, comme s'ils étaient obligés de vivre ce qu'il avait prévu dans son scénario. On arrive ainsi à la constatation qu'en effet, les personnages ne jouent pas la pièce écrite par Antoine, mais qu'ils la vivent ! Car, et cela est aussi important, le miroir tendu par l'auteur ne reflète pas la réalité vécue, comme c'était souvent le cas dans les pièces analysées plus haut, mais la réalité à vivre. C'est en cela que réside l'intérêt et l'originalité de la pièce, et c'est là que se manifeste la virtuosité de l'auteur.

Pour conclure, nous pouvons dire que les deux procédés employés par Anouilh et analysés ci-dessus, à savoir le retour en arrière et la

mise en abyme, ont justement pour but de faire en sorte que le lecteur/spectateur, comme les personnages de la pièce, perde son point de référence, ce qui constitue d'ailleurs un autre reflet du miroir. Il s'agit de remettre en question l'illusion inhérente au théâtre, « en lui opposant une illusion seconde »¹⁷⁹. Tout cela, de nouveau, pour brouiller la frontière entre la Vie et le Théâtre, effet obtenu cette fois par les jeux baroques.

À cette étape de notre analyse, il n'est peut-être pas inutile de faire un petit commentaire sur la structure de ce livre. L'ordre des chapitres dans lequel nous avons choisi de traiter les différentes métathéâtralités n'est pas aléatoire, suit une certaine logique. Dans le premier chapitre, nous avons parlé des métadrames thématiques, qui présentent le théâtre comme monde du spectacle ; dans le deuxième, des métadrames figuratifs qui présentent la vie comme un théâtre ; et dans le troisième, des métadrames fictionnels qui, à l'inverse, montrent un théâtre qui reflète la vie. Puisque le théâtre se veut un reflet de la vie et que la vie est un théâtre, n'en résulte-t-il pas que finalement, le théâtre reflète le théâtre ? C'est peut-être une des idées qu'Anouilh voulait nous transmettre par la potentialisation de la fiction présentée dans son œuvre.

¹⁷⁹ T. Kowzan, *art. cit.*, p. 100.

Chapitre V

LES MÉTADRAMES À CARACTÈRE DÉLUOIRE

Contrairement aux pièces analysées dans la partie précédente du livre, dans lesquelles l'auteur a jonglé avec différents niveaux de la diégèse, en dédoublant souvent la fiction par la mise en abyme ou le jeu de rôles pour rendre évidente la dichotomie entre la vie et le théâtre, dans *Antigone*, *Œdipe ou le Roi boiteux*, *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, *L'Alouette* et *La Grotte*, que nous nous proposons d'analyser dans la partie suivante, l'auteur semble alterner les niveaux intra et extradiégétique en montrant les ficelles de la dramaturgie, abattant « le quatrième mur » et installant un lien entre la salle et la scène. Ces pièces se distinguent par leur caractère délusoire et leur structure beaucoup plus complexe que celle des pièces analysées dans les chapitres précédents. De plus, elles se situent toutes à la frontière de la métathéâtralité fictionnelle, discursive et narrative¹⁸⁰. Selon l'optique adoptée, elles constituent un ensemble assez homogène dans la mesure où on peut y observer une forme intéressante de métadrame, due à la présence conjointe de ces trois types de métathéâtralité. Ce qui rapproche les pièces analysées dans ce chapitre, c'est avant tout la présence plus ou moins motivée d'une figure de narrateur¹⁸¹. On

¹⁸⁰ Nous préférons utiliser le terme de métathéâtralité narrative au lieu d'épique, que la traduction de l'allemand pourrait suggérer, pour ne pas confondre cette notion avec le théâtre épique de Brecht.

¹⁸¹ Cf. P. Pavis, *op. cit.*, p. 227.

pourrait les définir, en employant le terme de W. Wołowski, comme des « pièces à narrant »¹⁸².

Le narrateur, comme le rappelle P. Pavis, est « généralement exclu du théâtre “dramatique” où le dramaturge ne parle jamais en son nom propre », mais « réapparaît dans certaines formes théâtrales, en particulier dans le théâtre épique »¹⁸³. Comme le souligne W. Wołowski, « parler de narrateur au théâtre paraît provoquant, tellement on est habitué à la thèse selon laquelle on ne saurait parler de médiation narratoriale dans le texte dramatique »¹⁸⁴. Dans son ouvrage consacré à la narratologie théâtrale, qui comble à coup sûr une lacune dans les études théâtrologiques, le théoricien lublinois distingue une Narration Théâtrale Médiatrice (NTM), qui « se caractérise [...] par la présence d'un personnage-narrateur visible (montré) qui exerce son rôle pendant toute la durée de l'aventure évoquée dans l'œuvre »¹⁸⁵. Il recense plusieurs types de narrant, celui-ci étant conçu comme « l'un des éléments dont le théâtre peut faire, sinon doit faire économie, éléments importés, par une sorte de contagion, de l'extérieur »¹⁸⁶, et propose quelques critères d'analyse¹⁸⁷ intéressants de ce cas de figure, que nous prendrons en considération dans la première partie de ce chapitre. Le procédé de la Narration Théâtrale Médiatrice (NTM) nous intéressera surtout dans la mesure où « l'utilisation du cadre prologo-épilogal et l'utilisation du narrant entraînent nécessairement une stratification de l'univers représenté ou, pour mieux dire, de l'univers de l'œuvre. En d'autres termes, elles sont génératrices des métarelations entre certains

¹⁸² Terme emprunté à W. Wołowski, *Du texte dramatique au texte narratif, procédés interférentiels et formes hybrides dans le théâtre français du XX^e siècle*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2007, p. 242.

¹⁸³ P. Pavis, *op. cit.*, p. 227.

¹⁸⁴ Wołowski, *op. cit.*, p. 176.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ Wołowski, *op. cit.*, p. 175.

¹⁸⁷ Les axes qu'il distingue sont : degré d'intégration au monde fictionnel, coopération avec d'autres personnages dans l'activité narrative, type d'attitude proportionnelle adoptée face aux événements, rapport de la parole du narrant à la didascalie, rapport aux figures analogues existant dans d'autres média, mise en place des instructions métatextuelles et/ou métareprésentationnelles. *Ibidem*, p. 245.

éléments du texte »¹⁸⁸. Nous analyserons la métathéâtralité et ses manifestations dans les œuvres indiquées ci-dessus. Les narrants étant des figures ontologiquement ambiguës, nous nous interrogerons aussi sur leur fonctionnement dans l'économie de l'œuvre.

La dimension métathéâtrale du chœur

Dans le cas des réécritures de tragédies grecques, la présence du chœur semble naturelle, même si Anouilh n'hésite pas à le moderniser¹⁸⁹. Tout en gardant le caractère général et les principales fonctions du modèle antique, à savoir, d'observer et de commenter l'action, de raisonner les personnages, de servir de médiateur dans les situations conflictuelles, de présenter les vérités générales et de tirer la morale de la pièce, le chœur, chez Anouilh, semble servir avant tout à y ins-taurer la métathéâtralité. Son rôle s'inscrit incontestablement dans la définition métathéâtrale du chœur proposée par Tadeusz Kowzan dans *Théâtre Miroir, Métathéâtre de L'Antiquité au XXI^{ème} siècle* :

Le chœur souligne *a priori* et/ou *a posteriori*, le caractère fictif, imaginaire de ce qui se passe sur la scène. Les intrusions du chœur au cours de l'action de la pièce rompent et rétablissent l'illusion seconde pour nous rappeler que nous sommes en présence d'une fiction théâtrale. Si, au point de vue fonctionnel, le chœur qui commence et termine un spectacle a pour objectif d'assurer le passage entre deux niveaux d'illusion théâtrale, au point de vue structural il constitue une forme embryonnaire du théâtre dans le théâtre, de même que le prologue et l'épilogue. [...] En commençant le spectacle, le chœur plonge le public dans l'illusion théâtrale et en même temps dans une

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 243.

¹⁸⁹ Pour en savoir plus sur les modifications du chœur dans *Antigone*, *Cedipe ou le Roi boiteux* et *Tu étais si gentil...*, voir É. Le Corre, « Et nous voilà comme le chœur antique », *Études Littéraires*, Volume 41, Numéro 1, printemps, 2010, p. 115–127.

illusion du second degré : ce que vous allez voir n'est qu'une fiction. De même, l'intervention du chœur à la fin du spectacle nous ramène à l'illusion première : ce que vous venez de voir n'est qu'une fiction.¹⁹⁰

Dans les cas d'*Antigone* et d'*Œdipe ou le Roi boiteux*, les interventions du chœur sont appelées Prologue et Épilogue¹⁹¹. Au lever du rideau, tous les personnages sont déjà en scène. Dans *Antigone*, ils bavardent, tricotent et jouent aux cartes. Le chœur, réduit à un seul personnage appelé le Prologue, se détache et s'adresse au public dans l'incipit de la pièce :

LE PROLOGUE: Voilà. Ces personnages vont nous jouer l'histoire d'Antigone. Antigone, c'est la petite maigre qui est assise là-bas, et qui ne dit rien. Elle regarde droit devant elle. [...] Elle pense qu'elle va être Antigone tout à l'heure.[...] qu'elle va mourir, qu'elle est jeune et qu'elle aussi, elle aurait bien aimé vivre. Mais il n'y a rien à faire. Elle s'appelle Antigone et il va falloir qu'elle joue son rôle jusqu'au bout... Et, depuis que ce rideau s'est levé, elle sent qu'elle s'éloigne à une vitesse vertigineuse de sa sœur Ismène [...] de nous tous, qui sommes là bien tranquilles à la regarder, de nous qui n'avons pas à mourir ce soir. (*Th. I.*, p. 627)

Après avoir présenté tous les personnages, il constate : « Et maintenant que vous les connaissez tous, ils vont pouvoir vous jouer leur histoire » (*Th. I.*, p. 631).

De même dans *Œdipe...*, le personnage éponyme et Jocaste sont en scène assis sur un banc côte à côte. En leur présence, s'adressant toujours au public, le chœur introduit les personnages et l'action de la pièce :

¹⁹⁰ T. Kowzan, *op. cit.*, p. 191.

¹⁹¹ W. Wołowski distingue trois types d'encadrement : hétérogénéique, homogénéique et mixte ; *op. cit.*, p. 187–201.

LE CHŒUR : Cet homme qui rêve sur ce banc, à côté de sa femme : c'est Œdipe. Œdipe en grec, veut dire pied enflé. Cet homme a eu un accident en sa prime enfance – il ne sait pas encore lequel – qui lui a laissé un pied déformé. Il est pied-bot. C'est peut-être à cette disgrâce qu'il a dû son courage et son orgueil. (*Th. II.*, p. 1205) [...] Cela commença dans Thèbes, par une petite fille malade que les médecins regardaient mourir sans comprendre. Puis d'autres morts d'enfants suivirent, et bientôt, après les enfants et les vieillards, les adultes se mirent à périr aussi en grand nombre [...] Alors ils sont venus trouver Œdipe, leur roi, pour lui demander de les sauver une deuxième fois. Et c'est ici que l'histoire commence... (*Th. II.*, p. 1207)

Dans la scène finale d'*Antigone*, le chœur termine la pièce avec une conclusion qui la boucle en quelque sorte :

LE CHŒUR S'AVANCE : Et voilà. Sans la petite Antigone, c'est vrai, ils auraient tous été bien tranquilles. Mais maintenant, c'est fini. Ils sont tout de même tranquilles. Tous ceux qui avaient à mourir sont morts. Ceux qui croyaient une chose et puis ceux qui croyaient le contraire – même ceux qui ne croyaient rien et qui se sont trouvés pris dans l'histoire sans y rien comprendre. Morts pareils, tous, bien raides, bien inutiles, bien pourris. Et ceux qui vivent encore vont commencer tout doucement à les oublier et à confondre leurs noms. C'est fini. Antigone est calmée maintenant, nous ne saurons jamais de quelle fièvre. Son devoir lui est remis. Un grand apaisement triste tombe sur Thèbes et sur le palais vide où Créon va commencer à attendre la mort...[...] Ils ne reste plus que les gardes. Eux, tout ça, cela leur est égal : c'est pas leurs oignons. Ils continuent à jouer aux cartes... (*Th. I.*, p. 674)

Même chose dans *Œdipe ou le Roi boiteux*, où il clôt la pièce en constatant :

LE CHŒUR : C'est fini, pour cette fois. Les autres sont retournés à Thèbes où la vie de tous les jours va continuer. Voilà la saison où il faut semer et espérer que la récolte sera meilleure que celle de l'année dernière... Quant à la peste, elle passera

toute seule. Cela sera un souvenir que les vieux raconteront aux enfants plus tard. Puis il y aura d'autres maladies, d'autres ennuis, d'autres misères... Et bon an mal an, il meurt toujours à peu près autant de monde... Le malheur, comme dans l'histoire d'Œdipe que vous venez d'entendre, n'est pas toujours exceptionnel ... *Le rideau se referme sur lui.* (*Th. II.*, p. 1241)

Dans ces deux œuvres le rôle du chœur consistant à empêcher l'emprise directe de l'illusion sur le lecteur/spectateur semble prévaloir sur les autres fonctions, ses interventions étant plus rares que celles du chœur antique dans les hypotextes.

Dans *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, nous avons affaire à un procédé intéressant de double encadrement qui se manifeste par la présence de deux narrants : le chœur mythique et le chœur moderne. Le premier se situe au niveau de l'histoire mythique, qui se retrouve dans la pièce encadrée. Il est constitué de deux suivantes d'Électre et prononce des répliques empruntées à la traduction de Paul Mazon des *Choéphores* d'Eschyle, la pièce encadrée étant un collage de cette dernière. Ce chœur semble être dépourvu de fonction métathéâtrale, car il commente plutôt le signifié du jeu et non le signifiant¹⁹², contrairement à celui de la pièce cadre. Il est constitué d'un orchestre¹⁹³ et sert d'accompagnement musical à l'histoire mythique. L'orchestre constitue un public qui commente les faits et gestes des personnages de l'intra-pièce. Au lever du rideau, il entre en scène pour s'installer avec ses instruments sur « *un podium sur le côté de la scène* » (*Th. II.*, p. 945). Par sa conversation, il expose la problématique de la pièce intérieure. Ainsi sa fonction rappelle-t-elle le Prologue de la tragédie antique.

Tout d'abord, il nous présente Électre¹⁹⁴, « malheureuse avec son père assassiné et tout ce qu'ils lui ont fait subir après » (*Th. II.*, p. 945) qui, accroupie sur la scène dès le lever du rideau, attend son frère

¹⁹² Cf. M. Schmeling, *op. cit.*, p. 12.

¹⁹³ Les familiers de l'œuvre anouilhienne y reconnaissent facilement les personnages de *L'Orchestre*, pièce écrite en 1962.

¹⁹⁴ Quelques fragments de l'analyse de la pièce inclus dans ce chapitre sont une version remaniée de notre article intitulé « "Tu étais si gentil quand tu étais petit" de Jean Anouilh – de la reprise du mythe à l'expérimentation anouilhienne »,

Oreste. Ensuite les musiciens introduisent Clytemnestre et Égisthe : « Ah ! voilà les deux autres [...] un couple extrêmement vulgaire malgré toute la publicité qu'on a faite autour d'eux et tous leurs millions ! » (*Th. II.*, p. 948). Les musiciens présentent le meurtre d'Agamemnon commis par Clytemnestre comme s'il s'agissait d'un fait divers : « La Violoniste, qui contemple le couple royal, extasiée : Ils ont été des amants célèbres ! Les paparazzis à leurs trousseaux. Leur photo dans tous les journaux ! » (*Th. II.*, p. 948). Ils sont bouleversés par le fait que Clytemnestre ait été acquittée au procès, après le meurtre :

LA CONTREBASSISTE : Vous savez avec un bon avocat, quand on plaide le passionnel... Elle a pu prouver qu'elle vengeait sa fille. En vérité, c'est parce qu'elle avait déjà son Égisthe dans la peau [...]. Et après, avec les millions du vieux, ils se sont mis à se la couler douce : la mer Égée, les palaces, les croisières. (*Th. II.*, p. 948)

Ces deux citations illustrent déjà le caractère moderne des événements commentés. Les personnages mythiques y sont presque dépourvus de traits royaux, ils semblent être de la même époque que les musiciens, il n'y a presque aucune trace de l'Antiquité, seulement quelques allusions discrètes à la réalité grecque. Cet effacement des traits antiques, royaux et grecs des personnages de l'intra-pièce rend l'histoire représentée plus contemporaine, plus universelle et aussi plus originale.

En outre, la conversation des musiciens donne une image peu flatteuse des Atrides. La Contrebassiste juge leur conduite exagérée : « Des égoïstes ! C'est pour ça qu'ils souffrent tant, ils pensent tellement à eux, tout le temps, que leur malheur, il prend des proportions inimaginables. On dirait qu'ils sont les premiers à avoir eu des coups durs » (*Th.*, p. 946). La même Contrebassiste appelle Oreste « petit voyou » et « petit malappris ». La Violoncelliste dit à propos de Clytemnestre et d'Égisthe qu'ils « s'insultent et qu'ils se battent comme des chiffonniers ! » (*Th. II.*, p. 948). Toutes deux s'expriment

[dans :] *Recyclages et décalage, esthétique de la reprise dans les littératures française et francophone*, (réd.) R. Jakubczuk, A. Maziarczyk, UMCS, Lublin 2013, p. 154–163.

dans un langage populaire, ce qui n'est pas sans effet sur l'image qu'on se fait des Atrides : ils paraissent d'autant plus vulgaires et affectés. Les musiciennes se montrent aussi peu compatissantes face à la souffrance de la famille royale. La Contrebassiste s'exclame : « [...] les Atrides, moi, leur histoire, ça ne m'épate pas ! [...] je trouve que leurs tragédies, c'est forcé ! » (*Th. II.*, p. 965). Les commentaires du chœur contribuent à produire l'effet de distanciation ce qui rend difficile au lecteur/spectateur une identification complète aux personnages. Cet effet est d'ailleurs encore amplifié par une dépréciation de la tragédie. La Contrebassiste constate : « [...] la vie, c'est un bastringue ! Et la tragédie grecque pareil ! C'est pas parce qu'ils ont des péplums : le cul dessous, le même ! [...] seulement ils ont la manière de dire et nous, on l'a pas. Et puis, ils sont tous un peu rois, alors ils vous font ça à l'esbroufe » (*Th. II.*, p. 963). À part sa fonction introductive, le chœur contribue ainsi à l'effacement du tragique et du pathétique.

Les commentaires de l'orchestre, comme nous venons de l'illustrer, rendent donc l'univers représenté plus moderne, plus proche du public et renforcent l'illusion mimétique. Mais d'autre part, ils sont constamment entremêlés d'autres remarques qui produisent un effet tout à fait inverse. Ils l'abolissent l'illusion et, comme dans les pièces analysées précédemment, instaurent la métathéâtralité. Ce sont de courtes phrases, comme la remarque du Pianiste concernant les Atrides : « Je vais distribuer les partitions, ils ne vont plus tarder à commencer... » (*Th. II.*, p. 950), ou de la Violoncelliste qui demande : « Qu'est-ce qui se passe ? Ils ont commencé avant notre premier lamento ? » (*Th. II.*, p. 949) qui interrompent de manière significative le cours de l'action. La pièce n'étant pas divisée en actes et en scènes, c'est le Pianiste qui lui donne sa structure approximative en annonçant, par exemple, « Attention ça va être à nous. C'est l'entrée d'Oreste » (*Th. II.*, p. 965), ou plus loin, « Et voilà ! Fin de la première partie... » (*Th. II.*, p. 968). Les paroles de la Violoncelliste qui, au début de la pièce, réduisent le rôle de l'orchestre à un simple accompagnement musical (« On n'est là que pour les interludes », *Th. II.*, p. 947) peuvent être trompeuses. Si on pouvait parler d'une non-implication de l'orchestre dans l'action mimétique de premier niveau, dans la mesure où son rôle se limite premièrement à « effectuer une mise en perspective, c'est-à-dire initier

le lecteur/spectateur à la problématique de la pièce et à la situation historique », et, deuxièmement, à « résumer au besoin les séquences d'événements que l'économie de l'œuvre impose de montrer à travers un récit »¹⁹⁵, à la fin de la pièce, la distinction entre le niveau narratif et la mimèse s'efface. On voit les membres de l'orchestre intervenir dans l'action : les musiciennes frappent Oreste à l'instar des Erinyes tandis que le Pianiste le protège contre elles et les chasse.

Pour résumer cette partie de l'analyse, on pourrait constater, à propos du degré d'intégration au monde fictionnel, que le chœur des pièces d'Anouilh, comme dans les textes antiques, transgresse les différents niveaux de la fiction et assure la fonction de prologue et d'épilogue, tout en instaurant un décalage métathéâtral et en gardant son caractère de personnage ambigu qui passe du niveau extradiégétique à l'intradiégétique.

Le théâtre « à l'état naissant »

Dans *L'Alouette* et *La Grotte*, que nous nous proposons d'analyser dans la partie suivante, nous avons de nouveau affaire à des co-narrateurs, mais contrairement au double chœur de *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, ceux-ci entrent en interaction. Il s'agit de Warwick et Cauchon dans le cas de *L'Alouette* et, dans *La Grotte*, des personnages de l'Auteur et du Commissaire, ce dernier étant plutôt un « para-narrant »¹⁹⁶. Comme le souligne Wołowski :

Parmi les raisons de cette multiplication des narrants dans bon nombre de textes, on peut sans doute relever le souci de maintenir aussi intacte que possible l'illusion interactionnelle du discours dramatique. D'habitude, la matière narrative est en effet trop riche pour être embrassée et transmise par un seul sujet. Si la relation/transposition est assumée par un seul locuteur, elle

¹⁹⁵ Wołowski, *op. cit.*, p. 247.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 249.

devrait alors prendre la forme de longs monologues exsangues et indigestes. Si, par contre, la fonction narrative est dévolue à plusieurs personnages, on sent moins l'artifice du procédé : l'anormal devient alors la norme.¹⁹⁷

Quelle qu'en soit la raison dans le cas d'Anouilh, le rôle principal des co-narrants dans ses deux textes semble consister, paradoxalement, à narrer par le dialogue le spectacle qui est en train de se faire.

Dans *L'Alouette*, le comte de Warwick et Cauchon organisent dès le début le jeu des personnages, ce qui nous permet de les considérer comme des arrangeurs, une variante du narrateur selon Pavis, ou des meneurs de jeu selon la typologie de Wołowski¹⁹⁸. Comme l'indique la didascalie initiale, au lever du rideau, la scène, dont le décor est toujours neutre, est d'abord vide. Les personnages entrent ensuite par petits groupes et « *décrochent leurs casques ou certains de leurs accessoires qui avaient été laissés sur scène à la fin de la précédente représentation, ils s'installent sur les bancs dont ils rectifient l'ordonnance* » (A, p. 11). Ils sont suivis de Cauchon et Warwick, dont le dialogue initial introduit l'idée maîtresse de la représentation du procès de Jeanne d'Arc auquel nous allons assister. Warwick pose la question suivante : « Nous sommes tous là ? Bon. Alors le procès, tout de suite. Plus vite elle sera jugée et brûlée, mieux cela sera. Pour tout le monde [...] Enfin, je l'ai, ma pucelle...[...] je la juge et je la brûle » (A, p. 13). Cauchon freine son élan en disant : « Pas tout de suite. Elle a toute sa vie à jouer avant. Sa courte vie [...] Ce ne sera pas bien long, Monseigneur » (A, p. 13). Warwick demande alors, inquiété : « Vous n'allez pas vous amuser à refaire toutes les batailles tout de même ? » Cauchon lui répond : « Rassurez-vous, Monseigneur, nous ne sommes pas assez nombreux pour jouer les batailles » (A, p. 13). Après ces paroles, il s'adresse à Jeanne comme un metteur en scène à une actrice : « Tu peux commencer » (A, p. 14). Jeanne commence alors à raconter ses

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 249.

