

## INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again — beginning below the first row and continuing on until complete.
4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.
5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.

### University Microfilms International

300 North Zeeb Road  
Ann Arbor, Michigan 48106 USA  
St. John's Road, Tyler's Green  
High Wycombe, Bucks, England HP10 8HR

78-8664

ARTUS, Thérèse Khayat, 1935-  
LE MYTHE DE LA PURETE CHEZ ANOUILH.  
[French Text]

City University of New York, Ph.D., 1978  
Literature, modern

**University Microfilms International**, Ann Arbor, Michigan 48106

© COPYRIGHT BY  
THÉRÈSE KHAYAT ARTUS  
1978

LE MYTHE DE LA PURETE CHEZ ANQUILH

By

THERESE KHAYAT ARTUS

A dissertation submitted to the  
Graduate Faculty in French in  
partial fulfillment of the require-  
ments for the degree of Doctor  
of Philosophy, the City University  
of New York

1978

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

21  
January 9, 1950  
\_\_\_\_\_

date

Rosette E. Samonk  
\_\_\_\_\_

Chairman of Examining Committee

Jan 11 1950  
\_\_\_\_\_

date

\_\_\_\_\_

Executive Officer

Rosette E. Samonk  
\_\_\_\_\_

Felicia Kucopp  
\_\_\_\_\_

H. A. [unclear]  
\_\_\_\_\_

Supervisory Committee

The City University of New York

A Walter

Monique, Michael et Annette.

## PREFACE

Au seuil de cette étude, je tiens à adresser l'expression de mes vifs remerciements et ma profonde gratitude à ma directrice de thèse Professeur Rosette Lamont pour m'avoir inspirée et patiemment dirigée.

J'aimerais également exprimer toute ma sincère reconnaissance aux Professeurs Bettina Knapp et Henri Peyre pour tous les conseils et la bienveillance qu'ils m'ont témoignés.

## TABLE DES MATIERES

PREFACE . . . . .	v
INTRODUCTION . . . . .	1

### I<sup>ère</sup> PARTIE. LES INFLUENCES.

Chapitre	
I. GENESE DE L'OEUVRE . . . . .	11
La vie, l'homme et le théâtre	
La Commedia dell'Arte	
II. Shakespeare . . . . .	33
Molière	
Cocteau	
III. Giraudoux . . . . .	68
Pirandello	

### III<sup>ème</sup> PARTIE. VISION ROMANTIQUE DE L'ÊTRE.

IV. LES PERSONNAGES . . . . .	108
Les deux races	
Le mal de vivre	
Le rôle	
V. LE TRAJET DU MOI ANQUILHÏEN . . . . .	140
La honte	
La révolte	
La pauvreté	
La solitude	
VI. AUTRUI . . . . .	166
Le moi sous le regard d'autrui	
L'amour	
L'amitié	
Les parents	
CONCLUSION . . . . .	195
BIBLIOGRAPHIE . . . . .	203

PSAUME S

Au commencement fut la Surprise,  
Et ensuite vient le Contraste;  
Après lui, parut l'Oscillation;  
Avec elle la Distribution,  
Et ensuite la Pureté  
Qui est la Fin

Valéry

## INTRODUCTION

Dès le début de sa carrière, Anouilh nous présente un héros ou une héroïne à la recherche de la pureté. Thème constant qui donne à l'oeuvre une certaine unité. Le but de cette étude sera d'isoler ce thème dans l'ensemble de l'oeuvre, et d'analyser un de ses ressorts essentiels. L'analyse thématique révélera l'importance d'une obsession profonde chez Anouilh d'un thème presque unique avec plusieurs variations.

Il semble que le théâtre comme toute autre oeuvre d'art témoigne des préoccupations de l'intellect de l'auteur et de l'époque, de sa réaction aux problèmes sociaux, de sa vision de la société.

Pour mieux comprendre ce théâtre, il suffira d'examiner l'oeuvre d'Anouilh et de ressentir à travers les tourments et angoisses de

l'auteur qui écrit des pièces "comme d'autres font des chaises,"<sup>1</sup> sans prétentions philosophiques, métaphysiques ou psychologiques, mais essentiellement théâtrales. Ses pièces prennent source surtout dans sa sensibilité, ce qui implique de fortes tendances affectives.

Le mythe de la pureté n'est pas nouveau en littérature, le thème n'a cessé de fasciner les auteurs de tous les temps. On peut remonter aussi loin que le mythe du péché originel, d'essence religieuse, et celui du paradis perdu. La chute fait partie du mystère médiéval. Le théâtre antique abonde de héros dont l'impureté est rétribuée d'une manière magistrale par le destin. Oreste et Hamlet souffrent de l'impureté de leur mère. Phèdre est la tragédie de la femme qui voit l'abjection dans laquelle elle tombe sans pouvoir y remédier. Cette pièce pourrait être un exemple de tout le potentiel de terreur et de pitié que renferme ce thème, et nous montrer "le pathétique même de notre condition humaine, de cet accouplement déchiré entre l'esprit et la matière."<sup>2</sup> On pourrait ajouter que la tirade de la Phèdre de Racine se termine sur ces mots:

Et la mort, à mes yeux dérobant la clarté,  
Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté

Parlant de ce mythe, Hubert Gignoux ajoute que l'homme a toujours

<sup>1</sup>Cité par Pol Vandromme, Jean Anouilh, Un auteur et ses personnages. Essai suivi d'un recueil de textes critiques de Jean Anouilh, (Paris: La Table Ronde, 1965), p. 14.

<sup>2</sup>Paul Ginestier, Le théâtre contemporain dans le monde, (Paris: Presses Univ. de France, 1961), p. 72.

rêvé de redevenir pur: les robes blanches de mariées symbole de la chasteté sont évoquées dans ce théâtre par Eurydice, Thérèse, Jeanette, et symbolisent l'innocence perdue. C'est une survivance éloquente et spontanée, de l'un des plus vivaces parmi les mythes qui hantent depuis l'origine des temps la conscience humaine:

Le mythe de la purification, la quête de l'eau miraculeuse puisée selon les peuples et les rites aux fontaines de jouvence, dans les lacs sacrés, sur les bords du Gange ou sur les rives du Jourdain.<sup>3</sup>

Peu de dramaturges lui ont fait une aussi large place dans leur oeuvre en substituant au caractère rituel un caractère social ou politique. Ginestier démontre que dans le théâtre moderne la société devient investie de caractéristiques que le primitif attribuait à Dieu, la pureté revêt un aspect social et politique.<sup>4</sup>

Pour l'Anouilh, des années trente, imprégné du rêve de jeunesse que mettra-t-il dans son théâtre sinon son rêve de pureté? La pureté consistera en une soif d'absolu, une spontanéité, une intransigeance, une innocence première qui n'est pas encore contaminée par la société, une volonté de lutte contre le mensonge, l'habitude, contre toutes les complaisances, l'hypocrisie bourgeoise et tout ce qui est corrompu au contact de la société.

Nous pouvons ainsi définir la pureté comme une sorte de nostal-

<sup>3</sup>Hubert Gignoux, Jean Anouilh, (Paris: Ed. du Temps Présent, 1946), p. 62.

<sup>4</sup>P. Ginestier, Le Théâtre Contemporain, op. cit., p. 72.

gie, un désir de retour à l'enfance, au paradis perdu de l'innocence. Ainsi que le note Robert de Luppé, pour Proust c'est l'enfance 'retrouvée', pour Baudelaire c'est l'enfance 'perdue', pour Anouilh c'est l'enfance 'demeurée' qui garde intacte sa saveur dans un coin de l'âme du personnage, où nul regard d'adulte n'a jamais pénétré - et qui refuse de mourir.<sup>5</sup> Nul dramaturge contemporain n'a été aussi obsédé par ce thème que Jean Anouilh. La recherche de la pureté est la base sur laquelle Anouilh bâtit ses premières pièces, et provient de son univers inconscient, sans être subordonnée au hasard. Avec un art théâtral incontestable, elle correspond à une technique artistique délibérée. Presque dans chaque pièce se trouve un personnage qui recherche l'absolu et refuse tout compromis. Une oeuvre littéraire ou théâtrale projette les tourments intérieurs de l'auteur et sa vision du monde. Si nous suivons cette idée maîtresse à travers l'oeuvre d'Anouilh, nous nous apercevrons que l'ensemble représente le trajet de l'être qui mûrit; dans un sens l'abdication progressive de cet absolu, la révolte des êtres blessés par la réalité jusqu'à leur résignation finale, leur rêve brisé par le passé, la société ou la famille. Anouilh réécrit constamment la même comédie.<sup>6</sup> Nous verrons comment il réussit à nous divertir tout en répétant le même thème avec

<sup>5</sup>Robert de Luppé, Jean Anouilh, (Paris: Ed. Univ. 1959), p. 91.

<sup>6</sup>Wallace Fowlie, Dionysus in Paris, (New York: Meridian Book, 1960), p. 7.

quelques modifications. Il est évident que c'est la condition humaine qui l'intéresse: "Anouilh a renoncé à peindre les passions humaines pour peindre la condition humaine."<sup>7</sup> Il n'exprime pas des idées mais des sentiments et des sensations, il met en scène non les actes des héros mais leurs souffrances. Comme le souligne Dickinson "We do not see them realize their love for each other in any action."<sup>8</sup>

Même si ce théâtre est boulevardier, contient des répliques grossières, abonde en amoralité, adultère, amours libres, et en crimes, ce sont des aspects secondaires qui ne doivent pas nous empêcher d'en voir tous les côtés positifs. Anouilh nous présente un portrait sincère de l'homme et de la société tels qu'il les voit. Il choisit de nous présenter ce portrait dans un moule de comédie plutôt que de tragédie réaliste, afin de nous divertir, et en même temps de tracer un idéal de vie. Le théâtre est le moyen qu'il utilise pour exprimer son élan créateur et pour se projeter sur scène. La recherche de la pureté est sa propre recherche à travers ses personnages, il nous fait connaître sa propre quête de l'absolu, de la logique, de la vérité et d'une certaine intransigeance dans un monde soumis à l'absurde, au compromis et aux conventions.

Cette recherche revêt plusieurs aspects, mais quel que soit

<sup>7</sup>R. P. Albères, La révolte des écrivains d'aujourd'hui, (Paris: Ed. Corres, 1949), p. 141.

<sup>8</sup>Hugh Dickinson, Myth on the Modern Stage, (Urbana: Univ. of Illinois Press, 1969), p. 262.

l'aspect qu'elle revête, elle est toujours issue de sa sensibilité.

Il tire ses personnages et leurs malheurs de sa pensée, de ses expériences ou de ses cauchemars, non d'une esthétique, d'un dilettantisme, ni d'une philosophie.<sup>9</sup>

Ses plus redoutables critiques s'accordent pour dire qu'il reflète sa vision avec beaucoup de sincérité. Il nous communique son angoisse, sa révolte, et nous montre la condition humaine et la corruption de la nature avec beaucoup de force.

Le théâtre d'Anouilh est organisé en fonction du thème de la pureté. Il ne semble pas exagéré de dire que presque dans chaque oeuvre, surtout les premières, il existe un personnage qui a soif d'absolu. La pureté est le but de ces personnages; elle conditionne toutes leurs actions, et revêt des formes multiples. Pour Frantz dans l'Hermine la pureté sera la richesse et l'amour de Monique. Pour Marc dans Jésabel ce sera d'accepter son passé, sa famille. Pour Thérèse dans la Sauvage ce sera une fidélité à sa famille et à une probité scrupuleuse envers elle même et le renoncement à un bonheur facile avec Florent. Pour Ludovic dans Y avait un prisonnier ce sera l'acte de se soustraire à sa famille afin de mener une vie pleine de spontanéité, libre de contraintes et de conventions. Pour Gaston dans le Voyageur sans bagages ce sera d'échapper à son passé et à lui-même. Pour Antigone, Orphée dans Eurydice, Frédéric et

<sup>9</sup>Robert Kemp, La Vie du Théâtre, (Paris: Albin Michel, 1955), p. 91

Jeannette dans Roméo et Jeannette, et Médée, la pureté telle qu'ils la conçoivent ne se trouvera que dans la mort. Pour l'Alouette et Becket elle est auréolée de gloire. Le drame de tous ces personnages naît de leur aspiration à une pureté que leur condition humaine leur refuse, d'où le conflit. Il est facile de déceler les préoccupations et obsessions d'Anouilh en lisant l'œuvre. Ce thème qui le préoccupe est indéniable. Les critiques à l'unanimité l'ont intitulé le théâtre de la honte ou la recherche de la pureté. Nous suivons aisément ce fil conducteur, ce thème qui s'échelonne tout le long de l'œuvre.

Son silence sur sa vie personnelle est compensé par son œuvre intarissable composée dès sa vingtième année. L'acheminement vers l'essence de soi-même, de cet homme de théâtre sans biographie, à travers ses personnages, à partir de ses pièces depuis l'Hermine jusqu'à Chers Zoiseaux est une entreprise passionnante.

Son œuvre peut être comparée à celle de Balzac. Dans la Comédie Humaine comme dans les comédies d'Anouilh les personnages s'affirment autant par leurs faiblesses, ou leurs révoltes, par leurs aspirations ou leurs souffrances, que par leur appartenance à une action. Comme le souligne André Frank : "Leurs actes, leur passion mêmes comptent moins que leur jeu, le jeu d'une époque, d'une expérience ou d'une vie."<sup>10</sup> En parlant de son théâtre on pourrait dire

<sup>10</sup> André Frank, "Rencontre d'une Comédie Humaine," Cahiers de la Cie Madeleine Renaud, Jean Louis Barrault, XXVI, (Mai 1959), p. 58.

ce que Valéry dit à propos de Balzac:

Parfois quand je lis Balzac, j'ai la vision seconde, et comme latérale, d'une vaste et vivante salle d'opéra, . . . hommes et femmes exposés ou opposés à quelque oeil extra lucide. Un noir monsieur, fort noir, fort seul, contemple, et lit les coeurs de cette foule luxueuse . . . il voit l'adultère, la dette, les avortements, les cancers, la sottise et les appétits.<sup>11</sup>

L'oeil extra lucide d'Anouilh 'contemple' la société contemporaine, la futilité des valeurs traditionnelles bourgeoises et réagit. Que l'aspect de cette réaction soit l'âpre révolte de La Sauvage ou l'évasion dans le monde du rêve de Léocadia, il est 'réactionnaire', au delà du sens politique usuel. Comme le dit Pascal Jardin dans le programme de sa dernière pièce Chers Zoiseaux: "Il est en réaction comme la peau d'un enfant sous une giclée d'acide."<sup>12</sup>

Nous consacrerons la première partie de cette étude à la genèse de l'oeuvre, aux diverses influences possibles. Nous nous attarderons sur deux auteurs qui ont sans doute compté pour sa création littéraire: Giraudoux et Pirandello. Nous examinerons pourquoi il est allé vers ceux-ci, comment il a assimilé ces influences et en quoi il diffère d'eux. Nous allons ensuite examiner comment la voix d'Antigone disant "Je veux tout ou rien" et celle d'Orphée "Qu'est ce-que vous voulez que ça me fasse, à moi, que ce soit la vie?" s'éri-

<sup>11</sup>Paul Valéry, "Variété," Oeuvres, Ed. de la Pléiade, (Paris: Gallimard, 1957), I. p. 580.

<sup>12</sup>Pascal Jardin, Programme de Chers Zoiseaux, Comédie des Champs Elysées, Juin 1977.

ger contre celle des 'autres', qui ont renoncé à leur intransi-  
geance et de voir dans quelle mesure ces deux voix s'intègrent,  
après les années cinquante, lorsqu'Anouilh voit que l'univers de  
convention des adultes défiés par des êtres qui ne veulent pas gran-  
dir ne peut atteindre le fond indicible de l'homme.

Il sera intéressant d'analyser dans quelle mesure l'être  
anouilhien au cours d'un demi siècle productif s'assouplit sans  
se transformer, de voir comment la résignation et l'affrontement  
se joignent.

A l'âge mûr, le héros consent avec peine à jouer le jeu requis  
par la société, il se rend compte que les deux attitudes peuvent  
coexister. Cependant comme le note Vandromme, "il ne s'agit pas  
d'une transformation mais d'un assouplissement."<sup>13</sup>

<sup>13</sup>Vandromme, Anouilh, op. cit., p. 25.

Ière PARTIE

LES INFLUENCES

GENÈSE DE L'ŒUVRE

## CHAPITRE I

### LA VIE, L'HOMME ET LE THEATRE

Je n'ai pas de biographie, et j'en suis très content. Je suis né le 23 juin 1910 à Bordeaux, je suis venu jeune à Paris, j'ai été à l'école primaire supérieure Colbert, au collège Chaptal. Un an et demi à la Faculté de Droit de Paris, deux ans dans une maison de publicité, où j'ai pris des leçons de précision et d'ingéniosité qui m'ont tenu lieu d'études poétiques. Après L'Hermine j'ai décidé de ne vivre que du théâtre et un peu du cinéma. C'était une folie que tout de même bien fait de décider . . . Le reste de ma vie, et tant que le ciel voudra que ce soit encore mon affaire personnelle, j'en réserve les détails.<sup>1</sup>

Cette fameuse lettre à Gignoux tient lieu de biographie. En effet l'auteur ne s'exprime qu'à travers son théâtre. Il accorde très peu d'interviews, chérit sa vie privée, par contre il nous dédommage par une oeuvre abondante à laquelle il se consacre.

Valéry et toute une école de critiques modernes s'opposent à l'étude de l'homme pour étudier l'oeuvre. Nous nous baserons sur l'oeuvre, les articles et les témoignages de l'auteur.

<sup>1</sup>Gignoux, Anouilh, op. cit., p. 9.

Il est né de famille protestante, d'un père tailleur et de mère violoniste. Ce n'est pas tout à fait par hasard que le théâtre joue un grand rôle dans sa vie, car Anouilh fait l'expérience précoce du théâtre par une heureuse coïncidence. Son cousin employé au Casino d'Arcachon emmène tous les soirs le jeune Anouilh âgé de huit ans voir un spectacle d'opérette jusqu'à l'entr'acte du moins, (l'heure du coucher), ce qui favorise sans doute ses tendances théâtrales et le fait rêver à la fin possible des opérettes. Voici ce qu'il dit à ce sujet dans un des rares interviews: "Les acteurs m'enchantent, le côté troupe, les personnages avec leur emploi bien défini, le trivial, le gros comique, le jeune premier, le traître, l'amoureux."<sup>2</sup> Sa vocation d'écrivain se manifeste très tôt. Il écrit à neuf ans une pièce, imitation d'Edmond Rostand, et à seize ans sa première longue pièce qui ne sera jamais publiée.

Les circonstances placent cet adolescent doué à Paris, centre de l'art mondial, atmosphère appropriée pour développer ses tendances artistiques. Au bout d'un an et demi, il interrompt ses études de droit pour travailler dans une maison de publicité, autre circonstance propice, car le théâtre impose une structure, contraint le style à la concision et force le dramaturge à limiter sa pièce et son flot verbal. D'ailleurs, ajoute l'auteur, à cette école:

<sup>2</sup>Cité par R. de Luppé, Anouilh, op. cit., p. 6.

J'y ai pris des leçons de précision et d'ingéniosité, qui m'ont tenu lieu d'études poétiques . . . il ne me vient sans cesse des idées publicitaires. D'ailleurs le slogan suppose une précision des mots dans la phrase qui rejoint la rigueur nécessaire des répliques au théâtre. Une réplique change selon une ordonnance précise. Changez-la et il ne se passe plus rien.<sup>3</sup>

Secrétaire chez Jouvet, il voit le Siegfried de Giraudoux.

Les deux conjugent leur influence en faveur de l'auteur pauvre d'argent mais riche d'imagination. Anouilh lit les auteurs anciens, les classiques, Shakespeare, les modernes et les boulevardiers avant de créer son propre théâtre. Il se marie à vingt ans avec une actrice Monelle Valentin. A vingt deux ans il débute avec l'Hermine, la Mandarine qui suit est un échec, cependant, le Bal des Voleurs en 1932, et la Sauvage en 1934, commencent une longue énumération de pièces qui presque toujours remportent un grand succès. Après un an et demi, Anouilh se sépare de Jouvet avec qui il ne s'entend pas et décide de ne plus vivre que pour le théâtre. La première rétribution arrive avec la vente de Y avait un prisonnier à la Métro Goldwin Mayer qui le dégage de soucis financiers.

Avant d'examiner quelques influences possibles, jetons un regard sur le théâtre de cette époque. Le théâtre traversait une crise de fond et de forme; on ne savait que dire ni comment dire. Le théâtre romantique tirait à sa fin avec le Cyrano de Bergerac de Rostand, tandis que le théâtre réaliste, au genre multiforme traînait

<sup>3</sup>Cité par P. Vandromme, Anouilh, op. cit., p. 32.

une pénible vieillesse. Le théâtre de 1914 avec Bataille, Bernstein, Porto-riche était plein de faux sentiments, de faux décors et de faux style. Les pièces d'imitation réalistes et plate de la vie remplissaient les metteurs en scène des années trente, de désain. D'ailleurs l'histoire du théâtre de ces années est à beaucoup d'égards, celle de la libération d'une représentation photographique et conventionnelle de la réalité. On cherchait à cette époque d'autres techniques susceptibles de rendre à la scène son pouvoir sur l'imagination et l'émotion. A cette époque Anouilh se rend compte de ce que J. Jacquot exprimera dans son Avant-Propos des Entretiens d'Arras en 1958, "Le souci actuel paraît être de chercher un appui sûr dans la réalité."<sup>4</sup> Il apprend de Dullin à éviter "l'horrible naturel"<sup>5</sup> car au théâtre la réalité n'a pas cours. Pour lui, comme pour Jovet le théâtre est une communion par l'intelligence où toutes les ressources de la mise en scène doivent mettre en lumière jusqu'aux plus petits détails du texte.

On ne pourrait parler des années de formation du jeune dramaturge sans mentionner l'année 1936. Cette année marque une date capitale dans cette oeuvre théâtrale: la découverte du 'jeu'. Anouilh découvre qu'un sujet ne se traite point forcément dans sa rigueur naïve,

<sup>4</sup>Jean Jacquot, "Avant-Propos," ed. J. Jacquot, Réalisme et Poésie au théâtre, (Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1960), p. 11.

<sup>5</sup>Cité par Jean Maudit, "La découverte du théâtre," Les Quatre Jedis, Décembre 1951, p. 11.

dans sa simplicité ou sa rudesse naturelle, que l'auteur dramatique peut et doit jouer avec ses personnages, leurs passions et leurs intrigues.<sup>6</sup> Pour Anouilh traiter un sujet en se jouant de lui, c'est créer un monde de conventions, de sortilèges et dresser autour de lui la liberté de création. Le jeu ne rend pas une pièce moins vraie, mais ajoute à sa vraisemblance. Elle semble d'autant plus proche de la vérité que l'auteur joue plus et mieux avec elle.

Les classiques possédaient ce sens du 'jeu', ajoute Anouilh: Racine se joue des passions dans Phèdre et Molière des travers des pédantes dans les Précieuses Ridicules. Afin d'illustrer cette théorie, Anouilh explique qu'un enfant qui feint la maladie pour manquer ses classes ne sera pas cru par ses parents, mais s'il feint la maladie devant ses amis, il pourra paraître d'une extraordinaire vérité parce qu'alors il joue. Selon Anouilh, après Marivaux, maître en sortilèges scéniques, le goût du jeu se perd pour cent cinquante ans jusqu'à l'apparition de Jacques Copeau et du Cartel qui remettent dans la mise en scène le goût du jeu.<sup>7</sup>

En 1937, Anouilh rencontre les metteurs en scène de génie cherchant un souffle nouveau purificateur, tels que Pitoëff, Barsaocq, et plus tard Dullin. Grâce à ceux-ci s'opère en lui la révélation de l'espace scénique qui consiste à faire jaillir d'une

<sup>6</sup>Cité par André Frank, Les Nouvelles Littéraires, Le 10 janvier 1946, p. 2.

<sup>7</sup>Ibid.

pierre comme d'un vertèbre, le grand corps vivant d'un mystère,<sup>8</sup> et favorisent l'éclosion de son art théâtral. Anouilh évoque les maîtres Charles Dullin et Georges Pitoëff avec émotion. Dans "Hommage à Georges Pitoëff," Anouilh écrit qu'il se souviendra toujours du "fastueux et pitoyable Pitoëff"<sup>9</sup> capable de faire surgir un camp de nomades dans le désert rien qu'avec un rideau noir, deux montants de bois croisés sous lesquels s'accroupissait un Arabe, et des voix jaillies du fond de la nuit. Dans un autre article intitulé "Mon Cher Pitoëff," il évoque le don de la pauvreté de Pitoëff, "cet incomparable cadeau des fées . . . c'est peut-être lui, en vous donnant le goût de l'essentiel, qui a fait de vous un des hommes de théâtre les plus purs de notre temps."<sup>10</sup> Et Ajoute Anouilh, "je me console en pensant que vous allez jouer éternellement maintenant dans "ce pur théâtre,"<sup>11</sup> ce "théâtre pour pur esprit."<sup>12</sup>

Lorsque les personnages entraient en scène, on s'apercevait que ce décor était fait pour leur mystère et qu'"il n'était fait que pour

<sup>8</sup>Henri Gouhier, L'Essence du Théâtre, (Ed. Aubier Montaigne, 1968), p. 230.

<sup>9</sup>Anouilh, "Hommage à Georges Pitoëff" in Vandromme, Anouilh, p. 190.

<sup>10</sup>Anouilh, "Mon Cher Pitoëff" in Vandromme, p. 186.

<sup>11</sup>Ibid., p. 188.

<sup>12</sup>Ibid.

lui.<sup>13</sup> Il le remercie d'avoir donné "une merveilleuse leçon de théâtre au monde."<sup>14</sup> Pour Anouilh "le théâtre est un jeu de l'esprit. Hors de ce jeu il n'y a que du spectacle et du commerce."<sup>15</sup> Le jeu c'est avant tout des personnages; le sujet, produit de l'imagination, est relégué au second plan. Anouilh découvre ainsi qu'il lui est possible de jouer avec les personnages, leurs passions qui elles sont réelles, et manipuler à volonté les différents incidents qui forment le nœud d'une pièce. Dans toutes ses pièces il joue avec ses personnages, avec leurs passions et actions pour créer un monde de conventions et l'entourer de sa propre poésie. A toutes ces influences des années de formation il ajoute sa propre vision: celle d'une génération qui ne peut s'empêcher d'être "bottle fed on Bergsonism and weaned on Pirandellianism."<sup>16</sup> On pourrait ajouter que les théories freudiennes font partie de l'air qu'on respire, ainsi que les théories gidiennes de la sincérité.

Selon Mauduit, Pitoëff et Jouvet, auront été les deux ailes marchantes de la renaissance du théâtre français: l'un conquerrait de nouveaux territoires, l'autre remontait aux sources.<sup>17</sup>

<sup>13</sup>Anouilh, "Mon Cher Pitoëff," op. cit., p. 186.

<sup>14</sup>Anouilh, "Hommage à Pitoëff," op. cit., p. 190.

<sup>15</sup>Anouilh, "Cher Pitoëff," op. cit., p. 186.

<sup>16</sup>Robert J. Nelson, The Play within a Play; The Dramatist's Conception of his Art - Shakespeare to Anouilh, (New Haven: Yale University Press, 1968), p. 23.

<sup>17</sup>Jean Mauduit, Les Quatre Jéudis, Novembre 1951, p. 11.

En 1938 Pitoëff met en scène la Sauvage et Barsacq crée le Bal des Voleurs. Ces metteurs en scène avec Anouilh ne veulent pas entendre parler de "l'horrible naturel" à la scène; ce qui les intéresse c'est de mettre en valeur le côté plastique du spectacle. Ils stylisent d'un commun accord le décor, les costumes, les personnages, le langage et le traitement du mythe classique.

C'est grâce à des circonstances favorables que naît "ce style de théâtre, avec son langage et son espace."<sup>18</sup> Son succès est dû en partie à un langage minutieusement choisi pour passer la rampe, un sens aigu du dialogue, les réparties fulgurantes des personnages en des phrases concises aussi naturelles que l'expression journalière. Anouilh emploie le ton familier, et comme l'auteur de Cher Antoine "nourri de culture classique n'appréciait rien tant que la nudité, le style. Il n'écrit que pour sa satisfaction solitaire, parce que cela l'amuse."<sup>19</sup> Le texte se compose d'un dialogue plein de verve et d'un humour tantôt "noir" tantôt "rose" qui invariablement réussit à nous faire rire des misères et des absurdités des hommes. Dans un langage où le lyrisme raffiné et la vulgarité étudiée se mêlent, nous écoutons:

. . . la poésie qui naît de la vibration des mots, de la charge des images, du cliquetis des idées savamment

<sup>18</sup>R. de Luppé, Anouilh, op. cit., p. 13.

<sup>19</sup>Anouilh, Cher Antoine, (Paris: La Table Ronde, 1969), p. 36.

rapprochées selon leur timbre plutôt que selon leur sens.<sup>20</sup>

et qui prendrait, comme le dit Artaud, "la forme de l'incantation."<sup>21</sup>  
 En effet en voyant une pièce d'Anouilh, on ne peut s'empêcher de remarquer que ses phrases sont construites pour être parlées et écoutées, non pour être lues, car la phrase que l'on écoute, c'est celle qui entraîne par son mouvement et par sa mélodie. Comme le dit Brasillach, "Le théâtre c'est le style."<sup>22</sup>

Comme il est essentiellement un homme de théâtre, "le plus authentique des années trente," écrire sera pour lui le moyen de s'exprimer et lui permettra de jouer avec les techniques "comme un jongleur qui perfectionne sans cesse des tours pour le plaisir de faire chaque jour plus fort."<sup>23</sup> Ses critiques les plus sévères doivent admettre que nul ne connaît son métier mieux que lui.

Il a un sens inégalé en France, de la scène, de ses exigences, de sa réalité; un humour strident, mais aussi une sorte de lyrisme qui parfois dégénère, mais qui prend sa source dans un sentiment authentique et

<sup>20</sup> Pierre Henri Simon, Théâtre et Destin, (Paris: Lib. Armand Colin, 1959), p. 145.

<sup>21</sup> Antonin Artaud, Le Théâtre et son double, (Paris: Gallimard, 1964), p. 67.

<sup>22</sup> Cité par Eric Bentley, The Life of the Drama, (New York: Atheneum, 1974), p. 78.

<sup>23</sup> Histoire des Spectacles dans Encyclopédie de la Pléiade, Ed. Guy Dumur, (Paris: Gallimard, 1965), pp. 1396-1397.

désolé de l'existence humaine . . . il a un sens de la scène prodigieux et incomparable.<sup>24</sup>

Même ceux qui l'admirent le moins reconnaissent qu'il met sa précision, son ingéniosité au service de son théâtre. Comme il croit fermement aux lois du métier, ses pièces seront travaillées avec autant de soin qu'un orfèvre cisèle un bijou 'noir' ou 'rose'. Il s'occupera avec intérêt du moindre détail scénique. Il semble avoir un don pour pressentir l'effet voulu et ne s'avouer satisfait que l'ayant atteint. Les metteurs en scène, décorateurs et costumiers témoignent de cet attachement qu'il porte aux moindres détails concernant son oeuvre. ". . . pour lui la mise en scène fait partie d'un tout,"<sup>25</sup> "il sait au départ comment les choses doivent se passer, . . . il est l'instigateur de tous les complots de sa roulotte."<sup>26</sup>

La rigueur de Copeau lui impose une cure de dépouillement et de pureté à la littérature dramatique. Pitoëff, Batz, Dullin constituent en 1920 le Cartel et mènent une sorte de révolution dramatique. Anouilh admire chez Copeau la notion du 'théâtre unitaire' qui accorde la même importance aux mots, au mouvement, à la lumière, au décor et au son, où la littérature va de pair avec la

<sup>24</sup>Gabriel Marcel, L'Heure Théâtrale, (Paris: Librairie Plon, 1959), p. 105.

<sup>25</sup>Roland Pietri, "Avec Jean Anouilh," Cahier de la Cie. Madeleine Renaud, J. L. Barrault, XXVI, (Mai 1959), p. 40.

<sup>26</sup>Ibid., p. 39.

présentation dramatique, et où l'art de vivre et l'art de la scène n'en font qu'un. Le génie d'Anouilh a été de développer l'efficacité des éléments constitutifs de la représentation. Il a déjà en vue lorsqu'il crée une pièce, le décor de la scène, les couleurs, les costumes, les mouvements, les entrées et sorties, les lumières et jusqu'à la physionomie du personnage. Il ne se confine pas au travail de l'écriture comme le reproche Barsacq à tant de dramaturges. "C'est d'abord l'ami de notre maison, un enchanteur familial, volontiers mêlé à nos secrets travaux,"<sup>27</sup> qui absorbent toute son attention. Son impeccable mise en scène et sa construction minutieuse le mettent au premier rang des dramaturges.

Même le mouvement s'accorde avec celui de la pensée qu'il affirme ou nie. Dans la tradition de Jouvet, Anouilh demande à son interprète de se "laisser faire par son personnage." Ce qui implique une connaissance profonde de l'âme et du cœur. Pour lui comme pour Jouvet le théâtre est une communion par l'intelligence et toutes les ressources de la mise en scène doivent être employées à mettre en lumière jusqu'aux plus petits détails du texte. Le néo-réalisme de Pirandello s'inscrit dans cette catégorie et l'attire pour les mêmes raisons.

Quant au décor, Anouilh, sous l'influence de Cocteau et de Giraudoux, s'efforce d'être explicatif des personnages et de l'action en les replaçant dans un ensemble de signes réalistes ou sym-

<sup>27</sup>A. Barsacq, "A l'atelier prenant près de quinze ans," Cahier de la Cie. M. Renaud, J. L. Barrault, XXVI, (Mai 1959), p. 32.

boliques perceptibles par les sens. Ainsi Antigone évolue dans un décor moderne. Pour cela Anouilh choisit ses comédiens. Etant son propre metteur en scène, il dirige tour à tour, avec force et délicatesse sans se tromper dans les rythmes, faisant alterner la fantaisie, l'humour forcé, le vulgaire, le trivial, et toutes les nuances du coeur. La lumière est un élément du décor, du mot et du mouvement qui agit sur les états d'âme. Chez Anouilh elle traduit ceux des personnages et influence ceux des spectateurs.

La musique dans les pièces d'Anouilh reconstitue le décor sonore dans lequel baigne l'action. Ce principe est sensible surtout dans les Pièces Roses et les pièces des années trente qui s'accompagnent de la musique de Milhaud écrite pour créer des effets de perspective dans le temps et l'espace.<sup>28</sup>

Nous avons vu comment Anouilh écrit, examinons pourquoi. Il a répété à plusieurs reprises qu'il se propose de nous distraire. Pour lui le théâtre est une forme d'évasion, et de distraction. Il veut nous faire rire des misères et des absurdités de la condition humaine. Sa création littéraire est influencée par ce but. Dans un interview le 14 février 1951, l'auteur déclare:

L'honneur pour un auteur dramatique est d'être fabricant de pièces. Nous devons d'abord répondre à la nécessité où sont les comédiens de jouer chaque soir

<sup>28</sup> La Sauvage, Le Bal des voleurs, Le Voyageur sans bagage, s'accompagnent de la musique de Darius Milhaud. Léocadia et l'Invitation au Château s'accompagnent de la musique de Francis Poulenc.

des pièces pour un public qui vient oublier la mort.  
 Ensuite si, de temps à autre, un chef-d'oeuvre s'affirme,  
 tant mieux.<sup>29</sup>

Déclaration capitale qui explique bien des aspects de son oeuvre.  
 Il termine la "Lettre à une jeune fille qui veut faire du théâtre"  
 disant "On est tous sur cette terre pour tromper la mort comme on  
 peut."<sup>30</sup> Dans ce but il va s'astreindre à des règles minutieuses  
 pour écrire ses pièces sans prophétiser l'absurde, mais organiser des  
 spectacles et inventer des fêtes. Si l'on juge par le triomphe de  
 presque chaque pièce, on peut affirmer qu'il a atteint son objet.  
 "Grâce à des stratagèmes heureux: l'importance exagérée de la per-  
 sonnalité des comédiens, les tricheries de la mise en scène brillante,  
 et les sortilèges du snobisme."<sup>31</sup> Comme le disait Jouvot, "Le suc-  
 cès exige bien des compromis."<sup>32</sup> Or Anouilh réussit à éviter tout  
 compromis, à jouer son jeu avec rigueur et à soumettre son oeuvre  
 à une mécanique de haute précision. Il utilise tous ces 'strata-  
 gèmes' pour perfectionner son métier dans une syntaxe scénique pleine  
 d'idées et de trouvailles de style, dans une oeuvre à la fois tendre  
 ou cynique, brillante ou grinçante. On pourrait dire que l'auteur

<sup>29</sup>Cité par R. de Luppé, Anouilh, op. cit., p. 11.