¹⁹⁸ Étant donné que, dans un autre chapitre, nous parlons du meneur de jeu dans le contexte du jeu de rôle, nous préférons employer ici le terme de Pavis pour éviter la confusion.

visions et les étapes suivantes de sa vie. Cette narration prend vite la forme de scènes plus ou moins courtes qui sont en quelque sorte une reconstruction de faits historiques, parfois de rêves de l'héroïne, et qui sont entrecoupées par les interventions de Warwick, de plus en plus pressé d'arriver à la scène finale :

WARWICK : Mais si nous allons de ce train, nous n'arriverons jamais au procès. Nous ne la brûlerons jamais. Qu'elle la joue, sa petite histoire, puisqu'il paraît que c'est nécessaire. Mais vite. Et qu'on en arrive à l'essentiel. [...] Alors dépêchez-vous de lui faire raconter sa petite affaire et brûlez-la, qu'on n'en parle plus. (*A*, p. 29–30)

Les scènes « jouées » sont entrecoupées par des dialogues des narrants qui présentent toujours des commentaires plus ou moins explicites de la réalité représentée, ou parfois, contiennent aussi des vérités générales, comme dans le cas du chœur antique. En guise d'exemple, voici le commentaire d'une scène qui vient de se dérouler entre Jeanne et Baudricourt :

WARWICK, *qui a suivi toute la scène, amusé, à Cauchon* : Évidemment, cette fille avait quelque chose ! J'ai beaucoup apprécié cette façon de retourner cet imbécile en lui faisant croire que c'était lui qui pensait.

CAUCHON : Pour mon goût, je trouve la scène un peu grosse. Il faudra tout de même qu'elle trouve mieux avec Charles...

WARWICK : Seigneur Évêque, dans votre métier et dans le mien, nos ficelles valent les siennes. Qu'est-ce que gouverner le monde – avec la trique ou la houlette de pasteur – sinon faite croire à des imbéciles qu'ils pensent d'eux-mêmes, ce que nous faisons penser ? Pas besoin de l'intervention de Dieu là-dedans. C'est en cela que cette scène m'amuse. (*A*, p. 63)

Le rôle de ces deux narrants ne se limite pas à commenter et à narrer l'action. Ils sont aussi les arrangeurs du spectacle qui s'organise sous nos yeux. Tout au long de l'action, Warwick et Cauchon décident du déroulement des scènes. À un moment donné, Warwick demande par exemple qu'on joue la scène de Chinon : « Mais écoutons

plutôt Chinon, Monseigneur. J'ai le plus profond mépris pour ce petit lâche de Charles, mais c'est un personnage qui m'a toujours amusé » (A, p. 67). Après avoir assisté à cette scène, il éclate d'un rire de fond et s'avance vers Cauchon en disant : « Évidemment, dans la réalité cela ne s'est pas exactement passé comme ça. Il y a eu Conseil, on a longuement discuté le pour et le contre et décidé finalement de se servir de Jeanne » (A, p. 110). Et après, il résume les faits historiques en mettant en doute la vraisemblance de la scène qu'on vient de voir. Jacqueline Blancart-Cassou constate à ce propos :

Ainsi ce qui se présentait comme une longue plongée dans le passé vécu, apparaît *a posteriori* comme une scène de théâtre, non pas même reproduite d'après des souvenirs à la façon des précédentes, mais bien réinventée ; par qui ? par le dramaturge sans doute, qui dénonce ici, sans se montrer, sa propre liberté d'invention et plus que jamais ébranle l'illusion théâtrale.¹⁹⁹

La fameuse scène finale de *L'Alouette* semble produire le même effet. Baudricourt arrive en courant et crie à Cauchon :

On ne peut pas finir comme ça, Monsieur ! On n'a pas joué le sacre ! On avait dit qu'on jouerait tout ! Ce n'est pas juste ! Jeanne a droit à jouer le sacre, c'est dans son histoire ! [...] Heureusement que je suis arrivé à temps... Les imbéciles, ils allaient brûler Jeanne d'Arc ! Vous vous rendez compte ? (A, p. 188)

Ensuite, comme l'indique la didascalie, les personnages élèvent un autel au fond de la scène avec les moyens du bord, à la place du bûcher. Celui-ci avait été construit sous les yeux du public, par les personnages, avec les bancs qui, au début de la pièce, avaient servi à représenter le tribunal. Cette manipulation du décor devant le public, entremêlée de la narration des narrants, crée l'effet de théâtre « à l'état naissant », comme l'a noté E. Andruszko²⁰⁰.

¹⁹⁹ J. Blancart-Cassou, *Jean Anouilh, les jeux d'un pessimiste, op. cit.*, p. 124.

²⁰⁰ E. Andruszko, *Jean Anouilh ou l'invitation au théâtre. L'orientation pragmatique de l'aspect métathéâtral du texte dramatique*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, p. 87.

Dans *La Grotte*, on peut observer un effet semblable bien qu'obtenu grâce à des procédés un peu différents. Dans cette pièce en effet, l'illusion est constamment rompue par l'Auteur qui, d'emblée, annonce aux lecteurs/spectateurs : « Ce qu'on va jouer ce soir, c'est une pièce que je n'ai jamais pu écrire » (*Th. II.*, p. 491). Comme le remarque à juste titre Gabriel Marcel, cité par Bernard Beugnot, « cette tirade initiale est une parabase, moment où dans la tragédie grecque l'auteur s'adressait au public par la voix du choryphée »²⁰¹. Le personnage anouilhien de l'Auteur semble s'inscrire dans la définition du briseur d'illusion proposée par Patrice Pavis :

[...] un personnage-narrateur qui prend le relais de leur créateur et joue alors le rôle identique à celui du narrateur de roman : commentaires, résumés, transitions, chansons, songs sont autant de formes spécifiques du personnage-narrateur. Il devient impossible de distinguer ce qui appartient au rôle du personnage (ce qu'il peut vraisemblablement narrer) et ce qui est la transposition directe du discours de l'auteur. On passe constamment de la fiction interne à la pièce (où la présence du narrateur est motivée et justifiée par la fiction) à la rupture de l'illusion (lors des adresses au public).²⁰²

L'incipit de la pièce est d'autant plus significatif qu'il permet d'emblée de la rapprocher de la fameuse œuvre de Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, une pièce « à écrire ». D'ailleurs, l'Auteur s'y réfère lui-même un peu plus loin en s'adressant toujours au public :

L'AUTEUR : La pièce de ce soir n'est pas faite, elle est à faire et on compte particulièrement sur vous... J'entends un critique qui dit à l'oreille de son voisin qu'il a déjà vu cela dans Pirandello. D'abord, vous vous apercevrez que ce n'est pas exactement la même chose et puis, ensuite, cela prouverait seulement qu'il a dû avoir des ennuis avec une pièce, lui aussi, Pirandello. (*Th. II.*, p. 492)

²⁰¹ J. Anouilh, *Théâtre II*, notes, p. 1431.

²⁰² P. Pavis, *op. cit.*, p. 227.

Selon Nathalie Macé, l'Auteur adopte ainsi « une position d'observateur, et non de véritable créateur, derrière laquelle transparait la réflexion d'Anouilh lui-même sur son métier »²⁰³. La première partie de la longue introduction faite par ce personnage n'est qu'une sorte d'avertissement sur « la singularité de l'entreprise » (*Th. II.*, p. 493). Il envisage même un éventuel remboursement des billets à la sortie pour « ceux qui n'auront pas compris [...] ceux que cela aura ennuyés, ou ceux qui auront trouvé cela vraiment trop ignoble » (*Th. II.*, p. 492). Il est à noter qu'en s'adressant ainsi au public, l'Auteur parle aux spectateurs en chair et en os qui sont venus voir *La Grotte* : il se place d'emblée au niveau extradiégétique de la pièce. Il souligne aussi l'importance qu'il attribue au public dans la réussite d'un spectacle théâtral, en devenant ainsi le porte-parole d'Anouilh :

L'AUTEUR : [...] C'est le public qui fait la pièce. Le théâtre, c'est une partie où le public reçoit, une fois sur deux, le ballon sur la tête ; si le ballon tombe dans un coin de la salle où il y a des maladroits qui ne savent pas le renvoyer, la partie n'est pas bonne, voilà tout [...]. J'ai toujours pensé, pour ma part, qu'il faudrait faire répéter aussi les spectateurs et les critiques. On aurait beaucoup moins de fous. Malheureusement, cela s'est révélé un peu compliqué à mettre au point, cette idée-là. (*Th. II.*, p. 492)

Ensuite, il expose les éléments constitutifs de la pièce en soulignant en même temps les difficultés qu'il a rencontrées à sa création. Il commence par le décor, qu'il aurait souhaité simple ou même inexistant car, comme il le constate, les décors compliqués « décèlent toujours une faiblesse » (*Th. II.*, p. 493). Il opte pour une mise en scène réduite à deux planches et deux tréteaux, car ce qui compte au théâtre, selon lui, c'est « la vraie passion qui va faire un seul être attentif, englué dans un même silence, des cinq ou six cents personnes qui sont là » (*Th. II.*, p. 493) et qui, à son grand regret, est souvent remplacée par

²⁰³ N. Macé, « Les jeux du théâtre dans "La Grotte" », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, octobre- décembre 2010, n° 4, p. 832.

[...] des petits bouts de passionnettes ; des filets d'eau que l'auteur s'est figuré être un torrent, tout seul avec son stylo. Alors, comme les cuisiniers, un peu incertains de leur viande, qui se rattrapent avec une sauce, on fait appel à un metteur en scène astucieux et à un décorateur. (*Th. II.*, p. 493)

L'idéal, selon lui, ce serait qu'il n'y ait pas de décor, rien que des personnages, mais comme il l'avoue, dans son cas cela s'est révélé impossible. Il continue à expliquer par la suite la diégèse, l'intrigue et les relations entre les personnages, en entrecoupant toujours son monologue par des adresses au public comme : « Mais, je suis en train de tout vous dire. Vous comprendrez tout cela, tout seuls » (*Th. II.*, p. 494), ou « Enfin, vous verrez bien. Si je vous explique tout ce ne va plus être drôle » (*Th. II.*, p. 493), et ne cesse de souligner à plusieurs reprises le caractère inachevé et imaginaire de la pièce. Il dit par exemple : « Cette pièce, si cela avait été une vraie pièce – je l'ai espéré un moment – devrait s'appeler *La Grotte* » (*Th. II.*, p. 493). L'Auteur éclaire ensuite les méandres de sa création, lesquels, à plusieurs égards, rappellent ceux de l'Auteur de *Six personnages...* Il prétend que certains éléments de la fiction se sont imposés à lui et qu'il n'a pas eu d'autre choix que de les accepter. Comme les personnages pirandelliens qui sont surgis de l'imaginaire de son créateur et se sont présentés devant lui comme des créatures autonomes, les personnages anouilhiens semblent acquérir une indépendance similaire. L'Auteur partage avec le public ses doutes à propos d'un personnage en disant :

Pourquoi un séminariste ? Moi-même tous les matins, je me le répétais en prenant mes papiers. « Pourquoi un séminariste ? Tu vas indisposer tout le monde pour rien. Fais-en un télégraphiste, un unijambiste, n'importe quoi, mais pas un séminariste. Il y a déjà assez d'histoires épineuses dans cette sacrée pièce. » Et bien, non ! C'est un séminariste. Il va falloir que vous le subissiez, comme je l'ai subi. (*Th. II.*, p. 494)

Il prétend avoir écrit seulement le début de la pièce et l'avoir laissée inachevée. Comme il l'avoue, même la scène d'exposition a été créée avec difficulté :

Celui-là, c'est une vieille connaissance. Un de ces personnages aux effets faciles, qui n'a rien à voir avec l'histoire ; et que je mets toujours dans mes pièces pour m'aider à commencer – et qu'on me reproche toujours – mais moins que moi ! Un matin, quand je désespérais de jamais pouvoir construire cette Grotte, je l'ai fait venir, pensant que son intervention ferait prendre la sauce. La sauce, il a plutôt contribué à la faire tourner. Seulement, sa scène m'était utile pour l'exposition d'une situation assez embrouillée et je n'ai pas réussi à me débarrasser de lui. La pièce commençait avec lui, comme une vraie pièce, avant ce jour de désespoir où j'ai renoncé à l'écrire. (*Th. II.*, 495)

De telles répliques donne l'impression que l'action qui suit la première scène n'a pas été prévue par l'Auteur, comme si elle se déroulait « toute seule ». Il avoue en s'adressant toujours au public : « Car je ne vous l'ai pas encore dit, mais la cuisinière de la maison a été tuée d'un coup de couteau – je crois, je n'en suis pas sûr – dans des circonstances qui n'ont jamais été très claires, même pour moi » (*Th. II.*, p. 495), et il annonce la première scène : « On va pouvoir commencer la première scène, celle qui était écrite... Et après on verra » (*Th. II.*, p. 495). Il se retire ensuite dans un coin et assiste à la scène en tant que spectateur. La première scène terminée, il s'avance de nouveau vers le public et continue son commentaire sur les difficultés de la création :

Voilà. Jusqu'ici cela pouvait aller. C'était une scène d'exposition où l'on avait appris beaucoup de choses ; l'action semblait engagée... Mais allez donc construire la pièce avec ce début-là. La cuisinière était déjà morte au lever du rideau. Il allait falloir faire un retour en arrière. (*Th. II.*, p. 503)

Il interroge même directement le public : « Alors, qu'est-ce que vous auriez fait à ma place ? Pas de retour en arrière ? Mais la cuisinière, un de mes personnages principaux, elle est morte ou elle n'est pas morte ? [...] Continuer la pièce sans la voir, rien que par l'enquête ? » (*Th. II.*, p. 503). Il lui vient alors l'idée de changer le nom de son personnage : « On va l'appeler Marie-Jeanne, c'est mieux qu'Ermeline, vous ne trouvez pas ? », pour ensuite changer même toute la scène d'exposition :

L'AUTEUR : La Marie-Jeanne... C'est pour essayer de la faire revivre, pour la sortir du monde vague des idées possibles et lui donner, avec mon faible pouvoir, deux sous de réalité, que j'avais voulu écrire cette pièce... Il ne pouvait donc pas être question de la tuer avant le lever du rideau... *Th. II.*, (*Th. II.*, p. 505)

Il se rend pourtant compte que la présence du personnage du Commissaire n'est plus justifiée par la nouvelle version de l'action qu'il veut proposer et qui « compromettrait tout » (*Th. II.*, p. 505), ce à quoi celui-ci répond vexé : « Peut-être ! Mais ce n'est tout de même pas moi qui suis venu vous chercher » (*Th. II.*, p. 505). L'Auteur s'explique donc sincèrement navré :

L'AUTEUR : Je sais bien... je suis le seul responsable, comme toujours... Moi, j'aurais voulu faire une histoire très simple et très pure, mais je n'y arrive jamais [...]. La littérature, cela ne m'a jamais paru sérieux. Il faut vous dire que dans une première version, j'avais commencé la pièce par la Marie-Jeanne, seule dans la cuisine au petit matin, qui recevait son fils... C'était bien aussi. C'était un début de pièce plus réaliste et plus poétique à la fois. Moins brillant, mais moins artificiel que le début avec le commissaire. (*Th. II.*, p. 505)

Après avoir fourni cette explication, il prend une décision soudaine : « Allez ! On va le jouer aussi, l'autre début. Et puis, après on verra » (*Th. II.*, p. 505), et il demande aux personnages d'évacuer le plateau pour ensuite adresser au public un long discours dans lequel il essaie de « recréer l'atmosphère » de la cuisine. Il la décrit comme un endroit mystérieux et présente Marie-Jeanne comme une sorcière connaissant des formules magiques qu'elle utilise pour ses sauces « merveilleuses et meurtrières » (*Th. II.*, p. 506). Après ce monologue, il se tourne vers le public avec cette phrase éloquente : « C'est tout de même plus commode de vous expliquer tout cela tranquillement, vous ne trouvez pas ? Ah ! les romanciers ont la partie belle. Ils peuvent parler, eux, à la place de leurs personnages... » (*Th. II.*, p. 506). Il appelle ensuite l'acteur interprétant le rôle du Séminariste pour qu'il commence à jouer la scène avec sa mère. Mais

avant, il expose au public le thème de la scène annoncée, présente en bref ce personnage et explique les raisons pour lesquelles il a décidé de devenir prêtre. Comme l'explique Nathalie Macé, en soulignant la métathéâtralité narrative de l'œuvre : « Il décrit, raconte, justement à la manière d'un romancier, avant de laisser parler les personnages [...] il leur parle, il les regarde vivre avec compassion et remords et les commente comme de vraies personnes, chargées d'une histoire passée, d'un destin social (comme dans l'esthétique naturaliste), d'un « drama »²⁰⁴. Après avoir assisté à la prétendue variante de la première scène, l'Auteur intervient en constatant : « Comme ça, cela ne se présentait pas mal non plus... » (*Th. II.*, p. 513). Il commente la scène précédente, souligne l'importance de quelques détails révélateurs des relations entre les personnages et qui pourraient échapper au public moins attentif, évoque le passé des personnages pour compléter leur portrait et éclaircir les motifs de leurs comportements. Il s'attendrit même sur le sort de quelques-uns et explique que c'est pour rendre hommage au personnage d'Adèle qu'il aurait voulu écrire cette pièce et qu'il tient tellement à la réussir. La réussite de la pièce devient d'ailleurs l'objet d'un débat entre lui et le Commissaire. Ce dernier souligne l'importance du côté policier du déroulement de l'action car, selon lui, grâce au suspense, le public ne s'ennuie pas. Après une vive discussion, l'Auteur cède au Commissaire : « Eh, bien, allez-y, mon vieux ! Allez-y donc, puisque cela vous démange. Jouez-les, vos autres scènes. Faites votre enquête. Interrogez. Vous finirez peut-être par le découvrir, le coupable, et vous me le direz » (*Th. II.*, p. 515). Ensuite, il ajoute cette remarque intéressante : « C'est du temps perdu, mais je m'en lave les mains. Je vous dis tout de suite que ce n'est pas cela la vraie pièce... » (*Th. II.*, p. 516). Il demande à Adèle de quitter le plateau en disant : « Il va faire sa scène avec le petit. Vous, vous êtes partie pour Oran quand elle a lieu. Je vous rappellerai » (*Th. II.*, p. 516). Il interrompt pourtant au bout du moment la scène de l'enquête en reprochant au Commissaire quelques inexactitudes par rapport à l'action et en prétendant que ses interrogatoires ne la feront pas avancer,

²⁰⁴ N. Macé, *art. cit.*, p. 832.

que sa façon de procéder ne mène à rien. Les deux hommes entament alors une conversation qui met clairement à nu l'ambiguïté du statut des personnages et entremêle les niveaux de la fiction :

L'AUTEUR *décidé* : Qui est l'auteur de cette pièce ? Vous ou moi ?

LE COMMISSAIRE *narquois* : De quelle pièce ? Il n'y en a pas encore.

L'AUTEUR : Mon ami, je vous conseille de ne pas faire le malin. Ou je vous fais rappeler à la Préfecture. Un coup de téléphone et on m'envoie un autre inspecteur moins encombrant.

LE COMMISSAIRE : Ce serait contraire à toutes les règles de la construction dramatique.

L'AUTEUR : Au point où j'en suis, les règles de la construction dramatique, vous pensez bien que c'est le cadet de mes soucis. (*Th. II.*, p. 522)

Quand le Commissaire se mêle d'un dialogue entre Adèle et l'Auteur, celui-ci lui jette, agacé : « Taisez-vous ! Vous n'êtes pas là » (*Th. II.*, p. 524) et finalement il l'emmène dans les coulisses en disant : « Si vous voulez bien vous asseoir avec les autres et attendre sans rien dire, comme eux, vous me ferez plaisir » (*Th. II.*, p. 525), avant d'ajouter « Ah ! je me demande bien pourquoi je l'ai inventé, celui-là ! » (*Th. II.*, p. 525). Désespéré, il a même une crise de nerfs et crie comme un fou : « Aucun ! Aucun ! je n'ai aucun talent ! Il faut que je me mette à faire du cinéma ! Ou du journalisme ! N'importe quoi ! Tenez ! Je préfère être critique ! [...] J'aime mieux chercher ce qui ne va pas dans les pièces des autres, mais plus dans les miennes, bon Dieu ! » (*Th. II.*, p. 530). Le Commissaire intervient à ce moment et lui propose de faire un entracte pour pouvoir réfléchir, car selon lui, l'entracte arrange toujours la situation au théâtre. L'Auteur annonce alors au public : « Un entracte. Vous devez en avoir besoin vous aussi » (*Th. II.*, p. 531) et il ajoute : « N'en profitez pas pour vous sauver ! » (*Th. II.*, p. 531).

Arrêtons-nous ici sur le rôle du Commissaire. Il nous semble légitime de le considérer comme un « para-narrant », car les dialogues entre lui et l'Auteur contribuent à narrer l'action. Le Commissaire s'engage dans la création de la pièce, ce qui devient l'une des raisons

de leurs disputes. Il n'appartient pas au niveau extradiégétique, car malgré ses prétentions, il se situe toujours au niveau intradiégétique.

Dans l'acte II, l'Auteur n'est plus maître de rien. Pendant son absence les personnages désorientés par le lever du rideau, se sont mis à jouer tout seuls, ce qui le met en colère :

L'AUTEUR : Là, c'est vraiment trop ignoble ! Moi, j'aurais enveloppé ça, j'aurais réussi à le faire passer. Ou tout au moins, je n'aurais pas montré le baiser. Mais maintenant, depuis qu'ils ont parlé tout seuls, ils font ce qu'ils veulent. C'est bien simple, je ne sais plus où l'on va !

LE COMMISSAIRE : Soyez énergique. Intervenez. Montrez-leur le canevas de la pièce.

L'AUTEUR, *piteux* : Je n'en avais pas.

LE COMMISSAIRE : Oh alors !... Si c'est comme ça que vous faites votre métier ! (*Th. II.*, p. 546)

Cela ne l'empêche pas de continuer à critiquer les personnages avec des remarques telles que : « Quel dialogue ! » (*Th. II.*, p. 547) ou « Ça traîne... Ça traîne. Ce n'est pas intéressant, tout ça ! » (*Th. II.*, p. 547). Leur autonomie le désespère : « Ils vont me déshonorer devant tout Paris. Ça m'est égal, je ne signe pas la pièce » (*Th. II.*, p. 535).

La scène finale met en scène la mort de la cuisinière annoncée au début par l'Auteur. C'est alors que le Commissaire annonce avoir trouvé l'assassin et dit à l'Auteur : « Au fond, vous voyez, elle était toute simple, votre histoire. C'est vous qui aviez tendance à la compliquer » (*Th. II.*, p. 577). L'Auteur lui répond : « Vous croyez ? Eh bien, disparaîsez maintenant. Vous pouvez retourner à votre néant. Elle est finie » (*Th. II.*, p. 578). Et quand le Commissaire s'en va vexé, l'Auteur s'adresse au public en disant : « Excusez les fautes de l'Auteur, mesdames et messieurs. Mais cette pièce-là, il n'avait jamais pu l'écrire » (*Th. II.*, p. 577), bouclant ainsi de façon évidente la représentation.

Dans cette pièce, qui est incontestablement d'inspiration pirandellienne et que l'on préfère définir, contrairement à Tadeusz Kowzan, comme théâtre sur le théâtre et non théâtre dans le théâtre, Anouilh

montre le personnage de l'Auteur dans sa quête esthétique²⁰⁵. Plusieurs questions s'imposent alors. Cette quête, est-ce aussi celle d'Anouilh ? Plusieurs éléments autobiographiques, l'autodénigrement – leitmotiv connu de son théâtre – et l'autoréflexivité présents dans la pièce pourraient en témoigner, nous y reviendrons dans la partie suivante. Le débat entre l'Auteur, défenseur évident du drame naturaliste, et le Commissaire, partisan du genre policier et du Boulevard²⁰⁶, comme les définit Nathalie Macé, n'est-il donc pas surtout une transposition des hésitations d'Anouilh ? Il est tentant de considérer cette pièce désignée comme « à demie vraie » comme si elle se déroulait dans l'imaginaire de son auteur, comme les *Poissons rouges ou mon père ce héros*, où il a prétendu que c'était le cas. Quoi qu'il en soit, l'intérêt de la pièce, que le public et les critiques ont d'ailleurs jugée trop compliquée à l'époque, réside justement dans le fait que « le jeu prédomine à tous les niveaux, dans le processus de sa création théâtrale et dans le mécanisme d'une représentation qui décortique cette création même »²⁰⁷. L'Auteur – briseur de l'illusion – y assure de manière incontestable le décalage métathéâtral.