<sup>30</sup>Nicole Ladmiral, La Chantal du Journal d'un curé de campagne  
 avait écrit à Anouilh pour lui demander des conseils. Sa lettre fut  
 publiée dans Elle le 31 janvier 1955. Cité par R. de Luppé, Anouilh,  
 p. 6, n. 1.

<sup>31</sup>Jean Anouilh, "Propos déplaisants" in Vandromme, Anouilh, p. 225.

<sup>32</sup>Cité par Agnès Raymond, Giraudoux devant la victoire et la  
 défaite, (Paris: A. G. Nizet, 1963), p. 13.

ne sacrifie pas sa propre estime au succès. Comme le dit l'un de ses personnages, pour lui, le théâtre

. . . c'est la seule chose qui me paraisse digne d'être prise au sérieux . . . . Quand on fera les comptes, on s'apercevra que seuls ceux qui ont amusé les hommes leur auront rendu un véritable service sur cette terre. Tu ne donnes pas cher de réformateurs, ni de prophètes, mais il y aura quelques hommes futiles qu'on révèrera à jamais. Eux seuls auront fait oublier la mort.<sup>33</sup>

Ce théâtre n'est pas un simple divertissement mais contient de poignants moments qui s'infiltrèrent au milieu des rires, car à cet humour se mêle l'ironie et le grotesque. Le grotesque selon Bert States "is essentially a marriage of malicious irony and low comedy."<sup>34</sup> A l'encontre de ce que dit States, chez Anouilh ce grotesque prend une forme insolite et obsédante dans certaines pièces, mais dans l'ensemble c'est la fantaisie et le rêve qui l'emportent. Anouilh goûte à cet humour un peu forcé où les traits grossiers et parfois cyniques apparaissent dans un monde irréel, gratuit, cocasse et parfois loufoque: "certaines pièces comme Le Bal des Voleurs ou La Valse des Toréadors sont des ballets comiques, du Labiche revu par René Clair."<sup>35</sup> L'auteur même s'accuse d'être

<sup>33</sup>Anouilh, Ornifle, p. 241. (Les citations des pièces proviennent des pièces d'ensemble à moins qu'une autre édition ne soit indiquée.)

<sup>34</sup>Bert States, Irony and Drama, A Poetics, (New York: Cornell Univ. Press, 1971), p. 75.

<sup>35</sup>P. H. Simon, Théâtre et Destin, op. cit., p. 145.

un "boulevardier honteux et pas franc."<sup>36</sup> Il convient cependant de noter qu'il se distingue des boulevardiers car dans des pièces telles que Becket ou l'Alouette il ajoute une autre dimension de portée universelle et traite de la condition humaine. Il est donc vain de limiter Anouilh au boulevard, car "la sincérité et l'humour caractérisent son théâtre et le distinguent des auteurs boulevardiers en ce qu'il a de don quichottesque dans son attitude."<sup>37</sup>

Pour Anouilh ce théâtre c'est aussi une sorte de journal intime imbu de sincérité où il nous dévoile sa pensée. Il nous fait une confidence d'un ton mi-souriant, mi en larmes. Et s'il

. . . se risque à publier une confidence, mêlée à un conseil qui dévoile une part de lui-même, il la déploie comme une oeuvre théâtrale dédoublée en personnage, où s'organisent une petite comédie avec, en toile de fond, le désespoir même qui hante son théâtre et le conseil est expulsé de lui-même difficilement et par mille détours.<sup>38</sup>

Ecrire des pièces présente des problèmes différents de la composition des romans, l'auteur a besoin d'un public, et nul n'admet mieux qu'Anouilh son importance. Le théâtre dit-il

. . . a ceci de merveilleux et de terrible qu'on ne peut s'y passer du succès. Une pièce se joue avec des

<sup>36</sup>Anouilh, "Du chapitre des chaises" in P. Vandromme, Anouilh, p. 231.

<sup>37</sup>Histoire des Spectacles, op. cit., p. 1397.

<sup>38</sup>R. de Luppé, Anouilh, pp. 5-6.

acteurs, et l'un de ces acteurs, qu'on le veuille ou non, c'est le public.<sup>39</sup>

Anouilh attire le public le plus vaste à un spectacle enrichissant divertissant de la vie quotidienne. "C'est un grand reporter de la vie sur terre,"<sup>40</sup> dit le critique de l'avant dernière pièce Le Scénario.

Charles Dullin, autre collaborateur et metteur en scène d'Anouilh, déclare: "même si le théâtre est fait pour le public, le maître du théâtre c'est l'auteur."<sup>41</sup> Or, ce 'maître' sait les règles du jeu et considère le public comme un ami qu'il faut divertir. Le public à son tour a conscience de cette amitié et le lui rend bien.

Le théâtre offre à l'auteur la possibilité d'être absent alors même qu'il est éminemment présent. Comme il s'exprime à travers son théâtre,<sup>42</sup> la diversité, le mélange d'éléments contraires maniés avec virtuosité en font l'originalité. Son art consiste à concrétiser son idéal en une vision scénique, à transcrire le monde intérieur de sa sensibilité, au théâtre, son lieu de prédilection. Anouilh, comme le Vizir Acomat, peut décrire les rapports qu'il

<sup>39</sup>Anouilh, "Propos déplaisants" in P. Vandromme, Anouilh, p. 223.

<sup>40</sup>Eric Ollivier, Réalité, novembre 1976, p. 21.

<sup>41</sup>Cité par H. Gouhier, L'Essence du Théâtre, op. cit., p. 228.

<sup>42</sup>"Ah qu'on est bien dans les coulisses, entourés de comédiens! Croyez-moi il n'y a que là qu'il se passe quelque chose . . . Quand on met le pied dehors, c'est dans le désert - et le désordre," dit l'auteur dans Cher Antoine, op. cit., p. 128.

entretient avec son métier de la manière suivante: "nourri dans le sérail, j'en connais les détours."

### La Commedia Dell'Arte

Dans un excellent chapitre sur les techniques du théâtre de la Commedia dell'Arte, Alba della Fazia présente les différents personnages de ce théâtre de comédiens ou acteurs ambulants avec leur répertoire de base. Ceux-ci apparaissent sous leur déguisement: le personnage de Colombine, d'Harlequin, tantôt jovial, tantôt pathétique, le fripon Pulcinella avec ses deux bosses, Scapin le rusé, l'intrépide capitaine, l'insolent et fier Maccus, le flatteur et fanfaron Bucco tantôt comique, tantôt pathétique. À l'origine ces personnages avaient tous un rôle bien défini à jouer. Ils se mouvaient dans un monde de fantaisie, un mélange de grotesque et d'idéal plein d'intrigue et d'incohérence dans le seul but de nous divertir. Chaque acteur devait improviser son rôle selon les circonstances. Madame della Fazia déclare:

. . . stylization and improvisation thus characterized the Commedia dell'Arte. Anouilh's plays are stylized to the extent that a conflict between illusion and reality, between an ideal and a compromise is artificially constructed . . . . Anouilh feels his dramas can be improvised. His theater, like the old Italian comedy, is not static even though fixed character types appear and reappear in the plays.<sup>43</sup>

<sup>43</sup>Alba della Fazia, Jean Anouilh, (New York: Twayne Publishers, 1969), p. 134.

Chez Anouilh nous avons les mêmes stylisations, les mêmes types, les différentes catégories de personnages. Peut-être s'est-il souvenu des personnages du Casino d'Arcachon en représentant les personnages de l'Innocence blessée, de la Vieille Tante, du Millionnaire Mélancolique et Incompris, du Cynique, du Tendre et du Valet. Ce dernier fait partie de la distribution de plusieurs pièces: La Grotte, Le Voyageur sans bagage, Léocadia, Le Rendez-Vous de Senlis et l'Invitation au Château. Dans ce type du vieux serviteur fidèle et stylé, nous pouvons déceler l'influence de la comédie italienne. André Barsacq, metteur en scène et grand ami d'Anouilh mentionne que dans l'Invitation au Château, Anouilh

ne prenait même pas la peine de présenter ses personnages s'offrant ainsi le luxe que seuls pouvaient se permettre les auteurs du canevas de la comédie italienne, tous les personnages de l'Invitation au château étant précisément les personnages habituels de l'univers d'Anouilh.<sup>44</sup>

Dans La Grotte, l'auteur s'adresse au public disant "la pièce de ce soir n'est pas faite, elle est à faire et on compte particulièrement sur vous."<sup>45</sup> L'auteur de cette pièce 'à faire' ajoute

. . . nous nous sommes entraînés six semaines, pas vous. J'ai toujours pensé pour ma part, qu'il faudrait faire répéter aussi les spectateurs et les critiques.<sup>46</sup>

<sup>44</sup>André Barsacq, "A l'Atelier pendant près de quinze ans," Cahier de la Cie. Madeleine Renaud, J. L. Barrault, XXVI, (Mai 1959), p. 35.

<sup>45</sup>Anouilh, La Grotte, p. 166.

<sup>46</sup>Ibid.

Notons cependant que chez Anouilh contrairement à la Comédie Italienne, l'improvisation est soigneusement préparée par l'auteur. Anouilh ne s'éloigne pas trop des procédés de stylisation scéniques du théâtre classique mais assimile aussi ceux de la Comédie Italienne, de Marivaux, en y ajoutant ses propres découvertes et en traduisant sa pensée. Après sa découverte du 'jeu', il décide donc de jouer avec ses personnages, leurs passions, et manipuler à volonté les différents incidents qui forment le noeud d'une pièce:

. . . je crois simplement dit-il que, fuyant le réalisme, sa psychologie étroite, ses larmes et ses éternelles situations, il faut pouvoir jouer d'une façon ou d'une autre avec un sujet au lieu de le subir.<sup>47</sup>

Dans Cher Antoine, pièce autobiographique, l'auteur, Antoine, répète à plusieurs reprises que le théâtre ce n'est rien, que le texte, ce n'est rien qu'un prétexte. Il dit surtout parlant d'Antoine, et c'est Antoine qui le dit: "J'espère que nous resterons toujours des amateurs. C'est le seul vocable où il y ait amour."<sup>48</sup>

Plus tard, Anouilh reprend la technique du théâtre dans le théâtre<sup>49</sup> qui n'est pas nouvelle, ainsi que l'indique Nelson, cette technique l'attire car

The play within a play captures in a single dramatic image those two moments, those two images which have

<sup>47</sup> Anouilh, "Propos déplaisants" in P. Vandromme, Anouilh, p. 225.

<sup>48</sup> Anouilh, Cher Antoine, p. 45.

<sup>49</sup> Il utilise ce technique dans plusieurs pièces notamment dans L'Alouette, Colombe et La Grotte.

only alternated for us in the play up to this time; the superficial and the profound, the illusory and the real, the false and the true.<sup>50</sup>

Non seulement il utilise la technique du théâtre dans le théâtre, mais aussi la technique cinématographique, la retrospection et manipule à son gré l'intrigue. Peut-être sous l'influence de la Commedia, Anouilh n'attachera pas trop d'importance aux intrigues qui, la plupart du temps seront simples plutôt invraisemblables, telles celles de l'Invitation au Château, du Bal des Volleurs, du Rendez-vous de Senlis où une jeune homme loue une maison et des acteurs pour se donner l'illusion de la famille idéale et recevoir la jeune fille pure qu'il aime. Anouilh grossit les traits des personnages purs, cyniques, tendres ou comiques, afin de faire ressortir leur angoisse. Le double phénomène d'association et de dissociation mentionné par Nelson dans Play within a Play se produit car ces personnages 'stylisés' ont en commun avec le spectateur la condition humaine. Ces fantoches irréels nous émeuvent par la réalité de leur souffrance. Il ajoute une autre dimension à ces personnages stylisés, ou ces pantins mécanisés de la Commedia dell'Arte. Il mêle au jeu de la scène celui de la vie, pour Anouilh c'est la même chose. Dans une cérémonie annuelle d'hommage à Molière Anouilh s'exprime en ces termes: "Nous voici encore une fois déguisés, dans des costumes approximatifs au pied de cette pierre."<sup>51</sup> Dans la plupart de ses

<sup>50</sup>Nelson, Play within a Play, op. cit., p. 147.

<sup>51</sup>Jean Anouilh, "Aujourd'hui 17 février mort de Molière" in Vandromme, Anouilh, p. 152.

pièces il est question de jouer la comédie. Les personnages ou caricatures qui 'jouent', inévitablement traversent une crise. Ce jeu finit par dévoiler l'insupportable existence du héros démuné en face de l'absurde, d'où le déguisement ou 'masque' dont il se pare presque inconsciemment devant un destin complice afin de s'échapper. Chez Anouilh, une prise de conscience ou crise les force à ôter le masque et à dévoiler la vérité qui les anéantit. Ce qui explique dans son théâtre les grossissements, la stylisation de la mimique humaine. Ces personnages sont pareils à ceux du mélodrame, enfermés dans une caricature, images conformes aux préjugés du public et qui représentent des aspects sociaux de l'univers anouilhesque. Tout ceci nous vient probablement du souvenir d'Arcachon, mais avec la différence qu'Anouilh en saisissant cet univers "le démystifie et met à nu non un pantin mais la réalité de l'homme réduit à lui même."<sup>52</sup>

Ainsi ces caricatures sommaires, inspirées par la comédie italienne, sont démystifiées chez Anouilh; il dévoile la réalité de leurs souffrances, les ramène à la conscience d'eux mêmes. Ce qui nécessite des stratagèmes scéniques et des libertés d'inventions que nul n'utilise mieux qu'Anouilh:

. . . le vrai domaine de la littérature, ce n'est pas le Mal, mais à coup sûr, l'éclatement des cadres, l'envers du décor, le gouffre sous nos pieds, le

<sup>52</sup>Vandromme, Anouilh, op. cit., pp. 21, 22.

dessous des cartes, l'angoisse inhérente à toute existence.<sup>53</sup>

Chez Anouilh, c'est un drame de la conscience qui se débat non contre le Mal, mais contre les conventions sociales ou politiques, la pauvreté, la société, les valeurs bourgeoises ou le destin. C'est la ferme conviction que nous jouons tous un rôle dans la vie. Ceux qui décident de pactiser avec la vie portent les 'masques' de la convention, se déguisent.<sup>54</sup> Ils refusent de prendre conscience de leur absurdité, ils ont renoncé à leur idéal de pureté. Ils veulent paraître autres qu'ils ne sont. Le conflit entre l'être et le paraître chez le héros le force à cette prise de conscience qui dévoile ses souffrances métaphysiques, ou morales.

<sup>53</sup>Thierry Maulnier, Théâtre de France, 1, (Paris: Pub. de France, 1951), p. 142.

<sup>54</sup>Nous verrons ce goût du déguisement dans Le Bal des Voleurs, La Répétition, Ornifle, Léocadia.

## CHAPITRE II

### SHAKESPEARE

All the world's a stage  
And Men and Women are merely players  
They have their exit and their entrances  
And one man in his time plays many parts.  
Shakespeare  
As You Like It

Même si pour Anouilh, comme pour Shakespeare, la vie est une pièce qui tient l'affiche en permanence, on pourrait demander pourquoi depuis qu'Anouilh découvre l'univers shakespearien sa dilection pour lui ne fait qu'augmenter? La réponse de Jean Louis Barrault l'expliquerait en partie. Shakespeare ayant, comme nous, vécu au milieu des révolutions et des catastrophes

. . . entre deux âges, si l'on peut dire: l'âge de la foi perdue et celui d'un foi pas encore retrouvée, pendant une maladie du doute . . . . Il participait à l'éclosion d'un monde, il se débattait dans cette vallée de meurtres et de catastrophes où, comme pour nous, toutes les valeurs étaient remises en question . . .<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Jean Louis Barrault, Revue d'Histoire du Théâtre, 1950, 11, p. 135.

Sans transposer les événements de la vie humaine, les caractères et les passions, dans le domaine de l'idéal, comme Calderon de la Barca, Shakespeare lui crée un drame mûr et complexe, plus adapté à sa sensibilité. Il admire dans son théâtre le mélange de genre, la vérité des sentiments et des passions, sa vision cosmique et les contrastes qu'on y trouve. Il semble assimiler de ce théâtre l'élément poétique du texte et l'action qui se déroule librement dans le temps et l'espace,<sup>2</sup> et rend vain tout effort pour créer l'illusion de la réalité.

Cette admiration le pousse à éditer et traduire Trois Comédies (As You Like it, Winter's Tale, Twelfth Night). Il traduit également Richard III, joué à Paris au théâtre Montparnasse en 1964. Il est d'accord avec sa conception du théâtre: "A play is a long soliloquy in several voices which make up our conscience."<sup>3</sup> Pour Anouilh, c'est une prise de conscience. Dans le Programme de la Nuit des Rois, Anouilh écrit: "Vous nous avez offert avec une indifférence princière un festin de liberté, d'insolence et de hauteur humaine, dont nous ne finirons plus de dévorer les miettes."<sup>4</sup> Source d'admiration pour Anouilh, il ne cesse d'adapter ses oeuvres. Dans la

<sup>2</sup>Anouilh utilise cette technique dans plusieurs pièces, par exemple dans L'Alouette et Beckett.

<sup>3</sup>Cité par Robert Nelson, Play Within a Play, (New Haven: Yale University Press, 1958), p. 28.

<sup>4</sup>Cité par Philippe Jolivet, Le Théâtre de Jean Anouilh, (Paris: Ed. Michel Briant et Cie., 1963), p. 10.

préface de Comme il vous plaira, il demande: "Comment peut-on adapter Shakespeare? l'adapter à quoi? à nos pieds de plomb? à nos ailes rognées?" Si Anouilh discerne le génie profond de Shakespeare, il limite son respect du texte afin de le rendre plus "prononçable", et lui ajoute son accent personnel.

À titre de comparaison examinons ces deux passages du Comme il vous plaira de Shakespeare avec la traduction de J. J. Mayoux et celle d'Anouilh. Cette tirade de Shakespeare dans As You Like It, paraît dans la troisième scène du premier acte:

We stayed her for your sake,  
Else had she with her father ranged along.

Ci-dessous est la traduction de Mayoux:

Nous l'avons gardée pour l'amour de vous,  
Autrement elle eut battu la campagne avec son père.<sup>5</sup>

Et celle d'Anouilh:

Nous l'avons gardée pour vous faire plaisir.  
Sinon elle aurait dû déguerpir avec son père.<sup>6</sup>

Dans la même scène Shakespeare écrit:

He'll go along o'er the wide world with me;  
Leave me alone to woo him. Let's away,  
And get our jewels and our wealth together  
Devise the fittest time and safest way  
To hide us from pursuit that will be made

<sup>5</sup>J. J. Mayoux, Shakespeare. Comme il vous plaira; introduction, traduction et notes par J. J. Mayoux, (Paris: F. Aubier, Ed. Montaigne, 1956), A. I, S. 3, p. 98.

<sup>6</sup>Jean Anouilh et Claude Vincent, Trois Comédies de Shakespeare, (Paris: La Table Ronde, 1952), AI, S. 3.

After my flight. Now go we in content  
To liberty and not to banishment.

Mayoux traduit ce passage ainsi:

Il me suivra au bout du monde;  
Laisse-moi seule l'amadouer. Allons  
Rassembler nos bijoux et notre fortune,  
Décider du moment le plus propice et des voies les plus sûres  
Pour nous soustraire à la poursuite qu'on fera  
Après ma fuite, partons le cœur content  
Vers la liberté non vers le bannissement.<sup>7</sup>

Le même passage chez Anouilh devient:

Il me suivrait au bout du monde;  
Je me charge de le décider! Allons vite  
Rassembler nos bijoux, notre argent,  
Et trouver le moment le plus propice et la route la plus sûre  
Pour nous mettre à l'abri des poursuites. Viens!  
Partons gaiement, cousine, non vers l'exil, mais vers l'amertume.<sup>8</sup>

Il est évident qu'Anouilh ne cherche pas à traduire, d'autres  
l'ont mieux fait, mais adapter avec "le plus d'exactitude mais sans  
trop de respect" pour les raisons expliquées dans la même préface:

Il est de très bonnes traductions de ces comédies,  
j'en connais peu qui puissent passer par la bouche d'un  
acteur. Voilà ce qui m'avait frappé, en homme de thé-  
âtre. Elles sont exactes, fort bien écrites et pour  
la plupart "imprononçables".<sup>9</sup>

Anouilh ajoute avec espièglerie:

Quand l'éternelle plaisanterie du bouffon sur les fous  
et les sages revenait une fois de trop, je faisais un

<sup>7</sup>Shakespeare, Comme il vous plaira, A. I, S. 3.

<sup>8</sup>Anouilh, Trois Comédies de Shakespeare, A. I, S. 3.

<sup>9</sup>Anouilh, Préface de Trois Comédies de Shakespeare, pp.10-11.

petit signe d'excuse à l'ombre du grand Will et je coupais.<sup>10</sup>

Il avoue également qu'il comptait traduire exactement quand il

s'est jeté dans cette galère . . . qui lui a pris plus de temps que d'écrire tout seul trois comédies - lesquelles il est vrai, eussent été moins bonnes . . .<sup>11</sup>

Comme le souligne Harvey dans sa traduction, Anouilh inclut avec tant de précision les instructions scéniques et théâtrales que l'on croirait ses pièces des pantomimes et non des drames:

Anouilh imposed some heavy clarifying on texts which in their native language seemed to have weathered any inherent ambiguities. Whereas most of the staging addenda are quite judicious, a few would inevitably irritate even the most broad-minded Anglo Saxon reader of his *Trois Comédies*, e.g., "Leontes thumps him nicely on the head;" "Enters Le Beau, an affected and ridiculous old gentleman."<sup>12</sup>

Parlant du Becket d'Anouilh Harvey ajoute: "scenes of tragedy, low farce, violence, austerity, and pure spectacle succeed one another in this panoramic work, which seems consciously patterned after Shakespeare."<sup>13</sup>

Bien que on 'tue' et 'trahit' beaucoup chez Shakespeare, Anouilh trouve que

<sup>10</sup>Ibid.

<sup>11</sup>Ibid.

<sup>12</sup>John Harvey, Anouilh, A Study in Theatrics, (New Haven: Yale Univ. Press, 1964), p. 135

<sup>13</sup>Ibid., p. 22.

. . . toutes ces noirceurs, tous ces coups de couteau et ces coupes de poison se parent de je ne sais quel prestige d'opéra qui font, du Mal même, quelque chose de consolant et de poétique.<sup>14</sup>

Il se sent beaucoup d'affinité avec cet autre "possédé du théâtre"<sup>15</sup> qui déjà utilise le procédé du théâtre dans le théâtre. Outre les trois pièces de Shakespeare qu'il adapte, il en relit d'autres constamment.

Nous pouvons déceler des similarités entre ces deux dramaturges. Ils conçoivent le théâtre comme une "diversion, stratagem, maze or mirror;"<sup>16</sup> ils présentent le mélange de genre du comique et du tragique, et les scènes de domestiques écoutant aux portes.<sup>17</sup> Chez Shakespeare comme chez Anouilh nous trouvons le thème de l'aliénation. Le personnage shakespearien montre souvent "une sorte d'aliénation, une double ou triple coupure. Coupure à l'égard de lui-même, coupure à l'égard des autres."<sup>18</sup> En parlant d'Hamlet, Mayoux remarque qu'Hamlet va "vers une vérité absolue qui s'oppose

<sup>14</sup>Anouilh, "Présence de Molière" in Vandromme, Anouilh, pp. 140-141.

<sup>15</sup>Robert Nelson, Play within a Play, op. cit., p. 10.

<sup>16</sup>Ibid., p. 35.

<sup>17</sup>Pour ne citer qu'un seul exemple, nous retrouvons cette scène dans le Voyageur sans bagage d'Anouilh, p. 303.

<sup>18</sup>Jean Jacques Mayoux, "Le dialogue tragique dans Shakespeare," ed. J. Jacquot, Réalisme et poésie au théâtre, (Paris: Centre National de la recherche scientifique, 1960), p. 32.

peut-être à l'efficacité, à l'action qui ne confronte qu'une 'réalité' illusoire."<sup>19</sup>

Le thème de la solitude et de l'incompréhension peuple leur univers et permet de toucher à la tragédie qui provient du manque de dialogue. La scène entre le roi et Becket dans les plaines de la Ferté-Bernard illustre le thème de l'incompréhension,<sup>20</sup> l'Alouette et Antigone celui de la solitude. C'est la même vision de la condition humaine. Leurs héros sont aliénés car ce sont des êtres conscients qui luttent contre leur propre obscurité, d'où le refus de comprendre chez Antigone. Cette aliénation est ce que Mayoux appelle 'coupure' vis à vis d'eux-mêmes et des autres. Chez Anouilh cette coupure provoque la révolte de l'individu, sa séparation de la société, du 'moi' authentique et du 'moi' tel que les autres le voient. Le sentiment de l'absurdité de l'existence, l'aliénation provient du conflit entre le rêve de pureté et la vie qui souille, entre l'illusion et la réalité. Comme Shakespeare, il met en jeu

. . . l'être de chair, de temps et de néant, toutes ces solitudes aveugles qui se heurtent et qui clament l'une contre l'autre sans arrêter le choc qui les anéantit. Il touche ainsi à la véritable tragédie qui est pour des êtres vivants non dans la clarté du "voûç", mais dans l'obscurité de la chair et des passions, il n'y a pas de vrai dialogue. S'il y avait dialogue il n'y aurait pas de tragédie.<sup>21</sup>

<sup>19</sup>Ibid., p. 27.

<sup>20</sup>Anouilh, Becket, p. 267.

<sup>21</sup>J. J. Mayoux, "Le dialogue tragique dans Shakespeare," op. cit., p. 32.

Anouilh semble priser surtout le mélange du comique et du tragique shakespearien. Sous l'influence de Shakespeare, Anouilh pourrait aussi dire comme son comédien du Rendez-vous de Senlis:  
 "Je joue tout, Mademoiselle, le classique et le moderne, le tragique et le comique."<sup>22</sup>

Ce qui le fascine également chez Shakespeare c'est le débat de l'apparence de l'illusion d'une part et de la réalité d'autre part. Chez Shakespeare le dialogue et les mots

. . . sont l'expression parfaite de quelque chose qui est pourtant la vie, qui est pourtant situation, et qui reflète de la vie ce qu'elle a de constamment essentiel, son ambiguïté.<sup>23</sup>

Rien ne résume mieux cette influence que le commentaire du bouffon dans Comme il vous plaira de Shakespeare, répété par presque tous les personnages d'Anouilh:

Il est dix heures  
 On peut voir par là comment va le monde:  
 Il n'y a qu'une heure il était neuf heures  
 Et dans une autre heure il en sera onze.  
 Ainsi d'heure en heure nous mûrissons, nous mûrissons  
 Puis d'heure en heure nous pourrissions, nous pourrissions.<sup>24</sup>

<sup>22</sup>Anouilh, Le Rendez-vous de Senlis, p. 210.

<sup>23</sup>Mayoux, "Le dialogue tragique," p. 24.

<sup>24</sup>Shakespeare, Comme il vous plaira, traduction de J. J. Mayoux, op. cit., A. II, S. 7, p. 127.

MOLIÈRE

Anouilh aime le Shakespeare des comédies surtout à travers Molière. En tête du programme de son adaptation de la Nuit des Rois, il déclare que l'intrigue Orsino, Olivia, Viola avec son dénouement imprévu a quelque chose de libre et d'insolent et même d'aristocratique. Les personnages insolites le charment: Sir Tobie Belch, Sir André Aguecheek, les deux fous et Malvolio. Leur intrigue s'entrelacent à celle du duc, de la comtesse et de Viola. Et il interprète cet imbroglio comme apparenté aux comédies de Molière, car, il ne faut pas oublier, dit Anouilh, que Shakespeare

. . . faisait jouer ses dernières pièces trente ans seulement avant que Molière n'aille traîner, enfant sur le Pont Neuf pour y apprendre son métier et qu'ils aimaient tous les deux les Italiens. Avec Sir Tobie, Sir Aguecheek, Marie la servante . . . avec Malvolio, l'intendant, le Tartuffe se débattent entre son humilité et son besoin de puissance, c'est déjà un jeu moliéresque, à la fois réaliste et dansé qui perce dans la Nuit des Rois.<sup>25</sup>

Notons que la Commedia dell'Arte en vogue en France depuis 1600 est directement en rapport avec la création dramatique de Molière; il fait son apprentissage du métier sous la triple influence de la commedia, de la farce médiévale et de sa culture humaniste. Comme le démontre Lanson dans Molière et la Farce, c'est au contact du public populaire, "à l'imitation des Masques français et italiens

<sup>25</sup>Cité par Jolivet, Le Théâtre de Jean Anouilh, op. cit., p. 10.

que se forme le génie de Molière,<sup>26</sup> tel qu'il se manifeste surtout dans ses premières pièces.

Anouilh sans être accusé de prendre son bien là où il le trouve, puise néanmoins aux mêmes sources de la commedia que Molière afin de tirer ce qui lui convient du Masque, des improvisations, des personnages et des méthodes.

Shakespeare et Molière joignent l'action burlesque à la fantaisie, le comique à la poésie. Ce dernier cependant se concentre sur la peinture 'automatique' des caractères, telle l'Avare ou le Bourgeois Gentilhomme, et cherche à faire ressortir le trait typique. Peut-être qu'Anouilh, sous cette influence fait jaillir le trait typique chez ses personnages en y mêlant le comique.

Cette volonté de typisation qui se trouve chez Molière et Anouilh est l'expression d'une vérité dramatique profonde. Comme le souligne H. Gouhier:

Le comique ne trouve sa pleine expression que si le public ne cède pas à la tentation de confondre la personne et le personnage. S'il vient à s'intéresser à l'homme qui souffre de sa bonne foi trompée ou de son trésor volé, le but est faussé et la farce risque de se changer en tragédie. Le personnage fixe, le Masque, par son costume et sa possibilité de reparaitre dans mille aventures diverses, échappe à ce danger; il s'apparente à la marionnette. Sortant de l'anecdote pour atteindre l'universalité, il autorise mille variantes selon le génie de l'acteur, l'époque et le "climat".<sup>27</sup>

<sup>26</sup>Cité par Léon Chancerel, Panorama du Théâtre, (Paris: Librairie Armand Colin, 1955), p. 136.

<sup>27</sup>Cité par L. Chancerel, Panorama du Théâtre, op. cit., p. 137.

Leurs duchesses évaporées,<sup>28</sup> les généraux don quichotesques,<sup>29</sup> et les jeunes héros et héroïnes purs et intransigeants,<sup>30</sup> ne sont pas de pures abstractions. Ils sont caricaturisés et humains à la fois, aussi vrai que le barbon, le tartuffe ou le libertin de Molière, car nos deux auteurs se détachent du personnage fixe de la commedia soit pour jouer des rôles chez Molière, soit pour jouer avec 'le jeu' chez Anouilh.

Anouilh ajoute aux personnages conventionnels de la commedia une dimension humaine qui unifie leur deux natures: la marionnette et le personnage humain. Comme le dit Macabru:

Cette sensibilité d'écorché et cette candeur devant la vie et devant les autres, font, de ce Molière, un des membres de cette famille vulnérable, menacée, sans cesse déchirée par d'atroces découvertes qui est celle de tous les héros de Jean Anouilh.<sup>31</sup>

Il suffit à titre d'exemple de citer le caricatural Général Saint Pé qui sort de son existence mécanique de marionnette lorsqu'il se plaint "du vide" de son âme: "Hé bien, la coquille est vide. Il n'y a rien dedans. Je suis tout seul et j'ai peur."<sup>32</sup>

<sup>28</sup>Dans Léocadia et Humulus le Muet.

<sup>29</sup>Le Général Saint Pé dans La Valse des Toréadors et L'Hurluberlu.

<sup>30</sup>Antigone, Becket et l'Alouette.

<sup>31</sup>Pierre Macabru, "Un visage humain," L'Avant-Scène, CCX, (15 décembre 1959), p. 43.

<sup>32</sup>Anouilh, La Valse des Toréadors, p. 134.

Il est humain avec ses regrets, ses rêves, et ses souvenirs d'enfance. C'est un être humain qui crie soudain en se donnant des coups de poing sur la poitrine, "Moi! Moi! J'existe, moi aussi. Si je pensais un peu à ce qui me fait plaisir."<sup>33</sup> Lorsqu'il se rend compte que son "rôle est de plus en plus ridicule,"<sup>34</sup> il demande, "Cette comédie ne finira donc jamais?"<sup>35</sup>

A titre général, on pourrait dire que cette comédie, comme le théâtre moderne, dérive de la comédie italienne, car ce théâtre ne peint pas l'homme mais la comédie qu'il joue. Les auteurs classiques tels que Stendhal ont bien vu que l'homme n'est pas naturel, il joue un rôle et prend les apparences pour la réalité. Il se crée une illusion. Craignant d'être réduit à lui même il se dédouble, met une sorte de masque pour imposer à autrui son double et se tromper. Ancuilh utilise l'effet dramatique du masque dans plusieurs pièces.<sup>36</sup>

Le thème des masques indique plus qu'ailleurs l'influence de Molière sur Ancuilh. Pour eux la vie est une pièce à jouer où nous avons tous nos rôles définis. Encore plus pour Molière

<sup>33</sup>Ibid., p. 139.

<sup>34</sup>Ibid., p. 205.

<sup>35</sup>Ibid., p. 206.

<sup>36</sup>Pour ne citer que quelques pièces, ce thème se retrouve dans Le Bal des Voleurs, Léocadia, L'Invitation au Château, Pauvre Bitos, Le Rendez-vous de Senlis, et La Grotte.

qui était acteur en même temps qu'auteur. Notons l'adjectif qu'Anouilh emploie dans le texte écrit pour la célébration de l'anniversaire de la mort de Molière à la Comédie Française: "Nous voici tous encore une fois déguisés, dans des costumes approximatifs, au pied de cette pierre taillée."<sup>37</sup>

L'influence de Molière sur Anouilh se transforme presque en "hantise,"<sup>38</sup> ou bien se "met sans scrupules dans sa peau."<sup>39</sup> Molière semble être un leitmotiv des déclarations qu'Anouilh a faites sur son art.<sup>40</sup> Anouilh éprouve plus qu'une admiration, il porte une profonde affection à cet homme qui lui a appris à être drôle tout en étant vrai. Il le devine sans cesse présent avec ses souffrances, sa sensibilité et ses éclats de rire. Il le nomme "son mort le plus tendre."<sup>41</sup> Molière a toujours été "le premier comédien de France et il en a fait sa gloire."<sup>42</sup>

Toutes proportions gardées, entre un génie de réputation

<sup>37</sup>Jean Anouilh, "Présence de Molière" dans Vandromme, Anouilh, p. 139.

<sup>38</sup>Morvan, Lebesque, "Jean Anouilh hanté par Molière," Carrefour, (10 août 1960), p. 27.

<sup>39</sup>Pierre Macabru, "Un visage humain," op. cit., p. 43.

<sup>40</sup>Des 17 essais critiques d'Anouilh publiés par Vandromme, quatre sont directement dédiés à Molière. En outre, Molière est mentionné dans plusieurs articles: Du chapitres des chaises, Cher Vitrac, D'un jeune conformiste.

<sup>41</sup>Anouilh, "Aujourd'hui 17 février mort de Molière" dans P. Vandromme, p. 151.

<sup>42</sup>Ibid., p. 152.

établie depuis trois siècles et un auteur contemporain, nous pouvons déceler plusieurs points communs, et peut-être l'influence du grand aîné sur le moderne. Tous deux vivent, parlent, et s'expriment à travers leur théâtre, partie intégrale de leur vie.

Il se méfie des intellectuels, car dit Anouilh:

. . . l'intelligence, notre déesse on s'en apercevra sur des ruines - ne peut rien seule. Si Molière n'avait été qu'intelligent nous ne serions par là ce soir autour de lui.<sup>43</sup>

Il le remercie surtout d'avoir été un homme "inconsolable et gai," raison qui suscite beaucoup d'amour, d'étonnement et de fidélité.<sup>44</sup>

Transposons ce qu'il dit du théâtre de Molière à son propre théâtre. "Il construisait dessus (ses abîmes) un édifice de convention aussi harmonieux et, volontairement, aussi faux que possible."<sup>45</sup> Anouilh, lui aussi, construit un univers de convention dans les premières pièces - La Sauvage, L'Hermine. Cette convention tournait autour du vrai héros, son porte parole. Ainsi Thérèse dans La Sauvage combat la société hypocrite et sa famille. Elle réagit contre ceux qui calculent leur gestes, le monde où tout est donnant-donnant. Elle seule agit selon son coeur, sa vérité, et évolue harmonieusement dans ce monde factice divisé entre le 'pur' et 'l'impur', et lui oppose son idéal.

<sup>43</sup>Anouilh, "Présence de Molière" dans Vandromme, Anouilh, p. 140.

<sup>44</sup>Ibid., p. 141.

<sup>45</sup>Ibid.