L'ambiguïté ontologique du macro-actant narrant*

Même si Wołowski observe, à juste titre d'ailleurs, que « la position équivoque de certains personnages à la fois intradiégétiques et extradiégétiques ne doit pas trop nous mettre en alerte dans les pièces de théâtre sous-tendues par une armature narrative »²⁰⁸, il nous semble

²⁰⁵ Cf. N. Macé, *art. cit.*, p. 829.

²⁰⁶ L'Auteur s'adresse au Commissaire : « Je suis navré, mais permettez-moi de vous le dire : un personnage artificiel, une raclure du vieux boulevard, voilà ce que vous êtes !... » (*Th. II.*, p. 541).

²⁰⁷ N. Macé, *art. cit.*, p. 839.

* Wołowski, *op. cit.*, p. 249. Ce terme emprunté à Wołowski indique « l'instance narrative formée de plusieurs personnages distincts (car il arrive, par un

pourtant utile de nous interroger sur le statut des macro-actants narrants présents dans l'œuvre d'Anouilh.

Une des fonctions du narrant, qu'il se présente sous l'avatar du chœur antique dans *Antigone*, *Œdipe ou le Roi boiteux*, *Tu étais si gentil...*, de l'arrangeur dans *L'Alouette* ou du briseur d'illusion dans *La Grotte*, consiste à établir une ambiguïté entre personnages et acteurs²⁰⁹, car il paraît évident qu'Anouilh se plaît à assimiler les premiers aux seconds. Ce procédé de hybridation nous semble caractéristique de son esthétique, puisque, comme nous l'avons démontré, il ne cesse d'unir dans son œuvre la Vie et le Théâtre.

Dans l'optique adoptée, ce procédé s'inscrit dans la métathéatralité discursive. Rappelons les paroles du chœur qui, dans l'exposition, présente les personnages principaux comme s'il s'agissait d'acteurs : « Elle s'appelle Antigone et il va falloir qu'elle joue son rôle jusqu'au bout... » (*A*, p. 627) ou « Voilà. Œdipe est prêt à jouer maintenant la pièce pour laquelle de toute éternité, sans doute, il avait été créé. Il va aller jusqu'au bout » (*A*, p. 1217). Si on ajoute à ceci les paroles d'Égisthe : « Et moi, j'ai le rôle le plus court. Le mauvais rôle : borné, suffisant : un parvenu. On m'égorge sans un mot, dans la coulisse, juste un "Ah !" » (*A*, p. 980), ou celles de Créon : « Mon rôle n'est pas bon, mais c'est mon rôle et je vais te faire tuer » (*A*, p. 659), l'assimilation des personnages à des acteurs devient encore plus visible. S'il est vrai que l'usage répété d'un vocabulaire théâtral et du verbe « jouer » empêche le lecteur/spectateur de se laisser prendre au filet de la mimesis en lui rappelant régulièrement qu'il s'agit d'une illusion²¹⁰, il n'en reste pas moins que l'assimilation des personnages à des acteurs résulte de la conception particulière du personnage anouilhien, que l'on propose d'analyser. La question se pose de savoir si les personnages, dans les pièces analysées dans ce chapitre, sont des acteurs jouant leurs rôles, comme nous le fait croire l'Auteur. L'orchestre de *Tu étais si gentil...*

étrange dédoublement, qu'un personnage soit à la fois narrant et élément du monde narré) ».

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ J. Blancart-Cassou, *Jean Anouilh, les jeux d'un pessimiste, op. cit.*, p. 115.

²¹⁰ É. Le Corre, « Et nous voilà comme le chœur antique : les avatars du chœur dans le théâtre de Jean Anouilh », *Études Littéraires*, 2010, vol. 41, n° 1, p. 124.

nous fournit sur les protagonistes de l'intra-pièce quelques indices importants qui semblent valables aussi pour les personnages mythiques des deux autres adaptations anouilhennes.

Contrairement à ce que pourrait suggérer la présentation des personnages dans les scènes d'exposition et le paratexte didascalique, il ne nous semble pas qu'il y ait lieu de les considérer comme des acteurs qui interprètent les rôles des Atrides. Le Pianiste parle de « leur façon de recommencer à se massacrer tous les soirs » (*Th. II*, p. 948). Après avoir annoncé la fin de la première partie, il ajoute : « il y a plus de deux mille ans que ça marche, cela va se dérouler tout seul [...] ils vont se tuer tous et nous, nous irons nous coucher » (*Th. II*, p. 968). De fait, les musiciens sortent et les Atrides réapparaissent pendant l'entracte, ce qui s'inscrit dans l'idée du théâtre qui est en train de se faire, comme nous l'avons déjà noté. Comme le saisit très bien Jacqueline Blancart-Cassou, la pièce intérieure « se déroule elle-même sur deux plans temporels, moderne et antique : tantôt les personnages mythiques eux-mêmes s'expriment dans le langage le plus moderne, tantôt ils nous font entendre une traduction des *Choéphores* d'Eschyle »²¹¹. C'est une démarche assez originale introduite par Anouilh.

Le plan moderne commence par un dialogue très significatif entre Électre et Égisthe :

ÉGISTHE : Qu'est-ce que tu fais ?

ÉLECTRE : J'attends Oreste.

ÉGISTHE : On va tout redire encore ce soir ?

ÉLECTRE : Oui. Tous les soirs. (*Th. II*, p. 949)

et finit par un dialogue analogue dans la scène finale de la pièce :

ÉGISTHE : Qu'est-ce que tu fais là, toi ? C'est fini.

ÉLECTRE : Non. Ce n'est pas fini. Tout recommence. J'attends Oreste. (*Th. II*, p. 1000)

²¹¹ J. Blancart-Cassou, *Jean Anouilh, les jeux d'un pessimiste*, op. cit., p. 118.

Comme le définissent les musiciens, ce plan est constitué par un bavardage des Atrides qui contrarie l'orchestre. La Violoncelliste, confuse, demande au Pianiste : « Qu'est ce qui se passe ? Ils ont commencé avant notre premier lamento ? » (*Th. II*, p. 949). Le pianiste répond : « Non. Ils bavardent entre eux. [...] depuis le temps qu'elle les préoccupe, leur histoire, ils ne peuvent pas s'empêcher d'en parler » (*Th. II*, p. 949–950).

De fait, Électre, Égisthe et Clytemnestre attendent impatiemment l'arrivée d'Oreste, par laquelle commence le texte d'Eschyle, pour pouvoir commencer leur représentation. Ils ont l'air d'acteurs qui s'apprentent à représenter les *Choéphores* mais ils sont de « vrais » personnages qui chaque soir revivent sur la scène leur drame intérieur, ce qui devient évident au cours de l'action. Ils ne sont pas des acteurs, mais les personnages conçus par Eschyle, qui s'expriment soit dans le langage moderne lorsqu'ils bavardent entre eux, soit dans la langue d'Eschyle lorsqu'ils récitent. À la façon des *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello, ils ne sortent pas de leurs rôles, ils ne connaissent pas d'autre réalité que celle de leur drame. « Ce qui pour vous est un jeu, est pour nous notre unique réalité »²¹², semblent-ils dire. Avant même de commencer à déclamer le texte d'Eschyle, ils vivent déjà leur histoire, ils parlent de leurs passions, ils expriment leur haine et leur douleur. Une fois Oreste arrivé, ils commencent la représentation des *Choéphores* après l'appel d'Égisthe : « Rentrons dans le palais, jusqu'à ce qu'on nous annonce qu'un voyageur étranger demande asile. On peut commencer maintenant. Oreste est là » (*Th. II*, p. 953). En connaissant déjà leur destin, ils commentent les épisodes qu'ils n'ont pas encore représentés. Cette anticipation est perturbante pour le public, d'autant que les trois plans – celui de l'orchestre, du bavardage des Atrides et de la représentation *des Choéphores*, qui est l'intra-pièce proprement dite – s'entremêlent.

En réalité, le vrai drame de ces personnages réside dans le fait qu'ils sont en quelque sorte condamnés à revivre chaque soir leur drame familial et qu'ils en sont las. Égisthe s'impatiente :

²¹² L. Pirandello, *Théâtre I*, Gallimard, Paris 1950, p. 50.

ÉGISTHE : Qu'est-ce qu'il fait ?

CLYTEMNESTRE : Qui ?

ÉGISTHE : Oreste.

CLYTEMNESTRE : Il te tarde de mourir ?

ÉGISTHE : Il me tarde de finir. [...] au premier coup de couteau d'Oreste, la tête enveloppée dans ma robe, je pourrai m'étendre enfin – je serai arrivé. (*Th. II*, p. 950)

Bien qu'elle affirme aimer la vie, Clytemnestre, de même, se fatigue finalement de la conversation avec Électre, de ses insultes et ses reproches d'avoir été une mauvaise mère. Elle « se lève soudain gênée et s'écrie : Mais qu'est-ce qu'on attend ? Commençons, voyons, qu'on en finisse !... » (*Th. II*, p. 953).

En excluant de l'action les dieux, Anouilh a trouvé une nouvelle source pour le tragique : le caractère éternel et répétitif de la représentation du drame des personnages. Ils sont devenus les uns pour les autres un supplice interminable, un peu comme la Belle-Fille pour le Père dans *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello. Les analogies avec l'œuvre de ce dernier sont d'ailleurs assez nombreuses : structure de la pièce où les trois plans se superposent, drame familial en même temps raconté et représenté, conception du personnage, né vivant, éternel et indépendant de l'auteur qui l'a créé.

Égisthe manifeste son indépendance vis-à-vis de l'auteur par le fait que, dans la pièce d'Anouilh, il réussit à dire avant sa mort ce qu'il veut dire, ce qu'il n'a pu faire dans la pièce d'Eschyle. Cela rappelle les mots du personnage pirandellien :

LE PÈRE : Quand les personnages sont vivants, qu'ils existent vraiment aux yeux de leur auteur, celui-ci ne fait rien d'autre que reproduire les actes, les mots, les gestes que ses personnages lui proposent [...] Quand un personnage est né, il acquiert aussitôt une telle indépendance, même vis-à-vis de l'auteur qui l'a engendré, que tout le monde peut l'imaginer dans des situations auxquelles n'a jamais songé l'auteur. Il acquiert tout seul un sens que l'auteur n'avait jamais songé à lui donner.²¹³

²¹³ L. Pirandello, *op. cit.*, p. 66.

Égisthe nous apprend aussi le caractère éternel de leur existence en tant que personnages : « [...] tu sais bien que nous ne mourrons pas vraiment, que cela recommence tous les soirs » (*Th. II.*, p. 979), ce dont témoigne aussi Le Père des *Six personnages* ... :

LE PÈRE : Lorsqu'on a la chance de naître héros – héros de théâtre – bien vivant, on peut se rire de la mort. On est immortel. L'homme, l'écrivain qui est l'instrument de la création mourra, mais la créature ne mourra jamais [...] Qu'est-ce que c'était que Sancho Pança ? Qu'est-ce que don Abbondio ? Et, cependant, ils vivront éternellement parce que, germes viables, ils ont eu le bonheur de trouver une matrice féconde, qui les a enfantés et nourris, qui leur a donné la vie éternelle !²¹⁴

On peut constater que le dramaturge « transporte le jeu dans le monde tragique »²¹⁵ pour entreprendre une expérimentation à la Pirandello. C'est déjà très net dans *Oreste*, qui était aussi une pièce métathéâtrale, mais plus proche de *Ce soir on improvise* du fait qu'Égisthe y joue le même rôle que le docteur Hinkfuss²¹⁶. Étant donné que les critiques ne se sont pas intéressés à cette pièce inachevée, il nous semble opportun de s'y attarder. Dans *Oreste*, le chœur étant absent, la présentation des personnages et de la diégèse est en partie assurée par Égisthe, en partie par les personnages eux-mêmes. Égisthe, qui ouvre la pièce, annonce :

Voilà. Nous sommes là tous les quatre sous le soleil, dans cette ombre étroite et puante au pied des murs d'Argos et nous allons jouer le jeu d'Électre et d'Oreste – le jeu d'Égisthe et de Clytemnestre. Le jeu terrible où tous les coups sont bons. [...] Et le résultat de la partie écrit de toute éternité sur un immense panneau derrière les joueurs en lettres grandes comme des hommes. C'est comme cela qu'on joue bien. Moi, je suis Égisthe, l'amant de Clytemnestre. (*Th. II.*, p. 1307)

²¹⁴ *Ibidem*, p. 16.

²¹⁵ J. Blancart-Cassou, *Jean Anouilh, les jeux d'un pessimiste*, op. cit., p. 112.

²¹⁶ L. Pirandello, *Théâtre V*, Gallimard, Paris 1953.

Les autres personnages le suivent :

CLYTEMNESTRE : Moi, je suis Clytemnestre.

ORESTE : Moi, je suis Oreste.

ÉLECTRE, *crie* : Moi, je suis Électre ! (*Th. II.*, p. 1307)

Les personnages ont hâte de représenter leur drame, mais ils sont stoppés par Égisthe qui, chaque fois que l'un d'eux essaie d'exprimer ses sentiments, leur coupe la parole en disant « Tout à l'heure », et leur accorde leur tour de parole le temps venu. « Commence » (*Th. II.*, p. 1308), dit-il à Électre après avoir fini la présentation des personnages absents. Il semble être en même temps le metteur en scène de la représentation de la pièce intérieure et un personnage de l'intra-pièce, un double rôle.

La relecture des adaptations d'Anouilh à la lumière de Pirandello permet d'observer que le mythe semble être pour lui une source idéale de personnages éternels, nés vivants et indépendants de leur auteur, ce qui leur permet « d'emprunter déjà, au moment où ils vivent leur aventure, le regard de ceux qui la liront ou la verront représenter. Il semble qu'il s'agisse d'une aventure préexistante, dans laquelle ils n'ont plus qu'à jouer leurs rôles »²¹⁷. Il en va de même pour les deux pièces mentionnées plus haut, à savoir *L'Alouette* et *La Grotte*, dans lesquelles les personnages acquièrent le même statut ambivalent que les personnages mythiques.

Dans *L'Alouette*, quand le père rejoue la scène où il inflige à Jeanne une punition corporelle, le père Ladvenu, pris de pitié, s'y oppose et demande qu'on l'arrête. Alors Cauchon le calme en exprimant en même temps le sort prédestiné de la Pucelle :

CAUCHON, *doucement* : Nous n'y pouvons rien, Frère Ladvenu. Nous ne connaissons Jeanne qu'au procès. Nous ne pouvons que jouer nos rôles, chacun le sien, bon ou mauvais, tel qu'il est écrit, et à son tour. *Il ajoute* : Et nous lui ferons encore bien plus mal tout à l'heure, vous le savez. (*A.*, p. 37)

²¹⁷ J. Blancart-Cassou, *Jean Anouilh, les jeux d'un pessimiste*, op. cit., p. 109.

Il est donc conscient du rôle que chacun doit jouer dans ce spectacle, mais il en témoigne en tant que personnage et non acteur. Ils sont tous condamnés à rejouer leur drame par le simple fait qu'ils sont des personnages : leur fatalité doit s'accomplir. Rappelons l'intervention de Baudricourt dans la scène finale de *L'Alouette*, laquelle témoigne de la nécessité que tout se déroule selon un scénario déjà existant :

Arrêtez ! Arrêtez ! [...] On ne peut pas finir comme ça, Monseigneur ! On n'a pas joué le sacre ! On avait dit qu'on jouerait tout ! Ce n'est pas juste ! Jeanne a droit à jouer le sacre, c'est dans son histoire !

CAUCHON, *frappé* : C'est exact ! Nous allions commettre une injustice !

CHARLES : Vous voyez ! J'étais sûr qu'on oublierait mon sacre ! on n'y pense jamais à mon sacre. Il m'a pourtant coûté assez cher. [...]

CAUCHON, *crie au bourreau* : Défait le bûcher, l'homme ! Détache Jeanne ! Et qu'on lui apporte son épée et son étendard !

Tout le monde se précipite joyeusement sur le bûcher et les fagots. Charles qu'on commence à habiller pour son sacre s'avance au public, souriant. [...]

BEAUDRICOURT : *ravi, enlevant les fagots avec les autres.*

Heureusement que je suis arrivé à temps... les imbéciles, ils allaient brûler Jeanne d'Arc ! Vous vous rendez compte ? [...]

On a rapidement élevé un autel au fond de la scène avec les moyens du bord, à la place du bûcher. (A, p. 188)

Dans *La Grotte*, Anouilh nous offre une vraie étude de personnage indépendant de son auteur. Il semble insister encore plus que Pirandello sur le statut ambigu de ses créatures. Ce dernier l'explique surtout dans le péri-texte, tandis qu'Anouilh met en scène l'indépendance de ses personnages, autour de laquelle s'organise l'action. L'acte II devient le point culminant, car il devient évident que ceux que nous voyons sur scène ne sont pas des acteurs interprétant leurs rôles, mais de vrais personnages qui représentent leur drame et qui n'ont pas besoin de l'auteur ni d'un metteur en scène pour exister.

Les personnages sont surpris par le lever du rideau. Ils sont tous en scène, à l'exception de l'Auteur qui est allé boire un café pendant

l'entracte. Comme l'indique la didascalie : « *ils échangent des regards inquiets, regardent les coulisses* » (*Th. II.*, p. 531), ils attendent évidemment leur Auteur, ils se sentent dans l'obligation de jouer. Celui-ci étant toujours absent, la situation leur devient insupportable, le silence trop pesant, ils commencent donc à parler. Les domestiques évoquent des anciens maîtres, les maîtres parlent des domestiques. Au début, cette conversation ne fait pas avancer l'action, n'étant qu'un simple bavardage, mais au bout d'un moment, les fils de la Comtesse et du Comte posent des questions qui rendent perplexe l'assemblée. Ils demandent : « C'est vrai que la cuisinière est morte ? [...] Marcel nous a dit qu'elle avait été tuée, c'est vrai ? » (*Th. II.*, p. 537). La réaction des personnages à ces questions, posées ingénieusement par les enfants, semble éclairante : « La Comtesse se retourne vers Marie-Jeanne qui est immobile au milieu des autres, comme absente. Tout le monde la regarde » (*Th. II.*, p. 537). Il est évident que, comme dans *L'Alouette*, le temps historique est annulé par la présence d'un personnage qui, conformément à la fable, n'aurait pas dû être là. En répondant aux questions de ses enfants, la Comtesse donne en quelque sorte sa propre interprétation des faits, ce qui constitue une variante de la fable. C'est à ce moment que l'Auteur revient et s'adresse à celle-ci : « Qu'est-ce que vous racontez, madame ? Et d'abord qui vous a permis de parler ? C'est insensé ! Je vais boire un café pendant l'entracte, je reviens... et ils parlent ! » (*Th. II.*, p. 538). Les personnages se sentent coupables, essaient de s'excuser. Le Père Romain s'explique : « C'est moi, qui ai commencé à parler de mon propre chef, Monsieur. On avait levé le rideau – par mégarde, sans doute – et il fallait bien faire quelque chose. Alors, nous avons pris la liberté de continuer la pièce de Monsieur » (*Th. II.*, p. 538). Alors, l'Auteur demande épouvanté : « Tout seuls ? », ce à quoi le Père Romain répond : « Mais que Monsieur se rassure, nous n'avons rien dit de l'essentiel. Un simple bavardage. Nous ne nous serions pas permis, Monsieur » (*Th. II.*, p. 538). On ne sait pas si l'Auteur est plus indigné par l'initiative prise par ses personnages, qui ont osé commencer sans lui, ou plutôt surpris de leur capacité de continuer la pièce indépendamment de son auteur. Il s'inquiète aussi de la réaction du public et il s'excuse, tourné vers l'assemblée : « J'espère que vous n'avez pas été trop déçus. Toute cette partie du texte

n'était pas de moi. Nous allons reprendre la vraie pièce... » (*Th. II.*, p. 538). L'Auteur devient conscient du fait qu'il perd de plus en plus le contrôle du spectacle et que les personnages se montrent de plus en plus indépendants. En effet, ils commencent à dialoguer et à représenter les scènes à leur guise. L'Auteur devient ainsi simple spectateur et commentateur de la pièce qui, comme il le prétend, n'est pas écrite. Il s'obstine à ce qu'il y ait dans la pièce une scène d'amour et demande à des amoureux de la rejouer. Insistons sur le mot « rejouer », car, de fait, ils doivent reconstituer une scène qui a eu lieu pour « de vrai » dans le passé. C'est la deuxième fois que l'Auteur laisse l'initiative aux personnages pour qu'ils jouent leur drame, mais il intervient toujours avec des remarques comme : « Quelle mentalité ! Qu'est-ce que vous voulez faire avec des personnages comme ça ! », ou plus loin : « On n'acceptera jamais un personnage comme ça à Paris » (*Th. II.*, p. 523). Il contredit Adèle en ébranlant son raisonnement, qu'il juge tantôt enfantin tantôt absurde, ce qui prouve qu'il n'est pas l'auteur de la scène à laquelle il assiste. À la fin de la scène, il demande aux personnages : « C'est tout ce que vous vous êtes dit ce soir-là ? », et déçu, il ajoute : « Ce sont des personnages impossibles ! Impossibles ! Il faut pourtant qu'il y ait une scène d'amour, crénom, dans cette pièce !... » (*Th. II.*, p. 529).

Il souligne à plusieurs reprises que les répliques des personnages ne sont pas de lui. La question se pose de savoir de qui. C'est le Commissaire qui nous fournit la réponse. Quand l'Auteur commente une scène à laquelle ils viennent d'assister en s'exclamant : « C'est idiot », celui-ci répond : « Boh ! C'est d'elle » (*Th. II.*, p. 546). Cette réponse ne semble pas le surprendre. Il enchaîne : « Oui, mais tout de même, on croit que c'est de moi. C'est avec des plaisanteries comme ça que je me suis déconsidéré à Paris » (*Th. II.*, p. 546).

Il rejette ainsi la paternité de la pièce. Il l'explicite encore un peu plus loin en disant : « Là, c'est trop ignoble ! Moi, j'aurais enveloppé ça, j'aurais réussi à le faire passer. Ou tout au moins, je n'aurais pas montré le baiser. Mais maintenant, depuis qu'ils ont parlé tout seuls, ils font ce qu'ils veulent. C'est bien simple, je ne sais plus où l'on va ! » (*Th. II.*, p. 547). Il devient évident que ce qui se passe sur la scène correspond au drame intérieur des personnages, qui se déroule « tout

seul ». L'Auteur sent qu'il n'est plus maître de rien, s'éloigne et laisse les personnages agir. Pourtant, il a du mal de ne pas intervenir. Quand il y a un noir, il glapit de mauvaise humeur : « Mais enfin, pas encore un noir, bon Dieu ! Je déteste ça ! [...] J'ai horreur de ce genre de théâtre ! Tout cela aurait dû être transposé ! [...] Ils vont me déshonorer devant tout Paris » (*Th. II.*, p. 553), et il prononce alors ces paroles qui ont un impact définitif sur l'existence des personnages : « Ça m'est égal, je ne signe pas la pièce ! » (*Th. II.*, p. 553). En effet, à ses mots les personnages disparaissent comme d'un coup de baguette magique, comme si les paroles de l'Auteur avaient aboli leur existence. L'auteur les cherche en vain : « Ils ont disparu... Volatilisés. Voilà ce que c'est, de ne pas écrire les pièces ! » (*Th. II.*, p. 554). C'est alors qu'intervient le Séminariste, dont la réplique, un peu longue, mais que l'on a intérêt à citer en entier, est révélatrice de la réalité à laquelle nous assistons :

LE SÉMINARISTE : Monsieur, mes camarades m'ont délégué auprès de vous. Ils ne voudraient pas que vous vous mépreniez sur leur refus. Ils n'ont aucune espèce d'animosité contre vous, monsieur, certains même vous doivent beaucoup et ils le savent. [...] Ils ont l'impression que certaines précautions – sans doute louables – que vous prenez pour ne pas heurter le public les empêchent d'être honnêtement eux-mêmes. C'est une histoire atroce, monsieur, inhumaine, mais maintenant, qu'elle est commencée, maintenant qu'elle est à demi vraie, si nous ne devons pas la jouer honnêtement, mes camarades et moi, nous avons le sentiment qu'il vaut mieux que nous rentrions dans notre néant. Que nous redevenions ces idées informulées, ces possibilités vagues que nous étions avant que vous ne pensiez à nous... Peut-être que cette histoire aurait mieux fait de rester comme une méduse sans forme flottant entre deux eaux, dans votre subconscient... Oui, peut-être cela aurait-il été mieux pour tout le monde que nous n'ayons pas été attirés je ne sais d'où, pour venir nous coller à elle... Mais nous sommes là maintenant, monsieur nous avons commencé à la vivre et il faut considérer cela. Personnellement, si fort que je doive souffrir, je dois faire ce que j'ai à faire maintenant. Il ne fallait pas m'inventer et m'inventer ce destin et cette mère et faire naître ma honte... Il ne fallait pas caresser dans votre

esprit, entre les différents possibles, cette minute affreuse qui me reste à vivre... Pour vous, ce n'était qu'un caprice de votre imagination, vous étiez en train de faire votre métier, vous cherchiez à construire une pièce. Vous n'auriez peut-être pas dû, mais vous l'avez fait. Alors maintenant, il faut nous laisser. Ne plus intervenir jusqu'à la fin. [...] Sinon, acceptez que nous disparaissions. (*Th. II.*, p. 555)

La réplique du Séminariste rapproche la conception des personnages d'Anouilh de celle de Pirandello dans la mesure où ils sont tous sortis de « l'ébauche d'un drame laissé inachevé par l'Auteur »²¹⁸. Tandis que

[...] le brevet pirandellien consiste précisément dans l'idée de la quête d'une réalisation en substance par la construction d'un « scénario », confiée au travail d'interprétation dans la collaboration avec les acteurs, en cherchant – comme il arrive à d'autres personnages d'autres narrations – une destinée autre que celle, tragique, qui les attend et qui doit fatalement s'accomplir, bien que leur histoire ne soit que sommairement ébauchée²¹⁹,

celui d'Anouilh consiste à renoncer à ce stade, que l'on a vu échouer dans la pièce pirandellienne. Le drame préexistant des personnages anouilhien, que même leur auteur ignore, n'est pas censé être représenté par des acteurs, mais par les personnages eux-mêmes, comme dans le théâtre intérieur montré dans la dernière pièce de Pirandello, d'ailleurs inachevée, *Les géants de la montagne*.