"Molière dans un moule de comédie raisonnable, a écrit le théâtre le plus noir de la littérature de tous les temps."<sup>46</sup> Anouilh se sert du même moule de comédie pour dénoncer cet univers de convention et présenter un théâtre 'noir' même dans ses moments 'roses'. Le théâtre de Molière dissectionne l'homme et surprend les raisons de ses réflexes avec habileté. Il épingle 'l'animal-homme' comme un insecte, fait jouer ses réflexes, "Et l'insecte homme n'en a qu'un, toujours le même, qui fait tressaillir sa maigre patte au moindre attouchement: celui de l'égoïsme."<sup>47</sup>

Comme Molière constate que l'égoïsme foncier de l'homme relève de 'l'animal-homme' non du 'dieu-homme', loin de le sermonner, de lui faire la morale ou de lui proposer des remèdes, Anouilh jette un regard aigu sur sa condition humaine tantôt indigné devant tant d'hypocrisie et d'égoïsme, tantôt amusé de son absurdité, mais n'oubliera jamais que son métier est essentiellement de divertir. Le théâtre de Molière fourmille d'égoïstes, pourtant il nous amuse. Il a réussi à déchaîner ce rire énorme, ce rire heureux, sans grincement, ce rire innocent devant son absurdité, sa petitesse et sa laideur. De qui relève-t-il?, demande Anouilh. "De l'homme son frère, qui le pèse, le jauge, éclate de rire, et lui tend tout de

<sup>46</sup>Ibid.

<sup>47</sup>Ibid.

même la main.<sup>48</sup> Dans l'Hommage à Roger Vitrac, Anouilh mentionne Molière en ces termes: "Quand on trouve un vrai auteur comique en France, on remonte toujours au saint patron."<sup>49</sup>

Dans un texte écrit pour la célébration de l'anniversaire de la mort de Molière à la Comédie Française, Anouilh conclut que malgré ses petitesesses l'homme est drôle:

Que les philosophes ennuyés du désespoir, qui découvrent l'horreur de la condition humaine, et qui voudraient nous empêcher de nous divertir au théâtre se fassent une raison: nous sommes drôles! . . . 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 - de notre misère et de notre horreur. Cette gaillardise est un des grands messages français au monde.<sup>50</sup>

Molière et Anouilh ne se considèrent pas uniquement auteurs mais sont intimement liés à leur oeuvre. Ils mêlent toujours à l'observation de la triste réalité des éléments comiques. Anouilh a affirmé à plusieurs reprises que l'homme est un animal comique:

Nous pouvons nous blesser, nous trahir, nous massacrer sous des prétextes plus ou moins nobles, nous enfler de grandeurs supposées; nous sommes drôles.<sup>51</sup>

Anouilh injecte souvent dans le dialogue ou les actes des personnages une drôlerie, de l'humour, même dans les passages graves. Dans le "Chapitre des chaises," il vante Ionesco parce que "c'est

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Anouilh, "Cher Vitrac" dans *Vandromme*, Anouilh, p. 171.

<sup>50</sup> Anouilh, "Présence de Molière," op. cit., p. 143.

<sup>51</sup> Ibid.

noir à la Molière d'une façon parfois follement drôle, que c'est affreux, cocasse, poignant, et toujours vrai."<sup>52</sup>

Outre la Critique de Tartuffe, Anouilh le pastiche dans Cécile ou l'École des Pères, le met en scène dans La Petite Molière, afin de "rêver un peu à notre saint patron."<sup>53</sup> L'influence de Molière est évidente dans les réparties, les quiproquos et le mélange du comique et du tragique.

Les deux écrivains ont la même optique de l'art et conçoivent le théâtre comme un spectacle pour tromper l'ennui des hommes et calmer leur inquiétude. Dans un article du 14 février 1951, Anouilh déclare:

. . . l'honneur pour un auteur dramatique, c'est d'être un fabricant de pièces. Nous devons d'abord répondre à la nécessité où sont les comédiens de jouer chaque soir des pièces pour un public qui vient oublier ses ennuis et la mort.<sup>54</sup>

Nous savons que le but de Molière était de plaire, celui d'Anouilh de distraire. Loin de moraliser, ils s'en donnent à coeur joie de rire des misères des hommes, de couvrir de mépris les hypocrites, de critiquer leur époque et ses conventions.

Ils mettent sur scène les mêmes types de personnages. Pour ne citer qu'un exemple, Julien dans Colombe a les mêmes attitudes misan-

<sup>52</sup>Anouilh, "Du chapitre des chaises" dans Vandromme, Anouilh, p. 233.

<sup>53</sup>Anouilh, "Baptême de la Petite Molière" dans Vandromme, Anouilh, p. 242.

<sup>54</sup>Cité par Vandromme, Anouilh, p. 15.

thropiques qu'Alceste, et la réponse de l'héroïne rappelle celle de Celimène: "Dois-je prendre un bâton pour les mettre dehors?"

Anouilh trouve tous les personnages de Molière égoïstes, sauf Juan, "dont nous n'avons pas envie de rire et qui rejoint la grandeur shakespearienne."<sup>55</sup> Don Juan échappé un jour à Molière est innocent et sympathique, son cas relève de Dieu,<sup>56</sup> puisqu'il ignore sa scélératesse. L'Ornifle d'Anouilh peint à l'école de Molière est une imitation du type de libertin. Cependant l'Ornifle d'Anouilh est présenté avec plus d'humour et de détails. Ces détails valent par eux-mêmes et par leur contenu amusant que par leur rapport au développement d'une action. Il semble être une sorte de sketch qui divertit l'auteur. Ces deux personnages se ressemblent dans la mesure où ils cherchent non pas la possession de la femme mais "the elusiveness of the flight of beings. Ixion-like they embrace only a phantom."<sup>57</sup> Don Juan attire Anouilh par sa fidélité à lui même, par son esprit, son intelligence et surtout par son rationalisme subversif. Des passages entiers en sont inspirés et paraphrasés:

. . . vous croyez que c'est toujours drôle une vie de plaisir? Cent fois j'aurais préféré aller me coucher avec un bon livre - seul enfin dans mon lit . . . .  
Mais je me disais: Non. Tu as eu envie d'elle, mon bonhomme, tu l'auras! Tu lui feras des phrases, tu

<sup>55</sup>Anouilh, "Présence de Molière" dans Vandrome, Anouilh, p. 142.

<sup>56</sup>Ibid.

<sup>57</sup>Henri Peyre, Proust, (New York: College University Press, 1970), p. 38.

lui diras que tu l'aimes, même si ça te donne envie de vomir; si elle fait des manières, tu insisteras devant sa porte, tombant de sommeil, et tu monteras. Tu feras tous les gestes . . . jusqu'à la minute où le plaisir donné et pris, tu te retrouveras tout seul à côté de cette viande inconnue, te demandant ce que tu fais là. C'est ça la péché. Pas besoin de comptabilité céleste, c'est payé comptant.<sup>58</sup>

Notons que non seulement c'est le même type mais c'est également la même tournure de phrases.

Chez Molière l'automatisme du caractère dérivé de la Commedia expose le conflit des deux natures distinctes de Don Juan: "O ciel! Que sens-je? Un feu invisible me brûle, je n'en puis plus, et tout mon corps devient un brasier ardent. Ah!"<sup>59</sup> Comme le signale de Luppé, chez Molière le passage du caractère à la personne profonde laisse intacte la raideur du caractère, tandis que chez Anouilh le caractère lui-même est mis en question par la personne.<sup>60</sup>

Devant l'amour de deux êtres purs, les deux personnages ressentent la jalousie: Le Don Juan de Molière, jaloux s'écrie: "Leur ardeur me donna de l'émotion, j'en fus frappé au coeur et mon amour commença par la jalousie;"<sup>61</sup> l'Ornifle d'Anouilh s'écrie: "Arrêtez" devant l'amour de Fabrice et de Marguerite. Pour les mêmes raisons

<sup>58</sup>Anouilh, Ornifle, p. 343.

<sup>59</sup>Molière, "Don Juan," Théâtre Complet, Vol. I. Ed. Robert Jouanny, (Paris:Garnier Frères, 1962), A. 5, S. 5, p. 776.

<sup>60</sup>R. de Luppé, Anouilh, p. 45.

<sup>61</sup>Molière, "Don Juan," op. cit., A.I, S.2, p. 722.

ils tentent la séduction. Plus ambigu que son modèle, l'Ornifle d'Anouilh devient un cynique qui prend conscience de sa déchéance dans une sorte de prise de conscience. C'est le "jeune homme bonheur" qui se moque cyniquement du "jeune homme honneur."<sup>62</sup> Il joue le rôle de séducteur en amateur, bien que son destin soit engagé. Lorsque Mlle. Supo lui crie "vous êtes le diable,"<sup>63</sup> ce n'est pas la statue du commandeur qui le tue, mais une crise cardiaque. C'est donc le même type moliéresque avec les caractéristiques des héros anouilhesques; il reste vrai à lui même et dans une prise de conscience semble blâmer la société conventionnelle. Tous deux cachent leur émotion, critiquent leur époque et ses conventions. Le XVII<sup>e</sup> siècle avait ses abîmes, qui valaient bien les nôtres, écrit Anouilh, mais "c'était un siècle de courage et de convention, et il n'avait pas le goût de les faire visiter complaisamment une lampe à la main."<sup>64</sup>

Nous trouvons des ressemblances dans leur satire de la société. Molière peint un vaste tableau de la France au XVII<sup>e</sup> siècle où le peuple, les paysans, la bourgeoisie et la noblesse sont largement représentés. Non seulement ils ont les mêmes types mais nous pouvons trouver des ressemblances dans leur satire de la société.

<sup>62</sup>Anouilh, Ornifle, p. 363.

<sup>63</sup>Ibid., p. 364.

<sup>64</sup>Jean Anouilh, "Critique de Tartuffe" dans P. Vandromme, Anouilh, p. 164.

Anouilh représente tous les milieux dans ses pièces roses ou noires: l'aristocratie avec Lady Hurf,<sup>65</sup> la duchesse d'Andinet d'Andaine,<sup>66</sup> la duchesse Dupont-Dufort,<sup>67</sup> la duchesse de Granat;<sup>68</sup> plusieurs pièces se déroulent dans un milieu aristocratique. Les officiers sont représentés avec leur individualité et humour.<sup>70</sup> Les grands bourgeois et les hommes d'affaires,<sup>71</sup> les bourgeoises avec leur mentalité étriquée.<sup>72</sup> Le monde des acteurs est violemment satirisé dans Colombe et Le Rendez-vous de Senlis.<sup>73</sup> Les artistes ratés sont nombreux.<sup>74</sup> Le clergé et le Saint Père apparaissent sans être traité avec respect.<sup>75</sup> Subitès et Galopin sont

<sup>65</sup>Dans Le bal des Voleurs.

<sup>66</sup>Dans Léocadia.

<sup>67</sup>Dans Le voyageur sans bagage.

<sup>68</sup>Dans L'Hermine.

<sup>69</sup>Dans La Répétition, Pauvre Bitos et la Grotte.

<sup>70</sup>Dans Ardèle, La Valse des Toréadors, et l'Hurluberlu.

<sup>71</sup>Dans Y avait un prisonnier, le Voyageur sans bagage, l'Invitation au château, la Sauvage et Ornifle.

<sup>72</sup>Dans la Sauvage, Madame Bazin et Marie provoquent l'indignation de Thérèse par leur mentalité bourgeoise.

<sup>73</sup>M. Philemon et Mme. de Montalembreuse dans Le Rendez-vous de Senlis. Colombe met sur scène le monde des acteurs.

<sup>74</sup>Citons le père d'Orphée dans Eurydice, les parents de Thérèse dans la Sauvage, le père de Jeannette dans Roméo et Jeannette, le père de Marc dans Jézabel, et la générale dans la Valse des Toréadors.

<sup>75</sup>Dans la Valse des Toréadors, l'Alouette, et Becket.

deux médecins représentés dans la veine Moliéresque,<sup>76</sup> ainsi que le docteur Bonfant qui informe que la médecine actuelle a surtout trouvé des termes nouveaux pour des malaises anciens, ce qui est un grand progrès linguistique.<sup>77</sup> Nous avons en outre une galerie de domestiques et de maîtres d'hôtel. Il met sur scène également Jeanne d'Arc, Becket, Médée, Orphée, Fouché, Henri II, Plantagenet, Napoléon et Louis XVIII.

Nous sentons que tous deux sont attachés aux amoureux de leur théâtre.<sup>78</sup> Dans un article du Figaro (15 février 1962) Anouilh écrit: "Dans dix ans on redécouvrira l'amour, ce vieux ressort humain qui a résisté déjà à quelques civilisations comme un thème valable et susceptible d'infiniment plus de variations que la constatation uniforme de l'absurdité de la condition humaine."<sup>79</sup> Comme les personnages de Molière, ceux d'Anouilh s'occupent des rapports de l'amour et de la vie. Ainsi le langage d'Anouilh se teint de tendresse, de simplicité et de poésie journalières alors même que son Orphée célèbre l'amour:

<sup>76</sup>Dans Ornifle.

<sup>77</sup>Jean Anouilh, La Valse des Toréadors, p. 99.

<sup>78</sup>Par exemple chez Anouilh nous sentons son attachement à ces amoureux: Florent et Thérèse dans la Sauvage, Orphée et Eurydice dans Eurydice, Georges et Isabelle dans le Rendez-vous de Serlis, Juliette et Gustave dans le Bal des Voleurs.

<sup>79</sup>Anouilh, "D'un jeune conformiste," dans P. Vandromme, Anouilh, p. 218.

Je ne croyais pas que c'était possible de rencontrer un jour le camarade qui vous accompagne, dur et vif, porte son sac et n'aime pas non plus faire des sourires. Le petit copain muet qu'on met à toutes les sauces et qui, le soir, est belle et chaude contre vous.<sup>80</sup>

Chez les deux auteurs les intrigues sont conventionnelles et artificielles, subordonnées au déploiement des caractères ou du jeu.<sup>81</sup> Les deux écrivains s'intéressent essentiellement à la condition humaine, nous présentent la vie telle que nous la jouons, c'est à dire, avec nos façons de paraître qui cachent notre manière d'être. Pour les deux auteurs jouer c'est se déguiser, c'est paraître autre. Les hommes se ressemblent par cette illusion et par la fonction d'acteur qu'ils assument. Ils placent leurs personnages dès le début devant des situations, et les pièces sont un commentaire dialogué de ces situations. Nous observons leurs réactions à l'aide du dialogue. Ces réactions ne comportent pas de changement psychologique, elles ont pour objet d'épuiser la situation et de montrer le ridicule.

Tous deux ne cessent d'écrire même quand ils sont délivrés des soucis financiers, pour eux le désir d'écrire est une forme du désir de vivre.

<sup>80</sup> Anouilh, Eurydice, p. 463.

<sup>81</sup> Citons par exemple La Valse des Toréadors, Le Bal des Voleurs qui se terminent comme Les Femmes Savantes et l'Avare, par une suite de reconnaissances afin de faciliter le mariage des amoureux.

Ce parallèle dénote que Molière est le vrai maître. Peut-être grâce à son influence, la sensibilité d'Anouilh s'assouplit pour nous donner moins de pièces amères, grinçantes, plus de pièces brillantes, lisses, et nous faire goûter au "merveilleux plaisir de faire exploser ce vieil obus lancé par l'homme à la face de ses tabous."<sup>82</sup> On pourrait dire avec Anouilh parlant du 'grand maître':

Dans très longtemps, lorsque les écoliers confondraient les noms des victoires et des défaites de notre glorieux souverain, pourtant le plus grand roi de la terre, son nom, à lui, (Molière) serait encore intact.<sup>83</sup>

#### COCTEAU

Anouilh nous révèle une autre influence décisive sur sa vie dans son "Hommage à Jean Cocteau." Il avait à dix-huit ans acheté d'occasion un numéro des "Oeuvres Libres" contenant Les mariés de la Tour Eiffel. Il se revoit dans sa chambre un soir d'été à rêver "englué comme une mouche idiote dans ma maladresse et mon impatience de jeune homme, à la forme que prendrait mon rêve confus: je n'étais pas encore sûr du théâtre."<sup>84</sup> Feuilletant son numéro des Oeuvres il

<sup>82</sup>Anouilh, "Tartuffe," dans Vandromme, Anouilh, p. 165.

<sup>83</sup>Anouilh, "Aujourd'hui 17 février mort de Molière," dans Vandromme, op. cit., p. 160.

<sup>84</sup>Anouilh, "Hommage à Cocteau," dans Vandromme, op. cit., p. 192.

passe rapidement sur la section des romans, l'homme de théâtre  
 "en puissance" qu'il était s'arrête sur Les mariés de la Tour Eiffel  
 attiré par le titre insolite. Cette lecture fit une telle impres-  
 sion que dès les premières répliques

. . . quelque chose fondit en moi: un bloc de glace  
 transparent et infranchissable qui me barrait la route  
 . . . . Jean Cocteau venait de me faire un cadeau somp-  
 tueux et frivole; il venait de me donner la poésie au  
 théâtre.<sup>85</sup>

La révélation fut telle qu'il n'entendit plus la cloche voisine  
 sonner l'Angelus, mais ajoute-t-il, "Je l'entends maintenant."<sup>86</sup>

Cocteau lui dévoile l'élément créateur, poétique et interrogateur.  
 Comme nous l'avons vu, le théâtre semblait évoluer sur deux niveaux:  
 la réalité matérielle, étreinte avec toutes ses limitations, et la  
 réalité de l'imagination, toutes deux juxtaposées, évoluant côte à  
 côte sans jamais réaliser une certaine fusion.

Anouilh avait peu connu Cocteau, il l'avait évité car "il  
 économise" les gens qu'il admire, et pressentait que ce jet de na-  
 palm l'eût grillé ou éteint. "Un instinct de vieille tortue que  
 j'étais à vingt ans m'en avertit et je m'abstins,"<sup>87</sup> car les grands  
 hommes paraissent 'infréquentables' au bachelier 'sans mention et

<sup>85</sup>Ibid., p. 193.

<sup>86</sup>Ibid.

<sup>87</sup>Ibid., p. 192.

sans latin' qu'il est à cause de sa timidité et d'un "vieux complexe devant les intellectuels."<sup>88</sup>

S'il s'abstient de rencontrer l'auteur il a assez d'intuition pour saisir à la suite de cette lecture "triomphale, le cadeau disproportionné d'un grand seigneur."<sup>89</sup> Cette lecture l'aide à préciser sa vocation, à clarifier son rêve confus et à lui montrer sa voie. Il a assez d'intuition pour percevoir le mystère que Cocteau appelle "invisibilité" dans "Le journal d'un inconnu": "There is the mystery of poetry, associated with the idea of purity; and mystery of the poet himself which is his 'invisibility'."<sup>90</sup>

Il découvre dans cette pièce qui tranche avec le symbolisme et le réalisme une fantaisie théâtrale à l'état pur, où le saugrenu et l'insolite se mêlent à la pantomime et à la danse. Comme le dit Cocteau dans Le Journal d'un inconnu, la poésie étant l'élégance même ne saurait être visible. "Ce doit être le passage de nos secrets à la lumière."<sup>91</sup> Dans le Rappel à l'Ordre, Cocteau définit la poésie en ces termes: "Elle montre nues, sous une lumière qui

<sup>88</sup> Anouilh, "Février 1945," dans Vandromme, Anouilh, p. 179.

<sup>89</sup> Anouilh, "Hommage à Cocteau," op. cit., p. 192.

<sup>90</sup> Neal Oxenhandler, Scandal and Parade: The Theater of Jean Cocteau, (New Brunswick: Rutgers University Press, 1957), p. 5.

<sup>91</sup> Cité par André Fraigneau, Cocteau, (Borges, Editions du Seuil, 1957), p. 7.

secoue la torpeur, les choses surprenantes qui nous environnent et que nos sens enregistraient machinalement."<sup>92</sup> Cocteau conçoit l'art comme un fluide, une électricité insaisissable qui préexiste en lui: le génie du poète consistera à le transmettre. Pour Anouilh la poésie devient visible dans une pièce où les acteurs cherchent à "servir le texte au lieu de se servir de lui."<sup>93</sup> La Préface de 1922 selon Fowlie est un Manifeste "calling a new poetic theater on which the poet's role is the discovery of the meaning of familiar objects surrounding him."<sup>94</sup>

Les phonographes humains comme le chœur antique commentent<sup>95</sup> l'action "ridicule" qui au lieu de se tenir en deçà du ridicule de la vie, de l'atténuer et de l'arranger afin de ne pas montrer le rôle que nous jouons sous un jour défavorable, l'accentue, la pousse au delà, et cherche "à peindre plus vrai que le vrai."<sup>96</sup>

L'action théâtrale par excellence c'est le guignol pense Cocteau, donc les personnages conventionnels ou caricatures, fan-

<sup>92</sup>Ibid.

<sup>93</sup>Jean Cocteau, "Les mariés de la Tour Eiffel," Théâtre, Vol. I, (Paris: Gallimard, 1948), p. 46.

<sup>94</sup>Cité par Wallace Fowlie, The History of a Poet's Age, (Bloomington: Indiana University Press, 1966), p. 61

<sup>95</sup>Dans La Machine Infernale, (1934), Cocteau met au début de chaque acte une voix qui fait part des événements à partir desquels s'engagent les dialogues. Anouilh peut-être s'inspire lorsqu'il écrit Antigone.

<sup>96</sup>Jean Cocteau, "Les mariés de la Tour Eiffel," Théâtre, p. 42

toches typiques de la Commedia dell'Arte évoluent sur la scène comme des marionnettes "au lieu d'être trop petits, trop vrais pour supporter les masses lumineuses et décoratives, sont construits, rectifiés et amenés à force d'artifice à une échelle épique."<sup>97</sup>

Voici comment l'élément poétique est extrait du quotidien; deux acteurs déguisés en phonos commentent les événements avec beaucoup d'humour, l'action imagée se déroule sur la première plateforme de la Tour Eiffel et commence par l'arrivée du cortège nuptial présenté comme un véritable ballet. Les phonos annoncent les personnages de la noce qui entrent par couples en marchant comme des "chiens dans les pièces de chiens":

Phono Un: - La mariée, douce comme un agneau.

Phono Deux: - Le beau-père, riche comme Crésus.

Phono Un: - Le marié, joli comme un coeur.

Phono Deux: - La belle-mère, fausse comme un jeton.

Phono Un: - Le général, bête comme une oie.

Phono Deux: - Les garçons d'honneur, forts comme des Turcs.

Phono Un: - Les demoiselles d'honneur, fraîches comme des roses.<sup>98</sup>

L'intention satirique devient évidente au fur et à mesure que se déroule la pièce. Aux scènes de la vie quotidienne s'ajoutent le merveilleux et le magique. Par exemple le phonographe devient un appareil à surprises d'où sort, entre autres, une autruche,<sup>99</sup> un

<sup>97</sup>Ibid., p. 48.

<sup>98</sup>Ibid., p. 54.

<sup>99</sup>Ibid., p. 53.

enfant,<sup>100</sup> une baigneuse,<sup>101</sup> où le rêve et la réalité se confondent. Tous disparaissent dans l'appareil d'où ils sont sortis à la fin de la pièce. Ainsi la baigneuse d'inspiration chaplinesque, sort de l'appareil en maillot portant une 'épuisette en bandoulière', ahurit la noce par sa danse mais retourne dans l'appareil en sautillant et en envoyant des baisers lorsque le photographe lui fait croire que c'est une cabine de bain.<sup>102</sup>

La farce continue avec la spontanéité d'une fête locale. Comme Cocteau l'indique dans sa Préface de 1922 ou Manifeste, il ne s'inspire pas de sources exotiques mais folkloriques que la France méprise chez elle mais approuve lorsqu'un étranger les exploite. Il réhabilite le lieu commun et le présente sous un tel angle "qu'il retrouve ses vingt ans." Le poète sort les objets et sentiments de leurs voiles, les montre soudain si nus, et sous un rythme si vif que l'homme a peine à les reconnaître. "Ils le frappent alors avec leur justesse."<sup>103</sup> En effet le public est frappé par cette fantaisie théâtrale à l'état pur. La noce évoque le charme de la fête populaire, le ganache classique et les enfants qui lancent des boules. Cocteau nous surprend par une succession de "lieux

<sup>100</sup>Ibid., p. 58.

<sup>101</sup>Ibid., p. 56.

<sup>102</sup>Ibid., p. 57.

<sup>103</sup>Ibid., p. 43.

communs" dont la beauté et l'originalité ne nous surprenaient plus à force d'usage.

L'action se succède dans un mélange de caucasserie et de poésie où les scènes s'emboîtent comme les mots d'un poème.<sup>104</sup> Dans l'une des scènes "sort un gros enfant" de l'appareil qui commente:

Phono Un: - Il sera capitaine.  
 Phono Deux: - Architecte.  
 Phono Un: - Boxeur.  
 Phono Deux: - Poète.  
 Phono Un: - Président de la République.  
 Phono Deux: - C'est un beau petit mort pour la prochaine guerre.  
 Phono Un: - Que cherche-t-il dans son panier?  
 Phono Deux: - Des balles.  
 Phono Un: - Que fait-il avec ses balles?  
 Phono Deux: - Il massacre la noce.

En effet l'enfant bombarde la noce qui s'effondre en criant.<sup>105</sup>

Outre la satire, tous les gestes et formes artificielles de la présentation sont destinés à mettre en valeur son essence poétique.

Nous retrouverons tous ces éléments chez Anouilh, peut-être que l'influence de la pièce ci-dessus nous donnera plus tard, dans Pauvre

Bitos, devenu Robespierre, le dialogue suivant:

Julien: - Au fond, le premier massacre urgent serait celui des professeurs d'histoires.  
 Maxime: - Ne parlons pas des journalistes qu'on devrait tuer au berceau.  
 Philippe: - On continuerait par les savants.  
 Brassac: - Quelques idéalistes dangereux . . .  
 Bitos: - Quelques financiers.  
 Julien: - Bien entendu un certain nombre de militaires.

<sup>104</sup>Tbid., p. 45.

<sup>105</sup>Tbid., p. 59.

Vulture: - Une grosse masse du peuple trop crédule . . .

Bitos: - Et toute la fleur de la bourgeoisie égoïste!

Lili: - Je vous en prie! Je vous en prie! Laissez-nous  
de quoi inviter à dîner!<sup>106</sup>

La pièce de Cocteau est introduite par un chasseur qui poursuit une autruche, il tire non sur l'autruche mais sur une dépêche qui annonce l'arrivée de la noce. "Une grande dépêche bleue tombe des frises comme un oiseau blessé."<sup>107</sup> Le message poétique est clair, l'effet visuel inattendu. Cocteau ajoute le comique populaire à toutes ces surprises. "C'est parce qu'elle est morte que tout le monde la comprend,"<sup>108</sup> disent les phonos de la dépêche. Il multiplie ses inventions non "pour épater le bourgeois" mais, afin d'aiguiser nos sens vers la poésie, le merveilleux, pour dévoiler la poésie cachée de la vie quotidienne. Ainsi la reproduction familière d'un simple déjeuner à la Tour Eiffel revêt une forme poétique, perd sa banalité et s'élève à la dignité de l'Art. L'aventure humaine au lieu de s'atténuer s'accroît puisque les objets et les sentiments sortent de leur mystère. Grâce à l'artifice théâtral Cocteau substitue à la beauté classique la beauté de caractère, l'insolite; il cherche à changer les règles du jeu, à déniaiser la niaiserie,

<sup>106</sup>Anouilh, Pauvre Bitos ou le dîner de tête, pp. 480-481.

<sup>107</sup>Cocteau, "Les mariés de la Tour Eiffel," op. cit., p. 53.

<sup>108</sup>Ibid., p. 54.

à substituer une "poésie de théâtre à la poésie au théâtre."<sup>109</sup> Dans le café concert la troupe de musiciens, les ganaches, les cyclistes, les dactylographes, les marins ou les comis s'avancent sur scène comme dans une pièce mimée et s'expriment par des gestes, des pas de danse et des pantomimes. Le sujet de cette danse figurée n'est que la vie quotidienne transformée par la vision artistique et la fantaisie de l'auteur.

Dans une phrase qui pourrait servir de frontispice à Cocteau même, le phono dit: "Puisque ces mystères me dépassent, feignons d'en être l'organisateur."<sup>110</sup>

Ce qui attire Anouilh est donc l'art gratuit et l'aspect scénique de cette pièce sans intrigue. Cocteau l'invite à voir des objets communs avec des yeux nouveaux, à capter la beauté sous un angle qui n'était point familier. Anouilh répond d'emblée à l'invitation dans le Bal des Voleurs et plus tard dans l'Invitation au château où il adapte plusieurs de ces techniques théâtrales de jeu, de danses, de pantomimes, d'illusions et de volte-faces.<sup>111</sup> Chez Anouilh nous retrouverons autour du personnage central une

<sup>109</sup>Ibid., p. 48.

<sup>110</sup>Ibid., p. 57.

<sup>111</sup>Si l'Invitation au château et le Bal des Voleurs sont inspirées de Cocteau, elles portent cependant la marque d'Anouilh par leur dénouement.

foule de personnages caricaturisés dont la fonction est de mettre en relief la révolte du personnage central.

Il pressent ce que Cocteau dira dans son Journal: "I am not in childhood but my childhood is interminable."<sup>112</sup>

Même si Cocteau voit avec des yeux d'enfant, il ne faut pas omettre de mentionner que sous ce spectacle avec musique, danse, masque et pantomime se cachent nos conflits sous forme d'un ballet bien réglé. Cette pièce infuse un souffle nouveau au théâtre par la liberté d'action et par le dialogue qui enveloppe la réalité de poésie. Chez Anouilh nous retrouvons l'action souvent baignée d'une atmosphère irréelle qui contraste avec le réalisme de la présentation."<sup>113</sup>

L'influence exercée sur Anouilh par le style de Cocteau peut se déceler dans ce passage d'Eurydice:

Comme tout prend sa place maintenant que nous sommes seuls, comme tout est lumineux et simple! Il me semble que c'est la première fois que je vois des lustres, des plantes vertes, des boules de métal, des chaises . . . C'est charmant une chaise. On dirait un insecte qui guette le bruit de nos pas et qui va s'enfuir d'un bond sur ses quatre pattes maigres."<sup>114</sup>

Cependant la différence dans leur théâtre se résume par cette déclaration de Boisdeffre: "Une enfance gâtée, qu'il promène dans

<sup>112</sup>Cité par Oxenhandler, Scandal and Parade, op. cit., p. 5.

<sup>113</sup>Antigone est un exemple de cette situation.

<sup>114</sup>Anouilh, Eurydice, p. 413.

l'âge mûr, c'est celle de Jean Cocteau. Une enfance humiliée en exil dans l'âge mûr c'est celle de Jean Anouilh."<sup>115</sup> S'il se rapproche de lui par sa vision poétique, son tempérament pessimiste le rapproche surtout de Salacrou et de Camus.

Anouilh cependant partage d'emblée l'opinion émise par Cocteau dans sa fameuse Préface de 1922, sur la fonction théâtrale:

Le public vient au théâtre se détendre. Il est habile de l'amuser, de lui montrer les pantins et les sucreries qui permettent d'administrer une médecine aux enfants rebelles. La médecine prise, nous passerons à d'autres sucreries exercices.<sup>116</sup>

Le théâtre d'Anouilh supplée cet exercice par le thème permanent de la révolte, tout en ayant extrait l'élément poétique de celui de Cocteau. Pour eux le théâtre reste un "art de l'illusion" purement gratuit.<sup>117</sup>

Chez les deux auteurs les forces occultes du destin ne sont pas en rapport avec nos désirs et luttent contre une organisation implacable. Ils ne présentent aucune solution si ce n'est qu'ils nous invitent à être attentifs aux pulsations du monde.

L'esthétique de Cocteau consistant à faire plus "vrai que le vrai" est reprise par Anouilh dans la Répétition et nous donne 'l'ars poetica' d'Anouilh:

<sup>115</sup>Pierre de Boisdeffre, Métamorphose de la littérature, II, (Paris: Alsatia, 1963), p. 219.

<sup>116</sup>Cocteau, "Les mariés de la Tour Eiffel," op. cit., p. 47.

<sup>117</sup>Wallace Fowlie, Jean Cocteau, The History of a Poet's Age, (Bloomington: Indiana University Press, 1966), p. 58.

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 tous par phrases inachevées, avec trois petits points sous-entendus, parce que nous ne trouvons jamais le mot juste. Et puis le naturel de la conversation, que les comédiens prétendent retrouver: ces balbutiements, ces hoquets . . . 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.<sup>118</sup>

On peut comprendre l'impression que fait Les mariés de la Tour Eiffel sur Anouilh. Elle tranche avec le théâtre réaliste sans copier la réalité. Elle concretise d'une manière fraîche et poétique les lieux communs. Sans être réaliste, romantique ou symboliste, elle introduit dans un texte spirituel la farce et la pantomime. Elle retrouve les éléments constitutifs du théâtre notamment le ballet, le geste, le mime, la métaphore et tout ce qui fait l'essence du théâtre.

<sup>118</sup>Anouilh, La Répétition ou l'amour puni, p. 386.

### CHAPITRE III

#### GIRAUDOUX

"O les sorties de Siegfried"  
Hommage à Giraudoux  
J. Anouilh

Anouilh découvre un art dramatique comme celui de Cocteau capable de transformer le fait quotidien en poésie chez Giraudoux en 1928, à la Comédie des Champs Elysées où Jouvet jouait Siegfried. Cette soirée serait à "placer dans l'histoire des rencontres littéraires fécondantes."<sup>1</sup> Comme nous l'avons vu les écrivains des années trente bien qu'ayant assimilés la stylisation scénique et littéraire classique au goût de leur génération, cherchaient à adapter une langue traditionnelle ou même populaire à un langage scénique, dans le but d'amalgamer la langue quotidienne et le langage stylisé. Ils demandaient avec Anouilh: "Qui me dirait le secret dans ces temps où l'on ne jouait que

<sup>1</sup>de Luppé, Anouilh, p. 9.

des pièces bien faites? Musset, Marivaux mille fois relu? Ils étaient trop loin." Il mentionne avec nostalgie le temps où le français avait encore des "points et des virgules" et où les "phrases dansaient."<sup>2</sup>

En février 1944, dans un hommage émouvant à Giraudoux, Anouilh reconnaît sa dette envers le 'maître', et nous indique l'effet de cette influence à laquelle inconsciemment son tempérament se prêtait. Le réalisme étroit, la psychologie larmoyante et le style journaliste lui répugnaient. Comment faire plus 'vrai que le vrai' au théâtre tout en évitant la plate copie de la vie? A une certaine hauteur de ton, tout est facile. "C'est le quotidien de qualité qui est difficile,"<sup>3</sup> cite Anouilh.

Siegfried, première pièce de Giraudoux, répond en partie à ces questions, et révèle à Anouilh une formule de stylisation poétique qui offre bien des affinités avec sa conception artistique. Sa vocation n'était pas encore affermie, il la cherchait:

J'ai grandi sans maître et vers 1928 je portais bien  
C Claudel dans mon coeur, Pirandello et Shaw écornés  
dans mes poches, mais pourtant j'étais seul. Seul avec  
cette angoisse d'avoir bientôt vingt ans, cet amour du  
théâtre et toute cette maladresse.<sup>4</sup>

Claudel avait découvert le secret mais il ne le lui communiquait pas.<sup>5</sup>

<sup>2</sup>Jean Anouilh, "A Jean Giraudoux," in Pol Vandromme, Anouilh, Un auteur et ses personnages, (Paris: La Table Ronde, 1965), p. 167.

<sup>3</sup>Jean Anouilh, "Lettre à une jeune fille qui veut faire du théâtre," in Pol Vandromme, p. 206.

<sup>4</sup>Ibid.

<sup>5</sup>Bien qu'après avoir entendu le Pain Dur en 1951 dans un interview d'Opéra, le 14 février 1951, Anouilh avoue "J'ai été

Par contre Giraudoux est 'accessible'. Sa conception théâtrale correspondait à l'idée subconsciente, encore imprécise que se faisait Anouilh du Théâtre. Il lui souffle "le secret perdu depuis longtemps,"<sup>6</sup> celui d'un style non seulement littéraire mais familier, enclos en une rhétorique poétique. Un principe de stylisation où dans le théâtre se joignent plusieurs arts, où la réalité, la poésie et l'imagination ne s'excluent point.

A cause de cette influence magnétique "un incomparable printemps vient tiédir l'avenue Montaigne,"<sup>7</sup> lieu de rencontre, où naît le style d'Anouilh, différent de celui de Giraudoux mais réalisant comme lui l'équilibre entre le langage parlé et le langage poétique.

Je pourrai vivre, je crois que je ne reverrai jamais pareils maronniers, pareille douceur dans l'air. Quelques soirs j'ai côtoyé les dieux dans ces lumières qui bleuissaient les feuilles . . . . A cause de vous, cette Avenue et ce carrefour, isolés par des signes invisibles au milieu d'un quartier détestable sont pour toujours les rues de mon village.<sup>8</sup>

A cause de cette rencontre Anouilh ne traverse plus ces rues sans être inondé de bonheur car "le théâtre, sa vie en beauté,"<sup>9</sup> la poésie, l'inaccessible, avaient élu domicile pour lui dans ce "quartier où l'on jouait Siegfried, qu'il avait appris par coeur."<sup>10</sup>

affolé. Des scènes entières de mes pièces en sont tirées." Cette remarque s'explique par le fait que Lumir est aussi intransigeante que ses héroïnes, elle est une "enfant," un "petit soldat," comme Eurydice, Antigone, et l'Alouette. Cf. Robert de Luppé, Jean Anouilh, p. 8, n. 1.

<sup>6</sup>Anouilh, "A Jean Giraudoux," op. cit., p. 167.

<sup>7</sup>Ibid., pp. 167-168.

<sup>8</sup>Ibid., p. 168.

<sup>9</sup>Ibid.

<sup>10</sup>Ibid.

Que d'autres aient eu leur poésie dans les rues calmes d'une petite ville endormie, pour Anouilh c'est dans ce paysage parisien le moins fait pour lui plaire qu'il la trouve.

Lorsque Giraudoux meurt, en 1944, Anouilh quitte sa réserve et laisse déborder une émotion toute romantique:

. . . Cher Giraudoux, qui vous le dira maintenant, puisque je n'ai jamais osé vous le dire de quelle étrange rencontre de désespoir et de la joie la plus dure, de l'orgueil et de la plus tendre humilité ce petit jeune homme qui dégringolait du poulailleur de la Comédie des Champs-Élysées, était le lieu.<sup>11</sup>

. . . C'est le soir de Siegfried que j'ai compris, je devais par la suite entrer dans une longue nuit dont je ne suis pas encore tout à fait sorti, et dont je ne sortirai peut-être jamais, mais c'est à cause des soirs de printemps 1928 où je pleurais, seul spectateur, même aux mots drôles, que j'ai pu m'évader un peu.<sup>12</sup>

Etant "intransigeant comme l'innocence"<sup>13</sup> il regrette d'avoir refusé de voir jouer Amphitryon et Intermezzo, pièces montées par le détesté Jourvet.<sup>14</sup> Cependant lorsqu'il voit Ondine plus tard, "un désespoir que je n'oublierai jamais me déchira" car c'était trop beau et rendait tout ce qu'il voulait faire dérisoire, c'était tendre solennel et définitif comme un adieu. Il avait le sentiment que l'adieu de Hans à Ondine se doublait d'un autre adieu qui "lui étreignait le cœur."<sup>15</sup> Durant ce qu'il appelle "la

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Ibid., p. 169.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Mais pardonné lorsqu'il se fut couché dans son armure grise. Ibid.

<sup>15</sup> Ibid.

drôle de guerre, on se rêvait de vie précaire. Je crus naïvement que cet adieu mystérieux me concernait."<sup>16</sup> Dans cet hommage le timide Anouilh dévoile toute sa reconnaissance.

Examinons pourquoi et comment Siegfried l'attire, et l'encourage à aller dans la direction de son tempérament, à assimiler cette influence et en quoi il diffère de la préciosité de Giraudoux.

Siegfried est la redécouverte par un être de sa vraie essence, or tous les héros d'Anouilh recherchent leur vrai "moi." Bien qu'inspirée de la guerre cette oeuvre transcende l'actualité par sa nostalgie de l'enfance. Ce thème cher à Anouilh, est repris avec Le voyageur sans bagage qui "arrive frais éclos au monde" huit ans après Siegfried. Anouilh ne s'intéresse point aux relations franco-allemandes mais à la révélation d'une personnalité, dans une prise de conscience anouilhésque typique.

Quant à la forme, le mot juste de Giraudoux le frappe. Il s'inspire dans plusieurs de ses pièces.<sup>17</sup>

Avant Giraudoux et Cocteau, Anouilh ne trouvait au théâtre qu'une conception banale: celle de dialogues successifs où le style et les idées comptaient peu. Siegfried lui révèle que le style et les idées peuvent avoir leur place dans une oeuvre scénique.

Il ne s'agit point d'une imitation mais d'une révélation dans cette rhétorique:

<sup>16</sup> Ibid., p. 170.

<sup>17</sup> Notamment dans Eurydice, Léocadia, et La Sauvage.

Ne vous débattiez plus dans ce rêve ou tout vous échappe.  
C'est le matin maintenant, et, le monde est plein de  
choses sûres, de fleurs qu'on peut sentir, d'herbe qu'on  
peut prendre et froisser dans ses mains.<sup>18</sup>

dit Léocadia. Notons les similarités avec celle du chevalier Hans  
de Giraudoux:

Je réclame le droit d'être un peu seul sur cette terre.  
Ce n'est pourtant pas tellement attrayant, la vie hu-  
maine avec ces mains qu'il faut laver, ces rhumes qu'il  
faut moucher, ces cheveux qui vous quittent! . . .  
Ce que je demande, c'est vivre sans sentir grouiller  
autour de nous, comme elles s'y acharnent ces vies  
extra-humaines.<sup>19</sup>

Dans l'interview des Nouvelles Littéraires le 27 mars 1937,

Anouilh déclare:

Mon vrai choc au théâtre ce fut Giraudoux. Je n'ai  
rien fait, j'espère qui lui ressemble. Mais c'est  
Giraudoux qui m'a appris qu'on pouvait avoir au thé-  
âtre une langue poétique et artificielle qui demeure  
plus vraie que la conversation sténographiée. <sup>20</sup> Je  
n'avais pas idée de ça. Ce fut ma révélation.

La langue artificielle poétique et vraie se retrouve dans ce  
passage d'Antigone décrivant son excursion matinale.

C'était beau. Tout était gris. Maintenant tu ne pas  
savoir, tout est déjà rose, vert. C'est devenu une  
carte postale. Il faut te lever tôt, nourrice, si tu  
veux voir un monde sans couleurs. . . . Le jardin  
dormait encore. Je l'ai surpris, nourrice. Je l'ai  
vu sans qu'il s'en doute. <sup>21</sup> C'est beau un jardin qui  
ne pense pas aux hommes.

<sup>18</sup>Anouilh, Léocadia, p. 371.

<sup>19</sup>Jean Giraudoux, "Ondine," Théâtre, Tome III (Paris: Bernard  
Grasset, 1959), III, 3. Les citations des pièces de Giraudoux pro-  
viendront de cette édition d'ensemble.

<sup>20</sup>Cité par Robert de Luppé, Anouilh, (Paris: Editions Univer-  
sitaires, 1959), p. 8. n. 2.

<sup>21</sup>Anouilh, Antigone, p. 134.

Outre la stylisation dramatique, il lui doit également la découverte du théâtre artificiel. Découverte primordiale qui se traduit ainsi: Le théâtre se sert d'un langage prosaïque, poétique et artificiel mais de personnages "stylisés." Cette "stylisation" du langage parlé crée un climat dramatique.

L'année 1936 marque dans l'oeuvre d'Anouilh une autre importante découverte attribuée à Giraudoux, "Le jeu." "Le prince du jeu," comme l'appelle Anouilh lui apprend qu'un sujet ne se traite point forcément dans sa rigueur naïve, avec sa simplicité ou sa rudesse naturelle, mais que l'auteur dramatique peut et doit jouer avec ses personnages, avec leurs passions, et avec leurs intrigues.<sup>22</sup> A partir de cette découverte il moule son propre théâtre.

Il va probablement vers Giraudoux car il retrouve chez lui le thème de l'innocence et de la pureté qui l'obsèdent.

Nous pourrions dresser un parallèle des similarités entre les deux auteurs. Comme Giraudoux, il aurait voulu

arriver dans un monde neuf, lavé à grande eau, encastiqué, débastillé, purgé, prêt à recevoir les purs, les heureux. Il aurait voulu recommencer les minéraux, les plantes, les insectes, les bêtes, les jeunes filles.<sup>23</sup>

Selon Barsacq, Anouilh reste un des plus marquants parmi la jeunesse des années trente qui, "dans une ardeur romantique,

<sup>22</sup> André Frank, 261ème "Cahier de la Compagnie Madeleine Renaud Jean Louis Barrault." Cité par Philippe Jolivet, Le Théâtre de Jean Anouilh, (Paris: Michel Brient et Cie., 1963), p. 188.

<sup>23</sup> André Beucler, "Les Instants de Giraudoux." Cité par R. M. Albères, Esthétique et morale chez Giraudoux, (Paris: Librairie Nizet, 1962), p. 202.

dans une ardeur parfois farouche, a rêvé de pureté."<sup>24</sup>

Si nous lisons au hasard n'importe quelle pièce dans les oeuvres de ces écrivains on n'en finirait pas d'énumérer des passages analogues: "Il était un chevalier qui cherchait dans ce monde ce qui n'était pas usé, quotidien, éculé . . ."<sup>25</sup> Ou bien dans Les Aventures de Jérôme Bardini "l'âme de Renée était intacte, son corps l'était plus encore, le mariage semblait avoir seulement changé sa virginité de jeune fille en virginité d'épouse."<sup>26</sup>

Giraudoux excelle dans la peinture des êtres dont l'essence n'a pas été altérée par le péché d'exister. Il dénude la structure des choses masquées par la complication du réel et nous la restitue dans toute sa pureté. La préciosité peut être la protestation contre l'impureté de l'existence, une vision romanesque de l'univers, qui s'éloigne des choses veules construit son propre univers en contraste avec le monde de l'existence. Giraudoux nous introduit à une "connaissance du troisième genre" dont parle Spinoza et nous fait part d'un tout cosmique. La préciosité n'est que la volonté de faire que toute chose soit différente d'elle-même. Elle crée des perspectives où chaque objet est miroir du tout.

<sup>24</sup> André Barsacq dans un article d'Opéra du 20 novembre 1941. Cité par Jolivet, op. cit., p. 8.

<sup>25</sup> Giraudoux, "Ordine," Théâtre, Vol. III, A I, S. 7.

<sup>26</sup> Giraudoux, Les Aventures de Jérôme Bardini, (Paris: Emile Paul, 1930), p. 90.

Il est aisé d'expliquer pourquoi l'originalité de cette conception attire Anouilh, où tout adolescent qui ressent l'imperfection de l'existence, souffre de sa déception et se réfugie dans le monde des rêves.<sup>27</sup> Le tempérament d'Anouilh se prêtait à cette conception.

Leurs héroïnes usant de représailles, tournent leur dos à la vie afin d'assouvir leur soif de pureté.<sup>28</sup> Ils tâchent de refaire dans leur théâtre un visage humain et pur. Ils se méfient de l'intelligence, mais aspirent à la naïveté du cœur représentée chez les enfants, les femmes et les jeunes filles. Chez Giraudoux, "égales aux fleurs en été, égales en hiver à la pensée qu'on a des fleurs,"<sup>29</sup> Simon le Pathétique dit: "Les jeunes filles seules m'attiraient. La fraîcheur, la fierté, l'ardeur, la grâce, seules m'attiraient."<sup>30</sup>

Selon Debidour il y a un charme aux jeunes filles de Giraudoux qui pourrait les rapprocher de la littérature hébraïque, du Cantique des Cantiques. Si l'on extrait le sens systématique et la sensualité, la "Sulamite n'est-elle pas la soeur-épouse-fiancée, gazelle et parfum, jardin fermé, fontaine scellée, éveillée endormie" et l'appliquer aux jeunes filles de Giraudoux?<sup>31</sup>

<sup>27</sup>Notons qu'Anouilh a dix-huit ans lorsqu'il voit Siegfried.

<sup>28</sup>Par exemple chez Giraudoux: Suzanne dans Suzanne et le Pacifique, Isabelle dans Intermezzo. Chez Anouilh: La Sauvage, Antigone, L'Alouette.

<sup>29</sup>Giraudoux, Intermezzo, A. III, S. 4.

<sup>30</sup>Giraudoux, Simon Le Pathétique, (Paris: Bernard Grasset, 1926), p. 63.

<sup>31</sup>v. H. Debidour, Giraudoux, (Paris: Editions Universitaires, 1958), p. 83.

Comme celles d'Anouilh, ce sont des adolescentes à peine sorties de l'enfance. Elles ont toutes vingt ans<sup>32</sup> et la nostalgie de l'enfance. "Mon coeur battit, c'était le paysage qui de tous les paysages du monde a le plus de force et d'âme. Le seul paysage où mon imagination trouve soudain une carrière démesurée," dit Giraudoux dans La France Sentimentale parlant du Couvent de Bella.

Leur oeuvre est pleine de souvenirs d'enfance transposés qui évoquent le paradis perdu - non pas tout à fait perdu pour Giraudoux mais complètement perdu pour Anouilh.

Giraudoux trouve dans l'enfance une inépuisable capacité de faire joie et poésie de tout. Il garde un certain regard de l'enfant qui s'extasie du moindre objet et le transfigure. Son Ondine n'a que quinze ans 'fée des eaux' avec les apanages de l'enfance par son effronterie. "Quel est ce beau jeune homme, sur ce lit? . . . qu'il me plait!" s'écrie-t-elle au lever et baisser du rideau dans un symbole des pouvoirs de spontanéité propre à l'enfance.

Antigone demande à sa nourrice de dissiper ses frayeurs, "Donne-moi ta main . . . Je suis seulement encore un peu petite pour tout cela."<sup>33</sup>

Leurs héroïnes

. . . pure, virtuous, innocent, radiant and intransigent, who spin magic webs around themselves in order

<sup>32</sup>La Sauvage, Antigone, Jeannette dans Romeo et Jeannette, Léocadia, Isabelle dans l'Invitation au château.

<sup>33</sup>Jean Anouilh, Antigone, p. 146.

to shut out prosaism or routine existence find sister souls in Anouilh's lonely heroines. They speak the same poetic language.<sup>34</sup>

Le même esprit revit dans son théâtre ou roman.

Dans Choix des Elues, Claudine de trente ans et sa fille âgée de huit ans s'entendent parce qu'elles sont toutes deux des jeunes filles selon l'esprit. Lorsque sa fille 'mûrit' elle

abdique son immortalité<sup>35</sup> . . . le son si pur qu'elle rendait sur la terre. Elle devient lente furtive, ordonnée par des exigences qu'elle ne semblait pas admettre autrefois; pour voir clair, elle allumait . . . elle savait son poids, son volume.<sup>36</sup>

Lorsque Médée cesse d'être 'exigeante' et pure-innocente,<sup>37</sup> non seulement elle se révolte mais meurt afin de recouvrir son 'spectre', sa 'patrie' et sa virginité.<sup>38</sup>

Le mariage de Jason provoque sa prise de conscience et sa fuite. Un bocal de cornichon provoque celle d'Edmée. "Les gestes qui ressemblent tellement au bonheur et qui ne le sont pas c'est à pleurer," pense Edmée de Giraudoux; "c'est à mourir," pense Médée d'Anouilh.

Elles font preuve de la même soif d'absolu; "S'il doit devenir

<sup>34</sup>Alba della Fazia, Jean Anouilh, (New York: Twayne Publishers, 1969), p. 131.

<sup>35</sup>Jean Giraudoux, Choix des Elues, (Paris: Bernard Grasset, 1939), p. 193.

<sup>36</sup>Ibid., p. 197.

<sup>37</sup>Anouilh, Médée, p. 396.

<sup>38</sup>Ibid., p. 397.

près de moi, le M. Hémon, s'il doit apprendre à dire oui lui aussi, alors je n'aime plus Hémon."<sup>39</sup> Chez Giraudoux le défi est plus discret: "Sauvez-moi du bonheur si vous le jugez si méprisable,"<sup>40</sup> dit humblement Isabelle. Elle n'est pas "l'orgueil d'Oedipe."<sup>41</sup> Cependant nous retrouvons l'orgueil impavide de la jeunesse chez Electra, "C'est un peu facile d'être Judith. Il ne faut pour cela que de l'orgueil."<sup>42</sup>

Lorsque Jeannette s'aperçoit que la vie n'est pas aussi belle qu'elle l'a conçue dans l'enfance elle refuse ces conditions, "Je ne veux pas grandir pour dire oui . . . Tout est laid,"<sup>43</sup> répète-t-elle comme Antigone.

Même si le 'charme est rompu', la jeune fille de Giraudoux reste claire et impénétrable. Tandis que celle d'Anouilh à cause de son passé va pleurer de honte et de désespoir,<sup>44</sup> se révolter, recourir à la mort plutôt que de rompre le charme du rêve.<sup>45</sup>

La vie n'a pas marqué les jeunes filles de Giraudoux. "Elles approchent la ruine, la fête nationale, le feu lui-même, sans en souffrir, avec un masque de mica rose,"<sup>46</sup> car elles gardent une

<sup>39</sup>Anouilh, Antigone, p. 177.

<sup>40</sup>Intermezzo, III, 4.

<sup>41</sup>Antigone, p. 177.

<sup>42</sup>Sodomme, II, 7.

<sup>43</sup>Anouilh, Romeo et Jeannette, p. 347.

<sup>44</sup>La Sauvage, Eurydice, Romeo et Jeannette, Médée.

<sup>45</sup>Antigone.

<sup>46</sup>Giraudoux, Suzanne et le Pacifique, (Paris: Bernard Grasset, 1939), p. 23.

intuition et une sensibilité enfantine, intacte et virginale. Isabelle s'intègre au royaume de l'enfance, elle voit des fantômes "rient aux anges." Son innocence est une source qui purifie les actes et le canton par son exemple. Si elles ne sont pas comprises leurs souffrances atteignent le niveau que nous retrouvons chez Anouilh.

Nous trouvons les mêmes personnalités féminines totalitaires cherchant l'amour absolu. Judith tue Holopherne et se tue afin de préserver le souvenir de sa nuit d'amour "contre l'assaut d'un avenir douteux."<sup>47</sup> Electre dit à Oreste, "Toute cette haine que j'ai en moi, elle te rit, elle t'accueille, elle est mon amour pour toi."<sup>48</sup> Elle finit par le tuer pour les mêmes raisons que la Médée d'Anouilh se tue. "Je m'appelle femme, je m'appelle amour . . . . Le ciel ne connaît pas encore les femmes s'il croit qu'il y a place dans leur choix pour la demi-mesure,"<sup>49</sup> dit l'intransigente Léa, autre écho de Médée, pour qui la vie était devenue une "prison asphyxiante" source "de malentende" minée par le plus grand danger chez Anouilh: l'habitude. "Il a fallu que je me recolle à ta haine . . . que je me recouche contre ton corps ennuyé pour pouvoir enfin m'endormir."<sup>50</sup> Elle aussi a été une petite Médée tendre et veut encore, "aussi fort que lorsque j'étais petite, que

<sup>47</sup>Judith, I, 8.

<sup>48</sup>Electre, I, 8.

<sup>49</sup>Sodomme et Gomorrhe, I, 4.

<sup>50</sup>Anouilh, Médée, p. 381.

tout soit lumière et bonté."<sup>51</sup> Avec la puissance romanesque propre à la jeunesse qui "permet de tout aimer"<sup>52</sup> comme Hector et Andromaque, ou comme Isabelle "de chérir l'univers à tous les étages."<sup>53</sup> Chez Anouilh ce but est rarement atteint.

Ne quittons point ce parallèle sans signaler que nous retrouvons la même conception de l'amour chez nos deux auteurs. Chez eux la sensualité n'est pas sexuelle, elle est spiritualisée chez l'un, puritaine chez l'autre. Les jeunes filles gardent une sorte de féminité et de fraîcheur chez Giraudoux, une camaraderie et une tendresse maternelle chez l'autre.<sup>54</sup> Ils excellent à saisir l'éclosion de l'amour. Leurs univers est peuplé de ces êtres auxquels l'amour rend toute chose à son exacte fonction.

Tout à l'heure j'étais trop léger, je flottais, je me cognais aux meubles, aux gens, mes bras se détendaient trop loin, mes doigts lâchaient les choses . . . Je suis en train de m'apercevoir qu'il me manquait exactement l'appoint de votre poids pour faire partie de cette atmosphère . . .

L'amour transfigure Amphitryon et le rend puissant, il voit le monde sans mystère:

Je crois que cette terre est toute plate, que l'eau est simplement de l'eau, que l'air est simplement de l'air, la nature la nature et l'esprit l'esprit."<sup>55</sup>

<sup>51</sup>Anouilh, Médée, p. 393.

<sup>52</sup>La guerre de troie n'aura pas lieu, A.I, S.3.

<sup>53</sup>Intermezzo, A.II, S.3.

<sup>54</sup>Pour ne citer qu'un exemple chez chaque auteur on pourrait choisir Suzanne chez Giraudoux et Eurydice chez Anouilh, p. 463.

<sup>55</sup>Anouilh, Eurydice, p. 415.

<sup>56</sup>Giraudoux, Amphitryon, 38, I, 5.

Le décor sordide de la chambre d'hôtel d'Orphée revêt un air féérique. Lorsqu'il **rencontre** Eurydice il s'exprime en termes giralduciens:

Ah, comme c'est amusant de vivre . . . . Comme tout prend sa place maintenant que nous sommes seuls. Comme tout est lumineux et simple! Il me semble que c'est la première fois que je vois des lustres.<sup>57</sup>

Notons qu'ils suivent la tradition non de Corneille ou de Racine mais de Musset, Marivaux et Shakespeare. Il a la même conception de l'art dramatique que souligne le rôle du destin, les rapports entre les personnages et la fatalité, le sens de l'implacable destinée du conflit entre les ambitions humaines et les forces primitives du monde, qu'Hélène appelle les monstres 'et pyramides'.<sup>58</sup> Bien avant Sartre, Montherlant ou Malraux, leurs oeuvres expriment la révolte de l'homme seul devant son destin. Au théâtre l'essence dramatique est la mise à jour du destin. Chez Giraudoux le conflit est entre Dieu et l'homme, chez Anouilh entre l'homme et la société. Les deux repartissent leurs personnages entre les purs et les cyniques,<sup>59</sup> entre bons et méchants.<sup>60</sup> Le monde est divisé en deux,<sup>61</sup> "Les premiers ont le rire, les pleurs et tout ce que vous voudrez en sécrétions. Les autres ont le geste, la tenue, le regard."<sup>62</sup>

<sup>57</sup>Anouilh, Eurydice, p. 413.

<sup>58</sup>Giraudoux, La Guerre de Troie n'aura pas lieu, Vol. II, A. I, S. 9.

<sup>59</sup>Voir cette étude p. 112.

<sup>60</sup>Ceci est évident dans La Folle de Chaillot où la bonne fée semble être retombée en enfance, A. I, S. 1.

<sup>61</sup>Anouilh, Eurydice, p. 409.

<sup>62</sup>C'est Hélène qui parle dans La Guerre de Troie n'aura pas lieu, A. II, S. 8.

Créon assume le gouvernement de Thèbes comme Egyste, d'une façon pragmatique, sceptique et épicurienne comme "le métier que le veut . . . . Un matin je me suis réveillé roi de Thèbes sans trop le vouloir. Je me suis senti tout d'un coup comme un ouvrier,"<sup>63</sup> dit Créon. Egyste reprend: "Et je suis aussi heureux des dons qu'on ne m'a pas fait que du don d'Argos, un pays où je me sens pur, fort, parfait (. . .) tout d'un coup me voilà roi, je jure de vivre, de mourir, - mais de la sauver."<sup>64</sup>

Tous deux sont avant tout des hommes de théâtre. Pour Giraudoux l'univers tout entier n'est qu'un immense bal masqué.<sup>65</sup> Pour lui ce n'est pas un divertissement mais l'expression d'une vérité métaphysique profonde: l'impossibilité où nous sommes de connaître la vérité définitive sur quoi que ce soit. Sa dramaturgie se base sur l'homme qui joue à être Dieu; ou vice-versa comme Jupiter à être Amphitryon, ou Ondine joue à être une vraie femme. "Ondine devient l'archétype de la femme dans ce que sa conception de l'amour a de démesurée."

Le conflit dans le théâtre d'Anouilh n'est plus entre l'homme-Dieu comme chez Giraudoux, mais entre l'homme et la société, son rêve et la réalité. Dans Cher Vitrac il écrit:

L'effort des hommes pour faire autour d'eux la réalité sublime ou raisonnable - afin d'en supporter, en la masquant, l'absurdité finale est doublé de l'effort des dramaturges pour donner une image encore aplatie, si

<sup>63</sup>Anouilh, Antigone, p. 177.

<sup>64</sup>Giraudoux, La Guerre de Troie n'aura pas lieu, Vol. II, A. II, S. 7.

<sup>65</sup>Claude-Edmonde Magnay, Précieux Giraudoux, (Paris: Editions du Seuil, 1945), p. 103.

c'est possible, de l'image déjà conventionnelle que les hommes se font de leur condition. Le naturalisme n'était pas, comme on l'a cru, la photographie de la réalité, mais plutôt la reproduction léchée (comme disent les peintres) de cette idée toute faite de la vie qui est devenue pour nous LA VIE.<sup>66</sup>

"La vie," donc, les conflits dramatiques, avec les oppositions entre 'purs' et arrivés, vieilliss égoïstes; entre jeunesse et la maturité qui accepte tous les compromis. Il va surtout rechercher les scènes de confrontation. C'est d'ailleurs en quoi son théâtre est plus dramatique que les pièces à thèse de Camus ou de Sartre.

Pour terminer ce parallèle d'affinités et de différences ajoutons que les intrigues sont précieuses chez l'un, conventionnelles chez l'autre. Les personnages de Giraudoux jouissent d'un accord avec les forces cosmiques, ceux d'Anouilh au contraire sont accablés par le destin.

Selon Boisdeffre la mélodie girauducienne est 'légère, celle d'Anouilh 'grave'; la fatalité girauducienne reste un mythe, que ce soit la guerre de Troie ou le drame des couples, celle d'Anouilh est pétrie de quotidien et traduit mieux l'inquiétude de notre temps, que le souriant créateur d'Ordine.<sup>67</sup>

Anouilh subit jusqu'à un certain point l'influence de Giraudoux, qui plus optimiste trouve un certain charme à la vieillesse et semble croire que l'homme peut apprivoiser la mort, non s'y réfugier. La vie n'est pas chez lui l'ennemie qui flétrit les purs et dont l'ultime pureté est atteinte par la mort.

<sup>66</sup>Jean Anouilh, "Cher Vitrac" in Pol Vandromme, op. cit., p. 170.

<sup>67</sup>Pierre de Boisdeffre, "Jean Anouilh," Etudes, CCLXVII, (Octobre, 1950), p. 79.

Sous des apparences optimistes Giraudoux cache une sorte de désespoir secret devant l'imperfection de la création. Bien que Siegfried, Le Choix des Elues et Intermezzo se terminent sur une note de réconciliation avec "la vie."

Nous trouvons chez Giraudoux un désespoir secret devant l'imperfection de la création. Dans sa pièce Pour Lucrèce "Giraudoux est à genoux devant la pureté."<sup>68</sup> Lucille quitte cette vie dès qu'elle comprend que la seule vie est celle des "scus hommes."<sup>69</sup>

Dès 1933 Intermezzo démontre un "élément pourri dans le royaume," un "destin aveugle," que les institutions sociales imposent aux individus des conditions de vie qui ne correspondent pas à leurs désirs. Isabelle, "la seule pure,"<sup>70</sup> bouleversée par le spectre rayonne de pureté et de joie jusqu'au moment où elle se rend compte que l'ordre social repose sur des mensonges, et qu'il existe une opposition entre la raison-loi et l'imagination-cœur. Dans cette pièce le contrôleur, tout comme le Créon d'Anouilh, a résolu le problème en cherchant le bonheur dans les limites de la condition humaine sans se révolter, rien qu'en étant "géné moralement."<sup>71</sup>

La Folle de Chaillot, dernière oeuvre de Giraudoux, tend à devenir pessimiste dans le sens anouilhésque; l'harmonie de Giraudoux est rompue car contraste la vérité des "purs," c'est

<sup>68</sup> Aurel David, Vie et mort de Giraudoux, (Paris: Flammarion, 1967), p. 235.

<sup>69</sup> Ibid., p. 236.

<sup>70</sup> Giraudoux, Intermezzo, III, 3.

<sup>71</sup> Ibid.

à dire, des enfants, héros, poètes et amoureux, avec le monde des égoïstes et des faux-monnayeurs. La purification ne s'opère que par une folle indiquant un monde souillé qu'on ne peut purifier sans le récuser par l'imagination ou la suppression. Cette réconciliation ne s'achève chez Anouilh que par un artifice dans les Pièces Roses ou la mort dans les Pièces Noires.

On pourrait dire que l'œuvre de Giraudoux au début optimiste devient de plus en plus pessimiste vers la fin de sa vie.<sup>72</sup> Tandis qu'Anouilh, ayant réussi, nous décelons dans ses dernières œuvres un ton de réconciliation avec la vie.

Dans L'Hermine, la première pièce à succès d'Anouilh, il adapte à son propre goût la rhétorique et le goût du jeu de Giraudoux avec qui il sent bien des affinités. Il utilise ces procédés, latents en lui, mais que le "doux prince" aide à mettre à jour.

Les personnages de Giraudoux trouvent le bonheur dans l'union du couple et le mariage,<sup>73</sup> ceux d'Anouilh recherchent vainement cet impossible bonheur. Ceux de Giraudoux semblent planer sur des hauteurs quelquefois irréelles tandis que ceux d'Anouilh restent terre à terre.

Les deux écrivains tirent les ficelles de leurs marionnettes et réduisent à néant leurs soubresauts. Leurs personnages cherchent à s'évader; bien que ceux de Giraudoux semblent revenir au 'pays des hommes'

<sup>72</sup>Avec La Folle de Chaillot, et Pour Lucrèce.

<sup>73</sup>Par exemple dans Amphitryon 38, Alcmène ne veut d'autre amour que celui de son mari. "Parce que l'amant est toujours plus près de l'amour que de l'aimée. Parce que je ne supporte ma joie que sans limites, mon plaisir que sans réticences, mon abandon que sans bornes." A.I, S.6.

"Il semble qu'Anouilh devant la tristesse du monde réel, ait cherché refuge auprès d'une humanité fictive, transposant poétiquement son drame dans un univers de féerie," à la manière de Giraudoux.<sup>74</sup> Son art de mêler le sérieux et l'irresponsable, l'imaginaire avec le réel est en partie le don qu'il reçoit de Giraudoux. On pourrait conclure que plusieurs oeuvres d'Anouilh sont influencées par la révélation que lui avait apportée Siegfried.

#### PIRANDELLO

Si Giraudoux découvre pour Anouilh un style, Pirandello lui apprend une technique théâtrale libérée des conventions. La critique qualifie de "pirandelliennes" ses pièces.<sup>75</sup> Pirandello serait "the greatest theatrical influence."<sup>76</sup> Anouilh attribue au "sorcier sicilien" la paternité de l'ironie dans des pièces qui dissipent l'illusion théâtrale. Dans une rare interview au New York Times Anouilh déclare:

I have had two shocks in the theatre. The first was Six Characters in Search of an Author, and the second was Waiting for Godot. Pirandello broke with the tra-

<sup>74</sup>Pierre de Boisdeffre, "Jean Anouilh," Études, CCXVII, (Octobre, 1950), p. 79

<sup>75</sup>Thomas Bishop, Pirandello and the French Theater, (New York: New York Univ. Press, 1960), p. 108.

<sup>76</sup>Alba della Fazio, Jean Anouilh, (New York: Twayne Publishers, 1969), p. 134.

dition of story telling, Becket with the idea of theatre as an amusement of man.<sup>77</sup>

Dans un autre interview pour Le Figaro en 1956, Anouilh parlant d'En Attendant Godot, une des trois pièces clefs du théâtre contemporain, ajoute: "Depuis que le vieux sorcier sicilien nous a fait éclater au nez Six personnages en quête d'auteur,"<sup>78</sup> Pirandello a "banni de ses pièces les caractères, fondement et piliers du drame traditionnel"<sup>79</sup> dans une oeuvre qui nie l'existence et la réalité des personnages. En outre il entremêle librement la forme, le thème et relègue au deuxième plan l'intrigue.

Sous l'influence de Pirandello Anouilh transpose la matière littéraire en matière dramatique visuelle, associe le thème à une forme poétique plutôt que réaliste, sans se soumettre aux règles des pièces bien faites. Il manoeuvre le temps, l'espace et le public à sa guise au lieu d'en être l'esclave et restitue sur scène les improvisations de la Commedia, l'usage des masques et du double jeu.

Anouilh cherchant une conception nouvelle du théâtre critiquait les 'pièces bien faites', la vraisemblance de l'intrigue menée avec soin, les entrées bien agencées, dans un article du Figaro

<sup>77</sup>A. Barry, "A Walk and a Talk with Jean Anouilh," New York Times, Sept. 13, 1964, Sec. 2, pp. 1-5.

<sup>78</sup>Jean Anouilh, "Du chapitre des chaises," dans P. Vandromme, p. 232.

<sup>79</sup>Auréliu Weiss, Le Théâtre de Luigi Pirandello, (Paris: Librairie 73, 1965), p. 48.

Je sais qu'une école d'auteur bien vue de ses maîtres s'exprime encore à démontrer des pièces bien faites, à fignoler l'anecdote, croyant que le salut est là, après le coup de balai de Pirandello dans Six Personnages et le souffle de liberté et de poésie de Giraudoux.<sup>80</sup>

Examinons comment cette conception théâtrale rencontre chez Anouilh une forte prédisposition et contribue à mouler certains aspects de son oeuvre.

Déjà Anouilh avait utilisé le procédé du flashback prisé par Pirandello dans l'Histoire de M. Mauvette et de la fin du temps, écrite à dix-neuf ans, où il raconte l'histoire d'un homme qui revit une expérience à posteriori, utilisant la technique retrospective du cinéma également prisée par Pirandello.

Dans l'Alouette, Becket et la Répétition, Anouilh utilise le procédé du théâtre dans le théâtre que Shakespeare, Molière, Salacrou, Marivaux, Musset et Pirandello avaient utilisé à travers les âges bien avant que le rituel ne devienne jeu.

L'innovation de Pirandello dans le théâtre contemporain peut se résumer ainsi: ce n'est pas le théâtre qui imite la réalité mais la réalité qui imite le théâtre. Avant Pirandello le drame traditionnel se bassait sur des personnages conventionnels. Il en fait, des personnages scéniques, issus d'un texte ou de l'imagination, se limitant au rôle fictif qui leur est donné par l'auteur.

<sup>80</sup>Jean Anouilh, "La Valse des Toréadors." Que voilà une bonne pièce. Le Figaro, le 3 janvier 1952, p. 6.

"Nous sommes venus chacun avec notre propre fardeau complètement imaginé et nous voulons vivre,"<sup>81</sup> dit l'homme secret des Six Personnages. Ceci remet sur scène le caractère artificiel du 'suspense' et les improvisations de la comédie italienne:

Se posant en modèle pour l'avenir, il a suscité partout et particulièrement en France, de Jules Romains et Salacrou à Anouilh et Sartre une multitude d'épigones et pesé sur l'évolution de tout le théâtre moderne. En renouant avec certains aspects de la Commedia dell'Arte, il aura annoncé le "happening."<sup>82</sup>

Notons les procédés et techniques de Pirandello dans l'oeuvre d'Anouilh. Le prince dans Léocadia déclare qu'il va dire un très long monologue.<sup>83</sup> Philémon et Mme. de Montalembreuse jouent les rôles de père et mère<sup>84</sup> dans une comédie qui met en scène des comédiens. Dans Pauvre Bitos les personnages de 1945 se masquent en personnages de la Révolution pour un bal de tête. Au deuxième acte ils deviennent les révolutionnaires qu'ils interprétaient. Au troisième acte, après l'évanouissement de Bitos, redeviennent eux-mêmes, dans une situation habilement dramatisée où le présent jette des lumières sur le passé et où les réparties sont telles que le spectateur devient à son insu membre du jury.

<sup>81</sup>Pirandello, "Six Personnages en quête d'auteur," dans Théâtre Complet. Edition P. Remucci, Michel Arnaud et al., Bibliothèque de la Pléiade, (Paris: Gallimard, 1977), p. 1022.

<sup>82</sup>Georges Piroué, Pirandello, (Paris: Editions Denoël, 1967), p. 26.

<sup>83</sup>Anouilh, Léocadia, p. 353.

<sup>84</sup>Anouilh, dans le Rendez-vous de Senlis, pp. 162-163.

Ce qui pousse Pirandello à créer ses Six Personnages et à l'imiter, c'est son mépris pour le théâtre auquel le public est habitué et qu'il exige. Ainsi la scène des Six Personnages est sans décor. Il s'agit d'une 'répétition' non d'une création. Puis intervient la famille qui se mêle à cette séance de travail pour se disputer avec les interprètes du prétendu drame à jouer. Innovation révolutionnaire qui introduit certains aspects du drame moderne qu'Anouilh adopte dans plusieurs pièces.<sup>85</sup>

Dans la Grotte nous retrouvons le double décor des personnages tiraillant l'auteur afin qu'il affirme leur vie. Ses personnages comme ceux de Pirandello prennent vie, mûrissent dans l'imagination de l'auteur jusqu'à exiger une expression dramatique. Là aussi il s'agit d'une pièce non écrite, d'une comédie à faire où Anouilh anticipe que le public a l'impression d'avoir déjà vu dans Pirandello.<sup>86</sup> Tous ces personnages vivent par eux-mêmes, s'imposent à leur créateur au point de le contraindre à leur obéir. La structure de la Répétition rappelle celle des Six Personnages. Dans cette pièce on répète Marivaux. Le dialogue absorbe les 'vrais' acteurs au point où le spectateur et eux-mêmes les confondent avec leur rôle. Dans l'Alouette, Jeanne d'Arc passe en revue les scènes que l'auteur décide de jouer, elle appelle sur scène les divers person-

<sup>85</sup>Pour ne citer que quelques exemples: Becket, l'Alouette, La Répétition, Pauvre Bitos, et La Grotte, indiquent de fortes influences pirandelliennes.