Contrairement aux *Six personnages* de Pirandello, Anouilh met en scène l'auteur de la pièce et il le rend en quelque sorte responsable de l'échec de la représentation. Ses personnages se révoltent non contre le metteur en scène et contre les acteurs, mais contre leur propre créateur, en manifestant ainsi d'autant plus leur indépendance.

²¹⁸ P. Vescovo, « Métathéâtre et métalepse », [dans :] *La Scène en miroir : métathéâtres italiens (XVI^e–XXI^e siècle)*, Classiques Garnier, Paris 2016, p. 26.

²¹⁹ *Ibidem*.

Entre la métalepse et l'antimétalepse

Notre analyse nous amène à constater la présence dans l'œuvre d'Anouilh de la métalepse²²⁰, procédé défini par G. Genette dans *Figures III* comme « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans un univers métadiégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.) »²²¹ et développé ensuite dans *Métalepse. De la figure à la fiction* (2004). Selon Genette :

[...] la relation entre diégèse et métadiégèse fonctionne presque toujours, en fiction, comme relation entre un niveau (prétendu) réel et un niveau (assumé comme) fictionnel, par exemple entre le niveau où Schéhérazade divertit son roi de ses contes quotidiens et celui où se situe chacun de ces contes : la diégèse fictionnelle apparaît ainsi comme « réelle » par rapport à sa propre (méta) diégèse fictionnelle.²²²

Dans son article *Métathéâtre et métalepse*, Piermario Vescovo essaie d'adopter la définition de Genette dans le domaine théâtral. Il décrit le procédé métaleptique comme « la distanciation d'avec la nature mimétique conventionnelle, prétendument objective, du drame, en assumant la représentation comme niveau mimétique contenu dans un acte narratif »²²³, autrement dit comme « la distanciation du drame et des principes mimétiques à travers la diégèse »²²⁴.

Il serait tentant d'observer dans *La Grotte* la façon dont s'opère la métalepse de l'auteur, à savoir la transgression de la ligne de partage « entre son propre univers vécu, extradiégétique par définition, et celui,

²²⁰ Pour en savoir plus sur ce procédé, voir G. Genette, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris 1972 ; G. Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Éditions du Seuil, Paris 2004 ; *Métalepse. Entorses au pacte de la représentation*, (dir.) J. Pier, J.M. Schaeffer, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris 2005 ; T. Swoboda, *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie*, <http://rcin.org.pl> ; F. Wagner, « Glissement et déphasages », *Poétique* 130, Paris 2002.

²²¹ G. Genette, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris 1972, p. 244.

²²² G. Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, *op. cit.*, p. 25–26.

²²³ P. Vescovo, *op. cit.*, p. 22–23.

²²⁴ *Ibidem*, p. 23.

intradiegétique, de sa fiction »²²⁵, termes que nous adopterons pour notre analyse car ils nous semblent les plus adéquats pour décrire le procédé métalectique dans le théâtre au second degré.

L'Auteur est une figure particulièrement intéressante dans la mesure où il semble se placer sur les deux niveaux diégétiques. Premièrement, comme personnage extradiégétique, en tant que (prétendu) créateur des personnages qu'on voit sur scène, et deuxièmement, comme personnage intradiégétique se situant sur le même plan que ses créatures. Tantôt, il se distancie de ses personnages en prétendant être l'auteur d'une pièce qui n'est pas achevée, comme nous l'avons démontré plus haut, tantôt il donne des conseils aux personnages en se dépouillant de toute son autorité et de sa puissance créatrice, comme dans la réplique suivante : « Adèle, écoutez-moi bien : Mme la comtesse est une femme très bonne. Il faut demander à la voir et vous confier à elle. Lui dire ce qui vous arrive. Elle agira. Elle vous protégera » (*Th. II.*, p. 525). Quelquefois, il se situe dans un espace ambigu, comme dans le dialogue suivant :

L'AUTEUR *décidé* : Qui est l'auteur de cette pièce ? Vous ou moi ?
LE COMMISSAIRE *narquois* : De quelle pièce ? Il n'y en a pas encore.

L'AUTEUR : Mon ami, je vous conseille de ne pas faire le malin. Ou je vous fais rappeler à la Préfecture. Un coup de téléphone et on m'envoie un autre inspecteur moins encombrant.

LE COMMISSAIRE : Ce serait contraire à toutes les règles de la construction dramatique.

L'AUTEUR : Au point où j'en suis, les règles de la construction dramatique, vous pensez bien que c'est le cadet de mes soucis. (*Th. II.*, p. 522)

Un doute s'installe. Le Commissaire appartient-il au niveau intradiégétique, donc celui de la fiction, ou extradiégétique, celui prétendu réel ? Dans le dialogue suivant, son statut, de même que celui de l'Auteur, devient encore plus difficile à préciser. L'Auteur discute avec

²²⁵ G. Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, op. cit., p. 31.

le Commissaire, c'est-à-dire avec un personnage qu'il a créé – ce qu'il souligne à la fin du dialogue –, à propos du déroulement de l'action, c'est-à-dire de la fiction à créer. Mais le Commissaire traite l'Auteur non pas comme son créateur, mais comme un personnage intradiégétique qu'il situe au même niveau que le personnage du Comte. Cela produit un effet intéressant :

LE COMMISSAIRE : J'ai une idée ! J'ai déjà une fiche sur Marcel. Elle vient se plaindre à moi. Je la reçois très humain et compréhensif. Courte scène. Je devine tout.

L'AUTEUR : Mais non ! Mais non ! Je vous ai dit qu'elle était déjà partie pour Oran quand vous arriviez à la maison.

LE COMMISSAIRE : Je télégraphie immédiatement au commissaire du port, à Marseille.

L'AUTEUR, *excédé* : Elle est à Oran, je vous dis !

LE COMMISSAIRE : Une commission rogatoire à Oran !

L'AUTEUR : Vous pensez qu'on va se donner tout ce mal pour une bonne qui se fait enlever ! [...]

LE COMMISSAIRE : Avec des protections. Le nom de M. le comte, le vôtre... Vous commencez à être très connu, vous savez avec tous vos succès, dans les milieux policiers [...]

L'AUTEUR : Ah ! je me demande bien pourquoi je l'ai inventé, celui-là. (*Th. II.*, p. 525)

Ce dialogue témoigne d'un passage bilatéral, du niveau extradiégétique à l'intradiégétique, et l'inverse, ce qui nous fait penser à l'antimétalepse²²⁶, selon la définition que lui donne Genette. À plusieurs reprises, Anouilh brouille les pistes en jonglant avec la métalepse et l'antimétalepse, ce qui rend le lecteur/spectateur perplexe, car il ne sait pas distinguer si c'est la vie qui s'infiltré dans la fiction ou la fiction qui entre dans la vie réelle.

L'Auteur entretient des relations ambiguës aussi avec ses autres créatures, entre autres avec Adèle, qui lui fait pitié, et Marie-Jeanne,

²²⁶ Précisons que la métalepse de l'auteur est décrite par Genette comme « une transgression ascendante de l'auteur s'ingérant dans sa fiction (comme figure de sa capacité créatrice) », tandis que le mouvement inverse – « de sa fiction s'immiscant dans la vie réelle » – est appelée antimétalepse (*De la figure à la fiction*, p. 27).

dont il est même tombé amoureux. Il murmure en regardant Adèle travailler :

Ah ! Adèle ! C'est ma tristesse et mon remords. Tout ce qui va lui arriver, je le porte sur mon dos comme une honte. Je n'aurais peut-être pas dû lui parler ; je n'aurais peut-être pas dû lui faire comprendre certaines choses ; cela aurait été plus simple pour elle... (*Th. II.*, p. 513)

À un moment donné, Adèle refuse de jouer sa scène d'amour car cela lui fait de la peine. Elle est prête à faire un saut dans le temps pour faire progresser la fable, en prenant la décision immédiate de partir, ce qui dans une des versions proposées par l'Auteur n'a pas eu lieu. Ainsi, elle fait preuve d'autonomie par rapport à son créateur, qui lui laisse d'ailleurs une certaine liberté comme dans la vraie vie²²⁷, car il lui dit : « Votre raisonnement est enfantin. Vous comprenez bien, pourtant, que personne ne peut vous obliger à aller dans ce bar d'Oran si vous n'en avez pas envie » (*Th. II.*, p. 524). Ainsi, on a l'impression que le personnage sort de son monde fictif, dans lequel il est dépourvu de la possibilité de décider de son sort, car c'est son auteur qui en décide, pour entrer dans le nôtre où il est libre de prendre des décisions.

À un moment donné, l'Auteur se fait délibérément passer pour le Comte, c'est-à-dire un personnage intradiégétique, pour accompagner Marie-Jeanne dans la mort en lui tenant la main. Elle devient pourtant soupçonneuse et s'adresse à lui comme à son créateur :

MARIE-JEANNE : Allez, pas de boniment ! D'abord lui, il [le Comte] ne m'appelait pas Marie-Jeanne. C'est vous qui avez inventé ça [...] On s'est rencontré ? *elle rigole* Dans le monde ?
 L'AUTEUR : Non. Pas dans le monde.
 MARIE-JEANNE, *gouenarde* : Ah bon ! Je me disais aussi...[...] (*Th. II.*, p. 575)

De fait, ils ne se sont « rencontrés » ni dans le monde réel ni dans celui de la fiction, mais quelque part entre les deux mondes, car elle

²²⁷ Cf. N. Macé, *art. cit.*, p. 834.

est un personnage emprunté par l'Auteur au poème de Rimbaud, dont il s'est inspiré pour la créer et qu'il a même cité au début de la pièce.

Force est de constater que le niveau prétendu réel et le niveau assumé comme fictionnel s'entremêlent constamment, ce qui s'inscrit évidemment dans la dialectique « vie-théâtre », omniprésente dans l'œuvre d'Anouilh. Dans les pièces à caractère délusoire, nous la retrouvons sous une nouvelle variante. En effet, on y observe le même phénomène d'hybridation de la réalité, dont plusieurs variantes ont déjà été illustrées dans les métadrames thématiques, figuratifs et fictionnels. Néanmoins, cette hybridation est obtenue par des procédés différents. À l'aide des personnages des narrateurs, l'auteur montre le théâtre à l'état naissant, brise l'illusion et assure ainsi le décalage métathéâtral. Les personnages ne sont pas des acteurs qui jouent leurs rôles, ce qui pourrait les rapprocher dans quelque mesure des personnages des métadrames figuratifs, thématiques ou fictionnels, mais des personnages qui sont condamnés à revivre sur la scène leur propre drame, des personnages « vrais », éternels, nés vivants et indépendants de leur auteur.

L'hybridité de la réalité permet le passage bilatéral des personnages du niveau extradiégétique à l'intradiégétique, et rend le lecteur/spectateur perplexe, car il ne sait pas distinguer, comme dans le cas des autres types de métadrames, si c'est la vie qui s'infiltré dans le théâtre ou le théâtre qui entre dans la vie.

Chapitre VI

LES MÉTADRAMES ADAPTATIONNELS*

« Tout est source. Soi-même, les autres, la littérature aussi. Le phénomène rare et parfaitement inexplicable, est la transmutation »²²⁸, constate Jean Anouilh dans *Le Figaro*. Cette courte déclaration résume parfaitement une des idées conductrices de son œuvre. On ne peut donc pas ne pas souscrire à l'observation de É. Le Corre et B. Barut qui constatent que :

Le répertoire théâtral européen est un immense tissu dans lequel il coupe à son aise, et dont il réassemble des morceaux pour fabriquer un théâtre à sa façon [...] Son œuvre est un patchwork d'influences diverses, plus ou moins assumées, plus ou moins exhibées : de Sophocle à Pirandello en passant par Marivaux et Tchekhov, il fait du nouveau de l'ancien.²²⁹

Il est notoire que Jean Anouilh a nourri ses propres pièces des œuvres des autres dramaturges. Il s'en inspire à dessein et le reconnaît même ouvertement. Il cite ses prédécesseurs, il les récrit, il y fait allusion, voire les pastiche. Il s'en joue de différentes façons. De plus,

* Ce chapitre est une version remaniée de notre article : « “Tout est source” – quelques aspects de l'intertextualité dans le théâtre de Jean Anouilh », *Romanica Cracoviensia*, nr 2/2017, p. 245–253.

²²⁸ J. Anouilh, *En marge du théâtre*, *op. cit.*, p. 189.

²²⁹ É. Le Corre, B. Barut, « Avant-propos », [dans :] *Jean Anouilh. Artisan du théâtre*, PUR, Rennes 2013, p. 11.

ses propres pièces dialoguent entre elles, ce qui n'est pas sans importance. Il nous semble donc pertinent de nous interroger sur la façon dont s'opère son jeu avec l'intertextualité en nous focalisant sur la macrotextualité et l'autotextualité présentes dans les pièces les plus récentes de l'auteur, question qui, à notre connaissance, n'a pas encore été analysée²³⁰.

Récrire les autres

Quand on aborde la question de l'intertextualité – au sens large du terme – dans le théâtre de Jean Anouilh, on ne peut pas ne pas manquer d'évoquer la fameuse reprise de l'*Antigone* de Sophocle, qui est certainement son œuvre la plus connue, emblématique pourrait-on dire. Comme le souligne Pierre Brunel : « Jean Anouilh s'est fait une spécialité de la reprise et de la modernisation des mythes grecs »²³¹. De fait, Anouilh s'inscrit dans un courant en vogue au XX^e siècle et suit des auteurs comme Giraudoux, Cocteau, Gide et Sartre en reprenant les mythes antiques et en les réinterprétant à sa façon. Après *Eurydice* (1941), viennent ainsi *Antigone* (1944), *Médée* (1953), inspirée de la tragédie d'Euripide, *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, une reprise des *Choéphores* d'Eschyle, et *Œdipe ou le Roi boiteux* (1978), inspiré de l'*Œdipe roi* de Sophocle. Ces reprises ont été déjà abondamment étudiées par des chercheurs comme Sandrine Legrand²³²,

²³⁰ Il existe en fait une étude : O. Urbain, *L'intertextualité dans le théâtre de Jean Anouilh : les dix dernières années*. Peter Lang, New York 1996, mais nous proposons d'analyser cette problématique dans une optique différente.

²³¹ P. Brunel, *Le mythe d'Electre*, Honoré Champion Editeur, Paris 1995, p. 181.

²³² S. Legrand, « "Je suis Médée" ou la fatalité du mythe. Étude sur la Médée d'Anouilh », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1996/2, p. 290–312.

Thérèse Malachy²³³, Jacqueline Blancart-Cassou²³⁴, Pierre Brunel²³⁵, Charles Mazouer²³⁶ Jacques Plainemaison²³⁷ et Federico Lenzi²³⁸. Pour cette raison, nous ne nous attarderons pas sur cette question et nous limiterons à quelques remarques importantes pour l'analyse ultérieure. Il est à souligner que ces reprises constituent un double jeu intéressant : sur les temps et les lieux – l'action se déroulant sur deux plans, le moderne et l'antique –, et sur la vie et le théâtre, avec une ambiguïté entre acteurs et personnages et des procédés à la Pirandello visant à rompre l'illusion théâtrale. Comme le constate à juste titre Jacqueline Blancart-Cassou, ce faisant, Anouilh « transporte le jeu dans le monde tragique »²³⁹. Nous avons déjà analysé quelques pièces dans le chapitre précédent, dans une optique toutefois un peu différente de celle proposée par ces chercheurs. L'examen de ces pièces du point de vue des métathéâtralités narrative et discursive nous a permis d'observer que ces reprises forment un ensemble assez homogène et se distinguent du répertoire anouilhien par leur caractère délusoire.

Les Anciens ne sont pas la seule source d'inspiration d'Anouilh. « J'ai un plagiat inconscient » (*Th. II.*, p. 839), constate le personnage des *Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, qui est le double de l'auteur. Quoiqu'il en soit, Anouilh ne cache pas ses sources d'inspiration, il les admet dans ses interviews et y fait allusion dans ses œuvres. Molière, Shakespeare, Giraudoux, Cocteau, Pirandello sont ses maîtres. Il ne leur épargne pas les éloges. Dans son article intitulé *Présence de Molière*, il rend hommage au dramaturge en disant :

²³³ T. Malachy, « Le mythe grec en France avant et pendant l'Occupation (Giraudoux, Sartre, Anouilh) », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1999/2, p. 53–60.

²³⁴ J. Blancart-Cassou, *Jean Anouilh. Les jeux d'un pessimiste*, *op. cit.* p. 107–120.

²³⁵ P. Brunel, *op. cit.*

²³⁶ Ch. Mazouer, « Anouilh et la tragédie grecque », [dans :] *Jean Anouilh. Artisan du théâtre*, *op. cit.*, p. 17–28.

²³⁷ J. Plainemaison, « Les mythes antiques dans le théâtre de Jean Anouilh », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 3, 2003.

²³⁸ F. Lenzi, « Eurydice de Jean Anouilh », [dans :] *ibidem*, p. 29–36.

²³⁹ J. Blancart-Cassou, *Jean Anouilh, les jeux d'un pessimiste*, *op. cit.*, p. 107.

Grâce à Molière, le vrai théâtre français est le seul où on ne dise pas la messe, mais où on rit, comme des hommes à la guerre – les pieds dans la boue, la soupe chaude au ventre et l'arme à la main –, de notre misère et de notre horreur.

Cette gaillardise est un des grands messages français au monde. Nous vous en remercions, Monsieur.²⁴⁰

Il semble également s'incliner devant Shakespeare lorsqu'il constate : « Devant Shakespeare je me sens encore comme un apprenti étonné »²⁴¹. À en croire E. Knight, ces deux auteurs sont les plus souvent cités par Anouilh. Pour Shakespeare, par exemple, la chercheuse a compté plus d'une vingtaine de références au dramaturge ou à ses œuvres dans huit pièces différentes²⁴².

Dans *Hommage à Giraudoux*, Anouilh souligne le rôle déterminant que l'auteur de *Siegfried* a joué dans sa formation dramaturgique :

Cher Giraudoux, je ne vous l'ai pas dit non plus, c'est le soir de *Siegfried* que j'ai compris. Je devais entrer par la suite dans une longue nuit dont je ne suis pas encore tout à fait sorti, dont je ne sortirai peut-être jamais, mais c'est à cause de ses soirs du printemps 1928 où je pleurais, seul spectateur, même aux mots drôles, que j'ai pu m'évader un peu.²⁴³

Grâce à Giraudoux, j'ai eu la révélation d'un style à la fois poétique et quotidien.²⁴⁴

De même, il exprime sa dette à l'égard de Cocteau en disant : « Jean Cocteau venait de me faire un cadeau somptueux et frivole : il venait de me donner la poésie du théâtre »²⁴⁵ et à l'égard de Pirandello, à propos duquel il constate : « Je descends de Pirandello, c'est tout. *Six personnages en quête d'auteur*. Je n'ai rien inventé depuis »²⁴⁶.

²⁴⁰ J. Anouilh, *En marge du théâtre*, op. cit., p. 87.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 109.

²⁴² E. Knight, *La Vision littéraire de Jean Anouilh à travers ses œuvres*, Paperback 2011, p. 29.

²⁴³ J. Anouilh, *En marge du théâtre*, op. cit., p. 31.

²⁴⁴ E. Knight, op. cit., p. 33.

²⁴⁵ J. Anouilh, *En marge du théâtre*, op. cit., p. 101.

²⁴⁶ Interview dans *Opéra* du 14 février 1951.

À l'occasion de la reprise de cette fameuse pièce de l'auteur sicilien, il remercie son père spirituel, comme il l'appelle : « Si nous avons pu faire quelque chose d'autre sur la scène, tous autant que nous sommes, c'est grâce à lui »²⁴⁷. Pour compléter la liste des auteurs qu'il imite ou parfois même pastiche, il faudrait ajouter évidemment Marivaux dont *La Double Inconstance* est reprise dans *La Répétition ou l'Amour puni*, ou Musset dont on observe des influences dans les pièces roses.

Dans *La Vision Littéraire de Jean Anouilh*, E. Knight étudie en détail les références à d'autres auteurs (dramaturges ou non) présentes dans l'œuvre de l'auteur. Son travail comporte aussi une liste détaillée d'une soixantaine de pages des auteurs et des œuvres cités par Anouilh dans ses pièces, ce qui témoigne de la récurrence et de l'abondance avec lesquelles il se réfère aux autres²⁴⁸.

E. Andruszko et W. Rapak constatent que l'intertextualité est la clé d'interprétation la plus appropriée de l'œuvre dramatique d'Anouilh²⁴⁹. Cette constatation nous semble révélatrice. Il est évident que les références explicites aux autres auteurs, qui d'ailleurs ont été abondamment étudiées²⁵⁰, jouent un rôle important dans ses pièces. Mais il s'en trouve aussi de moins évidentes, voire implicites, qui sont cependant indispensables pour comprendre le jeu que l'auteur propose à son lecteur/spectateur. Pour le prouver, nous allons présenter brièvement une relecture d'une pièce qui, à notre sens, est une vraie perle de son œuvre. Il s'agit de *Cher Antoine ou l'Amour raté*.

²⁴⁷ J. Anouilh, *En marge du théâtre*, *op. cit.*, p. 232.

²⁴⁸ Ce sont entre autres : Corneille, Racine, Hugo, Beckett, Ionesco, Bernstein, Labiche, Tchekhov, Feydeau, Claudel, Brecht, Strindberg.

²⁴⁹ E. Andruszko, W. Rapak, „Jean Anouilh, czyli Intertekstualność jako dystans”, *Ruch Literacki* XXXII 1991, p. 511–525.