<sup>86</sup>Anouilh, La Grotte, p. 167.

nages qui ont un rôle à jouer, tout comme Pirandello le fait dans Comme il vous plaira. Il est évident que les deux auteurs recherchent la participation du public, la destruction du théâtre classique et l'édification d'un théâtre d'art. Pour eux le spectacle n'est pas la reproduction exacte ou la répétition mécanique d'une tranche de vie mais sa "naissance ou renaissance sous le regard du public l'aventure recommencée chaque soir et sa réinvention."<sup>87</sup> Le mirage est le rêve que Pirandello nous transmet en présentant un personnage double qui joue un rôle et qui doit se désincarner pour se réincarner en un rôle. C'est grâce au masque que s'opère la transformation comme nous l'indique Alba della Fazia:

(the mask) . . . helps to uncover one's true feelings and allows the true self to emerge. In other cases, the mask is used to deal with the broader question of human personality and its multiple facets. Preoccupied with the ambivalent nature of man's ever-changing personality, Pirandello and Anouilh create characters who are under perpetual tension and are obsessed with trying to understand themselves.<sup>88</sup>

Délimités par notre situation, la société nous offre un masque, non pas le masque gratuit de l'artiste qui se renouvelle par son art mais un masque nu qui adhère au visage, qui devient ce visage. Ces auteurs se donnent pour tâche de lui soulever ce masque.

À part le thème du masque, certains thèmes reviennent avec

<sup>87</sup>Cité par Georges Piroué, Luigi Pirandello, (Paris: Editions Denoël, 1967), p. 18.

<sup>88</sup>A. della Fazia, Anouilh, p. 137.

insistance chez les deux auteurs: la relativité de la vérité, la multiple personnalité, le contraste entre le rêve et la réalité, l'attaque acerbe des conventions, et l'atmosphère pessimiste qui baigne leurs oeuvres.

"Qui suis-je?" est le leitmotiv des personnages de Pirandello qui crée la formule "se construire." "Chacun de nous cherche à se créer soi-même et à créer sa propre vie avec les mêmes facultés d'esprit que le poète pour son oeuvre d'art," dit le personnage de Ce soir on improvise.<sup>89</sup> Peut-on être sûr des faits se demandait Hamlet. Peut-on atteindre le réel? "Dieu vous a donné une figure vous vous en faites une autre, vous vous tremoussez, vous prétendez que si vous êtes impure c'est sans le savoir," dit-il à Ophélie. Pirandello nous révèle un paradoxe; un point est certain, rien ne l'est.<sup>90</sup> La réalité n'est qu'une illusion passagère. "Prenez garde à votre réalité, elle est l'illusion de demain,"<sup>91</sup> dit Maurizio dans La Volupté de l'honneur, car il suffit que "les songes se répètent plusieurs fois pour qu'ils deviennent impossible de ne pas croire qu'on se trouve devant une réalité."<sup>92</sup> Nous retrouvons à la base de l'oeuvre des deux dramaturges le conflit entre le rêve et la réalité. La personnalité blessée de ne pouvoir parvenir à

<sup>89</sup>Pirandello, "Ce soir on improvise," cité par Weiss, Le Théâtre de Pirandello, p. 85.

<sup>90</sup>Cité par R. Nelson, Play within a play, p. 23.

<sup>91</sup>Pirandello, "La Volupté de l'honneur," dans Théâtre complet, p. 437.

<sup>92</sup>Ibid., p. 436.

la vérité, feint la folie chez Shakespeare dans Hamlet, et chez Pirandello dans Henri IV. Le héros conscient de sa propre obscurité désire un 'moi' insaisissable et moralement invisible afin de résoudre son conflit. Celui d'Anouilh doit se créer une illusion afin de supporter l'existence. Il cherche à s'évader de la réalité. Dans les Pièces Roses, il vit dans un monde irréel et s'accroche à son illusion.<sup>93</sup> Dans les Pièces Noires, il cherche soit l'anéantissement dans la mort,<sup>94</sup> soit la disparition de ceux qui causent son angoisse<sup>95</sup> afin de résoudre le conflit de son être conscient de sa propre obscurité.

Souvent chez Pirandello le rêve se confond avec la réalité, et la met en lumière, tandis que chez Anouilh le rêve sert d'évasion.

Dans Jézabel la mère de Marc est une créature débauchée, son fils Marc garde d'elle l'image d'une jeune créature innocente et dévouée. L'auteur illustre la dualité du temporel et du spacial, du rêve et de la réalité, du vrai et du faux, dans une scène où la mère, jalouse d'une photographie de sa jeunesse que Marc aime, la déchire. La mère 'réelle', superficielle, fausse, victime du

<sup>93</sup>Par exemple le Prince dans Léocadia vit dans un monde irréel; le Général et Mlle. Ste. Oeverte dans La Valse des Toréadors bercent l'illusion de leur amour dix-sept ans afin de s'évader de la triste réalité de leur existence.

<sup>94</sup>Voir cette étude, p. 126.

<sup>95</sup>"C'est personne eux," dit Thérèse dans La Sauvage parlant de ses parents, p. 157.

vice et du mensonge, n'est pas la mère de la photographie que Marc aime; celle de la photographie est l'idéal jeune, vrai, profond, dont il a besoin mais qui n'existe que dans son esprit. La photographie déchirée symbolise son rêve disparu et lui dévoile la triste réalité: la vision d'une femme dépravée.

Le problème de la multiplicité de la personnalité, thème favori des deux auteurs se pose ainsi dans Le Voyageur sans bagage d'Anouilh. Est-ce le moi de l'amnésique pur ou le monstre Renaud qui représente le véritable Gaston? Gaston désire être autre que ce qu'il est. Il existe,<sup>96</sup> mais il ne sait pas lequel des deux il est en réalité. Il résout le conflit en niant son véritable 'moi' afin d'en créer un nouveau conforme à son idéal.

Dans Eurydice, Orphée n'aime point la véritable Eurydice, mais l'image "belle et pure"<sup>97</sup> qu'il se fait d'elle. Elle se donne la mort afin de lui conserver l'illusion. Même après sa mort il insiste pour connaître la vérité. S'il avait refusé de la regarder après sa mort, il aurait gardé l'image illusoire d'Eurydice, mais son regard déchire le voile de l'illusion.

Chez Pirandello l'irrationnel dominant la vie se résume dans cette tirade d'Ersilia: "Je n'ai jamais eu la force d'être quoi que ce soit. J'ai été au hasard ce qu'ont voulu les autres,"<sup>98</sup> tandis que

<sup>96</sup>Anouilh, Le Voyageur sans bagage, p. 330

<sup>97</sup>Anouilh, Eurydice, p. 513.

<sup>98</sup>Pirandello, La vie que je t'ai donné. Cité par Weiss, Le théâtre de Pirandello, p. 79.

Colombe, autre image idéalisée de la réalité, a la force de détruire le rêve de Julien, en lui disant que Colombe n'est pas à lui:

Elle est à moi . . . . Un ange n'est ce pas, tu l'as cru? . . . . Garde la si tu veux, ta Colombe, en sucre d'orge, mais cette Sainte Nitouche là, je peux bien te dire que tu l'as rêvée tout éveillée comme le reste, mon pauvre biquet.<sup>99</sup>

Julien défend son rêve avec fureur, ne veut pas le détruire, mais il est incapable de la garder. Sa Colombe crée par son imagination s'échappe, le laissant seul.<sup>100</sup> Seul sans son rêve, seul avec la réalité, malgré ses efforts pour sauvegarder l'image idéale.

Le thème de l'amnésie repris par les deux auteurs se prête le mieux au développement du problème de la multiple personnalité.

Henri IV de Pirandello et le Voyageur sans bagage d'Anouilh traitent le même thème. Notons la différence. Henri IV de Pirandello s'éveille de sa torpeur démentielle et entreprend de démasquer ceux qui ont causé son malheur, de les désarticuler:

Mais regardez donc . . . comment je les traite. Comment je les désarticule, comment je les oblige à paraître devant moi, ces pantins demi-morts d'épouvante! Ce qui les terrifie, c'est uniquement que je leur arrache leur masque et que je m'aperçoive de leur déguisement comme si ce n'était pas moi qui les avais contraints à se déguiser pour le plaisir que j'ai de faire le fou.<sup>101</sup>

<sup>99</sup>Anouilh, Colombe, pp. 315-316.

<sup>100</sup>Ibid.

<sup>101</sup>Pirandello, "Henri IV," Théâtre complet, p. 1136.

Ce 'fou', devant les difficultés à accepter la réalité réintègre avec lucidité son trône dérisoire de la folie afin de contempler seul, la mascarade de tous les pantins qui se croient libres et obéissent au destin, et se masquent avec ce qu'ils croient être.<sup>102</sup>

Loin de l'intellectualité du drame pirandellien, Gaston du Voyageur sans bagage ne cherche qu'à retrouver son identité, qu'à s'habituer à lui même, "et voilà qu'il faut me quitter, trouver un autre moi et l'endosser comme une vieille veste."<sup>103</sup> Il s'exprime avec son ironie coutumière où se mêle toujours plus de comique au tragique et de drôle au pathétique que chez Pirandello:

Cela fait peur aux gens qu'un homme puisse vivre sans passé. Déjà les enfants trouvés sont mal vus . . . .  
Mais un homme fait, qui avait à peine de pays, pas de ville natale, pas de traditions, pas de nom . . . .  
Foutre! Quel scandale.<sup>104</sup>

Gaston refuse les conseils de Valentine qui consistent "en fin de compte à nous accepter tels que nous sommes."<sup>105</sup> Il choisit de rester aussi "neuf qu'un enfant."<sup>106</sup> Au lieu de devenir esclave de la société, de respecter ses interdits et ses conventions, il se libère de son passé.

<sup>102</sup>Ibid., p. 1151.

<sup>103</sup>Anouilh, Le Voyageur sans bagage, p. 292.

<sup>104</sup>Ibid., p. 290.

<sup>105</sup>Ibid., p. 349.

<sup>106</sup>Ibid., p. 371.

Je suis le seul homme auquel le destin aura donné la possibilité d'accomplir ce rêve de chacun . . . C'est un privilège dont il serait criminel de ne pas user. Je vous refuse.<sup>107</sup>

A l'encontre de Marsh, Gaston semble par ce choix assumer son destin avec grandeur,<sup>108</sup> tandis qu'Henri IV ne peut échapper à son cauchemar: "Respirons la vie! Sortons! Courons! Mais où? Pour quoi faire? Pour que tout le monde me montre du doigt, m'appelle Henri IV?"<sup>109</sup> Il comprend que ces quinze années l'ont figé immobile sous un masque éternel et qu'à son retour tout devait être devenu 'gris', que tout 'était fini' et qu'il serait arrivé avec une faim de loup à un banquet déjà desservi.<sup>110</sup>

L'évasion et l'irréversibilité du temps sont évoquées dans Mme. Orli, Un Deux et dans Y avait un prisonnier. Feirante dans l'une et Ludovic dans l'autre retournent chez eux après une absence de dix-sept ans, constatant l'hypocrisie de la société parviennent à s'en libérer.

Les deux dramaturges sont fascinés par le contraste entre le rêve et la réalité, l'être et le paraître. La Grotte d'Anouilh où Pirandello est mentionné à plusieurs reprises, se situe à deux

<sup>107</sup> Anouilh, Le Voyageur sans bagages, p. 371.

<sup>108</sup> Edward Owen Marsh, Jean Anouilh, Poet of Pierrot and Pantaloon, (London: W. H. Allen & Company, 1953), p. 76.

<sup>109</sup> Pirandello, "Henri IV," Théâtre, op. cit., p. 1149.

<sup>110</sup> Ibid., p. 1150.

niveaux, deux mondes, celui d'en haut et celui d'en bas,<sup>111</sup> symbole de la lutte entre deux mondes qui ne peuvent se rejoindre et pour mieux marquer la disproportion entre l'être et le paraître. "Rien n'a l'air vrai ni dans l'un ni dans l'autre,"<sup>112</sup> dit l'auteur décrivant la scène, afin de marquer l'écart entre l'illusion et la réalité, qui cause le manque d'unité chez l'homme et sa souffrance métaphysique poussée jusqu'à la folie chez Pirandello. Cette même angoisse chez Anouilh prend un aspect romanesque ou baroque dont

. . . l'une des constances du baroque est de jouer en même temps sur les deux tableaux du paraître et de l'être, d'introduire le théâtre dans la vie, la scène sur la scène, de créer 'l'illusion comique'; en ce sens Anouilh est un charmant baroque; il a le goût du déguisement, ses personnages se jouent la comédie les uns aux autres.<sup>113</sup>

Grâce à l'habileté d'Anouilh cependant le même drame prend la forme d'un rêve dans les Pièces Roses: "Va, tu finiras comme moi sous les traits d'une vieille femme couverte de diamants qui joue aux intrigues pour tâcher d'oublier qu'elle n'a pas vécu,"<sup>114</sup> dit Lady Hurf. La duchesse d'Andinet d'Andaine, aussi avoue sa décep-

<sup>111</sup>Anouilh, La Grotte, p. 165.

<sup>112</sup>Ibid.

<sup>113</sup>P. H. Simon, Théâtre et Destin, p. 145.

<sup>114</sup>Anouilh, Le Bal des Voleurs, p. 65.

tion: "Je suis au bout de mon rouleau."<sup>115</sup> Georges, dans le Rendez-vous de Senlis, cherche à faire naître, vivre dans la forme exacte ses désirs refoulés. Contrairement à Pirandello, Anouilh traduit la réalité par une sorte de vaudeville:

D'autres ont la tragédie tout naturellement à leur disposition; au moindre départ, à la plus petite peine ils peuvent agiter leur mouchoir ou y aller de leur larme entourés de l'émotion unanime. Il se trouve que moi j'ai à jouer ma vie sur un vaudeville. Voilà.<sup>116</sup>

Chez Pirandello le thème de la multiple personnalité est résumé dans les paroles du protagoniste des Six Personnages:

Le drame . . . est tout entier là dedans . . . dans la conscience que j'ai, qu'a chacun de nous, d'être "un" alors qu'il est "cent", qu'il est "mille", qu'il est autant de fois "un" qu'il y a de possibilités en lui . . . . Et cela tout en gardant l'illusion de rester le même pour tous, cet être "un que nous croyons être dans tous nos actes. Alors que rien n'est plus faux."<sup>117</sup>

Son Ersilia dans Vêtir ceux qui sont nus, et Eurydice constituent le meilleur exemple de la différence entre leur conception de l'être et du paraître. "Jamais on ne peut dire c'est moi,"<sup>118</sup> dit Ersilia. Pirandello a tranché le problème explicitement dans le titre indicateur de sa pièce Chacun sa vérité. Pour lui il y a autant d'Ersilia qu'il y a de spectateurs qui s'identifient à elle,

<sup>115</sup>Anouilh, Léocadia, p. 301. Phrase redite par Molière dans La Petite Molière, et il ajoute "Je crois bien que je n'ai pas vécu," L'Avant-Scène, No. 210 (15 décembre 1959), p. 36.

<sup>116</sup>Anouilh, Le Rendez-vous de Senlis, p. 188.

<sup>117</sup>Pirandello, "Six Personnages," Théâtre complet, p. 1037.

<sup>118</sup>Cité par Weiss, op. cit., p. 79.

tandis qu'Anouilh oppose la véritable Eurydice à une Eurydice con-  
taminée par la famille ou la société. C'est là où Anouilh s'affirme,  
diffère de l'intellectualité marquée de l'être et du paraître de  
Pirandello, et semble se rapprocher de la dialectique de l'Être et  
de l'Avoir de Gabriel Marcel.<sup>119</sup> Posséder de l'argent c'est en  
être possédé, semble-t-il croire. Avoir c'est être 'eu'. Les fan-  
toches d'Anouilh se présentent ainsi. Il juxtapose l'amour qu'Eury-  
dice 'est' à l'amour qu'elle 'a'. Le contraste est marqué par l'amour  
de pacotille entre Vincent et sa mère afin de faire ressortir la  
différence entre l'amour qu'on 'est' à l'amour qu'on 'a'. L'amour  
qu'on est triomphe; l'être de Gaston rejette le passé qu'il a eu.  
Celui de Georges se révolte contre le rôle qu'il a à jouer.  
Colombe refuse le rôle que Julien l'oblige à jouer. Amanda dans  
Léocadia triomphe du rôle qu'elle a été obligée d'avoir. Anouilh  
élimine les démonstrations idéologiques, le jeu subtil des idées,  
et nous met en présence des personnages, de leurs réactions indi-  
viduelles. Orphée recherche le véritable moi d'Eurydice, là où il  
cherche une âme il ne trouve que substance. Il comprend qu'il ne  
saurait trouver ici bas ce qu'il cherche. Eurydice est contrainte  
à jouer un rôle, à porter un masque. Sous ce déguisement il ne lui

<sup>119</sup>Voir la philosophie de Gabriel Marcel dans les deux volumes  
intitulés l'Être et l'Avoir, (Paris: Editions Montaigne, 1968). Voir  
aussi Maxime Chastaing, "Jean Anouilh ou le théâtre de la pureté,"  
dans Jeux et Poésie, (Paris: Editions du Cerf, 1945), p. 52.

reste qu'à la retrouver dans la mort.<sup>120</sup> Il est évident que les marionnettes, comme l'aurait dit Gide, font "double emploi," le héros est réduit à ne voir que des masques lorsqu'il cherche le moi profond d'autrui:

Regardez-moi bien en face et une fois au moins disons-nous ce que nous sommes . . . . Vous ne voulez pas? Ça me ferait tant de bien? Vous avez peur de parler peut-être? Faites moi seulement un clin d'oeil, ça me soulagera!<sup>121</sup>

La similitude entre le théâtre et l'existence est sentie par les deux auteurs. La vie leur apparaît comme une scène immense sur laquelle des personnages affublés de masques grotesques jouent des rôles pour lesquels ils ne sont pas faits. Pour Anouilh le jeu de la scène et le jeu de la vie n'en font qu'un. Chacun la joue différemment, lorsqu'elle n'est pas supportable on se déguise. Chacun de nous a une réalité qu'il faut respecter comme venant de Dieu, dit Pirandello, mais autrui la déguise et quelquefois nous la masquons avec nos jugements. Leur oeuvre commence au moment où leurs personnages se demandent s'il faut ôter ou garder leurs masques. Anouilh allège ses propos des arguties pirandelliennes mais les force à dévoiler cet instant de vérité avec maîtrise lorsqu'ils prennent conscience de la comédie. Il transpose le conflit classique du rêve et de la réalité entre ceux qui s'ac-

<sup>120</sup>Dans la mort, il retrouve une Eurydice "intacte," Eurydice, p. 533.

<sup>121</sup>Anouilh, Y avait un prisonnier, dans La Petite Illustration, No. 370 (18 mai, 1935), p. 33.

crochent aux traditions<sup>122</sup> et ceux qui tentent de s'en échapper.<sup>123</sup> Leur révolte arrache à un moment le masque et met à nu le visage humain. C'est alors ce que dit Weiss de Pirandello pourrait s'appliquer à Anouilh: "Les marionnettes deviennent tout à coup des créatures de chair et de sang et des paroles brûlantes sortent de leurs lèvres."<sup>124</sup>

Il n'est point étonnant de constater que leur héros préféré est Don Quichotte qui n'admettait pas que l'idéal fut abaissé au niveau des usages et des hypocrites conventions.<sup>125</sup> Leurs personnages quichotesques dans leur exigence de la pureté l'attestent. On pourrait prendre deux héroïnes de chaque auteur à titre de comparaison. Si nous choisissons La Sauvage et Eurydice d'Anouilh, Ersilia dans Vêtir ceux qui sont nus et Mimi dans Ce soir on improvise de Pirandello, nous constaterons les similarités: toutes sont condamnées par la société à porter un masque se débattent vainement pour en sortir de la trappe où elles sont enfermées. Ersilia avoue: "Plus nous sommes laids, et plus nous voulons nous embellir." Pour paraître décente elle ment, car "Je n'ai jamais pu avoir un seul vêtement qui n'ait été souillé par toutes les misères les

<sup>122</sup>Valentine dans le Voyageur sans bagage dit "On n'échappe pas à tant de monde," p. 374.

<sup>123</sup>Gaston dans le Voyageur sans bagage, p. 363, et Ludovic dans Y avait un prisonnier, p. 34.

<sup>124</sup>Weiss, Le Théâtre de Pirandello, op. cit., p. 42.

<sup>125</sup>J. Chaix-Ruy, Pirandello, (Paris: Editions Universitaires, 1957), p. 124.

plus basses."<sup>126</sup> Mimi est contrainte de se voir telle que son jaloux mari la voit, ne peut même pas s'évader dans l'illusion. Cependant les personnages pirandelliens sont plus pathétiques que Thérèse ou Eurydice qui, du moins parviennent à s'échapper, l'une en abandonnant le bonheur avec Florent, l'autre dans la mort.

Pirandello plus sceptique qu'Anouilh traduit la perte de ses illusions par une mélancolie "qui crispe le rire."<sup>127</sup> Son humour est celui d'une intelligence poussée au bout de ses spéculations qui se moque d'elle même, des tourments et erreurs de l'espèce humaine. Pour ces raisons Anouilh recourt soit à la satire soit à des subterfuges. Le Bal des Voleurs finit bien grâce à l'imposture de Lord Edgar qui prétend être le père de Gustave afin de faciliter son mariage. C'est "le meilleur acte de sa vie" et tout finit bien pour ceux qui jouent "avec toute leur jeunesse."<sup>128</sup>

If the morals remind us of Pirandello, the manner of the play takes us back through Musset to Marivaux. These are, indeed, not so much diverse influence as a single tradition, the tradition of a comic theatre, in which masquerade is a symbol of human life - all the men and women merely players. Out of the game of play acting, Anouilh creates an image of the game of life.<sup>129</sup>

<sup>126</sup>Pirandello, Vêtir ceux qui sont nus. Cité par Chaix-Ruy, p. 100.

<sup>127</sup>Weiss, Le Théâtre de Pirandello, p. 87.

<sup>128</sup>Anouilh, Le Bal des Voleurs, p. 130.

<sup>129</sup>Eric Bentley, What is Theater, (New York: Atheneum, 1968). p. 138.

Impuissants devant la réalité ils l'investissent dans la fiction, en une sorte de tours "d'illusionnistes." Les pièces d'Anouilh pour échapper à la réalité abondent de détails réels mais baignent dans l'irréel.

La similarité entre leur création dramatique est évidente.

Pirandello dans sa préface des Six Personnages, la décrit ainsi:

Le fait est que ma pièce a vraiment été conçue dans une illumination spontanée de mon imagination, lorsque, par une sorte de prodige, tous les éléments de l'esprit se répondent et oeuvrent dans un divin accord. Nul cerveau humain travaillant à froid, quelque mal qu'il se fût donné, ne serait jamais parvenu à pénétrer et à pouvoir satisfaire toutes les nécessités de sa forme.<sup>130</sup>

Pour Anouilh l'inspiration semble se produire de la même façon. Lors d'une représentation d'Eurydice un critique Yvon Navv lui prête ce propos:

Pour moi, une pièce part d'une idée, c'est le plus souvent une idée abstraite. Je la garde longtemps; elle m'accompagne. Parfois elle s'estompe et il n'en n'est plus question. Si elle s'affirme, elle prend corps un beau jour brusquement par la révélation d'un lieu, d'une atmosphère d'un milieu. Elle se situe dans mon esprit par l'ambiance, la couleur une résonance qui lui donnent un premier élément de stabilité. Les personnages viennent ensuite.<sup>131</sup>

C'est donc la 'situation', 'l'illumination' qui leur viennent à l'esprit, les personnages s'ajoutent ensuite. Ce qui explique

<sup>130</sup>Pirandello, Préface des Six Personnages en quête d'auteur, dans Oeuvres complètes, op. cit., pp. 1000-1001.

<sup>131</sup>Cité par Jolivet, op. cit., p. 191.

qu'il n'y ait point de système de vie, de code moral ou d'étude de caractère dans leur théâtre.

Nous avons démontré dans ce chapitre l'influence de Pirandello dans la composition de l'intrigue, des caractères et de la technique du théâtre dans le théâtre. Nous avons vu que les deux dramaturges tirent les ficelles de leurs marionnettes, improvisent des situations, les embrouillent en mêlant la réalité et l'illusion, les véritables caractères avec les acteurs. À juger par leur attitude ils voient la condition humaine du même angle.

On voit pourquoi Anouilh est allé vers Pirandello dont l'influence a sans doute compté, et comment il diffère par l'inclusion de sa sensibilité et de ses propres réactions devant la vie. On pourrait conclure avec S. Richards que:

After serving two masters Pirandello and Giraudoux, Anouilh began to develop and perfect an individualistic style that even in its most bitter moments was eminently entertaining and irresistibly theatrical! <sup>132</sup>

<sup>132</sup>Stanley Richards, Best Short Plays of the World Theatre, 1968-1973, (N. Y.: Crown Publishers, Inc., 1973), p. 114.

III<sup>ème</sup> PARTIE

VISION ROMANTIQUE DE L'ÊTRE

## CHAPITRE IV

### LES PERSONNAGES

Dans la première partie de notre étude, nous avons mis en évidence les influences diverses subies par Anouilh dans la genèse de son oeuvre.

Les développements qui vont suivre, et qui constitueront notre seconde partie, auront un triple objet :

- Faire connaissance, tout d'abord avec les personnages qui peuplent ce théâtre, à travers lesquels l'auteur ne fait que nous dire ses rêves tout autant que son désespoir, la confrontation entre les héros et les médiocres, le mal de vivre du héros et son rôle.

- Examiner le trajet du moi dans le chapitre suivant, sa transformation au cours des cinquante dernières années que nous diviserons en deux étapes, les années trente et quarante, et notre époque. Faire ressortir le caractère romantique du héros, qui se révèle à nous sous l'aspect d'une recherche dramatique du moi, elle même dominée par

une quête d'absolu, de pureté, de beauté, de perfection, qui avec la nostalgie de l'innocence sert de support à tous les autres thèmes anouilhien. Voir comment le héros concilie l'absolu avec la maturité et comment les œuvres de cette étape diffèrent de la première.

- Voir dans le dernier chapitre comment le personnage central du héros perçoit "autrui", en quels termes il conçoit sa relation sociologique avec les autres et quelle signification il donne à cette relation.

Si l'œuvre d'Anouilh nous apparaît comme dramatique, elle se distingue surtout par son caractère dialectique. Là où l'esthéticien songerait à opposer le moi surface au moi profond, le romantique au classique, l'égoïsme au dévouement, le conscient à l'inconscient, Anouilh contraste l'absolu et le relatif, l'innocence et l'expérience.

La dualité de la nature divisée entre la chair et l'esprit, les deux voix contradictoires qui s'opposent dans chaque homme, poursuit le dramaturge durant toute sa vie. Le caractère dialectique apparaîtra surtout dans l'opposition entre la pureté et l'impureté. Aussi est-ce sous cette optique que nous choisissons d'étudier l'œuvre d'Anouilh.

L'œuvre est répartie en volumes de Pièces noires, Pièces roses, Nouvelles pièces noires, Pièces brillantes, Pièces grinçantes, Pièces Costumées, Nouvelles pièces Grinçantes et Pièces Baroques.

<sup>1</sup>Toutes les citations des pièces proviennent de ces éditions d'ensemble, à moins que ce ne soit autrement indiqué.

N'appartenant à aucune école, Anouilh ne se préoccupe pas de faire des pièces à thèse comme Sartre, ni à prouver comme Giraudoux que la liberté est une illusion, mais à mettre sur scène des personnages doués d'une vie autonome d'une véracité d'êtres vivants, et hantés par les problèmes qui le préoccupent; une certaine soif d'absolu dans un monde soumis au compromis.

Comme le souligne Bergson:

Si les personnages que crée le poète nous donnent l'impression de la vie, c'est qu'ils sont le poète lui-même, le poète multiplié, le poète s'approfondissant lui-même dans un effort d'observation intérieure si puissant qu'il saisit le virtuel dans le réel et reprend pour en faire une oeuvre complète, ce que la nature laissa en lui à l'état d'ébauche, de simple projet.<sup>2</sup>

Au 'réel' Anouilh met une touche poétique où se cache sa sensibilité et sa vulnérabilité. En véritable dramaturge il s'efface devant ses personnages et leur lutte contre le destin. Il fait vibrer devant nous une corde sensible. La pièce d'Anouilh est une expérience ontologique par le partage affectif des maux des personnages, de ses souffrances avec le spectateur qui les comprend car il partage leur condition humaine dans une oeuvre qui s'enracine dans le quotidien. L'auteur est non seulement le narrateur de nos vraies vies mais à travers le personnage, il nous raconte l'échec de la plupart de ces vies. L'ironie et l'humour font de ce théâtre un

<sup>2</sup>Henri Bergson, Le Rire, (Paris: P.U.F., 1969), pp. 128-129.

divertissement, une sorte de comédie qui met en scène des comédiens dans plusieurs pièces.

Voici ce que dit l'auteur dans le Programme de sa dernière pièce Chers Zoiseaux:

Les personnages qui l'entourent vont servir à raconter cette histoire rocambolesque et de très mauvaise qualité - mais sa vraie vie - nos vraies vies - en ont-elles beaucoup plus? Dans nos vraies vies la rigueur et le style laissent souvent aussi à désirer. Seulement au théâtre notre Père Molière nous l'a appris, on peut en rire . . . L'auteur vous le souhaite ce soir, n'ayant eu aucune autre ambition.<sup>3</sup>

Cependant, dans les premières pièces surtout, Anouilh a une autre 'ambition'; celle de mettre sur scène une race d'êtres intransigeants dont la pureté consiste à rester fidèle à sa vérité sans se laisser contaminer par les 'autres'. Ces personnages ont en commun le même besoin d'absolu et semblent être le même personnage sous diverses apparences. Deviennent-ils l'incarnation allégorique du thème de la pureté ou bien vivent-ils ce mythe? L'auteur réussit-il à rendre la dramatisation émouvante et variée? C'est à ces questions que nous nous efforcerons de répondre. Qu'ils soient sauvages, révoltés, ou désespérés ils ne restent pas moins vrais, complexes et suscitent la tragédie par leur intransigeance. Comme dans les 'vraies' vies les personnages se classent en deux catégories distinctes:

<sup>3</sup>Programme de Chers Zoiseaux à la Comédie des Champs Elysées, juillet 1977.

Mon cher il y a deux races d'êtres. Une race nombreuse, féconde, heureuse, une grosse pâte à pétrir, qui mange un saucisson, fait ses enfants, pousse ses outils, compte ses sous. Des gens pour vivre, des gens pour tous les jours, des gens qu'on n'imagine pas morts. Et puis il y a les autres, les nobles, les héros. Ceux qu'on imagine très bien étendus, pâles, un trou rouge dans la tête, une minute triomphante.<sup>4</sup>

L'auteur semble garder une prédilection pour la race des 'héros', pour celle qui "aurait aimé le bonheur et l'innocence, aurait voulu être la fidélité et la foi."<sup>5</sup> Et qui a été un jour à l'aube de sa vie "exigeante et pure."<sup>6</sup>

Rien ne peut réconcilier cette "insolente race"<sup>7</sup> avec l'autre. "Si tu étais mon vrai prince, si tu étais de ma race, *comme* tout serait simple,"<sup>8</sup> dit Becket au roi. Mais, ce n'est point 'simple', car l'une vaque à (sa) vaisselle, à (son) balai, à (ses) épluchures, avec les autres de (sa) race."<sup>9</sup> Et l'autre est de celle "qui pense tout le temps,"<sup>10</sup> "De la race de ceux qui jugent et qui décident."<sup>11</sup>

<sup>4</sup>Eurydice, p. 470.

<sup>5</sup>Médée, p. 396.

<sup>6</sup>Ibid.

<sup>7</sup>L'Alouette, p. 109.

<sup>8</sup>Becket, p. 187.

<sup>9</sup>Médée, p. 367.

<sup>10</sup>Becket, p. 154.

<sup>11</sup>Médée, p. 371.

Pour la 'race nombreuse' la vie est dans les gestes, elle a abdiqué l'idéal; la vie est une eau qui coule, entre les doigts.<sup>12</sup> Elle a perdu sa réalité, le droit d'agir selon son impulsion. Elle n'est pas consciente de sa déchéance. Tandis que la race des 'nobles' guidée par une unité de caractère, de discours et d'actes, dénote sa confiance en elle-même. L'une choisit la révolte, l'autre la résignation au maigre bonheur. La première insiste sur la vie intense où le moi sans entrave s'accomplit, la deuxième se résigne au maigre bonheur et à une certaine mort morale.

Pour l'optique théâtrale le personnage médiocre secondaire est grossi, caricaturisé, stylisé, afin de représenter des aspects secondaires du monde, nous faire rire, et nous faire accéder à quelques vérités qui touchent l'humanité.

Les personnages de la race 'nombreuse', ne restent pas moins vrais, bien qu'exagérés. Ils ressortent du théâtre de Guignol. Ils ne possèdent ni émotions ni convictions profondes. Ils ont accepté la vie et se sont résignés à ses compromis. Ces marionnettes tels le Père, la Mère ou le Garde restent 'vrais' car ils reflètent un monde peuplé de personnages sans joies, ni souffrances profondes, qui ne réfléchissent pas, gesticulent et répètent comme des automates les opinions d'autrui. Selon Chastaing le 'guignolesque'

<sup>12</sup> Antigone, p. 141.

révèle le drame d'un monde où la fonction dévore l'homme, où le moi du héros semble isolé des autres qui

se sont bourgeoisement suspendus à des ficelles afin de mener une existence ordonnée de 'pupazzi', où ils ont été pendus par des patrons, par des soldats, par l'argent, et soubresautent . . . Si le monde peut ressembler à un théâtre de marionnettes, c'est que le gibet est une des vérités de ce monde.<sup>13</sup>

Certains personnages médiocres l'admettent: "Je suis faible . . . Je ne peux pas résister à ce qui me fait plaisir."<sup>14</sup> D'autres inconscients de leur spiritualité promènent leur 'barcasse ronflante avachie."<sup>15</sup> A partir des années cinquante les personnages secondaires tendent à occuper le rôle principal. Certains d'entre eux, inconscients de leur dégradation l'acceptent et deviennent brutaux avec raffinement,<sup>16</sup> d'autres conscients disent avec D'Anthac "La gueule pâle de ma lâcheté. Ça ne s'oublie pas."<sup>17</sup>

C'est à travers le personnage du médiocre des premières pièces qu'Anouilh dépeint l'univers psychologique et social de tous ceux qui

<sup>13</sup>Maxime Chastaing, "Jean Anouilh" Chroniques dans Esprit, mars 1947, p. 500.

<sup>14</sup>Colombe, p. 290.

<sup>15</sup>Eurydice, p. 533.

<sup>16</sup>Robert dans le Rendez-vous de Senlis est lucide, c'est un 'pur' méchant. De même Ornifle dans Ornifle, satisfait de sa bassesse est corrompu et voudrait corrompre.

<sup>17</sup>Le Scénario, (Paris: La Table Ronde, 1976), p. 136.

ont pactisé avec la vie. Ceux-ci:

Functioning on an almost vegetable level the mediocre are not capable of arriving at the conclusion based on judgment; their actions are not the result of a free choice. They are unaware that beyond the common everyday life lies the heroic domain based on lucid vision and intelligence, which takes into account a vast amount of experience and suffering.<sup>18</sup>

Si dans les premières pièces les pantins apparaissent en gros plan, ils s'effacent à l'apparition du héros, afin de mettre en valeur et faire ressortir son intransigeance dans des scènes de confrontation qui mettent en relief l'idée directrice d'Anouilh: la recherche spirituelle du héros. En face du médiocre qui défend son bonheur "comme un os," se dresse celui qui "croit à la lune,"<sup>20</sup> et comme le héros de Rimbaud aspire à une "jeunesse héroïque, fabuleuse, à écrire sur des feuilles d'or."<sup>21</sup> L'héroïsme consiste à ne pas se prêter au jeu,<sup>22</sup> à agir selon sa réalité et son impulsion. Il est tenu pour cela de faire un choix afin de prouver son authenticité.

Comme les écrivains de sa génération Sartre, Camus et Malraux,

<sup>18</sup> Alan Lenski, Stages in Rebellion, (N. J.: Humanity Press, 1974), p. 35.

<sup>19</sup> Antigone, p. 188.

<sup>20</sup> Le Scénario, op. cit., p. 136.

<sup>21</sup> Rimbaud, Une Saison en enfer, "Matin" dans Oeuvres Posthumes. (Paris: Garnier-Flammarion, 1964), p. 139.

<sup>22</sup> Médée, p. 371.

Anouilh découvre la notion de l'absurde et s'y oppose. C'est en se créant que son personnage se trouve, et confirme son authenticité. Les 'autres' choisissent de garder une forme fixe alors que le personnage héroïque se sent complexe. Pour autrui l'homme n'est qu'un masque politique et social, pour le héros, le moi s'impose et doit confronter sa vérité idéaliste avec la réalité d'autrui.

Sartre illustre la philosophie de son 'engagement' dans plusieurs pièces à thèse:<sup>23</sup> Hoederer dans Les Mains sales dit "Tu veux échapper à l'insanité du monde mais c'est impossible car tu as pris un parti politique." Dans cette pièce il traite le thème de la pureté:

Comme tu tiens à ta pureté, mon petit gars! Comme tu as peur de te salir les mains. Eh bien, reste pur! A qui cela servira-t-il et pourquoi viens-tu parmi nous? La pureté, c'est une idée de fakir et de moine. Vous autres, les intellectuels, les anarchistes bourgeois, vous en tirez prétexte pour ne rien faire. . . . Moi, j'ai les mains sales jusqu'aux coudes. . . . Est-ce que tu t'imagines qu'on peut gouverner innocemment?<sup>24</sup>

Déjà Créon dans Antigone tenait le même argument:

Il faut qu'il y en ait qui mènent la barque . . . . Crois-tu qu'on a le temps de faire le raffiné, de savoir s'il

<sup>23</sup>Telles Les Mains sales, Les Mouches, Oreste et Huis Clos.

<sup>24</sup>Sartre, Les Mains sales, (Paris: Gallimard, 1948), p. 203.

faut dire "oui" ou "non," de se demander s'il ne faudra pas payer cher un jour et si on pourra encore être homme après?<sup>25</sup>

Là nous décelons entre Anouilh et les existentialistes des rencontres sur le plan d'une certaine sensibilité. Les 'autres', les 'médiocres', peuvent être comparés aux 'salauds' de Sartre. Ils ont renié leur idéal. Pour eux la vie est une "petite chose dure qu'on grignote assis au soleil."<sup>26</sup> Ils se conforment aux lois, ils ont abdiqué leur liberté et se laissent mener par les événements dans une existence résignée. Par contre le héros utilise sa liberté, sans se soumettre à mener la 'barque'. "It's a refusal to lose one's plasticity and become caught in the 'viscosité' of the bourgeois ideals. Here again Anouilh and the existentialists join hands."<sup>27</sup>

En s'opposant aux autres, le héros s'affirme, se crée par son choix au nom de cette liberté. Cette opposition entre les deux 'races' sert à faire ressortir la séparation et la solitude du personnage anouilhien. Entre le 'Moi' et 'Autrui', entre le héros et le médiocre, il n'y a point de contact ni de compréhension, car l'autorité d'autrui le déçoit. Au héros autonome qui vit sa vérité, l'autre 'race' a la fonction de trancher. Le héros oppose sa réalité à celui qui fonctionne au niveau des instincts. La description réaliste de

<sup>25</sup>Antigone, p. 179.

<sup>26</sup>Antigone, p. 186.

<sup>27</sup>Leonard Pronko, The World of Jean Anouilh, (Berkeley: Univ. of California Press, 1961), p. 73.

l'un met en évidence l'idéal de l'autre, et intensifie ses souffrances.

Ce personnage semble appliquer le thème romantique et anti-social de la sincérité qui consiste à créer une autre valeur que celle de la race 'commune'. Comme le dit le héros de l'une des premières pièces d'Anouilh, "Je consens à toutes les saletés. Le vice, ça n'est rien, c'est la comédie qu'il joue qui rend la vie effrayante."<sup>28</sup>

La pureté en conflit avec la morale sociale chez Anouilh sera souvent conçue comme une fidélité à soi-même. La révolte du personnage sans critère universel n'est qu'une critique du monde incompatible avec sa vision. Bien avant le procès de Nuremberg le personnage anouilhien questionne la validité des lois, se demande si elles sont conformes avec ses principes et semble en douter. Son héros avant celui de Sartre implique qu'il faudrait que la loi et la conviction morale de l'individu ne soient pas en conflit et le laissent seul dans un univers impersonnel, sans ordre, par conséquent réduit à l'individualité.

L'oeuvre prendrait un caractère existentialiste dans la mesure où le personnage se crée constamment par son choix, choisit la solitude ou s'il le faut la mort afin de transcender tout compromis, et

<sup>28</sup>Y avait un prisonnier, La Petite Illustration, (18 mai, 1935), p. 33.

de rester loyal à sa 'race' et à son idéal. Dans la mesure aussi, où il choisit des valeurs qui ne sont pas données. Antigone ne formule point de jugements éthiques, elle enterre son frère pour des raisons affectives, plutôt senties que raisonnées, et pour affirmer son devoir envers elle-même: "Je le fais pour moi."<sup>29</sup> Sa négation ne repose que sur ses convictions personnelles auxquelles elle croit plus qu'à la justice.

Si, par son intransigeance le personnage des années trente et quarante paraît parfois inadapté à l'existence, c'est parce qu'il a placé son idéal si haut qu'il ne peut atteindre le degré d'absolu que son moi exige sans se détruire. Il ne peut quitter l'idéal de l'enfance sans sombrer dans le monde réaliste des adultes. Dans les pièces antérieures il trouvera une autre alternative à cette attitude.<sup>30</sup>

La citation la plus significative qui illustre l'intransigeance du théâtre des années trente est celle de Thérèse dans La Sauvage: "J'aurai beau tricher et fermer les yeux de toutes mes forces . . . Il y aura toujours un chien perdu quelque part qui m'empêchera d'être heureuse."<sup>31</sup> Notons pour mieux comprendre ces personnages, qu'ils ont vingt ans, qu'ils sont donc presque adolescents, proches encore du monde de

<sup>29</sup>Antigone, p. 182.

<sup>30</sup>Voir cette étude p.161.

<sup>31</sup>La Sauvage, p. 272.

l'enfance, de sa rigueur, qu'ils cherchent l'absolu dans la connaissance et dans l'union, et jettent un regard sur le monde de l'adulte, notent ses imperfections et décident de s'en tenir à leurs illusions, et souvent, de préférer le monde pur du non-être à la vie qui détruit l'être et son rêve. Pour la plupart, ces personnages ont des prises de conscience et traversent ce que l'on pourrait appeler des 'crises d'absolu'.

Par exemple, Antigone exige tout de la vie.

Moi, je veux tout et tout de suite et que ce soit entier, ou sans ça je refuse. Je ne veux pas être modeste, moi, et me contenter d'un petit morceau si j'ai été bien sage; je veux être sûre de tout aujourd'hui, et que ce soit aussi beau que quand j'étais petite.<sup>32</sup>

Si cet être n'a pas 'tout', il se considère complice d'une existence qu'il juge déshonorante. La réalité ultime se trouve au delà de la réalité objective. Il a besoin de créer un monde transcendantal. "Je ne joue pas,"<sup>33</sup> répète-t-il à perdre haleine. Je ne veux pas "apprendre à dire oui,"<sup>34</sup> et refuse comme Médée de se préparer "une belle vieillese"<sup>35</sup> ou de s'éprouver au contact de la vie.

Le contraste entre le héros et 'l'autre race' est illustré dans

<sup>32</sup>Antigone, p. 186.

<sup>33</sup>Roméo et Jeannette, p. 347.

<sup>34</sup>Antigone, p. 177.

<sup>35</sup>Médée, p. 349.

des scènes de confrontation. Ce sont deux volontés qui s'opposent: Antigone-Créon, l'Alouette-L'Inquisiteur, Becket-le roi. Le moi, représente l'affectivité de l'auteur, le médiocre celle d'autrui. La description réaliste de l'un met en évidence l'idéal de l'autre et intensifie ses souffrances. Le héros lutte pour accomplir ce qu'il considère sa fonction et ne s'affirme qu'en blessant le moi affectif ou en l'anéantissant. La lutte prend souvent un aspect gratuit et absurde lorsqu'il s'agit d'enterrer son frère malgré l'interdiction de ceux dont le 'métier' consiste à rendre le monde un peu moins absurde<sup>36</sup> mais revêt un aspect sublime lorsqu'il s'agit de sauver la France<sup>37</sup> ou l'honneur de Dieu.<sup>38</sup>

Ces êtres héroïques ont en commun la fidélité à eux-mêmes, à leur foi, reflet d'eux-mêmes. Ils vont au bout de leur destin poussés par leur impulsion. Ils s'opposent aux autres convaincus qu'il n'est point nécessaire d'être logique: "Il faut seulement faire, absurde-ment, ce dont on a été chargé jusqu'au bout."<sup>39</sup> Dans Becket l'auteur réduit le conflit politique entre Becket et le roi, et amplifie le conflit intérieur entre deux volontés qui s'affrontent. Dans Antigone,

<sup>36</sup>Par exemple, Antigone dans Antigone.

<sup>37</sup>Jeanne dans l'Alouette.

<sup>38</sup>Becket dans Becket.

<sup>39</sup>Becket, p. 273.

il ne débat point le conflit religieux de la pièce de Sophocle mais soumet l'intégrité du moi aux lois relatives et humaines. Dans l'Alouette, il montre l'isolement de Jeanne; même la foule qui la suit à l'heure du triomphe l'abandonne au moment de la défaite. L'auteur amplifie l'antinomie entre deux voix contradictoires; l'une penchant vers l'absolu, l'autre vers le relatif, l'une croit à la vie intense et pure où rien n'entrave l'épanouissement, l'autre désirerait la plénitude à l'aube de la vie mais s'est résignée à un bonheur réaliste. La "sale tête,"<sup>40</sup> la "dure tête"<sup>41</sup> ou "folle tête"<sup>42</sup> du héros symbolisent leur intransigeance. Parmi les nombreuses citations, une seule d'Antigone suffit pour témoigner le besoin d'absolu chez ces personnages: "si on se levait comme cela tous les matins, ce serait aussi beau, d'être la première fille dehors."<sup>43</sup>

Le trait le plus frappant dans cette confrontation est la négation du héros. La négation affirme sa liberté, le place au dessus du commun car ne cède pas à ses objurgations. Dire 'oui' équivaut à une démission devant l'idéal, une mort morale ou la perte de son infinité spirituelle:

<sup>40</sup>Becket, p. 275.

<sup>41</sup>Antigone, p. 135.

<sup>42</sup>L'Alouette, p. 42.

<sup>43</sup>Antigone, p. 135.

Moi, je n'ai pas dit oui. Qu'est-ce que vous voulez que ça me fasse à moi, votre politique, votre nécessité, vos pauvres histoires? Moi, je peux dire non encore à tout ce que je n'aime pas, et je suis seule juge. Et vous, avec votre couronne, avec vos gardes, avec votre attirail, vous pouvez seulement me faire mourir parce que vous avez dit oui.<sup>44</sup>

Ainsi le rôle du héros consiste à dire 'non' au 'oui' de l'autre et comme le souligne Ginestier "chacun de ses efforts purifie la notion du destin pour lequel il meurt."<sup>45</sup> Pour ce personnage la laideur du monde ne connaît pas de bornes, son héroïsme n'en connaît pas non plus. Le 'non' du héros monte d'un ton à chaque découverte du laid<sup>46</sup> et son anarchie gravite autour du refus toujours anti-intellectualiste: "Moi je ne veux pas comprendre."<sup>47</sup> Ils semblent tous dire avec Warwick dans l'Alouette: "Ces intellectuels sont ce que je déteste le plus au monde."<sup>48</sup>

Non dit Jeanne à l'Inquisiteur:

Ce que j'ai fait, c'est à moi. Personne ne peut me le reprendre et je ne le renie pas. Tout ce que vous pouvez, c'est me tuer, faire crier, n'importe quoi sous la

<sup>44</sup>Antigone, p. 182.

<sup>45</sup>Paul Ginestier, Le Théâtre Contemporain dans le monde, op. cit. p. 72.

<sup>46</sup>"Tout est laid disent plusieurs personnages. Antigone dans Antigone, p. 189. Eurydice dans Eurydice, p. 413. Jeannete dans Roméo et Jeannete. p. 347.

<sup>47</sup>Antigone, p. 142.

<sup>48</sup>L'Alouette, p. 129.

torture, mais me faire dire oui, cela vous ne le pouvez pas.<sup>49</sup>

L'autre peut 'cogner' dur, c'est son droit, le héros doit continuer à croire et à dire non.<sup>50</sup>

On retrouve chez Becket la même attitude vis à vis du roi: "J'ai à vous résister de toutes mes forces, quand vous barrez contre le vent."<sup>51</sup>

Cet être voit le néant caché sous l'illusion et a le courage de refuser ce qui lui paraît inacceptable. "Je ne saurai servir Dieu et vous,"<sup>52</sup> dit-il au roi. Ils poursuivent leur rêve tout absurde qu'il est,<sup>53</sup> soit par esthétisme: "J'aime au moins une chose, et cela j'en suis sûr. Bien faire ce que j'ai à faire;"<sup>54</sup> soit par sincérité, car celui qui se cherche avec sincérité ne se ressemble plus;<sup>55</sup> soit par sentiment d'insatisfaction que nous retrouvons chez Antigone, car elle et ceux de sa race disent: "Nous sommes de ceux qui posent des questions jusqu'au bout. Jusqu'à ce qu'il

<sup>49</sup>L'Alouette, p. 109.

<sup>50</sup>Ibid., p. 87. Rien que dans le volume des Pièces noires, nous retrouvons la négation aux pages: 49, 78, 111, 116, 143 et 235.

<sup>51</sup>Becket, p. 271.

<sup>52</sup>Ibid., p. 219.

<sup>53</sup>Ibid., p. 273.

<sup>54</sup>Ibid., p. 178.

<sup>55</sup>Ibid., p. 273.

ne reste vraiment plus la petite chance d'espoir vivante, la plus petite chance d'espoir à étrangler. Nous sommes de ceux qui lui sautent dessus quand nous le rencontrons, votre espoir, votre cher espoir, votre sale espoir!"<sup>56</sup>

Dans des pièces telles que Médée la négation peut nous paraître sommaire ou formaliste: Médée ne veut pas apprendre à dire oui pour ne plus entendre sa 'haine'.<sup>57</sup> Son mobile ne reste pas moins l'expression de son désir pour un impossible absolu. Si les causes sont différentes chez ses personnages les effets sont similaires; le volontarisme s'affronte avec un négativisme gratuit qui exprime les aspects tragiques et absurdes de l'existence où "Il n'y a rien à faire."<sup>58</sup> Ils se rendent compte que leur "non" leur coûtera la vie mais cela ne les empêche pas de lutter afin de refuser le compromis. Autrui voudrait assujettir le héros à la domination de l'Idée, inhumaine, organisée, abstraite et formelle:

Il faudra que nous apprenions, . . . à faire dire "oui" à l'homme. Tant qu'il restera un homme qui ne sera pas brisé, l'Idée, même si elle domine et broie tout le reste du monde, sera en danger de périr.<sup>59</sup>

Cette Idée pourrait être le néant de la vie auquel le héros donne un

<sup>56</sup>Antigone, p. 188.

<sup>57</sup>Médée, p. 362.

<sup>58</sup>Becket, p. 273.

<sup>59</sup>C'est l'Inquisiteur qui parle dans L'Alouette, p. 109.

sens en se construisant une image idéale de son moi. Pour 'l'autre' c'est une 'illusion'. Pour le héros c'est une vision idéale imbue de réalité car elle représente le véritable moi, le seul vrai.

Le oui des médiocres sous forme de sagesse cache la lâcheté. Le non du héros n'est qu'un refus du mensonge et de l'indifférence. Si la sagesse d'autrui consiste à étouffer son aspiration et à le résigner à la médiocrité du bonheur, il répond:

Vous me dégoûtez tous avec votre bonheur, avec votre vie qu'il faut aimer coûte que coûte . . . Et cette petite chance pour tous les jours si l'on n'est pas trop exigeant.<sup>60</sup>

Et cette négation comme le souligne G. Marcel peut revêtir une certaine grandeur:

Si Créon a raison, c'est peut-être là justement sa faiblesse, car nous sommes jetés dans un monde où avoir raison ne signifie peut-être rien, et où la noblesse pourrait bien être du côté des êtres absurdes et in-traitables qui se refusent à jouer le jeu déshonorant de l'existence assagie.<sup>61</sup>

A 'l'existence assagie' moralement diminuée, ces êtres préfèrent la mort. La mort préserve leur vision intérieure qui exige un monde à la mesure de leur idéal, où tout soit net et transparent. Ils veulent maintenir intact ce qu'ils ont éprouvé à l'aube de la vie; la notion de beauté et de l'absolu, et être sûrs comme le dit Antigone,

<sup>60</sup> Antigone, p. 188.

<sup>61</sup> Gabriel Marcel, "De Jezabel à Médée," la Revue de Paris, LVI, juin 1949, p. 107.

"de tout aujourd'hui et que ce soit aussi beau que quand j'étais petite - ou mourir."<sup>62</sup> Comme la vie ne promet qu'un "sale espoir,"<sup>63</sup> le héros exerce sa liberté en transcendant sa mort: "Je vous parle de trop loin maintenant, d'un royaume où vous ne pouvez plus entrer avec vos rides, votre sagesse, votre ventre."<sup>64</sup>

La négation s'étend à la vie. Dans L'Alouette Jeanne dit: "Je ne veux pas le vivre, votre temps,"<sup>65</sup> et refuse de devenir comme les autres. Sa soif d'absolu ne peut être atteinte que dans la mort,<sup>66</sup> zénith de pureté. Grâce à la mort son histoire finit bien: "Ce n'est pas dans sa misère de bête traquée à Rouen, c'est l'alouette en plein ciel . . ."<sup>67</sup> C'est l'unique issue qui empêche le héros de vivre à moitié ou d'aliéner sa liberté. Comme il exige la perfection, il choisit la mort à la mesquinerie d'une vie de compromis, à l'obéissance aux lois d'autrui.

Nous trouvons la cause de ce pessimisme d'Anouilh dans un article

<sup>62</sup>Antigone, p. 188.

<sup>63</sup>Ibid.

<sup>64</sup>Ibid., p. 187.

<sup>65</sup>L'Alouette, p. 131.

<sup>66</sup>Dans plusieurs pièces l'absolu ne se trouve que dans la mort; par exemple: L'Alouette, Antigone, Roméo et Jeannette, Médée, Eurydice et Becket.

<sup>67</sup>L'Alouette, p. 139.

écrit durant l'occupation à la suite de la mort de son ami Brasillach.<sup>68</sup>  
 Cet épisode l'encourage à aller dans la direction de son tempérament, à attaquer l'acceptation lâche des injustices, les compromissions, les mesquineries. Pour la première fois il entreprenait des démarches avec naïveté et bonne volonté, et elles échouaient; les amis se dérobaient:

Tout cela est loin - et tout près. Le jeune homme Anouilh que j'étais resté, jusqu'en 1945, est parti un matin, mal assuré (il y avait de quoi en ces temps d'impostures), mais du pied gauche, pour aller recueillir les signatures de ses confrères pour Brasillach. Il a fait du porte à porte pendant huit jours et il est revenu vieux chez lui - comme dans un conte de Grimm.<sup>69</sup>

Cet épisode explique en partie le pessimisme de l'auteur envers la vie. Pour les héros des années quarante vivre correspond à un avilissement et mène à toutes sortes de concessions envers soi-même et autrui:

Ce n'est pas la mort qui souille . . . c'est la vie qui l'aurait sans doute tué comme les autres. L'homme à la sentence, croyant le supprimer, l'a préservé. Quels que soient les mots dont il se grise, Créon joue toujours perdant.<sup>70</sup>

Celui qui signe la sentence de mort de Brasillach, ou celui qui

<sup>68</sup>Brasillach a été condamné par ceux qui se vengeaient des collaborateurs et des hommes de Pétain. Cette mort, et l'occupation semblent avoir accentué le pessimisme inné de l'auteur.

<sup>69</sup>Jean Anouilh, "Brasillach," Texte publié par P. Vandromme, op. cit., p. 176.

<sup>70</sup>Ibid.

se résigne au compris joue toujours perdant. Ces personnages commencent leur "putréfaction et promènent leur cadavre glorieux et bruyant." Celui qui regarde la mort en face reste "debout et intact."<sup>71</sup>

Ce qui précède jette une lumière sur le motif qui pousse Antigone à choisir la mort: la mort la préserve de la contamination ou de la putréfaction. Le médiocre signe son 'décret de mort', lorsqu'il renonce à son idéal. Le héros cloîtré dans son exigence n'assouvit sa soif de l'idéal que dans l'anéantissement, l'ultime pureté du non-être: ". . . la mort est belle, elle t'offre une Eurydice intacte, une Eurydice au vrai visage que la vie ne t'aurait jamais donnée,"<sup>72</sup> dit M. Henri. Dans la mort tout "redevient pur, lumineux, limpide."<sup>73</sup> Elle restaure à Orphée "l'Eurydice de la première fois, éternellement semblable à elle-même."<sup>74</sup> Parfois l'intrinséance mène le héros vers la mort envers et contre tous, y compris parfois envers lui-même.<sup>75</sup>

<sup>71</sup>Jean Anouilh, "Brasillach." Texte publié par P. Vandromme, op. cit., p. 176.

<sup>72</sup>Eurydice, p. 533.

<sup>73</sup>Ibid., p. 534.

<sup>74</sup>Ibid., p. 533.

<sup>75</sup>Par exemple dans Antigone, Antigone dit: "Je ne sais pas pourquoi je meurs," p. 202.

Sur le thème de la mort se greffe celui de la vie. Le personnage qui choisit de vivre est de la 'race' qui se pose des questions "jusqu'à ce qu'il ne reste vraiment plus la plus petite chance d'espoir vivante."<sup>76</sup> Il se demande à quoi bon la vie, pourquoi vivre la vie? Que faire pour lui donner un sens? Nous avons vu que souvent il considère la vie comme une impasse qu'il refuse de sauter et qu'il ne trouve l'intérêt qu'à son moi. C'est le moi qui préserve et donne un sens à sa vie. Mais ce moi doit faire quelque chose pour que les autres croient à son existence. Nous savons que pour Proust l'art sauve l'artiste du désespoir; pour Claudel la prière sauve le fidèle, pour Giraudoux l'imagination ou la fantaisie. Pour Anouilh c'est l'écriture qui exorcise le mal de vivre. Pour la plupart de ses personnages de la première étape c'est la fidélité au Moi. Cet être se définit, s'achemine vers l'essence de soi-même. Sa force provient d'une prise de conscience qui lui indique le choix: rejeter la vie ou la facilité.

La vision de la vie de ce personnage est aussi complexe que la vie même. Dans certaines pièces il considère la vie comme une "comédie légère,"<sup>77</sup> dans d'autres pièces la vie est vécue "comme on danse, en

<sup>76</sup> Antigone, p. 188.

<sup>77</sup> Ornifle, p. 304.

musique, sur des pas réglés et avec grâce."<sup>78</sup> Dans les Pièces Grinçantes, elle devient 'grinçante': "La vie ne vaut jamais la peine qu'on se donne pour elle,"<sup>79</sup> car "on n'est jamais vraiment heureux."<sup>80</sup> Souvent comme le dit le général de la Valse des Toréadors: "La vie est un long déjeuner de famille - ennuyeux, comme tous les déjeuners de famille, mais nécessaire."<sup>81</sup>

Dans les Pièces noires le héros voit la vie sous l'optique Shakespearienne, "A tale told by an idiot." L'intuition qui gouverne les premières pièces surtout dénote, que la vie n'offre que corruption. Dans Eurydice, Orphée la considère comme une "pitrieries" un "mélo"<sup>82</sup> dont l'absurdité le frappe: "Je t'écoute parler du menu, du prix fixe, je me couche et me relève le lendemain."<sup>83</sup>

Pour ces personnages "Mourir ce n'est rien . . . vivre. C'est moins drôle et c'est plus long."<sup>84</sup> La vie est non seulement plus 'longue' mais elle impose des conditions contraires aux désirs du

<sup>78</sup>La Répétition, p. 471.

<sup>79</sup>Ornifle, p. 222.

<sup>80</sup>Ibid., p. 223.

<sup>81</sup>La Valse des Toréadors, p. 153.

<sup>82</sup>Eurydice, p. 533.

<sup>83</sup>Ibid., p. 396.

<sup>84</sup>Roméo et Jeannette, p. 311.

héros et provoque des difficultés qui l'épouvantent: dans l'Hermine, c'est le manque d'argent, dans la Sauvage, Eurydice et Roméo et Jeanette, c'est le poids du passé qui les écrase. Dans Antigone c'est l'angoisse face à l'avenir. Pour tous, l'épouvante de la vie "c'est de retrouver la fadeur, la mollesse de visages de quinze ans caricaturées mais intacts sous ces barbes, . . . ces airs dignes."<sup>85</sup> Comme le souligne Guicharnaud, la vie semble être:

a machine for corrupting man, powering him, keeping him from being a man. His dramatic hero is he who is conscious of the situation, caught between obligatory degradation of life and a will to escape from it. (. . .) His dignity lies in absolute negation.<sup>86</sup>

Il est conscient de cette 'machine à corrompre'. "Dites à qui devra-t-elle mentir, à qui sourire, à qui se vendre en détournant le regard?"<sup>87</sup> demande Antigone. La vie comporte un élément absurde, elle "s'obstine et se cramponne comme une pauvre."<sup>88</sup> Pour cela le regard d'Orphée face à la vie paraît empreint d'un sentiment tragique: "Nous allons être malheureux."<sup>89</sup> La vie est "faite de pièces de deux sous"<sup>90</sup> avec une fortune pour qui sait les amasser. Mais le

<sup>85</sup>Eurydice, p. 534.

<sup>86</sup>Guicharnaud, Modern French Theater, p. 123.

<sup>87</sup>Antigone, p. 186.

<sup>88</sup>Eurydice, p. 486.

<sup>89</sup>Ibid., p. 409.

<sup>90</sup>Ardèle, p. 53.

héros ne condescend point à les 'amasser', car il trouve la vie "une comptabilité harassante."<sup>91</sup>

Dans les Pièces roses, sous des dehors de comédie légère nous retrouvons les éléments du drame des Pièces noires. Le personnage éprouve l'ennui et le désespoir. Dans le Bal des Voleurs, Lady Hurf "s'ennuie comme une tapisserie,"<sup>92</sup> et joue la comédie afin d'oublier qu'elle a râté sa vie:

Il n'y a que pour ceux qui l'ont joué avec toute leur jeunesse que la comédie est réussie, et encore parce qu'ils jouaient leur jeunesse, ce qui réussit toujours. Ils ne se sont même pas aperçus de la comédie.<sup>93</sup>

De même dans le Rendez-vous de Senlis, George comme tous les personnages héroïques est exigeant,<sup>94</sup> mais il a appris:

qu'on commence par vouloir moins d'une vie de bonheur, puis on apprend que quelques années volées, c'est déjà une grande chance . . . . Après, on accepte de se contenter d'un soir . . . Et puis après, tout d'un coup, il ne reste plus que cinq minutes, et on arrive à trouver que c'est une oasis infinie, cinq minutes de bonheur.<sup>95</sup>

Les Pièces roses se terminent sur ces "cinq minutes" de bonheur. Ceci nous ramène à une phrase de Schopenhauer: "Comedy must always drop the curtain swiftly at the moment of joy, so that no one

<sup>91</sup>Roméo et Jeannette, p. 265.

<sup>92</sup>Le Bal des Voleurs, p. 43.

<sup>93</sup>Ibid., p. 130

<sup>94</sup>Le Rendez-vous de Senlis, p. 235.

<sup>95</sup>Ibid., p. 235.

may see what comes after."<sup>96</sup> Ce pessimisme se maintient jusque dans ses dernières pièces. Dans Le Scénario, d'Anthac conclut "La vie n'a pas de forme. On dialogue en petit nègre, on rate presque toujours son entrée et le dénouement est bâclé."<sup>97</sup> Dans sa dernière pièce Chers Zoiseaux le chef dit d'un ton accablé: "Le monde est encore plus laid que je ne le pensais. Et pourtant je vois tout en noir."<sup>98</sup>

L'opinion que le personnage se fait de la société est également pessimiste. S'il considère la vie comme une impasse qu'il refuse parfois de sauter, il considère la société superficielle et pleine de 'saletés'. L'auteur critique l'hypocrisie de la morale sociale, et un certain genre de vie: l'amour de l'argent et la folie de vouloir jouir à tout prix des richesses. Comme Rousseau, il semble croire que le 'Moi' est bon mais que la société corrompt. Le personnage des premières pièces, comme celui de la Nouvelle Héloïse aspire à l'éthique du bon sauvage qui n'a pas été contaminé par la société.

Dans Y avait un prisonnier, Anouilh place le personnage dans une situation limite sans aucune vraisemblance mais avec un thème: contraster

<sup>96</sup>Cité par Pronko, op. cit., p. 167.

<sup>97</sup>Le Scénario, op. cit., p. 16.

<sup>98</sup>Chers Zoiseaux, op. cit., p. 171.

son intransigeance avec la stérilité de la société bourgeoise. Après quinze ans de baigne, Ludovic retourne dans sa famille qui l'attend sur un navire. Il lutte seul contre la société qui exige qu'il réintègre des cadres devenus, pour lui, trop étroits:

Il faut que je joue mon rôle dans cette farce . . .  
A qui dois-je me vendre? Qui dois-je tromper? Quelle saletés faut-il que je fasse scrupuleusement chaque jour pour être tranquille?<sup>99</sup>

Il note l'hypocrisie et les masques qu'elle force l'individu à porter et avoue "Je ne sais plus ce que c'est que mentir."<sup>100</sup> Devant l'existence cauchemardesque des gens 'libres', enchaînés à des conventions absurdes, forcés de "mentir et tricher pour s'en tirer . . .",<sup>101</sup> il s'échappe.

Gaston dans le Voyageur sans bagage, assume les désirs cathartiques de l'auteur; d'en finir avec la société. Après une amnésie de dix-huit ans, il retourne dans sa famille. L'auteur contraste son moi "pur", "frais éclos"<sup>102</sup> avec la société bourgeoise et nous rappelle la tradition gidienne de "famille je vous hais." Comme Ludovic, Gaston refuse "toute la belle morale" ainsi que la "chère liberté"<sup>103</sup> que la société défend. Seuls, ces deux protagonistes parviennent à la rejeter;

<sup>99</sup>Y avait un prisonnier, op. cit., p. 33.

<sup>100</sup>Ibid., p. 14.

<sup>101</sup>Ibid., p. 31.

<sup>102</sup>Le Voyageur sans bagage, p. 344.

<sup>103</sup>Ibid., p. 340.

Ludovic en s'échappant du navire symbole de la société, Gaston en choisissant la seule famille qui ait péri dans un naufrage ne laissant pour survivant qu'un enfant.

Dans L'Invitation au Château, Isabelle qui défie la société avec son intransigeance, est l'adversaire dont il faut avoir raison à tout prix. Dans La Répétition, par un procédé favori d'Anouilh, le théâtre dans le théâtre, il insère dans un décor du 19ème siècle et une pièce de Marivaux la satire de la société actuelle de libertins.

Paradoxalement, le malheur du personnage vient, d'une part de ce qu'il n'est pas seul, il est exposé à être anéanti par la société, d'autre part de ce qu'il est seul car la société lui échappe. Cette société joue le rôle de la fatalité. Le personnage ballotté au gré des événements sait qu'il ne peut changer le cours du destin dont il est victime. Contrairement à 'l'Ondine' de Giraudoux qui ignore les forces maléfiques, l'héroïne d'Anouilh lutte contre les normes régies par la société en conflit avec sa sensibilité, a peur de la réalité implacable et souvent sordide. Elle porte le poids d'une culpabilité dans un théâtre empreint de la notion grecque du destin.<sup>104</sup> Malgré son apparente amoralité, elle garde un coeur pur. L'auteur contraste sa spontanéité avec le destin dont elle est victime mais qu'elle affronte avec courage, ignorant les contingences.

<sup>104</sup> Médée se considère la victime du destin, p. 131 et p. 396.

Comme nous l'avons vu dans la première partie de cette oeuvre l'intuition de Pirandello pour qui la personnalité qui a perdu son centre, consistait à nous dire que nous sommes ce que nous construisons. Pour Anouilh la personnalité est un masque de théâtre, qui consiste à s'attacher un rôle pour oublier la réalité de la condition humaine qui s'oppose à son idéal. Lorsque ces convictions contrariées prennent une forme plus élevées comme par exemple dans l'Alouette ou Becket, l'identification totale avec le rôle s'opère; lorsqu'elles sont moins élevées c'est le principe du 'jeu' qui triomphe.<sup>105</sup> Nous revenons à l'idée pirandellienne que la vie détruit l'homme mais le reconstruit lorsqu'il assume son rôle.

Pour les personnages anouilhien la vie est une scène où l'homme est un acteur tenu de jouer un rôle, lorsqu'il déplaît, ce rôle peut se prêter à une réinterprétation. Le personnage qui ne parvient pas à se prêter au jeu, à jouer selon les règles, discute et réfléchit sur soi et refuse de jouer le rôle imposé par le destin.

La nature des événements contingents limitent sa liberté et la possibilité de sauvegarder la pureté dans le monde. Sachant que tout compromis provoque une mort morale il refuse la vie et sombre dans un désespoir subjectif sans autre issue que la mort ou la solitude.

<sup>105</sup>Voir cette étude, p. 14-15.

Le personnage muni d'un rôle ne lui donne un sens que lorsqu'il affirme sa liberté - c'est à dire son moi, sa vérité - qui consiste à dominer ce rôle.

Malgré l'absurdité de son rôle le personnage choisit de bien jouer ce rôle tout absurde qu'il est.<sup>106</sup> L'importance du rôle, bon ou mauvais, assigné à chacun ne lui laisse d'autre choix que de le jouer. Là aussi nous trouvons un paradoxe; malgré l'attitude déterministe, la responsabilité du héros suggère une certaine liberté qui consiste à jouer son rôle. La liberté n'est point dans ce théâtre la possibilité d'un choix à partir d'une situation mais plutôt une sorte de déterminisme général avec des apparences de liberté qui font ressortir l'absurde de la condition humaine. La foi donc en son libre arbitre non seulement distingue le héros mais l'aide à mieux jouer son rôle.

Dans Becket, bien que Becket se sente abandonné par Dieu il doit compter sur son choix, accepter sa responsabilité et assumer la dignité de celui qui a foi en son rôle. Il doit bien faire ce qu'il y a à faire. "Ce qui est nécessaire est de faire absurdement ce qui vous a été assigné . . . jusqu'au bout."<sup>107</sup>

<sup>106</sup> Becket, p. 273.

<sup>107</sup> Ibid.

Il sait qu' "il faut jouer sa vie pour se sentir vivre."<sup>108</sup> Antigone doit son rôle au destin, Jeanne le doit à Dieu. Comme elle le dit au roi "Tu peux en faire un bon ou mauvais usage, Charles, pour cela, Il te laisse libre."<sup>109</sup>

Dans Antigone, le chœur annonce qu'elle doit jouer son "rôle jusqu'au bout,"<sup>110</sup> car, à chacun est dévolu un rôle "c'est une question de distribution."<sup>111</sup> Même dans les Pièces roses "chacun doit savoir jouer son rôle,"<sup>112</sup> et le rôle que le héros joue n'est pas pour les médiocres.

En vue de ce qui précède l'auteur justifie le personnage, victime du destin, qui devant l'absurdité de la condition humaine se précipite librement dans le néant de la mort afin d'éviter de jouer un rôle illusoire.

<sup>108</sup> Becket, p. 163.

<sup>109</sup> L'Alouette, p. 77.

<sup>110</sup> Antigone, p. 132.

<sup>111</sup> Antigone, p. 161.

<sup>112</sup> Le Rendez-vous de Senlis, p. 157.

## CHAPITRE V

### LE TRAJET DU 'MOI' ANOUILHIEN

Comme nous l'avons vu le conflit chez Anouilh n'est pas comme chez Pirandello entre moi et autrui mais plutôt entre la pureté et l'impureté. Si le drame pirandellien tourne autour d'autrui, celui d'Anouilh réside à l'intérieur de soi, dans l'aliénation qui sépare l'individu de ses aspirations. Le conflit est celui de la pureté et de l'impureté dont l'essence ternit les aspirations.

Dans le chapitre précédent, nous avons constaté que ce personnage irréligieux trouve un certain intérêt à son moi. C'est le moi qui préserve, qui donne un sens à la vie, bien que l'être se rende vite compte "qu'on n'est jamais seul. On est avec soi,"<sup>1</sup> et qu'il désespère de ne point se connaître, ou de connaître autrui à l'état pur. Dans l'optique du thème de la pureté nous grefferons celui de la pauvreté, de la révolte et de la solitude de l'être anouilhien.

<sup>1</sup>Eurydice, p. 520.