²⁵⁰ Pour en savoir plus sur les références aux autres auteurs dans l'œuvre d'Anouilh, voir : Ch. Mercier, *op. cit.*, chapitre : Anouilh et les autres, Éditions Bartillat 1995 ; J. Blancart-Cassou, *Jean Anouilh, les jeux d'un pessimiste*, chapitre : Le théâtre des autres, PUP, Aix-en-Provence 2007 ; C. Flicker, « Anouilh et le modèle shakespearien », A. Coupire, « Anouilh et son Molière », M.-E. Plagnol-Diéval, « Anouilh et le théâtre du XVIII^e siècle », A. Jacquemard-Truc « De l'influence de la dramaturgie de Musset dans les “Pièces roses” », [dans :] *Jean Anouilh. Artisan du théâtre*, *op. cit.*

Les proches d'Antoine, réunis pour l'ouverture de son testament, ont l'impression de représenter une pièce de théâtre de leur défunt ami²⁵¹. Valérie constate : « On dirait que nous jouons une de ses pièces ! » (*Ch.*, p. 27). Est-ce une pure coïncidence ? Antoine n'aurait-il pas envisagé, en quelque sorte, de faire jouer sa pièce pour de vrai ? Pourquoi donc, sinon, aurait-il fait venir ses proches à l'ouverture de son testament justement dans son château de Bavière, endroit menacé d'être coupé du monde par une avalanche et difficilement accessible ? Et à quoi auraient servi toutes les indications, très bizarres d'ailleurs, qu'il a données aux domestiques et au notaire concernant l'organisation de son enterrement : le lendemain de sa mort vendre les chevaux – le seul moyen de transport dans cet endroit –, n'avertir personne de sa mort qu'après l'enterrement ? À plusieurs égards, cette situation nous fait penser à une de ces invitations au château dont nous avons parlé à l'occasion des jeux de rôles. Ne s'agirait-il pas, dans cette pièce, d'une « comédie au château » organisée par Antoine ? Cette interprétation serait acceptable, ne serait le fait qu'il est mort. Pourquoi organiser un jeu de rôles si on ne peut pas y assister ? La clé d'interprétation semble résider dans l'intertextualité²⁵², et plus précisément dans la référence à la *Cerisaie* de Tchekhov, à la fin de la pièce. Tout porte à croire que les démarches d'Antoine faisaient partie d'un plan et qu'il a effectivement organisé un jeu de rôles un peu particulier. Il a réussi à amener les personnages de sa vie à dire, pour de vrai, selon son scénario, le texte de sa pièce écrite précédemment. Or, depuis son cinquantième anniversaire, Antoine était obsédé par l'idée de connaître les sentiments de ses proches envers lui. Il leur avait posé la question : « M'aimez-vous ? », et personne n'avait su répondre. Alors il a commencé à douter de leur amitié. Il s'est senti seul et mal aimé. Et puisqu'il n'avait pas reçu de réponse de leur part, il a transcrit cette situation au théâtre en espérant recevoir celle-ci sur la scène :

²⁵¹ L'analyse de *Cher Antoine...* est une version remaniée d'un fragment de notre article intitulé « *Cher Antoine ou l'Amour raté* » de Jean Anouilh – de l'absence à la présence d'un personnage », *Quêtes Littéraires*, *op. cit.*

²⁵² C'est une des raisons pour lesquelles nous analysons cette pièce dans le chapitre consacré aux métadrames adaptationnels, et non figuratifs.

C'était un dernier plaisir un peu amer que je voulais m'offrir... Convoquer les personnages de ma vie et, qu'une fois enfin, ce soit moi qui aie fait le texte – le vrai texte – celui qu'on ne dit jamais... Qu'une fois enfin, j'aie fait la mise en scène. Que j'aie pu vous arrêter pour vous dire que vous parliez faux, [...] Vous faire taire... Vous renvoyer à votre néant au besoin si vous étiez trop mauvais. Tout ce qu'on ne fait jamais avec les vrais personnages de sa vie. (*Ch.*, p. 127)

Pourtant il n'était pas satisfait. Il a vite réalisé que c'était une situation fausse :

Je me suis amusé à imaginer ce que vous diriez autour de mon cercueil, c'est bien mon droit. Seulement je comprends maintenant qu'il y avait une erreur à la base et pourquoi je ne prenais pas le plaisir que j'avais escompté à cette répétition. Ce n'était pas *vous* qui parliez : c'était vous, *vous par moi*. On n'en sort pas ! On est en cage. On ne connaît les autres que par l'idée qu'on se fait d'eux. Quel monde incompréhensible, les autres... (*Ch.*, p. 128)

L'improvisation n'a pas non plus abouti à lui donner de réponse. Après toutes ces tentatives échouées, il s'est rendu compte que : « Le vrai plaisir, celui dont tant d'hommes ont dû rêver – ce serait d'être là, bien raide dans la boîte, mais pas tout à fait mort – pour entendre enfin pour la première fois ces inconnus avec qui on a vécu... » (*Ch.*, p. 128). Vu la situation présentée plus haut, cette déclaration met la mort d'Antoine sous un autre jour. On arrive à la question fondamentale : est-il vraiment mort ?

C'est justement par la référence à la *Cerisaie* de Tchekhov, dans la scène finale, qu'Anouilh nous suggère la réponse et nous donne la clé pour interpréter sa pièce. Il fait une évidente allusion à cette pièce russe où l'on cloue les volets d'une vieille maison en oubliant à l'intérieur un domestique « qui va sans doute mourir là » (*Ch.*, p. 154). N'est-ce pas le sort d'Antoine ? Tout porte à croire qu'il a simulé sa mort pour faire venir ses proches, les inciter à parler sincèrement de lui, et apprendre ainsi ce qu'ils pensaient réellement de lui. Citons les paroles de Firs, le domestique de la pièce russe : « Firs, s'approche de la

porte, tentant de tourner la poignée : C'est fermé. Ils sont partis. [...] Et moi, ils m'ont oublié... [...] La vie est passée, on dirait que je n'ai pas vécu »²⁵³. Antoine partageait les mêmes sentiments. De plus, il admirait beaucoup la fin de la *Cerisaie*, qu'il regrettait de ne pas avoir imaginée lui-même : « C'est trop bête ! Dire que cet animal-là l'a trouvée avant moi ! Je ne pourrais jamais la refaire : on s'en apercevrait... Ou alors, pour la resservir, il faudrait trouver un truc de théâtre... » (*Ch.*, p. 154). Il est difficile de ne pas considérer cette réplique de la scène finale de *Cher Antoine...* comme un clin d'œil d'Anouilh, qui en mettant ces paroles dans la bouche de son alter ego, semble justement compter sur le fait que le lecteur/spectateur repère le lien intertextuel entre les pièces. De plus, il a trouvé, comme il le dit, « un truc de théâtre » assez original pour nous « resservir » la fin de la *Cerisaie*. La référence à l'œuvre de Tchekhov n'est donc pas gratuite, mais s'inscrit dans le jeu de l'auteur avec l'intertextualité qui, dans son œuvre, revêt plusieurs formes. C'est en l'examinant dans une nouvelle optique que nous espérons contribuer aux études précédentes sur l'intertextualité dans l'œuvre d'Anouilh.

De la réécriture au macrotexte

Une certaine impression de « déjà-lu » accompagne le familier de l'œuvre anouilhienne car il se trouve constamment en présence du même drame. Que ce soient les leitmotifs, les personnages qui reviennent sous le même nom ou qui représentent le même type, ces récurrences ne semblent pas gratuites. De fait, Anouilh fait de ses thèmes communs qui, au début de sa carrière, représentent ses hantises, un jeu inter et intratextuel dans lequel il met aussi en relation ses propres textes, ce qui devient de plus en plus évident dans les

²⁵³ A. Tchekhov, *La Cerisaie*, Le Livre de Poche, Paris 1988, p. 93.

pièces plus tardives. Pour cette raison, nous proposons d'interpréter son œuvre comme un macrotexte, c'est-à-dire

[...] la réécriture d'un auteur par lui-même, non plus à l'intérieur d'un livre, mais à l'intérieur de son œuvre, [...] qui] tient donc en même temps de la réécriture intratextuelle, puisqu'il s'agit de se récrire soi-même et non de récrire autrui, et de la réécriture intertextuelle, dans la mesure où elle exige du lecteur des compétences culturelles.²⁵⁴

Dans le cas analysé, ce jeu ne peut être déchiffré que par les familiers de l'œuvre, à qui l'auteur semble offrir ce « privilège ». De nombreuses pièces forment une sorte de réseau, avec leurs différents liens hypertextuels qui nous renvoient d'une pièce à l'autre. Repérons-en quelques-uns.

Dans *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, Anouilh reprend ses personnages de l'*Orchestre* (1962) et les introduit dans la reprise avec une fonction de chœur antique. Dans *La Grotte*, le personnage du père Romain avoue ouvertement à l'Auteur, alter ego d'Anouilh, être le personnage de ses autres œuvres :

LE PÈRE ROMAIN : J'ai beaucoup servi, Monsieur, en effet. *Le Voyageur sans bagage*, 1937 ; *Le Rendez-vous de Senlis*, 1941 ; *L'Invitation au château*, 1947 ; Monsieur m'a même prêté une fois à M. Oscar Wilde, à l'occasion d'une adaptation à laquelle Monsieur a collaboré. (*Th. II*, p. 539)

Pour nommer ses protagonistes²⁵⁵ de *Chers Zoiseaux*, *La Culotte* et *Le Nombriil*, Anouilh reprend un nom qu'il avait déjà donné dans des pièces antérieures à un vieux général : c'était Léon Saintpé dans *Ardèle ou la Marguerite*, Léon Saint-Pé dans *La Valse des toréadors*. Les héros de *Cher Antoine ou l'Amour raté* et des *Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, par exemple, sont nommés Antoine de Saint-Flour. Dans *Le*

²⁵⁴ A.-C. Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Ellipses, Paris 2005, p. 143.

²⁵⁵ J. Blancart-Cassou présente une analyse détaillée des noms propres dans « Recherche sur l'invention des noms propres dans le théâtre de Jean Anouilh », *Études littéraires*, op. cit., p. 41-65.

Directeur de l'Opéra, le personnage principal porte un nom analogue mais traduit en italien : Antonio di San Floura. De même, l'épouse du protagoniste dans *L'Hurluberlu...* et *Ne réveillez pas Madame* s'appelle Aglaé, et dans *Le Boulanger, la boulangère et le petit mitron* et *les Poissons rouges...*, Charlotte.

La ressemblance des noms des personnages va de pair avec celle de leur caractère et du rôle qui leur est attribué dans l'univers dramatique. Il nous est ainsi possible de distinguer dans le macrotexte analysé des personnages-types précis :

- a. le mari-père (le protagoniste)
- b. la femme-mère
- c. les enfants
- d. la bonne-amante du héros.

Le personnage principal est un auteur dramatique ou un écrivain qui jouit d'une certaine notoriété et aisance matérielle. Pourtant, il n'a pas réalisé ses ambitions, d'où son aigreur et son cynisme, qu'il n'essaie même pas de cacher. D'une pièce à l'autre, comme un refrain, reviennent les récriminations de sa femme « mécontente d'un conjoint dont la carrière n'est pas assez brillante et lucrative »²⁵⁶, ou les propos dénigrants des critiques. « Contesté par la critique intellectuelle et peu estimé dans sa famille »²⁵⁷, il s'enferme donc dans son monde, ce qui trouve sa manifestation scénique dans l'espace clos de son bureau dont il ne sort presque pas. Ce sont les autres qui viennent à lui, toujours avec le même objectif : lui demander de l'argent. Il est aussi conscient de la médiocrité de ses proches que de la sienne. Il se reproche de ne pas les empêcher de devenir ce qu'ils sont.

Il nous semble légitime de considérer qu'Anouilh fait du personnage du dramaturge son alter-ego. Les pièces comme *Épisode de la vie d'un auteur*, *La Grotte*, *Cher Antoine ou l'Amour raté*, *Les poissons rouges*, *Le Nombriil*, *Le Songe du critique*, sont considérées par

²⁵⁶ J. Blancart-Cassou, *Jean Anouilh, les jeux d'un pessimiste*, op. cit., p. 63.

²⁵⁷ *Ibidem*.

certaines critiques comme autobiographiques²⁵⁸, car l'auteur y dresse son autoportrait, ou plutôt une caricature de lui-même. Les allusions à ses œuvres constituent un jeu macrotextuel intéressant. En guise d'exemple, citons l'allusion explicite à *Antigone* dans *Cher Antoine ou l'Amour raté* :

Mais pourquoi aimait-il tant les trucs ? Faiblesse ? Il avait un excellent dialogue, net, sans bavure ; la vérité des sentiments ne lui était pas étrangère, loin de là. Son *Andromaque* [lire *Antigone* S.K.] est au programme de plusieurs universités d'Allemagne et d'outre Atlantique.

Ou cette autre allusion présente dans *Les Poissons rouges* : « Je la trouvais dangereuse, moi, ta fausse pièce grecque ! Ne serait-ce que pour le moral des officiers fritz qui écoutaient ça tous les soirs ».

Anouilh se plaît aussi à mettre dans la bouche des personnages des critiques qui jalonnent son œuvre les reproches qui lui ont été adressés durant sa carrière, comme dans *Le Songe du critique* :

Il s'agit de repenser tous les problèmes, tous. Ceux qu'on avait déjà pensés depuis belle lurette, et ceux auxquels on n'avait jamais pensé, parce qu'ils n'existaient pas. Vous croyez qu'il pense, lui ? Jamais ! Et il s'en vante ! C'est un homme qui n'a pas de théorie, pas de message. C'est du fascisme ! Ou du racisme ! [...] On aurait dû le mettre en prison. On aurait été plus tranquilles.

La femme du dramaturge lui reproche, d'une pièce à l'autre, d'aller toujours contre le vent dans sa vie professionnelle :

Tes plaisanteries ne font même plus rire ton public. Ta dernière générale a été sinistre, mon pauvre ami ! [...] Popescu, lui, fait rire par l'absurde. Ton comique à toi est dépassé. Nous ne nous sentons plus concernés. Tu ne pourrais pas te pénétrer un peu du tragique et de l'absurdité de la condition humaine, non ?

²⁵⁸ Voir à ce propos l'article de N. Macé, « Le dramaturge de boulevard dans le théâtre de Jean Anouilh », [dans :] *Jean Anouilh, Artisan du théâtre*, (réd.) É. Le Corre, B. Barut, PUR, Rennes 2013, p. 197–208.

Cela serait trop, pour toi ? Un homme de cœur le ferait, – au moins pour sa famille. Mais non. Toi, tu mets ton point d'honneur à ne pas être dans le vent. (*Th. II.*, p. 771–772)

Dans la vie privée, sa femme aussi est devenue indifférente, au point que même le fait qu'il la trompe constamment avec les bonnes ne l'émeut plus. Elle est hypocrite et ne s'intéresse qu'aux apparences. Ses ambitions dépassent ses capacités intellectuelles et financières, et elle est agressive envers son mari.

Le héros a toujours un fils, généralement nommé Toto, qui est « un bon à rien, voué aux plaisirs et incapable de gagner sa vie et d'assumer des responsabilités, brutal et cynique dans son égoïsme, réclamant sans cesse de l'argent à son père »²⁵⁹ et une, deux ou trois filles, dont l'une est invariablement appelée Marie-Christine, et qui sont « des petites bourgeoises aux idées étroites semblables à leur mère »²⁶⁰.

L'auteur se sert de la même constellation de personnages pour présenter toujours un même drame familial dont les pièces suivantes ne sont que de nouvelles variantes. Illustrons-le par quelques exemples.

Dans *Le Directeur de l'Opéra*, le protagoniste doit faire face à deux crises : celle de sa famille et la grève des choristes de l'opéra. Toto, son fils, refuse d'accepter l'enfant qu'il vient d'avoir avec sa maîtresse. Cela provoque une brouille entre le père et le fils, le second reprochant au premier de l'avoir délaissé et lui réclamant de l'argent. Pour en trouver, il n'hésite pas à fracturer les tiroirs du bureau de son père. La femme du protagoniste et leurs filles sont jalouses de l'attention qu'il porte à Toto. Elles soutiennent qu'il le gâte tout en les délaissant. Elles le traitent d'égoïste et d'avare et lui réclament de l'argent pour de nouvelles fourrures, leur nouveau caprice. La situation familiale difficile plonge le héros dans la mélancolie des temps où ils vivaient tous en paix.

Dans *Chers Zoiseaux*, le protagoniste est un auteur de mauvais romans policiers qui, pourtant, rapportent de l'argent. Il est en train d'écrire un roman, « Les oiseaux font caca partout », dont le titre se réfère de toute évidence aux membres de sa famille qui se disputent

²⁵⁹ J. Blancart-Cassou, *Jean Anouilh, les jeux d'un pessimiste*, op. cit., p. 65.

²⁶⁰ *Ibidem*.

autour de lui. Son travail est constamment interrompu par le va-et-vient de ses enfants et de sa femme qui lui demandent de l'argent ou qu'il les tire d'affaire. Les personnages de son roman sont calqués sur ses proches, comme dans *Cher Antoine ou l'Amour raté* auquel nous reviendrons. Ses enfants sont des « parasites » accrochés au portefeuille de leur père. Arthur, le fils du protagoniste, est incapable de passer son bac – comme le fils du personnage de *La Culotte* –, a renversé un cycliste et ne s'en soucie pas. Rosa, la fille, est une sotte qui consacre la majeure partie de son temps aux soins de son corps, délaisse son enfant et regrette même de l'avoir mis au monde. La femme est une ancienne actrice qui a jadis beaucoup trompé son mari et qui est devenue folle. Elle n'apparaît pas sur scène, on entend seulement ses cris, qui rappellent ceux du paon, lorsqu'elle réclame du whisky. Leur hypocrisie et leurs relations malsaines sont mises à nu quand Graziano, l'éditeur du protagoniste, les séquestre et les menace de mort s'ils ne livrent pas Archibald, le gendre du protagoniste, qui a fait un enfant à sa fille.

Dans *La Culotte*, l'action se passe à l'époque de la révolution féministe. Léon, académicien, est attaché à un poteau pour avoir fait un enfant à la bonne. Sa femme vient lui faire une séance d'autocritique et lui détache de temps en temps la main droite pour qu'il puisse écrire un article pour le Figaro, travail qui fait vivre la famille. Son fils, qui vient lui réclamer de l'argent, n'hésite pas à lui enlever de force ses chaussures d'académicien, preuve de son égoïsme et de son insensibilité. Devant le tribunal, il accuse son père de lui avoir gâché la vie. Il prétend que toutes les erreurs commises dans sa vie sont les conséquences du traumatisme qu'il a subi le jour où il a vu le phallus de son père dans un urinoir. Toto constate que son père n'est pas un héros, propos qui contraste avec le titre de la pièce *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, auquel il fait évidemment allusion.

Dans *Le Nombriil*, le protagoniste, toujours nommé Léon, est déjà avancé en âge et atteint de la goutte. Il essaie d'écrire une pièce intitulée « Les Misérables », qui a pour sujet l'égoïsme. Pour les familiers de l'œuvre d'Anouilh, il est évident que, par analogie aux *Chers Zoiseaux*, le titre se réfère de nouveau aux proches du protagoniste. Cette fois encore, son travail est constamment interrompu par

l'arrivée de personnages qui lui demandent de l'argent, par sa fille qui lui demande de la tirer d'une affaire sentimentale – deux motifs récurrents des pièces déjà mentionnées – et par une fuite d'eau, motif déjà présent dans *L'Épisode de la vie d'un auteur*. De nouveau, il est traité d'égoïste par ses proches auxquels il refuse de l'argent. Cette fois, il est aussi jaloux d'un ami qui a obtenu le prix Goncourt, ce qui blesse ses ambitions inassouvies. Il a une maîtresse qui, à la différence de celles des pièces précédentes, n'est pas une bonne un peu naïve, sincère, et en général, allemande, mais au contraire, présente toutes les caractéristiques du personnage-type de la femme anouilhienne : elle est capricieuse, hypocrite et égoïste, et elle veut profiter des connaissances de Léon et de son argent pour devenir une actrice célèbre.

Les analogies entre les pièces, soulignées déjà par certains critiques et illustrées ci-dessus dans l'optique adoptée – analyser l'œuvre tardive d'Anouilh comme un macrotexte –, nous amènent à constater une certaine ressemblance de conception des personnages chez cet auteur et chez Pirandello. Les personnages pirandelliens, rappelons-le, sont nés vivants, c'est-à-dire indépendants de leur auteur, car ils portent en eux un drame familial qui pourrait être joué dans n'importe quelle pièce. Selon les dires de Pirandello :

Ils attendent là, chacun avec son tourment secret et tous unis par leur naissance et par l'enchevêtrement de leurs mutuelles vicissitudes, que je les fasse entrer dans le monde de l'art, en composant de leurs aventures un roman, un drame ou, tout au moins, une nouvelle. Nés vivants, ils voulaient vivre. [...] Cela finit par être, pour moi, à un certain moment, une véritable obsession.²⁶¹

On serait tenté de supposer que le drame familial, récurrent dans le corpus analysé, hante Anouilh à ce point qu'il le récrit en en faisant un jeu macrotextuel. Ce jeu est d'autant plus intéressant qu'il est enrichi d'autothématisme, car les détails autobiographiques jalonnent ces pièces. On ne peut s'empêcher de penser qu'Anouilh a mis en

²⁶¹ L. Pirandello, *op. cit.*, p. 996.

spectacle son enfance plutôt sombre et solitaire, sa mère toujours absente et infidèle, son sentiment d'être un enfant illégitime ; puis sa vie adulte : sa carrière de « vieux boulevardier », les échos de la réception de ses pièces et ses relations familiales. Ces pièces abondent de détails anecdotiques de sa vie, comme son penchant à acheter des maisons ou ses souvenirs du service militaire.

Pourtant, les critiques ne sont pas unanimes à considérer son théâtre comme autobiographique, un sujet qui a alimenté quelques polémiques²⁶². Caroline Anouilh a pris part dans cette discussion en observant que :

Il n'est pas question d'élaborer une thèse prétendant que tout le théâtre de mon père découle de cette étrange situation, de ce que l'on peut appeler une « bâtardise », au demeurant incertaine. Si l'on se penche sur cette éventualité, pourtant, on s'étonne moins de la « répétition » de certains personnages. Il y a beaucoup de mères pauvres et infidèles, de maîtresses d'aristocrates, dans les pièces de papa. Et aussi des paternités dévoilées de façon inattendue.²⁶³

Effectivement, Anouilh ne facilite pas la tâche ; au contraire, il brouille les pistes. D'une part, il avoue que son théâtre se nourrit de ce qu'il voit, de ce qu'il vit, de ce qu'il subit. De l'autre, il le démentit dans sa lettre, déjà citée, intitulée *Les sources* :

Chers fouilleurs, chers chercheurs de sources, pourquoi vous donner tant de mal – et risquer d'en faire ? Les lois de la vie et

²⁶² Voir entre autres N. Macé, « Anouilh 1951–1981 : trente ans de théâtre autobiographique ? » [dans :] Travaux et recherches de l'Université de Marne-la-Vallée, 10 octobre 2004, p. 37–53 ; M. Saraczyńska, « De l'écriture dramatique au spectacle : "L'Arrestation" ou l'inspiration autobiographique dans le théâtre de Jean Anouilh » [dans :] *Jean Anouilh. Artisan du théâtre, op. cit.*, p. 209–220 ; M. Saraczyńska, « Théâtre autobiographique ou la place de l'auteur-personnage et du lecteur dans le théâtre de Jean Anouilh et d'Eugène Ionesco » [dans :] *Auteur, personnage, lecteur dans les lettres d'expression française* (réd.) M. Chrobak, J. Kornhauser, W. Rapak, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014, p. 117–130.

²⁶³ C. Anouilh, *Drôle de père*, Éditions Michel Lafon, Neuilly-sur-Seine 1990, p. 27.

celles de la création n'ont rien de commun. Et si je n'étais qu'un bon père, d'un conformisme désarmant avec sa petite famille, sans aucun des prestiges sombres de ces héros goguenards ? Et si précisément – c'est si gros –, mettre un auteur dramatique ou un directeur de troupe en scène, ce n'était qu'un raffinement de moquerie, pour mieux avancer masqué ?²⁶⁴

Ensuite, après avoir « récrit » sa vie dans ses pièces²⁶⁵, il constate :

Chers sourciers, et vous, « hypocrites lecteurs, mes semblables, mes frères » : comment voulez-vous que j'aie eu le temps de vivre tout ça, pendant ces rapides quarante années où vous n'avez vécu qu'une vie. Je vous distrayais le soir en vous racontant des histoires comme à des petits enfants, voilà tout.²⁶⁶

Ce problème s'inscrit en quelque sorte dans la question de savoir si on peut rapprocher l'auteur dramatique du protagoniste en se basant seulement sur les quelques éléments autobiographiques présents dans son œuvre. Ne serait-ce pas créer une biographie ou plutôt un « après-texte »²⁶⁷ de caractère pseudo-biographique à partir de son œuvre²⁶⁸ ? Quoi qu'il en soit, il nous paraît légitime de considérer les personnages des dramaturges comme des alter ego de l'auteur, ou au

²⁶⁴ J. Anouilh, *En marge du théâtre*, op. cit., p. 190.