Le théâtre d'Anouilh a été appelé le théâtre de la mémoire,<sup>2</sup> le drame de la honte, une recherche désespérée de pureté.<sup>3</sup> Selon Ginestier la pureté est conçue comme une fidélité à soi-même, "axée sur la mémoire."<sup>4</sup> Là Anouilh semble appliquer la théorie de Bergson pour qui le souvenir représente le point d'intersection entre l'esprit et la matière: "grâce à la mémoire nous ne percevons pratiquement que le passé, le présent pur étant l'insaisissable progrès du passé rongé l'avenir." Pour Bergson celui

qui aborde sans idées préconçues, sur le terrain des faits, l'antique problème des rapports de l'âme et du corps, ce problème apparaît bien vite comme se resserrant autour de la question de la mémoire.<sup>5</sup>

Ce qui caractérise l'être anouilhien c'est d'attendre "un matin tout neuf, un matin sans souvenirs,"<sup>6</sup> de vouloir être "lavé de sa jeunesse,"<sup>7</sup> propre comme la mer "avec ses grandes vagues qui lavent tout,"<sup>8</sup> de souffrir en pensant que le passé "colle"<sup>9</sup> à sa peau, et n'amène à sa mémoire qu'automatisme, mensonges et mala-

<sup>2</sup>Gignoux, Anouilh, op. cit., p. 47.

<sup>3</sup>Maxime Chastaing, "Jean Anouilh," Esprit (mars 1947), p. 501.

<sup>4</sup>Paul Ginestier, Le Théâtre Contemporain dans le monde. Op. cit., p. 75.

<sup>5</sup>Henri Bergson, "La mémoire et l'Esprit" dans Oeuvres (Paris: Presses Univ. de France, 1963), p. 167.

<sup>6</sup>Roméo et Jeannette, p. 335.

<sup>7</sup>Le Voyageur sans bagage, p. 348.

<sup>8</sup>Roméo et Jeannette, p. 342.

<sup>9</sup>Eurydice, p. 453.

dies.<sup>10</sup> Cet être meurt physiquement ou moralement lorsqu'il apprend qu'il ne peut l'effacer de sa mémoire. Le point extrême de la purification est le besoin de l'aveu. Dans Eurydice, lorsqu'Orphée parle à Eurydice de délivrance ou de confession au moyen des mots, elle ne peut le croire. Pour elle les mots continuent à vivre "deux fois plus forts, plus vivants d'avoir été redits,"<sup>11</sup> et ce qui a été dit ou fait ne peut plus être effacé de la mémoire. L'être anouilhien pleure son innocence perdue à l'instant où il prend conscience de son propre être, et de sa flétrissure. Le personnage désire être seul avec lui-même, sans mémoire du passé, cette "chose dévorante,"<sup>12</sup> sans mots,<sup>13</sup> ni personne.<sup>14</sup> Il cherche à oublier son passé, à supprimer sa mémoire, c'est à dire se supprimer, se dissoudre.

Selon la théorie de Souriau, vivre c'est transférer d'instant en instant l'essence de son être, c'est être soi-même tout entier en chacun des instants qui met en continuité ce perpétuel transfert.<sup>15</sup> Nous avons vu que seul, Gaston l'amnésique dans le

<sup>10</sup>Thérèse a eu la gale, la croute, la gourme et toutes les maladies des pauvres. La Sauvage, p. 222.

<sup>11</sup>Eurydice, p. 454.

<sup>12</sup>Le Voyageur sans bagage, p. 342.

<sup>13</sup>Eurydice, p. 453.

<sup>14</sup>Antigone, p. 200.

<sup>15</sup>Souriau, Pensée vivante et Perfection formelle (Paris: Ed. du Seuil, 1952 ), p. 264.

Voyageur sans bagage, parvient à éliminer son vrai moi, de sa mémoire. "Qu'est-ce que je croyais donc que c'était des souvenirs?"<sup>16</sup> demande-t-il. Dans cette confrontation avec lui-même, il ne trouve qu'"obligations", "haine" et "blessures".<sup>17</sup> Cet être ne cherche pourtant pas de joies débordantes mais seulement de toutes petites. Grâce à l'amnésie de l'impureté du passé, Gaston obtient la pureté; et fait triompher son vrai moi sur le moi qu'autrui lui impose. Il se libère de la mémoire du passé, reste seul sans lui-même, sans "ce cadavre innocent."<sup>18</sup> Son amnésie est le symbole de la purification. Son choix de rester "un enfant digne de tous les pardons, . . . sans rien de laid sur le visage"<sup>19</sup> reflète son désir de sauvegarder la pureté dans le monde, l'élève et lui assure la victoire sur autrui. Maurice Boudot souligne que l'exigence de la pureté s'identifie à une exigence de sincérité intra-temporelle, d'acceptation du moi. Le moi n'est authentique qu'en revendiquant des désirs passés.<sup>20</sup> Si le passé hante ces êtres, c'est qu'ils désirent une impossible purification. Dans Becket le moine se souvient des conquérants Normands, et ne parvient pas à se déli-

<sup>16</sup>Le Voyageur sans bagage, p. 336.

<sup>17</sup>Ibid., p. 336.

<sup>18</sup>Ibid., p. 338.

<sup>19</sup>Ibid., p. 385.

<sup>20</sup>Maurice Boudot, "Pureté et Aliénation dans le théâtre d'Anouilh," Cahiers du Sud, 41ème année, No. 323, p. 105.

vrer de sa honte.<sup>21</sup> Pour Anouilh comme pour Sartre le passé est "une fatalité à rebours"<sup>22</sup> qui souille l'homme, soit à cause d'autrui, de soi-même, ou l'expérience vécue.

Sur le thème de la mémoire se greffe celui de la honte. "Depuis que je suis tout petit, je n'ai souvenir que de blessures, je les hais,"<sup>23</sup> dit Julien dans Colombe. Comme le souligne Bra-sillach c'est un fait que les plus vivants de ses personnages, ceux qui ne sont pas des 'médiocres' ou des 'cyniques', mais des personnages aimants et souffrants, semblent être écrasés par la conscience d'une culpabilité, d'une honte, d'une participation au mal qui tient à leur nature plus qu'à leur volonté.<sup>24</sup> Ils se débattent sans espoir devant un destin qu'ils ne peuvent changer, soumis à des forces auxquelles ils ne peuvent rien, ils ont honte et souffrent comme les héros raciniens sans être tout à fait innocents ni coupables mais plutôt sublimes et grotesques. Ils ont honte de leur impureté. Ils rêvent de renaître à l'innocence. Leur honte du passé traduit leur regret de l'impossible pureté juxtaposée à leur idéal.

<sup>21</sup>Becket, p. 205.

<sup>22</sup>Sartre, L'Être et le Néant (Paris: Gallimard), pp. 188-190.

<sup>23</sup>Colombe, p. 192.

<sup>24</sup>Cité par P. H. Simon, Théâtre et Destin, op. cit., p. 164.

La honte montre à la fois que l'être se reconnaît dans ses actes, les accepte comme le représentant et que par sa honte il s'affirme comme les ayant dépassés. L'être qui aspire à l'innocence a honte devant les autres, de se voir tel que les autres le voient. Le contraste entre le pur et l'impur provoque sa honte. Eurydice a honte de son passé devant Orphée:<sup>25</sup> "Je ne suis peut-être pas celle que tu voulais que je sois. Celle que tu avais inventée dans le bonheur du premier jour."<sup>26</sup> Dans la Sauvage, Thérèse a honte de ses parents, qui représentent l'impureté et tout ce qui est vil, devant Florent qu'elle considère parfait.<sup>27</sup>

L'être anouilhien comme l'être pirandellien n'a honte que devant autrui. Sa honte commence lorsqu'il se compare à quelqu'un qu'il considère comme supérieur à lui. Dans la Sauvage, Anouilh contraste l'imperfection de Thérèse avec la perfection de Florent. Dans Becket la honte de la 'mascarade'<sup>28</sup> est d'autant plus vive que son idéal est plus élevé.

Cette recherche de la pureté implique une notion romantique dont l'une des caractéristiques chez Anouilh est:

<sup>25</sup>Eurydice, p. 411.

<sup>26</sup>Ibid., p. 499.

<sup>27</sup>Dans la seule pièce de la Sauvage la honte est mentionnée aux pages suivantes: pp. 163, 184, 201, 207, 212, 218 et 222.

<sup>28</sup>Becket, p. 204.

la part prépondérante qu'il accorde aux problèmes de la conscience, de sa réflexion sur elle-même, de la solitude où elle se débat, de ses relations avec le monde. Par là il se situe dès l'abord, aux antipodes du théâtre classique, placé sous le signe d'une vérité et d'un langage universel, et où la question de la communication des esprits ne se pose même pas. C'est le romantisme qui a inventé la séparation des consciences. Anouilh est romantique incurablement.<sup>29</sup>

Cet être se rattache au romantisme par son besoin de créer la beauté. La beauté "on doit pouvoir en faire soi-même,"<sup>30</sup> dit le général dans la Valse des Toréadors. C'est une des rares choses qui ne font pas douter de Dieu,<sup>31</sup> ajoute Becket. Il se rattache aussi au romantisme par sa nostalgie de la simplicité propre à l'enfance, au retour à l'âge de la spontanéité qui n'a pas encore été ternie par la réalité, par la subjectivité où des liens affectifs l'emportent sur les contingences de la vie. Antigone refuse de comprendre afin de rester aussi près du monde de l'enfance. Comme le souligne Gignoux il existe pour Anouilh deux réalités: celle de l'enfant 'rose', et celle de l'adulte 'noire'; l'une est rêvée, l'autre vécue; la première motive une exigence, l'autre le refus.<sup>32</sup> "Pourquoi avons-nous perdu les mots de mon enfance,"<sup>33</sup>

<sup>29</sup>Jean Mauduit "Jean Anouilh ou la nostalgie de la grâce" Le Théâtre Contemporain, Cahier II, Octobre 1952, p. 158.

<sup>30</sup>La Valse des Toréadors, p. 137.

<sup>31</sup>Becket, p. 175.

<sup>32</sup>Gignoux, Anouilh, op. cit., p. 143.

<sup>33</sup>Jézabel, p. 42.

demande Marc dans Jézabel. Gaston dans le Voyageur sans bagage rejette la morale qu'on lui offre, afin de demeurer "aussi neuf qu'un enfant . . . sans rien de laid sur le visage."<sup>34</sup>

En outre le moi anouilhien se rattache au romantisme par sa révolte gratuite: "Moi, je n'ai rien accepté, je suis tout neuf et je ne veux rien savoir. Alors je fonce et vous n'avez qu'à me crever le premier."<sup>35</sup>

Le désir même de la mort n'est qu'une forme de révolte de l'être romantique qui ne peut renoncer à son absolu et s'indigne contre la réalité de l'existence rebuté par la laideur qui l'entoure. Sa souffrance atteint une hauteur tragique, il souffre de ne pouvoir atteindre la perfection que son 'moi' exige, de n'être pas compris par les autres qui ne vibrent pas au même niveau que lui. Il aspire à une plénitude qu'il ne peut trouver dans le monde qui l'entoure, par conséquent il le refuse. Comme le souligne Camus dans L'Homme Révolté, on peut aimer la vie et la refuser car "l'absurde est contradiction."<sup>36</sup> Le refus loin d'être absurde ou incohérent, revêt souvent un aspect héroïque que comprennent

. . . ceux qui n'ont pas exigé un jour au moins, la virginité absolue des êtres et du monde, tremblé de nostalgie et d'impuissance devant son impossibilité, ceux qui, alors sans cesse renvoyés à leur nostalgie

<sup>34</sup> Le Voyageur sans bagage, p. 385.

<sup>35</sup> Tu étais si gentil quand tu étais petit (Paris: Ed. la Table Ronde, 1972), p. 116.

<sup>36</sup> Camus, L'Homme Révolté (Paris: Ed. Gallimard, 1961), p. 19.

d'absolu , ne se sont pas détruits à essayer d'aimer à mi-hauteur, ceux-là ne peuvent comprendre la réalité de la révolte et sa fureur de destruction.<sup>37</sup>

L'être anouilhien se cramponne de toutes ses forces<sup>38</sup> à sa révolte afin de préserver son unité et résoudre le conflit entre sa vision intérieure et la réalité contraire à sa propre vérité imposée par autrui.

Conscient de son imperfection l'orgueil empêche l'être de jouer le 'jeu' du bonheur, cette "comédie étrange,"<sup>39</sup> requis par la société. La révolte lui fait dire en prose ce que Baudelaire avait dit en vers:

A quel complot infâme étais-je donc en butte,  
ou quel méchant hasard ainsi m'humiliait?  
E blessé par le mystère et par l'absurdité.  
Malade et morfendu, l'esprit fiévreux et trouble.<sup>40</sup>

Cet être avoue la défaite de l'homme vaincu, plein de sanglots et d'insultes.<sup>41</sup> Dans un conflit à la fois intérieur et extérieur il pleure avec Gaston lorsqu'il découvre qu'il a été non pas un adolescent affectueux mais un voyou qui s'amusait à tuer les oiseaux.<sup>42</sup>

<sup>37</sup>Ibid., p. 323.

<sup>38</sup>Le Sauvage, p. 197.

<sup>39</sup>Ibid., p. 250.

<sup>40</sup>Baudelaire, "Les sept vieillards" The Flowers of Evil, Ed. M. & J. Mathews (New York: New Direction Books, 1958), p. 86.

<sup>41</sup>Ibid.

<sup>42</sup>Le Voyageur sans bagage, p. 313.

La solidarité qui anime le héros anouilhien des années trente et la compassion envers l'humanité sont également d'inspiration romantique. Il préfère que l'autre soit pauvre et malheureux afin de le consoler.<sup>43</sup> "Je ne pourrai jamais te quitter . . . je ne pourrai pas vivre si je sais que tu crèves quelque part,"<sup>44</sup> dit Orphée à son père. Quand à Eurydice, elle "protège tout ce qui est mal fichu sur cette terre."<sup>45</sup> "Les misérables m'empêchent de dormir,"<sup>46</sup> écoute-t-on dire le protagoniste de l'une de ses dernières pièces. Et encore "Il me monte au coeur une sorte de tendresse louche pour les hommes."<sup>47</sup>

Bien que l'auteur reprenne constamment le thème "of the opposition of youth in its strength and purity and love, to the hypocrisy and cynicism and corruption of the other kind of living;"<sup>48</sup> cette répétition sans devenir monotone donne une unité de caractère à l'oeuvre, car l'habileté dramatique, l'imagination

<sup>43</sup>Par exemple Thérèse dit: "Aie besoin de moi, dis, au moins pour manger et pour marcher comme un enfant, . . ." La Sauvage, p. 232.

<sup>44</sup>Eurydice, p. 396.

<sup>45</sup>Ibid., p. 401

<sup>46</sup>Les Poissons Rouges, (Paris: La Table Ronde, 1972), p. 204.

<sup>47</sup>Le Directeur de l'Opéra, (Paris: La Table Ronde, 1972), p. 10.

<sup>48</sup>W. Fowlie, A guide to Contemporary French Literature, op. cit., p. 206.

de l'auteur mettent le même conflit sous un angle toujours nouveau.

Déjà dans l'Hermine, la première Pièce Noire d'Anouilh la pureté revêt une signification symbolique dans le contexte de la pièce et se résume dans le refus du bonheur, si ce bonheur se joint à la résignation et à la perte de la pureté. La purification devient dramatique lorsque le dramaturge met en scène l'immaculé en face d'un monde souillé dans des pièces telles qu'Antigone, l'Alouette, ou Becket, et s'organise en fonction d'une progression interne avec plus ou moins d'ampleur selon qu'il s'agit de sauver son intégrité, la France ou l'Honneur de Dieu.

Dans les Pièces roses la blancheur devient comique. Ainsi dans le Rendez-vous de Senlis, George, sans avoir la stature héroïque se taille un manteau à sa mesure. Il loue pour un soir une maison et des comédiens pour réaliser ce rêve de la perfection, de paraître pur, d'un passé respectable, de parents nobles et aimants. Il joue sa vie sur un vaudeville<sup>49</sup> non sur une tragédie. Dans les premières pièces surtout, la purification reste dramatique. Ainsi dans Jézabel, Marc sans être pur lui-même désire être sauvé de l'impureté, "ne pas voir les autres."<sup>50</sup> Il veut être "un orphelin sans souvenirs"<sup>51</sup> afin de ne pas porter le poids de leur impureté, de ne pas être obligé de toujours sauver les

<sup>49</sup>Le Rendez-vous de Senlis, p. 165.

<sup>50</sup>Jézabel, p. 109.

<sup>51</sup>Ibid., p. 107.

autres, de penser aux autres."<sup>52</sup> Quand à Jézabel, elle-même impure, appelle un autre qui lui donne la pureté: "Peut-être si tu m'avais tendu la main, je me serais retournée à elle."<sup>53</sup>

Dans Eurydice l'être conscient de l'impureté qui l'entoure, étant impur lui-même, cherche la pureté: "Tu crois qu'on serait la même, toi, si on savait toute petite qu'un jour on aura absolument besoin d'être toute propre, toute nette?",<sup>54</sup> demande Eurydice.

Dans la Sauvage, Rouso et Jeannette et Jézabel l'être impur poursuit chez autrui l'image d'un dieu; Florent, Frédéric et Marc sont les 'dieux' recherchés par le héros afin de l'aider à capturer le paradis perdu. Jézabel, la Sauvage et Jeannette échouent, car elles ne peuvent communiquer avec 'autrui' qui représente la perfection, n'est pas 'humain' donc ne peut le comprendre ni partager leur souffrance. Le héros de ces pièces exige qu'autrui ne soit pas "étranger sur la terre,"<sup>55</sup> qu'il ait souffert comme lui "de toute la peine qui a dû serrer, depuis toujours le cœur des pauvres quand ils se sont aperçus que les gens heureux ne savaient rien."<sup>56</sup>

<sup>52</sup> Ibid., p. 80.

<sup>53</sup> Jézabel, p. 109.

<sup>54</sup> Eurydice, p. 453.

<sup>55</sup> La Sauvage, p. 228.

<sup>56</sup> Ibid., p. 224.

'L'autre' est considéré comme un "vainqueur qui n'a pas combattu,"<sup>57</sup> un roi à qui on a tout donné à profusion et pour rien; qui devient un peu étranger sur la terre.<sup>58</sup>

Le moi nous dévoile son désespoir lorsque 'l'autre' ne peut partager sa douleur, son humanité!

Je suis au désespoir, je viens, d'entrer dans un royaume où tu ne saurais pas me suivre pour me reprendre. Parce que tu ne sais pas ce que c'est que d'avoir mal et de s'enfoncer. Tu ne sais pas ce que c'est que de se noyer, se salir, se vautrer . . . Tu ne sais rien d'humain, Florent.<sup>59</sup>

Comme le souligne Vandromme, "au lieu de se faire, l'être va se défaire."<sup>60</sup> Par un phénomène psychologique commun chez les individus peu sûrs d'eux-mêmes, il s'humilie et compense cette inquiétude par ses cris orgueilleux et par sa fureur.

Vous me dégoutez tous avec votre bonheur . . .  
Je veux me laisser prendre par lui toute vivante.  
Je veux continuer à avoir mal et à souffrir, c'est extraordinaire, n'est-ce pas?<sup>61</sup>

Nous ne trouvons point 'extraordinaire' que cet être incapable de se délivrer du passé, et de la honte, ou de trouver un 'autre' qui puisse le purifier désespère et cherche la solution

<sup>57</sup>Ibid., p. 223.

<sup>58</sup>Ibid., p. 228.

<sup>59</sup>Ibid., p. 221.

<sup>60</sup>Vandromme, Anouilh, p. 14.

<sup>61</sup>La Sauvage, p. 207.

soit dans la mort,<sup>62</sup> soit en fuyant le monde,<sup>63</sup> et le bonheur,<sup>64</sup> soit en choisissant la révolte et la solidarité des réprouvés afin d'arriver au bout de son mal, car "au bout du désespoir . . . il y a une blanche clairière où l'on est presque heureux."<sup>65</sup>

Dans plusieurs pièces les êtres qui aspirent au bien naissent dans le mal: Marc dans Jézabel naît de mère criminelle et veut sortir de son milieu sordide; Antigone naît d'une race de meurtriers; Thérèse, Ophée et Eurydice de familles immondes qui oppriment la soif de pureté du héros. Ils admirent les 'purs' sans parvenir à les émuler. Ils désirent la pureté mais incarnent eux-mêmes le mal. "J'ai menti, j'ai triché, j'ai volé, je suis sale . . . je suis ton malheur . . . Je pue!"<sup>66</sup> dit Médée.

Cet être regrette avec nostalgie la perte du paradis perdu de l'Innocence et de l'Enfance: "Je veux aussi fort que lorsque j'étais petite, que tout soit lumière et bonté,"<sup>67</sup> et n'attend qu'un "matin tout neuf . . . Un jour où les êtres et les choses

<sup>62</sup>Médée se tue afin d'empêcher le vice de "creuser sa trace sur son visage." Médée, p. 377.

<sup>63</sup>Ludovic s'échappe de sa famille disant à la société: "F . . . le camp." Y avait un prisonnier, op. cit., p. 34.

<sup>64</sup>La Sauvage renonce au bonheur avec Florent.

<sup>65</sup>La Sauvage, p. 261.

<sup>66</sup>Médée, p. 384.

<sup>67</sup>Ibid., p. 396.

autour de moi ne seront plus éternellement questions, mais certitudes, réponses."<sup>68</sup>

Un autre thème prévaut dans les premières pièces; le thème de la pauvreté. Anouilh heurte l'être biologique et social aux aliénations familiales, aux humiliations économiques qui dérivent de cette situation. L'être "ne badine pas avec ceux qui donnent l'argent, ce vil métal c'est sacré!"<sup>69</sup> Cette étape est dramatisée afin de démontrer que sous la pression de la société le matériel cède au spirituel et impose ses jugements sur l'individu qui perd la liberté d'agir, de s'exprimer, ou de réaliser son unité profonde.

Sa première pièce, L'Hermine, dont le titre symbolique indiquait la direction de la pensée d'Anouilh, contient déjà les thèmes principaux de ce théâtre; la soif de la pureté, la pauvreté, et la satire de la société en conflit avec l'intransigeance du héros. Le protagoniste de cette pièce, Frantz, n'est pas "imbécile qui a le mal du siècle, avec un siècle de retard, et qui cherche un emploi sur la terre."<sup>70</sup> Il voudrait "vivre et être heureux."<sup>71</sup> Il cherche à s'élever au dessus des lois de la société si elles

<sup>68</sup> Roméo et Jeannette, p. 335.

<sup>69</sup> Le Rendez-vous de Senlis, p. 195.

<sup>70</sup> L'Hermine, p. 44.

<sup>71</sup> Ibid.

sont incompatibles avec son absolu. Malgré sa pauvreté il aspire à une perfection inexistante, à quelque chose de meilleur que sa condition, et nous transmet ce message: "N'essayez pas de vous duper vous-mêmes avec l'honnêteté et la morale."<sup>72</sup> Il sait que c'est pour le pauvre qu'"on fait des livres de morale,"<sup>73</sup> et qu'une jeunesse pauvre est "une sinistre farce."<sup>74</sup> Il doit "tricher et mentir" pour être accepté par la société qui pressent-il n'a rien à lui offrir que des "apéritifs" et des "mots d'esprit."<sup>75</sup> Il ne peut se résigner à la pauvreté, cette "chienne hargneuse"<sup>76</sup> qui lui a fait perdre son insouciance, l'a rendu raisonnable, triste et prudent,<sup>77</sup> qui intervient entre lui et son amour et l'empêche de s'isoler du monde.<sup>78</sup>

La pauvreté a fait de ma jeunesse une longue succession de mesquineries et de dégoûts, je me méfie. Mon amour est une chose trop belle, j'attends trop de lui pour risquer qu'elle le salisse . . . je veux l'entourer d'une barrière d'argent.<sup>79</sup>

<sup>72</sup>Ibid., p. 91.

<sup>73</sup>L'Hermine, p. 41.

<sup>74</sup>Ibid., p. 40.

<sup>75</sup>Ibid., p. 42.

<sup>76</sup>Ibid., p. 81.

<sup>77</sup>Ibid., p. 40.

<sup>78</sup>Ibid., p. 53.

<sup>79</sup>Ibid., p. 54.

Il veut que son amour soit 'beau', 'pur',<sup>80</sup> sans honte, et pour qu'il vive il commet le meurtre de la vieille tante dont l'argent "était devenu le prix exact de sa pureté."<sup>81</sup> Comme le héros de Dostoïevsky Raskolnikov, chaque coup de marteau tue symboliquement les 'saletés' et lui assure "la liberté d'être et de devenir."<sup>82</sup> Déjà cette pièce se présente comme une révolte contre l'argent symbole de compromis qui porte atteinte à la pureté de l'être, le soumet aux conventions et aux mensonges, et contamine sa conscience. La cause du meurtre qui "le purifie dans le sang"<sup>83</sup> remonte à l'humiliation due à la pauvreté et paradoxalement au désir de pureté du héros.

Là aussi nous retrouvons la même courbe que les pièces postérieures; le protagoniste restaure son amour et le purifie en y renonçant. Il se remet à la justice disant: "Tu penseras à ma grande soif de pureté."<sup>84</sup>

Au théâtre, Anouilh est le dramaturge qui confère le mieux à ses personnages l'accent des pauvres. Dans la Sauvage, Thérèse affirme:

<sup>80</sup>Ibid., p. 117.

<sup>81</sup>Ibid., p. 117.

<sup>82</sup>Hubert Gignoux, Jean Anouilh, op. cit., p. 28.

<sup>83</sup>L'Hermine, p. 122.

<sup>84</sup>Ibid., p. 83.

J'ai fait de longs détours parce qu'il fallait que je descende les marches et que j'avais les bas troués aux genoux . . . J'avais honte quand on me donnait des sous.<sup>85</sup>

Elle ne s'insurge pas contre la pauvreté mais contre la laideur de la vie ou la mauvaise conduite qu'elle favorise et surtout contre l'impossibilité d'abolir le souvenir, de purifier sa conscience pour régénérer sa vie.

Il serait intéressant de comparer le dramaturge aux romanciers qui eux aussi traitent ce thème: "À mesure qu'on reste dans un endroit les choses et les gens se débraillent, pourrissent et se mettent à puer exprès pour vous,"<sup>86</sup> décrit Céline. Dans Les Asiates nous trouvons cet autre témoignage violent de la pauvreté:

Ce n'est pas la misère qui est grave, mais tout ce qui l'accompagne . . . Tu m'obéis parce que tu es pauvre et qu'il faut manger . . . tu courbes le dos . . . tu acceptes les coups ou les évites par le mensonge.<sup>87</sup>

Chez Anouilh la révolte contre la tyrannie de l'argent qui contraint les pauvres à s'humilier, se poursuit tout le long de l'oeuvre jusque dans sa dernière pièce où le protagoniste avoue: "J'ai eu faim, moi-même quand j'étais petit."<sup>88</sup>

<sup>85</sup> La Sauvage, p. 42.

<sup>86</sup> Céline, Voyage au bout de la nuit, Le Livre de poche, (Paris: Galimard, 1952), p. 274.

<sup>87</sup> Jean Hougron, Les Asiates, Le Livre de poche, (Paris: Ed. Mondiales, 1955), p. 389.

<sup>88</sup> Anouilh, Le Scénario, (Paris: La Table Ronde, 1976), p. 65.

Comme "tout le monde a peur de quelque chose, moi, j'ai peur de la pauvreté;"<sup>89</sup> quelquefois "le besoin de surmonter cette peur rend cruel."<sup>90</sup> Nous discernons l'expression de la même angoisse de

Frantz dans l'Hermine trente cinq ans plus tard chez Paluche:

coûte que coûte dans les parois lisses du système, pour y entrer.<sup>91</sup>  
 L'angoisse de la faille qu'il faut trouver coûte que coûte dans les parois lisses du système, pour y entrer.

En 1946 Gignoux avait prédit de justesse que si Anouilh ne veut pas rester prisonnier du sujet unique que, sous des formes diverses, il a exploité jusqu'ici, il devra s'échapper soit vers le comique, soit vers le religieux.<sup>92</sup> Le dramaturge choisit la première alternative. Il retourne à l'influence de la Commedia<sup>93</sup> qui cherche à distraire et faire oublier la mort en nous amusant. Le héros de la première phase jouait un rôle tragique soit en anarchiste,<sup>94</sup> soit en nihiliste,<sup>95</sup> soit en esthète,<sup>96</sup> celui de la se-

<sup>89</sup>Ibid., p. 79.

<sup>90</sup>Ibid., p. 82.

<sup>91</sup>Ibid., p. 106.

<sup>92</sup>Gignoux, op. cit., p. 145.

<sup>93</sup>Voir cette étude, p. 27-28.

<sup>94</sup>Par exemple Ludovic dans Y avait un prisonnier.

<sup>95</sup>Telle Antigone.

<sup>96</sup>Becket serait le meilleur exemple de l'esthète.

conde phase choisit de rire au lieu de pleurer:

Il faut gaiement jouer la comédie: l'homme est un animal inconsolable et gai . . . Tu verras, en grandissant, Toto, que dans la vie, même quand ça a l'air d'être sérieux, ça n'est tout de même que du guignol. Et qu'on joue toujours la même pièce.<sup>97</sup>

L'humain si pathétique, si pitoyable soit-il, est toujours, à un moment donné, comique<sup>98</sup> surtout si l'auteur comme celui de Cher Antoine, pièce autobiographique, a "reçu du ciel le don de faire rire."<sup>99</sup>

Pascal Jardin dans le Programme de sa dernière pièce Chers Zoiseaux note que "ce dramatique du désespoir trouve son harmonie dans une gaieté narquoise . . . dans un mélange de rires désespérés et de grincements de dents."<sup>100</sup>

En 1947 L'Invitation au Château, peut être appelée pièce transitoire, car elle réunit les personnages de la Commedia dans un jeu parfait où le comique règne. Selon Gabriel Marcel:

C'est une transmutation de tous les thèmes d'Anouilh qui se débarrassent de ce qu'ils pouvaient avoir d'artificial et de morbide. Tout ici devient musique, une musique où ne manquent ni le saxophone, ni par endroit l'orgue de Barbarie.<sup>101</sup>

<sup>97</sup>L'Hurluberlu, pp. 207-208.

<sup>98</sup>Marguerite Jancis, "Images de l'Alouettes," Cahiers de la Cie. Madeleine Renaud, J. L. Barrault, 26ème cahier, Mai 1959, p. 29.

<sup>99</sup>Anouilh, Cher Antoine ou l'Amour raté (Paris: Ed. La Table Ronde, 1969), p. 132.

<sup>100</sup>Pascal Jardin, Programme de Chers Zoiseaux à la Comédie des Champs Elysées, Juin 1977.

<sup>101</sup>Gabriel Marcel, "de Jézabel à Médée," La Revue de Paris, LVI, Juin 1959, p. 107.

Dans ce que nous appellerons sa seconde phase, l'être sans perdre les caractéristiques de la première entrevoit que l'absolu ne peut être toujours de rigueur, et penche vers le relatif. Il cesse de lutter vainement contre le destin et admet que la pureté n'est pas forcément inconciliable avec la maturité. Il ne se débat plus pour vaincre le passé ou la pauvreté. La réconciliation avec la vie domine cette phase. La mort n'est pas conçue comme l'unique solution. L'être des années trente protestait car il ne pouvait vivre sans mourir moralement. Au lieu de se détruire afin de prouver sa fidélité au moi, aux siens, celui des années cinquante décide de jouer sa vie au lieu d'être joué par le passé: "Il faut vivre maintenant, assurer l'ordre, donner des lois à Corinthe et rebâtir sans illusions un monde à notre mesure pour y attendre de mourir."<sup>102</sup>

Sans se dissiper, l'absolu perd de sa rigueur, Si la dualité continue à sevir le ton néanmoins baisse. Il subsiste une nostalgie de l'absolu, et la peinture des êtres qui balancent entre le 'rose' et le 'noir', continue à témoigner de la condition humaine en conflit avec l'idéal et avec le bonheur auquel ils aspirent. S'ils s'affirment dans le relatif ils ne refusent pas moins l'existence dévaluée, ils mettent toujours leur espoir dans l'authenticité, la sincérité et l'esprit de l'enfance. Pour l'auteur la société reste factice et la politique intéressée.

<sup>102</sup> Médée, p. 398.

Dans plusieurs pièces l'être cherche une alternative, un autre côté du tableau: le métier, la famille où le rêve ne combat pas la réalité mais s'amalgame, et comme le dit le général dans l'Hurluberlu se "croisent sur la route."<sup>103</sup>

Au relativisme obsédé d'absolu qui mise pour le "tout ou rien"<sup>104</sup> et se détruit, succède une acceptation inquiète:

Poursuis ta course. Tourne en rond, déchire-toi, bats-toi, méprise, insulte, tue, refuse tout ce qui n'est pas toi. Moi, je m'arrête. Je me contente. J'accepte ces apparences aussi résolument que je les ai refusées autrefois avec toi. Et s'il faut continuer à se battre, c'est pour elles que je me battrai, humblement, adossé à ce mur dérisoire construit de mes mains, entre le néant absurde et moi.<sup>105</sup>

L'être envisage la possibilité de construire un monde à sa mesure, de vivre et de rebâtir sans illusions un monde, car il se rend compte que la mort ne résoud rien:

On doit vieillir. On doit sortir un jour de son monde d'enfant et accepter que tout ne soit pas aussi beau que lorsqu'on était petit . . . Cette horreur et tous ces gestes pour rien, cette aventure grotesque, c'est la nôtre. Il faut la vivre. La mort aussi est absurde.<sup>106</sup>

Au lieu de la honte et du refus, la solitude et la peine sont les thèmes dominants de la seconde phase. L'être constate avec

<sup>103</sup> L'Hurluberlu, pp. 207-208.

<sup>104</sup> Antigone, p. 188.

<sup>105</sup> Médée, p. 390.

<sup>106</sup> Roméo et Jeannette, p. 342.

peine la perte de son rêve de jeunesse. Comme le dit le général de l'Hurluberlu au curé qui lui reproche sa haine, son goût du scandale, le besoin de remuer la boue dont la chair est faite, et d'étaler le mal:

Ce n'est pas de la haine, mon Père. C'est de la peine. Il y a un demi siècle que j'ai de la peine. Cela commence à devenir long. Petit garçon, J'avais vu cela tout autrement. Je ne m'en suis pas remis.<sup>107</sup>

Cet être ne se "remet" jamais complètement de ses déceptions. Dans la seconde phase ne pointe ni violence, ni nihilisme, cependant l'être caricatural de plus en plus risible mais pitoyable et vrai dévoile sa solitude plutôt que sa honte. Notons qu'il garde les caractéristiques romantiques: la révolte et la solitude. Seul face à la société et à lui-même il ne trouve point la consolation dans l'amour ni dans la richesse: "On est tout seul, voilà ce qui est sûr. On ne peut rien les uns pour les autres que jouer le jeu."<sup>108</sup> La solitude reste à la base de toute l'oeuvre.<sup>109</sup>

Becket met l'accent sur la condition humaine absurde de l'homme voué à la solitude malgré sa volonté. La rencontre du roi et de Becket à la Ferté Bernard souligne le thème de la solitude. Le

<sup>107</sup>L'Hurluberlu, p. 38.

<sup>108</sup>L'Invitation au Château, p. 126.

<sup>109</sup>"On est bien seul," dit M. Henri dans Eurydice, p. 529. Dans l'une de ses dernières pièces l'auteur répète les mêmes paroles. "Je me sens tout seul," Le boulanger, la boulangère et le Petit Mitron, (Paris: La Table Ronde, 1969), p. 131.

roi qui tient à l'amitié de Becket ne parvient qu'à crier "Thomas" à Becket qui symboliquement ne l'entend pas.<sup>110</sup>

Dans Antigone, le conflit entre l'ordre et la vérité devient le drame de la solitude. Antigone agit pour elle seule afin de souligner non seulement son affectivité mais son isolement. "Murée dans un trou,"<sup>111</sup> seule, incomprise, devant un garde indifférent, elle symbolise l'isolement des hommes. En outre la lettre à Hémon où elle exprime ses motifs, ne lui parvient jamais, reste sans adresse et souligne le caractère absurde de la solitude qui sépare les humains. Elle refuse l'offre de sa soeur qui lui propose de mourir avec elle. Antigone se doit de pousser jusqu'au bout sa condition de victime émue du destin. Comme le souligne Ginestier la claire vision de sa solitude, ne lui viendra qu'au moment où elle aura accepté l'idée de sa mort, moment où en somme elle sera spirituellement morte."<sup>112</sup>

Ce n'est pas la seule pièce qui présente cette structure. Médée meurt 'spirituellement' lorsqu'elle accepte l'idée de son isolement: "Tu as déjà tué Médée aujourd'hui, tu le sais bien. Médée est morte."<sup>113</sup>

<sup>110</sup> Becket, p. 277.

<sup>111</sup> Antigone, p. 199.

<sup>112</sup> Ginestier, Le Théâtre Contemporain, op. cit., p. 29.

<sup>113</sup> Médée, p. 379.