²⁶⁵ Anouilh écrit : « Et puis, si j'en crois la suite, trop longue à énumérer ici de mes pièces, j'aurais donc commencé ma vie, vers 1932, en assassinant une vieille dame [*L'Hermine*, 1932] (heureusement cela ne s'est pas su et, d'ailleurs il y a prescription) ; j'aurais fait partie ensuite d'une troupe de voleurs minables de villes d'eaux (*Le Bal des voleurs*) [...] » et il continue ainsi à transcrire sa vie en s'identifiant à ses personnages pour constater finalement qu'il s'est glissé « sournoisement sur la fin, dans celle de ces personnages faussement brillants d'auteurs et de directeurs de troupe (interchangeables, bien sûr, et pour cause ! tout le monde l'a finalement remarqué) – mais, toujours pleins de cyniques pensées, bafoueurs systématiques d'épouses et d'enfants innocents... »

Enfin, Antoine c'était vous ; vous ne pouvez pas le nier ; il était auteur dramatique, et dans *Les Poissons rouges* aussi ! Et ce *Directeur de l'Opéra* ! C'est trop facile de se faire la tête, plus ou moins ressemblante de Paul Meurisse et de nous raconter que cela se passe en Italie... », *ibidem*, p. 191.

²⁶⁶ J. Anouilh, *En marge du théâtre*, op. cit., p. 191.

²⁶⁷ Cf. E. Andruszko, W. Rapak, *art. cit.*

²⁶⁸ Cf. S. Kucharuk, « "L'Arrestation" de Jean Anouilh ou les affections inexprimables », *Cahier Erta*, numéro 11, Gdańsk 2017, p. 63–78.

moins de supposer que l'auteur veut être considéré comme tel, ce qui effectivement fait partie de son jeu. Citons à cet endroit le dialogue éloquent de *Cher Antoine...* qui en témoigne :

LE COMÉDIEN PIEDELIÈVRE *demande, important* : Mais dites-moi, maître, sans indiscretion, c'est un peu autobiographique, votre pièce ?

ANTOINE, *éclate de rire* : Quelle idée ! Vous voyez bien que je ne suis pas mort !

LE COMÉDIEN PIEDELIÈVRE : Mais le titre « Cher Antoine ou l'Amour raté » ?

ANTOINE : Un titre, voilà tout ! Tout est purement imaginaire, mon cher ! (*Ch.*, p. 106)

On ne peut pas ne pas le considérer autrement que comme un clin d'œil au lecteur/spectateur. Comme l'observe M. Saraczyńska : « Le masque de l'auteur n'a jamais cessé de se confondre avec celui de ses personnages principaux, de telle sorte que sa création ne devienne véritablement "qu'un monstrueux plagiat de sa vie" »²⁶⁹. Sa vie a-t-elle été l'une de ses sources d'inspiration ? La question reste ouverte.

Du macrotexte à l'autotexte

Cher Antoine ou l'Amour raté est l'une des pièces tardives d'Anouilh qui non seulement fait partie du macrotexte analysé plus haut, mais propose un passionnant jeu de miroirs, à travers son intertextualité, « comprise comme rapport d'un texte à lui-même »²⁷⁰, ou définie par Dällenbach, dans le sillage de Gérard Genette, comme une autotextualité, c'est-à-dire « une réduplication interne qui dédouble le récit en tout ou en partie sous sa dimension littérale (celle du texte entendu

²⁶⁹ M. Saraczyńska, *art. cit.*, p. 220.

²⁷⁰ J. Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Éd. du Seuil, Paris 1971, p. 162.

strictement) ou référentielle (celle de la fiction) »²⁷¹. À plusieurs égards, l'autotexte s'inscrit dans la mise en abyme que nous avons analysée dans un autre chapitre. Mais dans *Cher Antoine...*, il revêt une forme originale, d'où l'intérêt de l'analyser plus en détail dans ce chapitre.

Nous pouvons distinguer trois procédés par lesquels Anouilh met en relation son texte avec lui-même :

- a. le parallèle entre lui-même et Antoine de Saint-Flour, personnage principal et auteur de la pièce incluse dans la pièce,
- b. la présence des mêmes personnages qui ont les mêmes caractéristiques et prononcent à peu près les mêmes répliques dans la pièce cadre et la pièce enchâssée,
- c. le théâtre dans le théâtre : une répétition de la pièce d'Antoine est incluse dans la pièce d'Anouilh.

C'est ainsi que dans l'incipit de la pièce, il est question de la passion d'Antoine pour l'immobilier, passion partagée par Jean Anouilh. Quelques répliques plus tard, il est dit qu'Antoine a mis son fils en pension aux Roches, un internat qu'a aussi fréquenté le fils d'Anouilh. Comme le remarque Bernard Beugnot :

Sans qu'il faille identifier Anouilh à son personnage ou chercher des similitudes précises dans le caractère ou la carrière, ce trait évoqué d'entrée de jeu invite à être sensible à la présence de variations autobiographiques, comme si l'auteur par moments se penchait sur son passé. Mais cette présence ne tient pas à des détails biographiques ; elle transpose allusivement une certaine histoire de son théâtre.²⁷²

En effet, dans la conversation des personnages à propos de l'œuvre du défunt, on retrouve un résumé des lieux communs sur Anouilh et sur son théâtre :

PIEDELIEVRE : [...] Il avait un excellent dialogue, net, sans bavures ; la vérité des sentiments ne lui était pas étrangère,

²⁷¹ L. Dällenbach, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, 27, 1976, p. 283.

²⁷² B. Beugnot, « Notes et variantes », [dans :] J. Anouilh, *Théâtre II*, *op. cit.* p. 1451.

loin de là. Son Andromaque est au programme de plusieurs universités d'Allemagne et d'outre-Atlantique. [...] Nourri de culture classique, il n'appréciait rien tant, je le sais, que la nudité, l'unité, le style. (*Ch.*, p. 33)

Antoine est décrit comme un auteur prolifique, mystérieux, étiqueté comme « auteur de vaudevilles et de mauvais mélос » (*Ch.*, p. 40). Évidemment, toutes ces caractéristiques le rapprochent d'Anouilh. Ce dernier essaie de nous faire croire d'emblée qu'il s'agit de son alter ego, et cela, pour deux raisons. Tout d'abord, il semble ridiculiser les critiques et, à travers son œuvre, prendre sa revanche sur leurs propos souvent blessants et inopportuns. Ensuite, le rapprochement des deux auteurs renforce l'effet de mise en abyme présent dans le troisième acte. La mise en abyme est annoncée par les protagonistes qui, dès le début, ont l'impression de jouer vraiment la pièce d'Antoine :

VALÉRIE : Je vous ferai remarquer que nous jouons de plus en plus une pièce d'Antoine. Des gens venus de tous les azimuts sous un prétexte fortuit, qui n'ont aucune envie de se fréquenter et qui sont bloqués ensemble, par une cause extérieure, quelque part. C'est un très vieux truc de théâtre qu'il adorait et dont il s'est beaucoup servi. (*Ch.*, p. 32)

Dans le troisième acte, on assiste à la répétition de la pièce d'Antoine. C'est là qu'intervient la mise en abyme mentionnée, et elle nous intéresse particulièrement, car c'est par elle que se traduit le plus l'autotextualité de la pièce. Dans cet acte, on assiste à nouveau, semble-t-il, à l'arrivée des personnages au château bavarois. Comme l'indiquent les didascalies, ils sont « encombrés de plaids et de valises, dans des costumes de voyage un peu voyants. [...] ils sont les mêmes et pourtant on ne comprendra pas tout de suite pourquoi ils sont différents » (*Ch.*, p. 98). En effet, il s'avère que ce sont des comédiens (joués d'ailleurs par les personnages) qui arrivent au château. Pourtant, c'est l'été 1913, donc « l'été qui précède l'hiver du premier acte » (*Ch.*, p. 197). Antoine, qui est présent sur la scène, les avait invités pour qu'ils jouent devant lui, en privé, sa pièce qui est, rappelons-le, homonyme de celle d'Anouilh. On assiste à une répétition de la pièce

d'Antoine, et un fait s'impose au spectateur : les répliques des acteurs sont analogues à celles qui ont été prononcées par les personnages dans le premier acte, à la différence près qu'elles sont maintenant entrecoupées par les remarques d'Antoine sur la mise en scène. Une lecture plus attentive permet toutefois d'observer que ses remarques étaient déjà présentes dans le premier acte sous la forme de didascalies. Pour rendre plus évidente cette ressemblance, juxtaposons l'incipit de la pièce d'Anouilh et celui de la pièce d'Antoine. Le premier acte de la première commence par :

MARCELLIN : C'est un petit bijou de décoration baroque, dans un bâtiment du XVI^e. C'est admirable !

ESTELLE, *détachée* : Oui, Antoine a toujours eu des maisons admirables. C'était une maladie chez lui. Quand un pays lui plaisait, il fallait qu'il y achète une maison [...]. (*Ch.*, p. 11)

Et dans la pièce d'Antoine :

LE COMÉDIEN CRAVATAR, *feignant d'entrer avec la comédienne Estelle sur la petite scène* : C'est un petit bijou de décoration baroque, dans un bâtiment du XVI^e. C'est admirable !

LA COMÉDIENNE ESTELLE, *lisant* : Oui, Antoine a toujours eu des maisons admirables. C'était une maladie chez lui. Quand un pays lui plaisait, il fallait qu'il y achète une maison [...]. (*Ch.*, p. 117)

Après la réplique, elle sort de son jeu et demande à Antoine : « Elle y met quelque aigreur en disant cela ? » (*Ch.*, p. 117), ce à quoi Antoine répond : « Non. Détachée. Elle constate [...] » (*Ch.*, p. 117).

Ce n'est qu'un exemple du procédé utilisé par Anouilh dans le troisième acte, dont la majeure partie est un reflet de l'acte I. Remarquons aussi que, dans l'acte III, pendant la répétition, Antoine introduit quelques modifications dans le scénario, ce qui est aussi important pour notre analyse :

LA COMÉDIENNE ESTELLE : [...] il s'est acheté et meublé, pour ce nouvel adultère familial, une garçonnière rue de Prony.

ANTOINE : Je vous demande pardon, c'est un peu précis ; cela m'a échappé. Mettez rue de Chazelles.

LA COMÉDIENNE ESTELLE reprend, rectifiant sur son manuscrit avec un crayon : Il s'est acheté et meublé, pour ce nouvel adulte familial, une garçonnière rue de Chazelles. (*Ch.*, p. 118)

Cette scène constitue en quelque sorte une mise en scène de la réécriture. Anouilh récrit sa pièce sous nos yeux, sous les traits de son alter ego, comme si la situation du premier acte n'en était qu'une variante. Pourtant, ces modifications ne sont pas présentes dans les répliques des proches d'Antoine du premier acte. Dans le cas de la réplique ci-dessus, au début de l'acte I, Estelle évoque toujours la rue de Prony et pas la rue de Chazelles, ce qui ne nous paraît pas fortuit. La façon dont s'opère la réduplication des deux textes pose un problème d'ordre chronologique. On pourrait appliquer à cette mise en abyme présente ici la définition de Dällenbach et l'appeler mise en abyme rétro-prospective, car elle « réfléchit l'histoire en découvrant les événements antérieurs et les événements postérieurs à son point d'ancrage dans le récit »²⁷³. Elle fait toujours partie du jeu sur les temps et sur les lieux et de celui sur la vie et le théâtre, présent aussi dans les reprises des mythes, jeu qui trouve dans cette pièce une nouvelle manifestation.

Le jeu intertextuel de Jean Anouilh s'inscrit ainsi dans le jeu métathéâtral, dans la mesure où l'auteur y recourt de nouveau à la mise en abyme. Il faut souligner le fait que ce jeu est pluridimensionnel, car il ne se limite pas à la réécriture mais s'étend aux phénomènes du macrotexte et de l'autotexte, qui ne deviennent évidents que pour les familiers de l'ensemble de son œuvre. D'où l'intérêt d'analyser ces phénomènes dans une perspective plus élargie que celle proposée par certains critiques. L'optique que nous avons adoptée a ainsi permis de démontrer que les pièces d'Anouilh n'entrent pas seulement en dialogue avec les textes des autres auteurs, mais communiquent entre elles, et même, à l'intérieur d'elles-mêmes.

²⁷³ L. Dällenbach, *op. cit.*, p. 287.

Conclusion

Lorsque je relis des pièces de jeunesse vieilles de vingt ans, je comprends seulement certaines choses que j'avais voulu dire et je vois, avec le recul, une unité qui m'échappait alors. Si je peux vivre vieux, je décèlerai peut-être, plus tard, une unité dans mes pièces d'aujourd'hui. C'est mieux que je ne sache rien maintenant, sinon je ne pourrais sans doute plus écrire.²⁷⁴

Ainsi parlait Anouilh lors d'un entretien, en 1955. Si on cherchait cette unité dans son œuvre, ce serait sans doute la métathéâtralité, ou plus précisément, dans « la mise en relief de la théâtralité »²⁷⁵, la théâtralité de la vie et du théâtre. J. Blancart-Cassou cite l'opinion de Jacques Noël, « Jean Anouilh c'est le théâtre », et elle ajoute «... et rien que le théâtre »²⁷⁶. Cette remarque pourrait se référer aussi bien à la vie qu'à la production dramatique d'Anouilh, car le théâtre comme objet se trouve au centre de l'une comme de l'autre. Ce passionné de théâtre, l'un des dramaturges les plus prolifiques, a consacré sa vie et sa carrière à l'art théâtral. Le théâtre a rempli sa vie, façonné sa vision du monde et est devenu la thématique principale de son œuvre. Comme le souligne Ch. Mercier, *Le théâtre ou la vie comme elle est*, titre initial de *Ne réveillez pas Madame*, peut convenir comme titre à plusieurs

²⁷⁴ Entretien cité par B. Beugnot dans L'Introduction, *op. cit.*, p. XIX.

²⁷⁵ B. Barut, http://srlf.free.fr/PDF/La_comédie_en_mouvement.pdf

²⁷⁶ J. Blancart-Cassou, *Jean Anouilh, les jeux d'un pessimiste*, *op. cit.*, p. 254.

pièces de l'auteur²⁷⁷, et selon nous, résume parfaitement sa vision du monde et du théâtre, car il regardait le monde par le prisme du théâtre. Pour lui, la frontière entre la vie et le théâtre n'existait pas et il n'a jamais cessé d'exprimer cette idée dans son œuvre.

Même si elles sont encore discrètes, les références au théâtre apparaissent déjà dans ses pièces dès le début de sa carrière. Elles deviendront plus explicites et intentionnelles avec le temps, sa vision du monde et du théâtre évoluera aussi. D'emblée, il faut préciser que cette évolution ne se produira pas de façon linéaire, mais plutôt par étapes. Premièrement, le théâtre est « un moyen d'échapper à l'emprise du réel »²⁷⁸, ce qui se manifeste le plus dans les métadrames thématiques et figuratifs, dont la plupart de ses premières pièces font partie. On y voit des acteurs professionnels ou amateurs qui essaient de compenser les échecs de leur vie privée en se réfugiant dans le théâtre, derrière le masque qu'ils ont choisi. Le théâtre y reflète la vie dans la mesure où celle-ci est un jeu théâtral dans lequel chacun tient un rôle. Ensuite, peu à peu, la vie et le théâtre commencent à se mêler, jusqu'à se confondre dans un jeu de miroirs dans lequel on ne sait plus lequel des deux prend modèle sur l'autre²⁷⁹, comme nous l'avons illustré en parlant de *Cher Antoine*. Cette idée devient le leitmotiv des métadrames fictionnels qui naissent pendant la période mûre de sa carrière. Avec les métadrames à caractère délusoire, dans ses œuvres tardives, la métathéâtralité atteint son apogée – et la virtuosité d'Anouilh également. Sa vision du monde se clarifie et se complète. Mercier la résume parfaitement ainsi : « Le théâtre envahit tout ; il n'est plus une échappatoire, mais un destin que chacun doit subir. On n'échappe pas à ce qui a été écrit. Tout homme est acteur, condamné à tenir tout le temps le même rôle, tragique ou bouffon »²⁸⁰. Déjà accentuée dans *Antigone*, développée dans *L'Alouette*, la métathéâtralité qui exprime cette vision pessimiste du monde semble culminer dans le chef-d'œuvre *Tu étais si gentil quand tu étais petit*. Ces pièces

²⁷⁷ Cf. Ch. Mercier, *op. cit.*, p. 53.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 60.

²⁷⁹ Cf. *ibidem*, p. 57.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 61.

que nous avons analysées dans le chapitre VI, d'une originalité remarquable, nous semblent caractéristiques de l'esthétique métathéâtrale d'Anouilh et s'inscrivent pleinement dans la définition du métadrame de Sarrazac que nous avons citée au début de ce livre, ce qui nous permet de situer Anouilh au rang des grands dramaturges comme Ibsen, Strindberg, Genet, Becket ou Thomas Bernhard, mentionnés par le chercheur. Il résulte de ce que nous avons pu observer que la dimension métathéâtrale de l'œuvre anouilhienne va croissant : elle s'accroît de plus en plus à partir des années quarante pour atteindre sa forme ultime dans ses pièces des années soixante. Après avoir créé *Tu étais si gentil quand tu étais petit* et *Cher Antoine ou l'Amour raté*, Anouilh renonce au métathéâtre. Ces pièces sont aujourd'hui considérées comme des chefs-d'œuvre où la métathéâtralité se trouve à son apogée, comme tend à le prouver le fait qu'elles se situent en fait à la frontière de plusieurs métathéâtralités (fictionnelle, narrative, discursive et adaptative). Cette observation ne nous semble pas sans importance. Car on se demande alors si cela ne signifie pas qu'il ait réalisé son objectif et ait finalement trouvé son esthétique. Il ressort en effet de l'examen de toute son œuvre, opéré ici, l'image d'une quête incessante de l'esthétique, d'une interrogation sur la forme que le théâtre en général et son théâtre en particulier doivent revêtir. C'est aussi une des raisons pour lesquelles il s'est tellement plu à récrire les autres : il cherchait son propre chemin sans jamais se contenter de ses propres succès. Se sentait-il inférieur aux grands dramaturges qu'il admirait ? Le fait qu'il avoue souhaiter avoir écrit six pièces d'autres auteurs à la place de toute son œuvre n'est pas de la fausse modestie. Cela nous apprend peut-être qu'il ne se sentait jamais à la hauteur, qu'il sous-estimait sa propre production. Et bien sûr, cela témoigne aussi de sa volonté de rendre hommage à de grands dramaturges dont il reconnaît la qualité des œuvres : *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello, « premier tournant du théâtre moderne » ; *Clérambard* de « l'insondable » Marcel Aymé ; *Le mal court* d'Auduberti qui a « les qualités mystérieuses du chef-d'œuvre » ; *Victor ou les Enfants au pouvoir* de Roger Vitrac ; *Les Chaises* de Ionesco, « grand auteur classique », et *En attendant Godot* de Samuel Beckett, « second tournant du théâtre

moderne »²⁸¹. Cette liste nous en dit long sur son ouverture d'esprit, que les critiques de l'époque n'ont pas voulu voir.

Sa prédilection pour le métathéâtre peut s'expliquer aussi par un autre facteur mis en relief par les propos de Mercier :

Le théâtre de Jean Anouilh, pour des raisons diverses, est sous-estimé. L'arbre qu'est *Antigone* cache la forêt. Anouilh est victime du succès qu'il a eu de son vivant, victime du mépris qu'il a professé à l'égard des intellectuels de tous bords et des théoriciens de toute sorte, victime de son abondance et de son apparente facilité. Il a toujours prôné, par pudeur, la légèreté et le détachement ; il s'est refusé à bramer de concert avec les gens de son temps. Il a trop provoqué, été trop insolent en affichant ses « plaisanteries de garçon de bains » [...], il est resté libre, hors de tout mot d'ordre. L'époque ne le lui pardonne pas.²⁸²

Il semblerait ainsi qu'il se soit senti mal compris. Il pourrait sembler aussi qu'il se moquait des critiques. Rien de tel. Dans une de ses lettres à son ami André Barsacq, qui a récemment été retrouvée et qui date probablement de 1942, il avoue :

Je me débats dans les filets d'une angoisse épouvantable dont il faut que vous me tiriez s'il vous reste une ombre d'amitié pour moi [...]. Me permettre d'extirper ce théâtre de moi – non sans souffrances – en sachant qu'il va se réaliser par vous dans sa vraie forme [...]. J'ai toutes mes scènes de comédie, mais ça ne sent pas la poésie. J'ai besoin de confiance, d'amour, d'admiration et d'aide matérielle continuelle [...]. J'ai l'air d'être fort et de me défendre comme un homme véritable, mais ce n'est qu'un trompe-l'œil.

Il émerge de cette lettre l'image d'un auteur qui n'est pas du tout conforme à celle que nous gardons d'Anouilh : auteur prolifique,

²⁸¹ B. Beugnot, *op. cit.*, p. XXIV.

²⁸² Ch. Mercier, *op. cit.*, p. 13.

« maître qui écrivait avec une facilité déconcertante »²⁸³, sûr de son talent et de son succès. Tout porte à croire qu'en vérité il n'était pas indifférent aux critiques que lui adressaient ses détracteurs. Il nous semble tout à fait probable qu'au début de sa carrière, il ait commencé à se servir du métathéâtre pour défendre justement son théâtre par le théâtre – comme l'a fait d'ailleurs avant lui Molière, qu'il admirait – conformément à son idée fixe selon laquelle l'œuvre doit se défendre toute seule. D'où les autocommentaires souvent ironiques concernant son œuvre, par lesquels il devançait la critique, l'autothématisation nuancée d'autodénigrement, l'écho de certaines polémiques menées à l'époque sur son théâtre, et la figure du dramaturge – son alter ego ou parfois sa caricature – qui jalonne ses pièces plus tardives. Vues dans cette optique, ses pièces métathéâtrales constituent une certaine histoire de sa quête de l'esthétique, comme celle de Molière, dont il a parlé dans *La Petite Molière*. La question reste de savoir si les opinions malveillantes des critiques qui le cataloguaient comme boulevardier, et son œuvre, comme superficielle et complaisante, n'ont pas contribué de quelque manière à cette quête. À cela s'ajouterait encore certainement l'émergence du Théâtre de l'Absurde. Comme l'a observé J. Blancart-Cassou, cette nouvelle vague, qu'il a comprise d'emblée et appréciée mieux que quiconque bien qu'il l'ait parfois raillée, « a pu détourner l'élite intellectuelle de sa production, comme de bien d'autres productions contemporaines : la sienne demeurait en effet traditionnellement axée sur la psychologie et la peinture ou la caricature de certains milieux, la réflexion métaphysique n'étant jamais mise au premier plan »²⁸⁴.

La chercheuse défend l'œuvre d'Anouilh en posant des questions pertinentes, qu'elle laisse ouvertes :

Fallait-il pour autant la dédaigner et la reléguer au rang d'un théâtre superficiel, distrayant et facile, voué à l'oubli immédiat, et indigne de retenir l'attention d'un public intelligent ?

²⁸³ A. Visdei, Magazine-Hebdo, 29 juin 1984, citée par B. Beugnot, *ibidem*, p. XXIII.

²⁸⁴ J. Blancart-Cassou, *Jean Anouilh, les jeux d'un pessimiste*, op. cit., p. 253.

Superficielle, la conception du personnage central d'*Hurluberlu* ? et celle de Julien Paluche, héros de *Ne réveillez pas Madame* ? Simplement distrayant, le drame des deux amis, dans *Becket* ? Facile la construction du *Boulangier*, des *Poissons rouges*, de *L'Arrestation* ?²⁸⁵

Loin d'être en mesure de répondre à ces questions, il nous semble, tout au moins légitime de constater qu'Anouilh a choisi la voix du métathéâtre pour essayer de contredire ces accusations. C'est effectivement la dimension métathéâtrale qui lui a permis d'écrire sur le théâtre tout en écrivant le théâtre. Comment retenir l'attention d'un public intelligent, sinon par le jeu intellectuel qu'il menait à travers son métathéâtre avec les critiques ? sinon par le jeu intertextuel avec des œuvres canoniques de la littérature mondiale, jeu qui ne pourrait être déchiffré que par un public d'une culture et d'une intelligence hors norme ? par un jeu macrotextuel et des clins d'œil qui ne pourraient être compris que par les familiers de son théâtre ? Reprocher à Anouilh la superficialité et la facilité, c'est méconnaître son œuvre. D'ailleurs, les pièces comme *La Grotte*, *L'Arrestation*, *Tu étais si gentil quand tu étais petit* ou *Cher Antoine ou l'Amour puni* ont été mal comprises à l'époque justement parce qu'on les jugeait trop compliquées. L'examen minutieux des textes que nous avons effectué le long des chapitres successifs a permis de faire voir à quel point ses métadrames sont complexes et novateurs, situés à la frontière de plusieurs métathéâtralités. Les chercheurs ont d'ailleurs observé qu'au début des années soixante, Anouilh avait traversé une crise : il s'est écarté de la scène pendant plusieurs années. Citons les réflexions de Mercier, qui nous semblent rendre le mieux les raisons de cette crise du dramaturge :

On peut voir chez lui, à cette époque, une sorte de déréliction, de dégoût de soi-même (ou tout au moins de son image d'auteur à succès), une peur de renoncer à son intégrité et à sa pureté originelles. Anouilh semble avoir eu peur de son succès, de ce qui pouvait paraître des recettes, et a probablement désiré

²⁸⁵ *Ibidem*.

prendre un peu de champ. Il sait quel est son public (Le Figaro), et regrette sûrement les petites salles d'avant-garde et la simplicité de ses débuts. Il semble avoir peur de se perdre lui-même sous la pression des autres.²⁸⁶

Il réapparaît sur les scènes avec deux pièces, *Cher Antoine ou l'Amour raté* (1969) et *Ne réveillez pas Madame* (1970), qui sont pleines d'allusions à son œuvre et dans lesquelles – et ceci ne nous semble pas anodin – il met en scène un auteur dramatique qui est son alter ego le plus proche. D'autres suivront, comme *Le Songe du critique* où il met dans la bouche du personnage éponyme les reproches qui lui ont été adressés, ou *Les poissons rouges* où, à travers l'autothématisme, il semble régler ses comptes avec la critique et même la provoquer. En guise d'exemple, rappelons une des répliques les plus provocantes, qui rend évident le jeu qu'il mène avec certains critiques malveillants. La femme du dramaturge des *Poissons rouges* adresse à son mari les reproches que voici :

CHARLOTTE : Tes plaisanteries ne font même plus rire ton public. Ta dernière générale a été sinistre, mon pauvre ami ! [...] Popescu, lui, fait rire par l'absurde. Ton comique à toi est dépassé. Nous ne nous sentons plus concernés. Tu ne pourrais pas te pénétrer un peu du tragique et de l'absurdité de la condition humaine, non ? Cela serait trop, pour toi ? Un homme de cœur le ferait, – au moins pour sa famille. Mais non. Toi, tu mets ton point d'honneur à ne pas être dans le vent. (Th. II., p. 771–772)

Guy Dumur, le critique le plus assidu d'Anouilh, en conclut que ce dernier méprise Ionesco, auquel il fait allusion, alors qu'en vérité Anouilh a été l'un des premiers à le soutenir avec Beckett²⁸⁷. D'ailleurs

²⁸⁶ Ch. Mercier, *op. cit.*, p. 106.

²⁸⁷ M-C. Hubert parle du soutien qu'Anouilh a donné aux grands dramaturges qui ont révolutionné le théâtre du XX^e siècle dans son article « Anouilh et le Nouveau Théâtre », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2010, décembre n° 4, p. 785–790.

Ionesco, qui le savait, lui a rendu hommage à son tour dans une de ses pièces.

Si nous n'avons pas cessé d'insister sur la quête de la métathéâtralité dans le cas d'Anouilh, c'est que dans plusieurs de ses pièces, surtout celles où on a affaire aux alter ego les plus proches de l'auteur, la quête de l'esthétique est mise en scène. La plus spectaculaire est *La Grotte*, qui est aussi une de ses pièces les plus personnelles, où l'esthétique du boulevard devient objet de débat. Ne s'agit-il pas de ses propres réflexions ? Rappelons le déchirement de Molière entre le comique et le tragique, celui de Julien Paluche, dans *Ne réveillez pas Madame*, qui dédaigne le succès de son théâtre obtenu en dépit de son intégrité, ou d'Antoine, dans *Cher Antoine ou l'Amour raté*, qui cherchait la vérité au théâtre. En outre, le théâtre montré par Anouilh doit toujours faire face à des idées progressistes, qui, comme il le présente, passent elles aussi avec le temps et sont remplacées par de nouvelles vagues. Il semble qu'Anouilh ait été attaché aux vérités stables, parfois peut-être à contre-vent, mais qui ne finissent pas par tomber dans l'oubli. Il voulait être fidèle à ses idéaux jusqu'au bout, rester intègre, ce qu'on lui reprochait. À notre sens, c'est le métathéâtre qui lui a permis de relier la tradition du théâtre, qui avait beaucoup de valeur à ses yeux, avec le besoin inavoué d'innover, qu'il ressentait au plus profond de lui-même, peut-être aussi en partie sous la pression des autres et des circonstances.

Au terme de ces réflexions pluridimensionnelles, résultant d'un travail laborieux qu'illustrent, comme nous l'espérons, les analyses effectuées tout au long du corpus central, nous nous sentons de conclure que c'est dans la métathéâtralité que le talent d'Anouilh a trouvé son épanouissement et son accomplissement.

Bibliographie

1. Œuvres de Jean Anouilh:

- Anouilh J., *L'Alouette*, La Table Ronde, Paris 1953.
Anouilh J., *L'Arrestation*, La Table Ronde, Paris 1975.
Anouilh J., *Cher Antoine ou l'Amour raté*, La Table Ronde, Paris 1969.
Anouilh J., *Chers Zoiseaux*, La Table Ronde, Paris 1985.
Anouilh J., *En marge du théâtre*, La Table Ronde, Paris 2000.
Anouilh J., *La Belle Vie*, La Table Ronde, Paris 1980.
Anouilh J., *La Culotte*, La Table Ronde, Paris 1985.
Anouilh J., *La Petite Molière*, L'Avant-Scène Théâtre, 15 décembre, Paris 1959.
Anouilh J., *Le Nombriil*, La Table Ronde, Paris 1981.
Anouilh J., *Théâtre I*, Gallimard, N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2007 :
 Le Bal des voleurs, p. 329–388.
 Léocadia, p. 389–457.
 Le Rendez-vous de Senlis, p. 459–538.
 Eurydice, p. 539–625.
 Antigone, p. 627–674.
 L'Invitation au château, p. 675–762.
 Épisode de la vie d'un auteur, p. 763–786.
 Ardèle ou la Marguerite, p. 787–833.
 La Répétition ou l'Amour puni, p. 835–915.
 La Colombe, p. 917–1029.
 La Valse des toréadors, p. 1031–1104.

Anouilh J., *Théâtre II*, Gallimard, N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2007 :

- Pauvre Bitos ou Le Dîner de têtes*, p. 189–275.
L'Hurluberlu ou le Réactionnaire amoureux, p. 199–369.
Le Songe du critique, p. 472–488.
La Grotte, p. 489–578.
L'Orchestre, p. 579–606.
Le Boulanger, la boulangère et le petit mitron, p. 607–681.
Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros, p. 767–856.
Ne réveillez pas Madame, p. 857–942.
Tu étais si gentil quand tu étais petit, p. 943–1000.
Le Directeur de l'Opéra, p. 1001–1094.
Œdipe ou le Roi boiteux, p. 1203–1241.
Oreste, p. 1306–1312.

2. Œuvres citées :

- Bernhard T., *Der Theatermacher*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 1984.
 Pirandello L., *Théâtre I*, Gallimard, Paris 1950.
 Pirandello L., *Théâtre V*, Gallimard, Paris 1953.
 Pirandello L., *Théâtre VII*, Gallimard, Paris 1968.
 Sartre J.-P., *L'Être et le néant*, Gallimard, Paris 1976.
 Tchekhov A., *La Cerisaie*, Le Livre de Poche, Paris 1988.
 Diderot D., *Paradoxe sur le comédien*, Garnier-Flammarion, Paris 1967.

3. Ouvrages critiques sur Jean Anouilh:

LIVRES :

- Andruszko E., *Jean Anouilh ou l'invitation au théâtre. L'orientation pragmatique de l'aspect métathéâtral du texte dramatique*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014.
 Anouilh C., *Drôle de père*, Éditions Michel Lafon, Neuilly-sur-Seine 1990.
 Beard J. N., *Le monde du théâtre dans l'œuvre dramatique de Jean Anouilh*, <http://digitool.library.mcgill.ca>.
 Beugnot B., *Les Critiques de notre temps et Anouilh*, Garnier, Paris 1977
 Blancart-Cassou J., *Jean Anouilh, les jeux d'un pessimiste*, Université de Provence, Aix-en-Provence 2007.

- Brunel P., *Le mythe d'Electre*, Honoré Champion Éditeur, Paris 1995.
- Chaigne L., *Vies et œuvres d'écrivains*, Editions Lanore, Paris 1957.
- Comminges É. de, *Anouilh, littérature et politique*, Nizet, Paris 1977.
- Dutourd J., *Le Paradoxe du critique*, Flammarion, Paris 1972.
- Gignoux H., *Jean Anouilh*, Editions du Temps Présent, 1946.
- Ginestier P., *Jean Anouilh*, Seghers, Paris 1969.
- Jean Anouilh, artisan du théâtre*, (réd.) Le Corre É., Barut B., PUR, Rennes 2013.
- Kahl D., *Die Funktionen des Rollenspiels in den Dramen Anouilhs*, Romanisches Seminar der Universität, Hamburg 1974.
- Knight E., *La Vision littéraire de Jean Anouilh à travers ses œuvres*, Paperback, Miami 2011.
- Kowzan T., *Théâtre Miroir, Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle*. L'Harmattan, Paris 2006.
- Luppé R. de, *Jean Anouilh*, Editions Universitaires, Paris 1959.
- Malachy T., *J. Anouilh, les problèmes de l'existence dans un théâtre de marionnettes*, Nizet, Paris 1978.
- Mercier Ch., *Pour saluer Jean Anouilh*, Éditions Bartillat, Paris 1995.
- Rombout A. F., *La pureté dans le théâtre de Jean Anouilh, amour et bonheur, ou l'anarchisme réactionnaire*, Holland University Press, Amsterdam 1975.
- Sawecka H., *Structures pirandelliennes dans le théâtre français 1920–1950*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2017.
- Vandromme P., *Jean Anouilh : un auteur et ses personnages*, La Table Ronde, Paris 1965.
- Vier J., *Le Théâtre de Jean Anouilh*, Sedes, Paris 1976.
- Visdei A., *Anouilh, un auteur « inconsolable et gai »*, Les Cygnes, Paris 2010.

REVUES :

- Études Littéraires*, « Anouilh, aujourd'hui », Volume 41, Numéro 1, printemps, Université Laval, 2010.
- Revue d'Histoire Littéraire de la France*, « Jean Anouilh », décembre 2010, n° 4, PUF.

ARTICLES :

- Andruszko E., « Un disciple de Molière », [dans :] *Jeux de la variante, mélanges offerts à Anna Drzewicka*, (réd.) A. Bartosz, K. Dybeł, P. Tylus, Viridis, Kraków 1997, p. 261–267.
- Andruszko E., Rapak W., „Jean Anouilh, czyli Intertekstualność jako dystans”, *Ruch Literacki*, XXXII 1991, p. 511–525.

- Beugnot B., « Recherches sur Jean Anouilh (1910–1987). États des lieux », *Études littéraires*, 45 (1), 2014, p. 105–117. <https://doi.org/10.7202/1025943ar>
- Blancart-Cassou J., « Temps et lieux dans le théâtre de Jean Anouilh », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2010, décembre n° 4.
- Coupière A., « Anouilh et son Molière » [dans :] *Jean Anouilh. Artisan du théâtre*, (réd.), Le Corre É., B. Barut, PUR, Rennes 2013, p. 51–58.
- Flicker C., « Anouilh et le modèle shakespearien », [dans :] *Jean Anouilh. Artisan du théâtre*, (réd.), Le Corre É., B. Barut, PUR, Rennes 2013, p. 37–50.
- Hubert M.-C. « Anouilh et le Nouveau Théâtre », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2010, décembre n° 4.
- Jacquemard-Truc A. « De l'influence de la dramaturgie de Musset dans les "Pièces roses" » [dans :] *Jean Anouilh. Artisan du théâtre*, (réd.), Le Corre É., B. Barut, PUR, Rennes 2013, p. 71–82.
- Juan R., *Le thème de l'évasion dans le théâtre de Jean Anouilh*, Nizet, Paris 1993.
- Jung U., « "La Répétition ou L'Amour puni" de Jean Anouilh : Marivaux dans le texte » [dans :] *L'Énonciation au théâtre*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1994, p. 127–175.
- Kowzan T., « Jean Anouilh, un auteur métathéâtral », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 226, 2005, p. 183–203.
- Kucharuk S., « "Cher Antoine ou l'Amour raté" de Jean Anouilh – de l'absence à la présence d'un personnage », *Quêtes littéraires* n° 2, 2012, p. 81–92.
- Kucharuk S., « "Tu étais si gentil quand tu étais petit" de Jean Anouilh – de la reprise du mythe à l'expérimentation anouilhienne », [dans :] *Recyclages et décalage, esthétique de la reprise dans les littératures française et francophone*, (réd.) Jakubczuk R., Maziarczyk A., Wydawnictwo UMCS, Lublin 2013, p. 154–163.
- Kucharuk S., « "L'Arrestation" de Jean Anouilh ou les affections inexprimables », *Cahier Erta*, numéro 11, 2017.
- Kucharuk S., « "Tout est source" – quelques aspects de l'intertextualité dans le théâtre de Jean Anouilh », *Romanica Cracoviensia*, nr 2/2017, p. 245–253.
- Kucharuk S., « Jean Anouilh, "un vieux boulevardier" ou un virtuose ? » [dans :] *Théâtre à (re)découvrir*, (réd.) Wołowski W., Peter Lang, Berlin 2018, p. 211–220.
- Le Corre É., « Et nous voilà comme le chœur antique », *Études Littéraires*, Volume 41, Numéro 1, printemps, 2010, p. 115–127.
- Le Corre É. « La comédie des comédiens », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2010, n° 4, décembre p. 65–79.
- Le Corre É., B. Barut, « Avant-propos », [dans :] *Jean Anouilh, artisan du théâtre*, PUR, Rennes 2013.
- Legrand S., « "Je suis Médée" ou la fatalité du mythe. Étude sur la Médée d'Anouilh », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1996/2, p. 290–312.

- Lenzi F., « Eurydice de Jean Anouilh », [dans :] *Jean Anouilh. Artisan du théâtre*, (réd.), Le Corre É., B. Barut, PUR, Rennes 2013, p. 29–36.
- Macé N., « Anouilh 1951–1981 : trente ans de théâtre autobiographique ? », *Travaux et recherches de l'Université de Marne-la-Vallée*, 10 octobre 2004, p. 37–53.
- Macé N., « Les jeux du théâtre dans “La Grotte” », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, octobre- décembre 2010, n° 4.
- Malachy T., « Le mythe grec en France avant et pendant l'Occupation (Giraudoux, Sartre, Anouilh) », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1999/2, p. 53–60.
- Mazouer Ch., « Anouilh et la tragédie grecque », [dans :] *Jean Anouilh. Artisan du théâtre*, (réd.), Le Corre É., Barut B., PUR, Rennes 2013, p. 17–28.
- Plagnol-Diéval M.-E., « Anouilh et le théâtre du XVIII^e siècle », [dans :] *Jean Anouilh. Artisan du théâtre*, (réd.), Le Corre É., Barut B., PUR, Rennes 2013, p. 59–70.
- Plainemaison J., « Les mythes antiques dans le théâtre de Jean Anouilh », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 3, 2003.
- Saraczyńska M., « De l'écriture dramatique au spectacle : “L'Arrestation” ou l'inspiration autobiographique dans le théâtre de Jean Anouilh », [dans :] *Jean Anouilh. Artisan du théâtre* (réd.), Le Corre É., Barut B., PUR, Rennes 2013, p. 209–220.
- Saraczyńska M., « Théâtre autobiographique ou la place de l'auteur-personnage et du lecteur dans le théâtre de Jean Anouilh et d'Eugène Ionesco », [dans :] *Auteur, personnage, lecteur dans les lettres d'expression française* (réd.) Chrobak M., Kornhauser J., Rapak W., Księgarnia Akademicka, Kraków 2014, p. 117–130.

4. Ouvrages critiques évoqués :

- Aszyk U., *Drama – Teatro – Arte. Metateatralidad, intertextualidad y teatralidad del drama español del Siglo de Oro y del siglo XX*, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Vrasovia y Museo de Historia del Movimiento Popular Polaco, Varsovia 2014.
- Dygul J., *Metateatralność dramaturgii Carla Goldoniego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- Le théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma* (réd.) Wilhelm F., Lansman, Carnières-Morlanwelz 1998.
- Métalepses. Entorses au pacte de la représentation* (réd.) Pier J., Schaeffer J.M., Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris 2005.

Robardey-Eppstein S., *La constellation de Thespis. Présence du théâtre et dimension métathéâtrale dans l'œuvre dramatique de Victor Hugo*, Uppsala Universitet, Stockholm 2004.

Teatro como espejo del teatro (eds.) Aszyk U., Castillo J.R., Kumor K., Seruga K., Verbum, Madrid 2017.

5. Ouvrages théoriques :

LIVRES :

Abel L., *Metatheatre, A New View of Dramatic Form*, Hill and Wang, New York 1963.

Bentley E., *The life of Drama*, Atheneum, London 1969.

Burzyńska A.R., *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005.

Calderwood J. L., *Shakespearean Metadrama*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1971.

Caillois R., *Les Jeux et les Hommes*, Gallimard, Paris 1967.

Chambers R., *La comédie au château*, Librairie José Corti, Paris 1971.

Chauvier S., *Qu'est-ce qu'un jeu ?*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris 2007.

Dessoir M., *Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft*, Ferdinand Enke, Stuttgart 1929.

Dällenbach L., *Le récit spéculaire*, Éditions du Seuil, Paris 1977.

Duffo C., *Le jeu de Pascal à Schiller*, Presses Universitaires de France, Paris 1997.

Duvignaud J., *Le jeu du jeu*, Éditions Balland, Paris 1980.

Egan R., *Drama Within Drama*, Columbia University Press, New York–London 1972.

Fink E., *Le jeu comme le symbole du monde*, trad. H. Hildenbrand, A. Lindenberg, Les Éditions du Minuit, Paris 1966.

Forestier G., *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Librairie Droz, Genève 1981.

Genette G., *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris 1972.

Genette G., *Métalepse. De la figure à la fiction*, Éditions du Seuil, Paris 2004.

Gignoux A.-C., *Initiation à l'intertextualité*, Ellipses, Paris 2005.

Goffman E., *La mise en scène de la vie quotidienne*, Édition de Minuit, Paris 1973.

Henriot J., *Sous couleur de jouer*, José Corti, Paris 1989.

Homan S., *When the Theater Turns to Itself*, Bucknell University Press, East Brunswick–New York 1981.

Huizinga J., *Homo ludens*, trad. Sérésia C., Gallimard, Paris 1951.

- Issacharoff M., *Le spectacle du discours*, José Corti, Paris 1985.
- Nelson R. J., *Play within a play*, Yale University Press, New Haven 1958.
- Pavis P., *Dictionnaire du Théâtre*, Dunod, Paris 1996.
- Ricardou J., *Pour une théorie du nouveau roman*, Ed. du Seuil, Paris 1971.
- Sarrazac P., *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, Belval 2005.
- Schöpflin K., *Theater im Theater : Formen und Funktionen eines dramatischen Phänomens im Wandel*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1993.
- Schmeling M., *Métathéâtre et intertexte – aspects du théâtre dans le théâtre*, Lettres Modernes, Paris 1982.
- Schmeling M., *Das Spiel im Spiel. Ein Beitrag zur Vergleichenden Literaturkritik*, Gütersloh, Schauble 1977.
- Świontek S., *Dialog – dramato – metateatr*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1990.
- Varenne J.-M., Bianu Z., de Smedt M., *L'Esprit des jeux*, Seghers, Paris 1980.
- Vieweg-Marx K., *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1989.
- Ubersfeld A., « Pédagogie du fait théâtral », [dans :] *Théâtre mode d'approche*, Éditions Labor, Bruxelles 1987.
- Ubersfeld A., *Lire le théâtre II*, Éditions Belin, Paris 1996.
- Winnicott D. W., *Jeu et réalité*, trad. Monod C., Pontalis J.-B., Gallimard, Paris 1971.
- Wołowski W., *Du texte dramatique au texte narratif, procédés interférentiels et formes hybrides dans le théâtre français du XX^e siècle*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2007.

ARTICLES :

- Barut B., http://srlf.free.fr/PDF/La_comédie_en_mouvement.pdf
- Dällenbach L., « Intertexte et autotexte », *Poétique*, 27, 1976, p. 283.
- Kowzan T., « L'art en abyme », *Diogène*, n° 96, octobre-décembre 1976, p. 74–100.
- Kowzan T., « Théâtre dans le théâtre : signe des temps ? », *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, n° 46, mai 1994, p. 155–168.
- Kowzan T., « Le retour en arrière comme procédé spatio-temporel au théâtre », *Cahiers de linguistique et de littérature, Mémoire et Espace*, n° 2–3, novembre 2001 – mars 2002, Fès, p. 83–97.
- Petitjean A., « La figuration de l'espace et du temps dans les dialogues de théâtre », *Pratiques*, n° 74, juin 1992.
- Vescovo P., « Métathéâtre et métalepse », [dans :] *La Scènes en miroir : métathéâtres italiens (XVI^e–XXI^e siècle)*, Classiques Garnier, Paris 2016.
- Wagner F., « Glissement et déphasages », *Poétique* 130, Paris 2002.

- Robardey-Eppstein S., *Le métathéâtre hugolien: délimitation du sujet*, <http://groupugo.div.jussieu.fr>
- Ruta-Rutkowska K., „Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie”, *Pamiętnik literacki*, 2010, 101/2, p. 113–138, <http://bazhum.muzhp.pl>
- Sugiera M., „Dialog – dramat – metateatr: z problemów teorii tekstu dramatycznego [recenzja]”, *Pamiętnik literacki* 82/3, 1991, p. 266–270.
- Swoboda T., *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie*, <http://rcin.org.pl>

STRESZCZENIE

Początek XXI wieku zdaje się być szczególnym okresem dla twórczości teatralnej Jeana Anouilha. Z okazji trzydziestolecia śmierci autora, w 2007 roku, jego teatr doczekał się prestiżowego wydania w Bibliothèque de la Pléiade, a trzy lata później świętowaliśmy setną rocznicę jego urodzin. Te dwie ważne daty skłoniły, niewątpliwie, ludzi teatru do ponownego pochylenia się nad dziełami tego wybitnego, choć z czasem chyba trochę zapomnianego dramaturga. Bernard Beugnot nie waha się mówić o renesansie jego twórczości, gdyż, jak zauważa, sztuki Anouilha wracają na afisze teatrów, odbywają się konferencje poświęcone w całości problematyce jego teatru i powstają liczne publikacje, które, co należy podkreślić, ukazują jego twórczość w nowym świetle. Wraz z tym ożywieniem wraca również zainteresowanie twórczością metateatralną dramaturga, która choć dostrzegana przez krytyków, nie była przedmiotem głębszych analiz. Pojawiały się prace dotyczące pewnych tylko aspektów metateatralności, ale nie brały one pod uwagę całości twórczości francuskiego dramaturga ani nowych metod badawczych, na wykorzystanie których pozwala nam rozwój teorii w tej dziedzinie, jaki można zaobserwować od lat osiemdziesiątych XX wieku aż do dziś.

Niniejsza praca ma właśnie na celu wypełnienie luki, istniejącej w dotychczasowych opracowaniach krytycznych poświęconych teatrowi Anouilha, koncentrując się na problematyce metateatralności, obejmując całość jego twórczości oraz wykorzystując, co należy

podkreślić, nowe metody badawcze. Jest również próbą klasyfikacji i systematyzacji procedur metadramatycznych stosowanych przez dramaturga, która pozwala na głębsze zrozumienie wizji teatru i świata, przedstawionej przez autora w jego dziełach. Opierając się na teorii zaproponowanej przez Karin Vieweg-Marx, która pozwala przyjąć bardzo szeroką perspektywę badawczą, proponujemy klasyfikację twórczości dramatycznej Anouilha według wiodącej dla danej sztuki metateatralności, co pozwalała nam wyróżnić metadramaty: tematyczne, figuralne, fikcjonalne, adaptacyjne oraz metadramaty o charakterze deziluzyjnym, w których występuje zarówno metateatralność dyskursywna, jak i narracyjna. W poszczególnych rozdziałach analizujemy każdy z wyżej wymienionych rodzajów metadramatu.

W pierwszym rozdziale przybliżamy zjawisko metateatru, które mimo wielu proponowanych teorii (często sprzecznych) nadal pozostaje trudne do zdefiniowania. Prezentując zarys szerokiego wachlarza teorii o metateatrze, skupiamy naszą uwagę na propozycjach, które są uznawane za jej trzon. Omawiamy i doprecyzowujemy typologię metadramatów, zaproponowaną przez Karin Vieweg-Marx, która stanowi punkt wyjścia do rozważań i klasyfikacji zawartych w kolejnych rozdziałach, poświęconych szczegółowej analizie sztuk metateatralnych Anouilha.

W rozdziale drugim analizujemy metadramaty tematyczne, do których zaliczamy: *Colombe*, *La Petite Molière*, *Ne réveillez pas Madame*, które przedstawiają karykaturalny obraz teatralnego przedsiębiorstwa, jak również blaski i cienie zawodu aktora oraz refleksje Anouilha na temat teatru i życia. Teatr w tej „tematycznej trylogii” jest ukazany w negatywnym świetle, przechodzi różnego rodzaju kryzysy: od finansowych, repertuarowych po typowo ludzkie konflikty między członkami trupy. Postacią pierwszoplanową jest w nim zawsze główna aktorka, diva, którą wszyscy hołubią i zabiegają o jej względy. Anouilh rysuje szczegółowo jej portret i przedstawia jako marną aktorkę i jeszcze gorszą matkę. Obraz, jaki stara się ona wykreować w najbliższym otoczeniu i wśród swoich fanów, odbiega znacznie od rzeczywistości, co sprawia, że staje się ona karykaturą gwiazdy i matki. Z równie dużą surowością traktuje Anouilh innych członków trupy teatralnej, od techników po reżyserów i aktorów, których przedstawia jako

kabotynów pozbawionych wartości i moralności. Duży nacisk kładzie Anouilh na problem osobowości aktorów, którzy – zobligowani przez naturę ich zawodu do ciągłego udawania i odgrywania ról – przesadnie interpretują swoje role, a w życiu prywatnym zatracają własne „ja”. Na uwagę zasługuje, pomijana do tej pory w analizach, postać debutantki, która ulega widocznej przemianie. Z prostolinijnej i naiwnej dziewczyny, która marzy o teatralnej karierze i czuje wewnętrzną potrzebę wcielania się w wiele ról, staje się egzaltowaną, wyrachowaną i pozbawioną moralności aktorką, niejako kopia divy. Ta osobowościowa metamorfoza wydaje się sugerować, że teatr demoralizuje aktorów, przyczynia się do rozpadu ich osobowości, jak również do zatracenia naturalności. Jednak analizowane przez nas listy Anouilha, które niejako dopełniają obraz teatru wyłaniający się z utworów, świadczą raczej o szacunku i wielkim uznaniu, jakim darzył dramaturg zawód aktora. W wielu przypadkach to właśnie teatr przyczynia się do rozwoju osobowościowego aktorów jako ludzi, którzy często już z natury posiadają wieloraką osobowość i to właśnie ona przyciąga ich do świata teatru.

W trzecim rozdziale analizujemy metadramaty figuralne, do których zaliczamy sztuki : *Le Rendez-vous de Senlis*, *Léocadia*, *L'Invitation au château*, *Le Bal des voleurs*, *Pauvre Bitos ou le Dîner de têtes*, które posiadają wiele cech wspólnych. Jedną z kluczowych jest gra ról: postacie udają kogoś innego lub narzucają innym pewną rolę. Gra odbywa się w miejscu odosobnionym, często steatralizowanym, najczęściej w zamku lub luksusowej willi, gdzie zostają zaproszeni goście, którzy świadomie lub nieświadomie stają się „aktorami” i biorą udział w grze ról według scenariusza ustalonego przez „reżysera”.

Szczegółowa analiza sztuk pozwala na wyróżnienie charakterystycznych cech, jakie można zauważyć w przebiegu gry. Jest to, po pierwsze, nakładanie się na siebie ról narzuconych przez poszczególnych „reżyserów”, co nazwaliśmy kaskadą w sztukach *Le Bal des voleurs* i *L'Invitation au château*. Polega ona na tym, że osoba, która rozszyfrowuje grę, nie demaskuje jej reżysera i narzuca mu swój wariant, wpisując się w rozpoczętą grę i modyfikując jej przebieg. Rzeczywistość przedstawiona rysuje się wtedy jako świat przepełniony reżyserami i aktorami,

którzy rywalizując ze sobą, sami gubią się w skomplikowanej grze ról, w końcu wymykającej się wszystkim spod kontroli.

Z kolei w sztukach *Le Rendez-vous de Senlis* i *Léocadia, Pauvre Bitos ou le Dîner de têtes* obserwujemy hybrydyczność przedstawionej rzeczywistości, zawieszanej pomiędzy prawdą a udawaniem, która przejawia się niekompletnym utożsamieniem aktora z odgrywaną rolą, co w konsekwencji prowadzi do jej odrzucenia. W sztukach tych dominuje etap przygotowania do gry. A do samej gry często nie dochodzi.

Z analizy również wynika, że świat przedstawiony przez Anouilha, gdzie ludzie to aktorzy grający w teatrze życia, bliższy jest koncepcji „komedii w zamku” Rossa Chambersa niż toposowi *theatrum mundi*. Jest to świat, w którym nie ma miejsca na ingerencję boską, jest za to zarządzany przez człowieka, który staje się w nim reżyserem i chce wpływać na los innych. Gra ról to rodzaj ucieczki od rzeczywistości, często nudnej i ponurej, w barwny świat stworzonej iluzji. W konsekwencji powstaje rzeczywistość zawieszona między udawaniem a prawdą, między *être* i *paraître*, czego odzwierciedleniem jest właśnie hybrydyczność gry. Anouilh ośmiesza postawę tych, którzy uważają się za sprytnych reżyserów w teatrze życia, pokazując, jak stają się oni marionetkami w rękach innych. Życie to nieustanna gra ról, tym bardziej skomplikowana, im więcej reżyserów jest w nią zaangażowanych. Każdy z nich ma bowiem inny scenariusz na życie swoje i innych.

Rozdział czwarty poświęcony jest metadramatom fikcyjnym: *L'Hurluberlu ou le Réactionnaire amoureux*, *La Petite Molière*, *Colombe*, *La Répétition ou l'Amour puni*, *La Belle Vie*, *Ne réveillez pas Madame*, *Cher Antoine ou l'Amour raté*, w których zostaje poddany analizie sposób, w jaki Anouilh zwielokrotnia fikcję poprzez zastosowanie technik metateatralnych, takich jak teatr w teatrze i *mise en abyme*. W trzech pierwszych sztukach mamy do czynienia z podwojeniem fikcji poprzez tradycyjne włączenie jednej lub kilku sztuk wewnętrznych w ramy sztuki zewnętrznej oraz z pewnym odbiciem lustrzanym pomiędzy nimi. W kolejnych utworach ta gra luster staje się coraz bardziej intensywna i osiąga swoje apogeum w sztukach *Ne réveillez pas Madame* i *Cher Antoine ou l'Amour raté*, które poddajemy bardzo szczegółowej analizie, aby oddać w pełni „zonglowanie” autora

poszczególnymi planami przestrzenno-czasowymi i budowanie efektu *mise en abyme*. Jest to rodzaj konwencji szkatułkowej przeniesionej z narracji powieściowej w ramy teatru. Zastosowana w nich gra luster odbija ukrywaną rzeczywistość do tego stopnia, że zaciera się granica między tym, co jest obiektem a tym, co jest tylko jego lustrzanym odbiciem. Zastosowane techniki mają wzbudzić u czytelnika/widza wątpliwość, czy to teatr jest zwierciadłem życia, czy jest może odwrotnie.

W rozdziale piątym grupujemy sztuki, które charakteryzują się zarazem metateatralnością dyskursywną i narracyjną, tj.: *Antigone*, *Œdipe ou le Roi boiteux*, *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, *L'Alouette* et *La Grotte*. Na szczególną uwagę zasługuje fakt, iż są to sztuki, w których, w przeciwieństwie do sztuk w poprzednim rozdziale, fikcja nie jest zwielokrotniana, lecz burzona. Naszym zdaniem, z tego właśnie względu, nie należy ich poddać tym samym kryteriom badawczym, mimo iż jest to przyjęte wśród badaczy Anouilha.

Widoczny w powyższych sztukach efekt „dystancjalizacji” wynika z obecności postaci narratora, którego komentarze przypominają stale o fikcyjnym charakterze przedstawianej rzeczywistości, burzą iluzję teatralną i ukazują teatr rodzący się na naszych oczach. W pierwszej kolejności analizujemy funkcję metateatralną chóru, obecnego w trzech pierwszych sztukach, oraz ontologiczną ambiwalencję narratorów, którą obserwujemy w *L'Alouette* i *La Grotte*.

W rozdziale tym zwracamy szczególną uwagę na koncepcję postaci w powyższych sztukach, która przypomina nam pirandellowską ideę postaci niezależnej od autora, która posiada własny dramat wewnętrzny. Staramy się ukazać, że nie należy interpretować tych postaci jako aktorów odgrywających swoje role, jak czyni to wielu krytyków, ale jako postaci stale przeżywające swój dramat, który jest ukazany na scenie.

W *La Grotte* zauważamy ciekawe zjawisko metalepsy i antymetalepsy, zdefiniowane przez Genetta i omawiane przez badaczy w kontekście narracji. To przydatne formuły – narzędzia, które wykorzystaliśmy do badań teatrológicznych.

Rozdział szósty poświęcony jest szeroko rozumianej intertekstualności w teatrze Anouilha. Nie podlega wątpliwości, że Anouilh czerpał inspirację z dzieł innych wielkich dramaturgów, takich jak

Shakespeare, Molière, Giraudoux czy Pirandello. Sam to zresztą przyznawał w wywiadach i artykułach. Niemniej jednak należy podkreślić fakt, że uczynił z intertekstualności pewną grę z czytelnikiem/widzem oraz z krytykami swoich utworów, co nie zawsze było entuzjastycznie odbierane. W tym rozdziale ukazujemy sposób, w jaki Anouilh czyni ze swojej twórczości pewien rodzaj *macro-* i *autotexte*, według definicji Dällenbacha. Tylko widz/czytelnik będący znawcą teatru Anouilha jest w stanie odszyfrować liczne aluzje i związki pomiędzy poszczególnymi elementami sztuk i złożyć je w układankę, aby otrzymać pełny obraz.

Z analizy twórczości metadramatycznej Anouilha wyłania się specyficzny obraz rzeczywistości przedstawionej i koncepcji postaci. Zarówno w metadramatach tematycznych, fikcyjnych, figuratywnych, jak i deziluzyjnych mamy do czynienia z zawieszeniem postaci w „rzeczywistości hybrydycznej” pomiędzy *jeu* i *vécu*, która przejawia się różnorodnie w poszczególnych kategoriach metadramatycznych.

Dokonane analizy pozwalają stwierdzić również ewolucję w twórczości dramaturga, który z czasem coraz częściej odwołuje się do metateatralności i ucieka się do coraz bardziej skomplikowanych metateatralnych chwytów, o czym świadczyć może fakt występowania wielu metateatralności w poszczególnych sztukach. Z jednej strony, metateatr wydaje się skuteczną bronią wobec złośliwych krytyków, którzy często skupiali się na autorze, a nie na jego utworach. Broniąc swojego teatru poprzez teatr i poprzez autotematyzm przepełniony autoironią, Anouilh skutecznie, i z humorem, rozprawia się z różnymi poglądami na temat niego samego i jego twórczości. Z drugiej strony, jego wzrastające zainteresowanie metateatrem wynikać może z jego własnych poszukiwań estetycznych, które wraz *Cher Antoinette ou l'Amour raté* i *Tu étais si gentil quand tu étais petit* wydają się zwieńczone sukcesem, gdyż sztuki te uznane są za arcydzieła. Przede wszystkim jednak naszą intencją było udowodnienie, wbrew ciągle funkcjonującej opinii autora bulwarowego, że to właśnie „późny” Anouilh, autor metateatralny, zasługuje na miano jednego z najwybitniejszych francuskich dramaturgów XX wieku, co staraliśmy się podkreślić w niniejszej pracy.

SUMMARY

The beginning of the 21st century seems to be a significant period for the theatre works of Jean Anouilh. In 2007, on the occasion of the thirtieth anniversary of his death, his plays were published by the prestigious Bibliothèque de la Pléiade, and three years later we celebrated the hundredth anniversary of Anouilh's birth. Undoubtedly, these two important dates prompted people involved in theatre to again focus attention on the works of this outstanding, though sometimes perhaps a little forgotten playwright. Bernard Beugnot does not hesitate to talk about the renaissance of his work, because, as he notes, Anouilh's plays reappear on theatre posters, there are conferences devoted entirely to his theatre works as well as numerous publications that shed a new light on his production. Along with this revival, interest in his metatheatrical works also returns. Although acclaimed by critics, these works were not the subject of deeper analyses. Some works on certain aspects of metatheatricality were published, but they did not take into account the entire work of the French playwright, nor have new research methods developed in the field of theatre theory in the period from the 1980s until today.

This work is aimed at filling the gap that exists in previous critical studies devoted to the Anouilh's theatre, and it focuses on metatheatrical issues, covering the whole of his work and using, what should be emphasized, new research methods. It is also an attempt at classifying and systematizing the metadramatic procedures used by the

playwright, thus allowing a deeper understanding of the author's vision of the theatre and the world presented in his works. Based on the theory proposed by Karin Vieweg-Marx, which allows us to adopt a very broad research perspective, we propose the classification of Anouilh's dramatic work according to the metatheatricality characteristic for a given play. It allows us to distinguish the following types of metadramas: thematic, figurative, fictional, adaptive and the ones based on disillusionment, in which there are both discursive and narrative metatheatricality. There are separate chapters devoted to the analysis of the above-mentioned types of metadrama.

In the first chapter, we try to give an insight into the phenomenon of metatheatre, which despite many proposed theories (often conflicting) remains difficult to define. Presenting a certain outline of a broad range of concepts and theories about the metatheatre, we focus our attention on the proposals that are considered to be its core. We discuss and specify the typology of metadramas, as proposed by Karin Vieweg-Marx, which is the starting point for the considerations and classifications contained in the following chapters, devoted to the detailed analysis of Anouilh's metatheatrical works.

In the second chapter, we carry out the analysis of the plays *Colombe*, *La Petite Molière* and *Ne réveillez pas Madame*, which we classify as thematic metadramas. They portray a caricatural image of the theatre company, as well as the splendour and shadows of the actor's profession and Anouilh's reflections on theatre and life. In this "thematic trilogy", theatre is shown in a rather negative light, undergoing all sorts of crises: from financial one, repertoire to typically human conflicts between members of the troupe. The foreground character is always an important actress, diva, whom everyone cherishes and strives for her favours. Anouilh draws her portrait in quite some detail and presents her as a poor actress and an even worse mother. The image she tries to create in her immediate surroundings and among her fans is far from reality, and that makes her become a caricature of the star and mother. With equal severity Anouilh treats the other members of the theatre troupe, from technicians to directors and actors whom he portrays as buffoons deprived of value and morality. Anouilh puts a lot of emphasis on the personality problem of actors, who are obliged

by the nature of their profession to constantly pretend and play roles, and who over-interpret their roles and lose their own personality in private life. It is noteworthy that the character of a debutant, overlooked so far in the analyses, is undergoing visible change. From a straightforward and naive girl who dreams of a theatrical career and feels an inner need to play “many” roles, she becomes an actress who is exalted, calculating and deprived of morality actress, somehow a copy of the diva. This personality metamorphosis seems to suggest that the theatre demoralizes actors, contributes to the disintegration of their personalities, as well as to the loss of naturalness. However, Anouilh’s actual letters testify rather to the respect and great appreciation of the playwright for the actor’s profession. In many cases, it is the theatre that contributes to the development of personality of actors who often, by their very nature, have multiple personalities and that is why they are attracted to the world of theatre.

In the third chapter, we analyse the following figurative metadramas: *Le Rendez-vous de Senlis*, *Léocadia*, *L’Invitation au château*, *Le Bal des voleurs* and *Pauvre Bitos ou le Dîner de têtes*. They have many common features and the key one is a game of role playing: characters pretend to be someone else or impose certain roles on others. The game takes place in an isolated, often theateralized place, most often in a castle or a luxury villa, where invited guests consciously or unconsciously become “actors” and take part in the role playing according to the scenario set by the “director”.

Detailed analysis of the pieces allows to distinguish certain characteristic features that can be noticed in the course of the game. Firstly, it is the overlapping of roles imposed by “directors”. We called it “cascade” in the plays *Le Bal des voleurs* and *L’Invitation au château*. The person who decrypts the game does not unmask the director, but imposes his/her own variant, entering the game, and modifies its course. The reality is presented then as a world full of directors and actors who, competing with each other, get lost in a complicated role-playing game that finally gets out of control.

On the other hand, in the plays *Le Rendez-vous de Senlis*, *Léocadia* and *Pauvre Bitos ou le Dîner de têtes* we observe a certain hybridity of the presented reality, suspended between the truth and pretending. This

hybridity manifests itself in the actor's incomplete identification with the role played, which in turn leads to abandoning it. In these plays we mainly see the stage of preparation for the game, and the game itself often does not take place.

The analysis also shows that the world depicted by Anouilh, where people are actors in the theatre of life, is closer to the concept of Ross Chambers' "comedy in the castle" than to the *theatrum mundi* topos. It is a world in which there is no place for divine intervention, and it is managed by a man who becomes a director and wants to influence the fate of others. Role-playing is a kind of escape from reality – often boring and bleak – into the colourful world of created illusion. Consequently, a reality suspended between the truth and pretending, between être and *paraître* is created, which is reflected in the hybridism of the game. Anouilh somehow ridicules the attitude of those who consider themselves clever directors in the theatre of life, showing how they become puppets in the hands of others. Life is a constant role-playing, the more complicated the more directors are involved in it. Each of them with a different scenario for their own and others' lives.

The fourth chapter is devoted to the following fictional metadramas: *L'Hurluberlu ou le Réactionnaire amoureux*, *La Petite Molière*, *Colombe*, *La Répétition ou l'amour puni*, *La Belle Vie*, *Ne réveillez pas Madame*, *Cher Antoine ou l'amour raté*. We analyse how Anouilh multiplies fiction by using metatheatrical techniques such as theatre in theatre and *mise en abyme*. In the first three plays we are dealing with the doubling of fiction by the traditional inclusion of one or several internal pieces into the framework of the external piece and with a certain mirror reflection between them. In subsequent works this mirror game is becoming more and more intense and reaches its apogee in the dramas *Ne réveillez pas Madame* and *Cher Antoine ou l'amour raté*. We carry out a very detailed analysis of these dramas to fully reproduce the author's "juggling" with spatiotemporal plans and building the *mise en abyme* effect. The game of mirrors used in them reflects the hidden reality in such a way that the boundary between what is an object and what is only its mirror image is blurred. The

techniques used are meant to arouse the reader/viewer's doubt whether the theatre is the mirror of life or maybe it is the other way around.

In the fifth chapter, we group plays that are characterized by both discursive and narrative metatheatricality, namely: *Antigone*, *Œdipe ou le roi boiteux*, *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, *L'Alouette* and *La Grotte*. Particularly noteworthy is the fact that these are plays in which, in contrast to the dramas discussed in the previous chapter, fiction is not being multiplied but shattered. In our opinion, it is for this reason that they should not be subject to the same research criteria as is used by Anouilh's researchers.

The effect of "detachment" visible in the above-mentioned plays results from the presence of the narrator's figure, whose comments remind us constantly about the fictional character of the presented reality, shatter the theatrical illusion and show the theatre that is being born in front of our eyes. As the first step, we analyse the metatheatrical function of the choir, present in the first three plays, and a certain ontological ambivalence of narrators, which we can observe in *Alouette* and *La Grotte*.

In this chapter, we also pay special attention to the concept of characters in the above-mentioned plays, which reminds us of the Pirandellian idea of characters who are independent of the author and have their own inner drama. We try to show that these characters should not be perceived as actors playing their roles, the way many critics do, but as characters constantly experiencing their own drama, which is shown on stage.

In *La Grotte*, we notice an interesting phenomenon of metalepsis and antimetalepsis, defined by Genette and discussed by researchers in the context of narrative. We try to apply it to theatrical research.

The sixth chapter is devoted to the broadly understood intertextuality in the Anouilh's theatre. There is no doubt that Anouilh drew inspiration from the works of other great playwrights such as Shakespeare, Moliere, Giraudoux and Pirandello. He admitted that in interviews and articles. Nevertheless, it should be emphasized that he made intertextuality a certain game with the reader/viewer and critics of his works. And this concept was not always enthusiastically received. In this chapter, we show how Anouilh transforms his work

into some kind of *macro* and *autotext*, as defined by Dällenbach. Only the viewer/reader who is a connoisseur of on the Anouilh's theatre can decipher the many allusions and connections between particular elements of plays and put them together in a puzzle to get a full picture.

The analyses carried out on the author's works allow us to observe, first of all, some evolution in the work of the playwright, who, with time, more and more often refers to metatheatricality and resorts to more and more complex metatheatrical tricks, as evidenced by the presence of many metatheatricalities in the analysed plays. On the one hand, the metatheatre, or theatre about theatre, seems to be an effective defence against malicious critics who often focused on the author rather than on his works. Defending his theatre through the theatre and through autothematism full of self-irony, Anouilh effectively and humorously deals with various views on himself and on his work. On the other hand, his growing interest in the metatheatre may stem from his own search for aesthetics, which seems to be successful, considering the production of such masterpieces like *Cher Antoine ou l'amour raté* and *Tu étais si gentil quand tu étais petit*. However, our intention was, above all, to prove – contrary to the still functioning opinion that Anouilh was a boulevard theatre author – that it is “late” Anouilh, a metatheatrical author, who deserves the name of one of the greatest French dramatists of the twentieth century.

Par sa thématique, la présente publication s'inscrit doublement dans les études théâtrologiques. Premièrement, elle se rapporte à l'œuvre dramatique de Jean Anouilh, auteur du XX^e siècle qui connaît actuellement un renouveau. [...] Deuxièmement, tout en analysant les pièces d'Anouilh, [...] l'auteure les présente sous un nouveau jour et ouvre de nouvelles pistes de recherches en se concentrant sur la question de la métathéâtralité qui, à la fin du XX^e siècle, a fait l'objet de nombreuses études théoriques. L'atout du livre réside donc avant tout dans l'actualité de son approche tant par rapport aux pièces étudiées que par rapport à la réflexion théorique. En associant ces deux plans d'actualité, Sylwia Kucharak a comblé une lacune dans les recherches sur la dimension métathéâtrale des pièces du dramaturge français. Les analyses précédentes, qui portaient sur la problématique du jeu, se trouvent ainsi complétées d'une nouvelle perspective de recherche, celle du jeu métathéâtral. [...]

Un autre avantage majeur de ce livre est que, pour les besoins de son étude, l'auteure a habilement développé la théorie de la métathéâtralité, tout en puisant dans les récentes réflexions de chercheurs polonais et étrangers et élaborant ainsi les outils méthodologiques adéquats aux analyses qu'elle entreprend. Ses définitions et la typologie qu'elle propose pourront constituer un outil efficace pour les recherches ultérieures dans ce domaine. [...]

Les analyses effectuées par l'auteure permettent enfin d'abolir une opinion courante collée au dramaturge, celle d'être un auteur de pièces de boulevard, c'est-à-dire légères, faciles et agréables, et de le réhabiliter au rang des grands dramaturges français du XX^e siècle.

dr hab. Judyta Niedokos