Dans cette pièce la mort physique d'Antigone, d'Hémon, d'Ismène, de la reine, y compris la mort morale de Créon, font partie du destin qui voue les hommes à la solitude.

Les héros comme les médiocres ressentent la même désorientation devant la solitude. Créon souffre de ne pouvoir communiquer avec sa femme, qui ne lui est d'aucun secours.<sup>114</sup> "Tu es seul maintenant,"<sup>115</sup> lui annonce le chœur à la fin de la pièce. Il est seul comme le roi dans Becket: "J'ai été seul, toujours personne ne m'a jamais aimé sur cette terre."<sup>116</sup> Il est seul comme les gardes d'Antigone et tous les êtres dépourvus de l'imagination morale de l'individu libre.

Les personnages des Pièces roses ne sont pas exempts de la solitude. Dans le Bal des Voleurs, Lady Hurf avec un mélange d'ironie et de tragique avoue être:

aussi seule que lorsqu'elle était une petite fille qu'on faisait tourner en pénitence contre le mur . . . Et ce qui est le plus grave je ne rends compte qu'entre cette petite fille et cette vieille femme, il n'y a eu, avec beaucoup de bruit, qu'une solitude pire encore.<sup>117</sup>

et implique que c'est l'authenticité ou la simplicité qui sauve. Est simple celui qui n'est que soi, qui n'est riche que de soi.

<sup>114</sup> Antigone, p. 27.

<sup>115</sup> Ibid., p. 27.

<sup>116</sup> Becket, p. 246.

<sup>117</sup> Le Bal des Voleurs, p. 65.

La solitude est tantôt exprimée avec grandeur par Becket:

C'est dans cette solitude, dans ce silence d'un Dieu disparu, dans ce dénûment et cette misère de bête, que l'homme qui continue à redresser la tête est bien grand. Grand tout seul,<sup>118</sup>

tantôt avec simplicité par Paluche:

Ma mère . . . partait travailler tous les soirs. Je restais seul avec mon père . . . Nous ne savions pas trop quoi nous dire. Je crois qu'il était aussi angoissé que moi de nous sentir seuls . . . Il m'en est resté une peur des soirs. C'est pour cela que je n'aime pas sortir. J'ai peur tous les soirs.<sup>119</sup>

C'est ce qui explique l'attitude prévalente de sa première à sa dernière pièce, où autrui fait l'être pour le laisser seul avec sa solitude car:

On vit éternellement ses premiers phantasmes d'enfant. Il n'y a peut-être pas pour chacun d'autre réalité. C'est sans doute pour cela que les êtres ont tant de mal à se rapprocher et à se comprendre. Nous vivons chacun dans une lune, imaginée tout petit - et l'infini des espaces interplanétaires entre nous . . .<sup>120</sup>

On pourrait conclure avec J. L. Barrault parlant de la Petite Molière d'Anouilh: "Nous ne sommes vraiment nous-mêmes que dans le silence. La solitude de Molière me révéla une certaine solitude d'Anouilh,"<sup>121</sup> et . . . nous pourrions ajouter, notre propre solitude.

<sup>118</sup>Becket, p. 259.

<sup>119</sup>J. Anouilh, Le Scénario (Paris: Ed. La Table Ronde, 1976), p. 69.

<sup>120</sup>Ibid.

<sup>121</sup>Jean Louis Barrault, "Depuis Chaptal" Cahiers de la Cie Madeleine Renaud, J. L. Barrault, mai 1959, p. 47.

## CHAPITRE VI

### LE MOI SOUS LE REGARD D'AUTRUI

Le théâtre d'Anouilh est "axé sur l'égoïsme de l'auteur et sur la méconnaissance de l'autre."<sup>1</sup> Cette méconnaissance sert précisément à faire ressortir l'isolement de l'être anouilhien.

Autrui est recherché en amour, surtout quand l'auteur délivré de soucis financiers délaisse les autres thèmes et adonne ses personnages à cette recherche. Examinons comment cette expérience transcendante telle que la pureté est vouée à l'échec, et pourquoi le schisme entre le moi et autrui est complet.

Dans sa recherche d'autrui, l'être se trouve seul. Autrui reste insaisissable, car en apparence on est deux mais en réalité on est seul. L'être aspire à l'unité de l'esprit. Il se voudrait pur esprit enfermé dans un corps sans honte, et juge 'intolérable'

<sup>1</sup>Serge Radine, Anouilh, Lenormand, Salacrou (Genève: Ed. des Trois Collines, 1951), pp. 17-18.

de ne trouver ni l'un ni l'autre, d'être deux.

Deux enveloppes, bien imperméables autour de nous, chacun pour soi avec son oxygène, avec son propre sang quoi qu'on fasse, bien enfermé, bien seul dans son sac de peau . . . Un petit plaisir, une petite illusion, mais on se retrouve bien vite tout seul, avec son foie, sa rate . . . Deux prisonniers qui tapent contre le mur du fond de leur cellule. Deux prisonniers qui ne se verront jamais . . . Deux mystères. Deux mensonges.<sup>2</sup>

"Tu ne trouves pas qu'on est trop seul?"<sup>3</sup> demandait Orphée à Eurydice. Trente quatre ans plus tard dans Le Scénario Moutchkine répond à la même question: "On croit qu'on est deux. Et puis un matin on se retrouve tout seul dans son sac de peau dont on n'était en fait jamais sorti."<sup>4</sup> Orphée et Eurydice, Stella et Moutchkine

avaient joué à l'amour parce que c'était difficile et excitant . . . Et puis la bataille gagnée et perdue, comme disent les sorcières dans Macbeth, il n'y avait plus que le sac de peau de Stella et le sac de peau de Moutchkine, et chacun à l'intérieur qui regardait l'autre sans comprendre.<sup>5</sup>

"Deux mystères. Deux mensonges,"<sup>6</sup> avait dit Orphée. "On est un et un. Cela fait deux. Ce qui ne serait pas naturel c'est que un et un, cela fasse un,"<sup>7</sup> reprend Moutchkine. L'étranger insépa-

<sup>2</sup>Eurydice, pp. 496-497.

<sup>3</sup>Ibid., p. 496.

<sup>4</sup>Le Scénario, op. cit., p. 22.

<sup>5</sup>Ibid.

<sup>6</sup>Eurydice, p. 497.

<sup>7</sup>Le Scénario, op. cit., p. 70.

rable de soi fait obstacle à toute solitude, veut être seul sans lui même. Par conséquent l'amour est une illusion condamnée d'avance. Comme l'aurait dit Mallarmé l'être se débat sous 'le mal d'apparaître', et de paraître comme les autres le voient, de savoir qu'ils ne le verront jamais tel qu'il est. Il lutte afin de s'affirmer et de confronter autrui. Comme l'être pirandellien, l'être anouilhien se voit autre sous le regard d'autrui et définit cette aliénation comme la présence des autres en nous. Il reconnaît la puissance d'autrui et souffre de se savoir défiguré par le regard des autres sur lui.

Avec les personnages de Pirandello et de Sartre celui d'Anouilh cherche 'sa vérité' vis-à-vis d'autrui, mais ce dernier ajoute une autre dimension à cette recherche: sa nostalgie de l'impossible pureté. Il se demande si c'est sa conscience, ou bien la présence des autres qui ne lui permet pas cette pureté à laquelle sa conscience aspire. Le héros de Sartre se pose la même question<sup>8</sup> et comme nous l'avons vu, ne retrouve sa pureté ou 'authenticité' que lorsqu'il fait un choix. Tandis que le médiocre d'Anouilh, comme l'Estelle de Sartre, joue à se créer une image devant l'autre qui encourage ce jeu:

Il y a six grandes glaces dans ma chambre à coucher  
 . . . Quand je parlais, je m'arrangeais pour qu'il

<sup>8</sup>Par exemple Hugo dans Huis Clos abandonné par Dieu, se rend compte de l'absurdité de l'existence et devient 'authentique' lorsqu'il prend la responsabilité de faire un choix.

y en ait une où je puisse me regarder. Je parlais, je me voyais parler. Je me voyais comme les gens me voyaient, ça me tenait éveillée.<sup>9</sup>

On pourrait ajouter que si Thérèse dans La Sauvage se tournait vers son 'miroir', elle pourrait dire avec Estelle et le personnage pirandellien de Un, personne et cent mille:

Si tel que je t'apparais, je ne me reconnaitrais pas.  
Ce miroir me dirait la vérité en me présentant une image que je ne connais pas; celle que tu me donnes.<sup>10</sup>

Cette façon de parler de l'image pourrait signifier en termes sartriens l'autre moi, à la fois, l'autre, hors de moi, et, l'autre, en moi. Je ne me vois autre que sous le regard d'autrui qui conditionne mon altération, d'où le drame. Plusieurs personnages se disputent ma personne. Thérèse découvre qu'un acte n'est pas seulement ce qu'il est mais ce qu'il a l'air d'être, que l'individu sous le regard d'autrui qui le juge n'est pas le seul maître de son innocence. Son amour, désintéressé est interprété par autrui comme un prétexte qui lui permettrait d'accéder à la fortune de Florent. Comme l'explique Florent "de sa liberté, elle a fait cette pureté sans masque ni retenue."<sup>11</sup>

Ce contraste est également dramatisé dans Eurydice. Eurydice ne sait qu'elle est la véritable Eurydice et demande:

<sup>9</sup>Sartre, Huis Clos, Edité par J. Hardré et G. Daniel. (New York: Meredith Publishing Co., 1962), p. 39.

<sup>10</sup>Piroué, Pirandello, op. cit. p. 91.

<sup>11</sup>La Sauvage, p. 154.

Si tous les mots sont là, tous les sales éclats de rire, si toutes les mains qui vous ont touchée sont encore collées à votre peau, alors on ne peut jamais devenir une autre!<sup>12</sup>

La présence des autres en nous est-elle aussi profonde? Peut-on être ce que les autres voient en nous? Orphée voit Eurydice autrement que son amant Dulac ne la voit: "Je commence à croire que nous ne parlons pas de la même,"<sup>13</sup> dit-il à Orphée. Ce dernier qui la voit autrement crie "Dites-lui qu'elle n'est pas comme les autres croient, qu'elle est comme moi je sais qu'elle est!"<sup>14</sup> Le moi d'Eurydice existe cependant sous sa propre vision du monde. Elle pressent qu'Orphée désire une Eurydice pure qui n'aurait rien à cacher, qui n'aurait pas honte de son passé, et qui serait la véritable Eurydice qui dirait "moi." Pour cela Orphée lui demande: "Quand serez-vous vous? Vous m'inquiétez."<sup>15</sup> Si le véritable moi a de la peine à se manifester, il existe et contredit la représentation qu'Orphée se fait d'elle. "Je ne suis peut-être pas celle que tu voulais que je sois. Celle que tu avais inventée dans le bonheur du premier jour."<sup>16</sup> Orphée 'l'avait inventée' "si

<sup>12</sup>Eurydice, p. 453.

<sup>13</sup>Ibid., p. 476.

<sup>14</sup>Ibid., p. 479.

<sup>15</sup>Ibid., p. 421.

<sup>16</sup>Ibid., p. 499.

belle . . . si forte, si pure."<sup>17</sup> De même le père d'Orphée qui se croyait jeune et riche se sent soudain honteux et pauvre sous le regard de la caissière.<sup>18</sup>

Se connaître c'est venir buter contre le vice d'exister disait un personnage pirandellien, vice où se débat l'être anouilhien qui se renie soit comme objet connu ou comme sujet. Cette dualité entre l'authentique pur que l'être possède au fond de lui-même et l'impur que les autres lui prêtent retentit sur l'amour.

Ce ne sont pas les seules pièces qui présentent cette structure. Même dans les Pièces Roses telles Le Rendez-Vous de Senlis, George ne sait s'il est celui qu'il désire être ou celui qu'il est en réalité. "Vous voyez bien que nous ne parlons pas du même garçon,"<sup>19</sup> dit sa femme à sa maîtresse. Lorsqu'il prend conscience que son vrai moi est interprété différemment par autrui, il désespère de se connaître et de connaître son prochain. Il lui semble qu'il ne saurait être tel que les autres le voient. Cette dualité provoque le drame: le vrai confronté au faux que les autres lui imputent et la lutte intérieure de l'être qui cherche à s'affirmer extérieurement en se confrontant et en confrontant la société. Dans plusieurs tragédies des Pièces Costumées, telles

<sup>17</sup>Ibid., p. 513.

<sup>18</sup>Ibid., p. 398.

<sup>19</sup>Le Rendez-vous de Senlis, p. 248.

Becket le vrai est révélé à travers le faux et par l'intermédiaire du faux. Et l'être ne triomphe de la lutte que lorsqu'il trouve sa vérité en s'identifiant à son rôle.<sup>20</sup>

Celui qui aime vraiment renonce-t-il à sa sincérité afin de paraître tel qu'autrui l'invente et donner à l'autre la forme de son rêve? À ceci Mme. Desmormortes répond qu'en amour "on n'aime que son amour, mes enfants, et on court toute sa vie après cette fuyante petite image de soi."<sup>21</sup> Elle ajoute explicitement:

Parce que non contents d'être aveugles, nous sommes sourds. Nous braillons les uns à côté des autres sans nous entendre et sans nous voir, et nous disons: c'est le désert! Heureusement qu'il existe encore quelques vieilles femmes qui ont renoncé à cette folie pour leur compte et qui commencent à y voir clair, à l'âge, hélas, où l'on met des lunettes.<sup>22</sup>

Mais la jeune Eurydice, n'a pas encore renoncé à 'cette folie'. Son drame c'est qu'en voulant correspondre à l'image que 'l'autre' se fait d'elle, elle doit renoncer à sa sincérité: "Mais on n'est jamais seule alors, avec tout cela autour de soi. On n'est jamais sincère même quand on le veut de toutes ses forces . . ."<sup>23</sup> Que ce soit dans les comédies ou dans les tragédies, l'amour n'est que la parodie du dépassement de la solitude, une illusion fictive et passagère: "On est de toutes façons si seul

<sup>20</sup>Becket, p. 274.

<sup>21</sup>L'Invitation au Château, p. 144.

<sup>22</sup>Ibid., p. 145.

<sup>23</sup>Eurydice, p. 453.

qu'en fin de compte je me demande si on ne gagne pas à ne pas être aimé."<sup>24</sup> Nous n'aimons que nous-mêmes en prétendant aimer autrui, et la solitude, ignoble lot des humains, gagne la partie. "Vous savez bien que l'amour c'est avant tout le don de soi,"<sup>25</sup> dit la Comtesse dans *Ardèle*. C'est vrai répond avec cynisme le Comte "tant que l'être aimé est mon bien, ma chose, tant qu'il est moi. C'est si bon de sortir de l'immonde solitude."<sup>26</sup>

On ne peut donc dépasser sa solitude ni sortir de soi car en amour l'être ne se donne à l'autre que tant que l'autre est la projection de lui-même ou son bien:

Je me tue pour l'être aimé . . . Tant que l'être aimé est cette projection idéale de moi-même, tant qu'il est mon bien, ma chose, tant qu'il est moi. C'est si bon de sortir de l'immonde solitude.<sup>27</sup>

Sous cette optique l'amour est conçu comme une illusion égoïste où l'amoureux consciemment ou inconsciemment se projette dans l'être aimé. Une déception s'ensuit lorsque l'autre redevient un autre: "Que voulez-vous donc qu'on donne à un autre sur cette terre? Ce serait de la philanthropie, ce ne serait plus de l'amour."<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Ardèle ou la marguerite, p. 14.

<sup>25</sup> Ibid., p. 59.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Ibid., p. 60.

Une autre question paradoxale se pose. Peut-on être authentique envers soi sans faire de mal aux autres? La réponse semble être que non seulement on peut rien donner à un autre mais en voulant le posséder on le perd. Dans Eurydice, Orphée a la notion absolue de l'amour, Eurydice ne pouvant se conformer à l'image qu'il se fait d'elle doit jouer un rôle: mentir et mourir afin de le garder. Et lorsqu'Orphée insiste pour connaître la vérité ou maintenir son illusion, il la regarde dans les yeux et la perd.

Être à l'autre implique un renoncement à soi, donc l'être refuse de comprendre autrui car le comprendre c'est déjà accepter et accepter c'est renoncer.<sup>29</sup> Antigone entrevoit dans un éclair de conscience que comprendre 'un peu' puisse paraître malhonnête à un être intransigeant, et elle affirme: "Moi je ne veux pas comprendre un peu."<sup>30</sup>

Dans Roméo et Jeannette, Jeannette reprend le même raisonnement:

Quand je serai vieille, quand je comprendrai tout, comme les autres, je sais que je dirai cela moi aussi, que rien n'est de la faute de personne. Cela doit être bon tout d'un coup, de tout admettre, de tout excuser, de ne plus jamais se révolter . . . c'est long d'être vieux.<sup>31</sup>

<sup>29</sup>Gignoux, Anouilh, op. cit., p. 104.

<sup>30</sup>Antigone, p. 180.

<sup>31</sup>Roméo et Jeannette, p. 249.

Dans La Valse des Toréadors, le Général affirme: "Il ne faut jamais comprendre personne, d'ailleurs, ou on en meurt."<sup>32</sup> Comme le souligne Pronko: "To understand means not only to grasp intellectually but to renounce that purity that precedes the comprehension, and to accept what one has understood."<sup>33</sup>

L'être renonce à comprendre autrui car comprendre un peu c'est déjà le début du compromis et de l'acceptation:

To understand one's enemy is already to have compromised with him and agreed that he is right. To understand one's wife is to lose the individual self: a renunciation that love requires to a certain extent.<sup>34</sup>

Pourquoi l'être a-t-il de la peine à comprendre l'autre? Un obstacle semble provenir des mots. Chez Anouilh comme chez Becket les mots semblent dominer l'être sans exprimer ses désirs et autrui reste sourd à leur signification.

Au début de sa carrière l'auteur illustre le thème de l'incommunicabilité dans une courte Pièce Rose, Humulus le Muet, où le protagoniste ne peut prononcer qu'un mot par jour. Lorsqu'il tombe amoureux il garde le silence trente jours afin de faire sa déclaration d'amour. Le jour venu, à la fin de son discours, l'aimée répond en ajustant son cornet acoustique: "Je vous demande pardon, Monsieur, mais je suis un peu dure d'oreille, je n'ai

<sup>32</sup>La Valse des Toréadors, p. 208.

<sup>33</sup>Leonard Pronko, The world of Jean Anouilh, op. cit., p. 103.

<sup>34</sup>Ibid., p. 105.

rien entendu . . . Voulez-vous répéter, s'il vous plaît?<sup>35</sup> Et le rideau tombe couvrant le désespoir d'Humulus.<sup>36</sup>

Dans leurs relations avec autrui les personnages "se parlent quelquefois, mais ne se répondent jamais."<sup>37</sup> L'être reste enfermé en lui-même, livré à ses pensées, sans que l'autre ne perçoive autre chose que l'aspect extérieur. L'être revêt pour autrui une forme objective; les actes et les mots constituent l'être; or comme nous l'avons constaté le propre du moi est irréductible à ses manifestations objectives. Situation dramatique car l'espoir ne dépend pas de soi mais ne fait qu'approfondir un sentiment de solitude irréremédiable.

L'impossibilité du langage d'assumer le rôle qu'on lui confie est repris dans la tragédie Antigone. La lettre d'antigone à Hémon où elle exprime ses motifs souligne le fait que les mots sont salis lorsqu'ils sont dictés à un garde insensible et la médiation qu'ils introduisent entre deux êtres entame la pureté de l'amour. Comme le souligne Gignoux:

La pureté d'un sentiment ne dépend pas d'un personnage, mais de chaque témoin, et un amour pur, recueilli par des oreilles indignes est souillé presque mécaniquement comme une liqueur passée dans un filtre impur.<sup>38</sup>

<sup>35</sup>Humulus le muet, p. 22.

<sup>36</sup>Ibid.

<sup>37</sup>L'Hermine, p. 26.

<sup>38</sup>Gignoux, Anouilh, op. cit., p. 119.

Ainsi l'amour d'Antigone est profané par la connaissance qu'en prend le garde quand il écrit sous sa dictée: "Mon chéri, j'ai voulu mourir et tu ne vas plus peut-être m'aimer."<sup>39</sup> Ceci dénote l'horreur de la puissance destructrice que l'homme exerce sur autrui. Dans différentes circonstances mais pour les mêmes raisons, Eurydice veut empêcher les 'autres' de lire la lettre écrite à Orphée afin d'éviter cette profanation, et lui dit lorsqu'elle le rencontre après sa mort:

C'est à toi que je l'avais écrite cette lettre . . .  
Comment veux-tu qu'il soit possible qu'un autre la  
lise . . . Empêche-le. Il me semble que je suis  
toute nue devant un autre.<sup>40</sup>

Afin de sauvegarder son amour Orphée s'écrie: "Je ne veux plus de mots."<sup>41</sup> "Les mots ne sont rien, mais il faut qu'ils soient dits tout de même . . . Je veux mourir lavé de mes mots,"<sup>42</sup> réitère Jason dans Médée. Et tous pourraient dire avec Rimbaud, "Je ne sais plus parler."<sup>43</sup>

Non seulement les mots mais les conditions de la vie rendent la compréhension entre les âmes impossible. L'être pose des questions qui restent sans réponse. Il ne trouve personne à qui dire 'toi', et le 'moi' se heurte à l'incompréhension et à

<sup>39</sup>Antigone, p. 201.

<sup>40</sup>Ibid., p. 493.

<sup>41</sup>Ibid., p. 499.

<sup>42</sup>Médée, pp. 384-385.

<sup>43</sup>A. Rimbaud, "Matin," Poésies complètes (Paris: Gallimard, 1950), p. 128.

la solitude. Le moi en cherchant l'autre s'aperçoit souvent que l'autre ne répond pas ou ne vibre pas au même niveau. Autour de lui il ne trouve que des marionnettes qui gesticulent. L'être cherche à communiquer comme tous les humains. Chez autrui il ne voit qu'un corps qui singe l'esprit et ne lui adresse la parole que pour lui dire "Tiens-toi droite,"<sup>44</sup> comme la mère d'Eurydice. Devant autrui il se désespère et conclut avec le protagoniste de sa dernière pièce, "On est seul au monde."<sup>45</sup>

Une autre raison pour laquelle l'amour est voué à l'échec dans ce théâtre c'est qu'en amour les personnages recherchent une "camaraderie, une fraternité"<sup>46</sup> impossible étant donné la différence physique et émotionnelle entre les sexes. En outre, la plupart des héros ne semblent jamais complètement perdre l'égoïsme propre aux adolescents, peuvent dire avec le Général de La Valse des Toréadors, "Nous sommes tous restés petits garçons. Il n'y a que les petites filles qui grandissent."<sup>47</sup>

Dans plusieurs pièces le cycle que nous avons observé dans le chapitre précédent reprend: désir d'absolu en amour, érosion par la vie, restitution par la mort.

<sup>44</sup>Eurydice, p. 400.

<sup>45</sup>Chersoiseaux, p. 54.

<sup>46</sup>L'héroïne est appelée 'frère dans Roméo et Jeannette, p. 294 et dans Eurydice, p. 462.

<sup>47</sup>La Valse des Toréadors, p. 133.

Le désir d'absolu en amour se résume par Antigone:

J'aime un Hémon dur et jeune; un Hémon exigeant et fidèle, comme moi. Mais si votre vie, votre bonheur doivent passer sur lui avec leur usure, si Hémon ne doit plus pâlir quand je pâlis, s'il ne doit plus me croire morte quand je suis en retard de cinq minutes, s'il ne doit plus se sentir seul au monde et me détester quand je ris sans qu'il sache pourquoi, s'il doit devenir le monsieur Hémon, s'il doit apprendre à dire "oui", alors je n'aime plus Hémon!<sup>48</sup>

Dans les pièces antérieures le protagoniste avouera vaincu:

"Il y a très peu d'amour dans le monde, c'est pour cela qu'il roule à peu près."<sup>49</sup> D'ailleurs la pièce

. . . ne comporte que deux ou trois rôles toujours les mêmes, et ce qui jaillit du cœur . . . n'est qu'un vieux texte éculé, rabaché depuis l'aube du monde par des bouches aujourd'hui sans dents.<sup>50</sup>

L'être anouilhien garde un enthousiasme pour les commencements: "C'est toujours ce qu'il y a de plus beau les commencements."<sup>51</sup> Les commencements de l'amour s'expriment dans des passages romanesques:

Je pensais à ce petit garçon et à cette petite fille inconnus qui s'était mis en marche un beau jour, des années à l'avance, vers cette petite gare de province . . . Dire qu'on aurait pu ne pas se reconnaître, se tromper de jour ou de gare.<sup>52</sup>

<sup>48</sup> Antigone, p. 187.

<sup>49</sup> Ardèle, p. 58.

<sup>50</sup> La Répétition, p.

<sup>51</sup> L'Alouette, p. 13.

<sup>52</sup> Eurydice, p. 444.

Dans cette perspective ce rêve de l'enfance peut être aussi le désir d'un retour à la matrice, le lieu d'une régression: "Il faudrait qu'un jour tu me respirez avec ton air, que tu m'avales, ce serait merveilleux. Je serais tout petit dans toi, j'aurais chaud, je serais bien,"<sup>53</sup> dit Orphée à Eurydice. Et comme un enfant il désire garder à perpétuité l'instant de l'éclosion et insiste sur sa pérennité.

Les amoureux "ont soif d'éternité"<sup>54</sup> mais sentent obscurément que leur amour ne pourra pas durer. Les serments sont vite 'épuisés'.<sup>55</sup> En outre les écueils de la vie sont insurmontables, et les exemples autour d'eux les avisent que la vie flétrit leur désir d'absolu. Orphée s'écrie épouvanté en voyant les amours caricaturaux de Vincent et de la mère d'Eurydice: "En voulant être heureux nous serions peut-être devenus comme eux! Quelle horreur!"<sup>56</sup> 'L'horreur' réside devant l'amour qu'il désire parfait et la réalité qui le sape, car "On rêve comme des anges et on vit comme des porcs."<sup>57</sup>

<sup>53</sup> Ibid., p. 497.

<sup>54</sup> Ibid., p. 532.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Ibid., p. 511.

<sup>57</sup> Anouilh, Chers Zoiseaux, op. cit., p. 78.

Non seulement le mythe d'Eurydice mais celui de Roméo et Jeannette reprend sous un nouvel éclairage le thème de l'érosion par la vie. Ces pièces mettent sur scène la naissance et l'irrévocabilité du lien qui unit les amants. Ils ne représentent point des êtres mythologiques mais le commun des mortels qui "ont envie de vivre"<sup>58</sup> mais souffrent devant le contraste de l'amour qu'ils voudraient et ce qu'il est, et expriment leurs aspirations et actes en une sorte de plainte nostalgique. Ces êtres cachent sous des apparences nihilistes une âme romanesque, qui cherche un monde qui réponde à son désir d'absolu et s'insurge devant l'érosion par la vie: "Ce qui fait souffrir avec certains poisons, certaines blessures maladroites, c'est la vie,"<sup>59</sup> car "Il y a l'amour bien sûr. Et puis il y a la vie son ennemie."<sup>60</sup> L'incompatibilité avec la vie et la faiblesse humaine causent l'échec car "C'est très joli la vie, quand on la raconte ou quand on la lit, mais cela a un inconvénient, c'est qu'il faut la vivre."<sup>61</sup> Comment surmonter les obstacles et atteindre l'union absolue? La mort dans la tradition romantique évite la contamination et permet à l'être de demeurer vrai à lui même. Dans les Pièces Noires l'amour comme tout sentiment

<sup>58</sup> Eurydice, p. 499. Voir aussi Roméo et Jeannette, p. 341 "Il faut vivre," et Antigone, p. 143.

<sup>59</sup> Eurydice, p. 441.

<sup>60</sup> Ardèle, p. 14.

<sup>61</sup> Léocadia, p. 353.

humain est incomplet source de souffrance et ne s'accomplit que dans la mort. La mort promet la purification: "Tu vas voir comme tout va devenir pur, lumineux, limpide . . . Un monde pour toi."<sup>62</sup> Orphée voyant dans la vie tout s'effriter se dissoudre<sup>63</sup> admet que la mort est bonne, c'est une amie<sup>64</sup> qui lave, purifie et délivre.<sup>65</sup> Elle évite la dissolution de la vie,<sup>66</sup> l'irrévocable solitude humaine, la dégradation de l'amour et garantit des vicissitudes. Celui qui ne peut survivre au prolongement de son amour que dans la mort, zénith de pureté, dit avec Orphée: "Je t'aime trop pour vivre."<sup>67</sup> Celui qui survit, semble dire avec le Général de La Valse des Toréadors: "C'est ignoble de vieillir et comprendre."<sup>68</sup>

Si ce n'est par la mort, les amants des Pièces Noires et des Nouvelles Pièces Noires ne s'épousent point, mais maintiennent la pureté de leur amour par la séparation, seule garantie contre l'usure.<sup>69</sup>

En outre la mort élimine la pire ennemie de l'amour: l'habi-

<sup>62</sup>Eurydice, p. 534.

<sup>63</sup>Ibid.

<sup>64</sup>Ibid., p. 486.

<sup>65</sup>Ibid.

<sup>66</sup>L'Alouette, p. 139.

<sup>67</sup>Eurydice, p. 500.

<sup>68</sup>La Valse des Toréadors, p. 155.

<sup>69</sup>Par exemple Thérèse et Florent dans La Sauvage. Frantz et Monime dans L'Hermine. Orphée et Eurydice dans Eurydice. Marc et Jacqueline dans Jézabel, Antigone et Hémon dans Antigone. Dans les Pièces Brillantes. Le Comte et Lucile dans La Répétition.

tude. Le temps et l'homme corrompent ce qui est neuf et spontané. Pour cela l'être anouilhien trouve "beau un jardin qui ne pense pas aux hommes."<sup>70</sup> "On ne mûrit pas, on durcit par endroits et pourrit à d'autres,"<sup>71</sup> disait Goethe. "On pourrit, on durcit, on s'abîme, on ne vieillit pas,"<sup>72</sup> dit le protagoniste de l'une de ses dernières pièces d'Anouilh. Ceux qui 's'abiment' restent mariés afin de "sauver les apparences" et souffrent de leur lâcheté. Comme le remarque Gignoux "vivre, c'est le temps, et le temps c'est l'habitude."<sup>73</sup> Afin de ne pas sombrer dans l'habitude, l'être affirme: "Je ne veux pas le vivre, votre temps. . ."<sup>74</sup> En amour surtout, deux êtres ne peuvent se perdre l'un dans l'autre sans perdre leur intégrité. Pris dans leur propre filet, ils refusent que l'amour devienne une habitude, une suite de gestes qui émoussent sa spontanéité: "Je n'ai pas pu!"<sup>75</sup> avoue Médée. Aussitôt que "le petit soldat a repris son visage de femme et le capitaine a dû redevenir un homme lui aussi et (qu'ils ont) com-

<sup>70</sup>Antigone, p. 134.

<sup>71</sup>Cité par Pierre de Boisdefre, "Métamorphose de la Littérature", (Paris: Alsatia, 1963), p. 220.

<sup>72</sup>Anouilh, Tu étais si gentil quand tu étais petit (Paris: La Table Ronde, 1972), p. 95.

<sup>73</sup>Gignoux, Anouilh, op. cit. p.36.

<sup>74</sup>L'Alouette, p. 131.

<sup>75</sup>Médée, p. 381.

mencé à (se) faire mal,"<sup>76</sup> ils se quittent afin de regagner leur intégrité ou authenticité et disent avec Médée: "J'ai retrouvé ma patrie et la virginité que tu m'avais ravies! Je suis Médée, enfin, pour toujours!"<sup>77</sup>

L'habitude détruit toute passion, comme le souligne Pronko:

For love to be true and eternal it must end before the stage of habit is reached, and the only way that it may end is in death, only in death can love find eternity.<sup>78</sup>

À cause du compromis qui s'infiltré, l'être voit que le temps l'avilit, qu'il sape la volupté et l'enthousiasme, et qu'il détruit l'amour. Dans ce 'jeu' on a perdu d'avance parce qu'il "faut qu'il y en ait un qui ait la peau de l'autre et le plus vite sera le mieux!"<sup>79</sup> Même si l'amour vous a comblé

un soir, ou dix ans, maintenant il vous faut payer la note. L'amour se paye à tempérament, mais on est généreux, on vous donne du temps pour régler. Quelquefois toute la vie.<sup>80</sup>

Sa durée est éphémère parce qu'un soir, "dans un an, dans dix ans . . . rien."<sup>81</sup> Non seulement "les anges vieillissent," et on a

<sup>76</sup> Médée, p. 387.

<sup>77</sup> [ibid.], p. 397.

<sup>78</sup> Pronko, op. cit., pp. 107-108.

<sup>79</sup> Roméo et Jeannette, p. 311.

<sup>80</sup> Ardèle, p. 59.

<sup>81</sup> Ibid.

la surprise de voir un matin une vieille "tête d'ange" en papillotes, mais si "Dieu avait voulu que l'amour soit éternel, je suis sûr qu'il se serait arrangé pour que les conditions du désir le demeurent."<sup>82</sup>

Ardèle écrite l'année du divorce de l'auteur, met en scène 'l'amour tout nu' dans une sorte de procès où l'amour est accusé d'être une 'tare de l'humanité' et une 'révoltante réalité'.<sup>83</sup>

Notons que même dans cette pièce le seul amour pur, celui des deux bossus qui n'apparaissent jamais sur scène finit dans la mort. Ardèle, l'héroïne invisible et solitaire, cloîtrée, persécutée, symbolise l'innocence. Les 'autres' ne peuvent comprendre l'amour 'pur' d'Ardèle et tâchent de la convaincre de renoncer à son amour. Sa pureté et invisibilité sont contrastées avec la noirceur de tous les personnages sur scène. Là aussi les amoureux remportent une victoire partielle. Ils se tuent et restaurent leur amour dans la mort.

Dans la Répétition lorsque le Comte rencontre le véritable amour, il perd sa superficialité et connaît la souffrance: "Imagine, qu'un jour tout se mette en place autour de toi. Que tout devienne simple et paisible; mais en même temps inaccessible."<sup>84</sup>

<sup>82</sup> Ibid., p. 15.

<sup>83</sup> Ibid., p. 14.

<sup>84</sup> La Répétition, p. 418.

Suivant la structure des premières pièces l'amour qui redonne au Comte la lueur de pureté sera détruit.

Si dans la confirmation de son authenticité le héros des premières pièces trouve la quiétude et nous paraît prométhéen par son refus, à partir des années cinquante il enferme sa douleur dans un moule de comédie mais reste toujours humain par la réalité de ses souffrances. Ce théâtre nous présente la faiblesse de l'être esclave de ses passions, de l'esprit esclave de la société laquelle corrompt un sentiment aussi pur que l'amour par l'entremise d'une satire qui provoque la pitié en même temps que le rire. Sans perpétuer son amour dans la mort, cet être de plus en plus caricatural aspire toujours à un absolu de bonheur en amour, à une communication des âmes mais ne peut que s'adonner qu'à des amours superficielles qui augmentent sa solitude au lieu de la guérir: "Mes carottes, mêmes, vous croyez qu'elles m'amuse? Elles m'ennuient. C'est mon épouvante de vivre qui me pousse à leur courir après,"<sup>85</sup> dit le Général dans La Valse des Toréadors. Dans Ardèle, le Général se moque de ceux qui meurent par désespoir d'amour: "Moi aussi j'ai été désespéré à en mourir une bonne douzaine de fois. Est-ce que je suis mort, sacrebleu? Non."<sup>86</sup> Pour le Général de La Valse des Toréadors, l'amour est une passe-

<sup>85</sup> La Valse des Toréadors, p. 135.

<sup>86</sup> Ardèle, p. 49.

temps qui empêche de se sentir "moins seul dans le noir."<sup>87</sup>  
 L'amour est considéré comme une lutte "où il faut qu'il y en ait un qui ait la peau de l'autre."<sup>88</sup> Et tous ceux qui ont joué la carte de l'amour doivent la danser jusqu'au bout.<sup>89</sup> Plusieurs personnages ne peuvent trouver l'amour, ils passent leur vie à manger les bonbons des aventures amoureuses jusqu'au dernier, mais lorsque la boîte est vide, ils sont écoeurés.<sup>90</sup>

Non seulement le héros, mais l'héroïne, souvent manifeste par ses paroles un mépris mêlé de honte envers le côté physique de l'amour et reflète l'attitude puritaine de l'auteur.<sup>91</sup>

L'héroïne ancvilhienne est considérée comme un camarade,<sup>92</sup> elle est appelée frère,<sup>93</sup> soldat,<sup>94</sup> le copain muet qu'on met à toutes les sauces.<sup>95</sup> Elle est noire, maigre, plutôt maternelle que séduisante: "Aie besoin de moi, au moins pour manger et pour marcher comme un enfant, si tu n'as pas besoin de moi comme

<sup>87</sup>La Valse des Toréadors, p. 210

<sup>88</sup>Roméo et Jeannete, p. 311.

<sup>89</sup>Ibid., p. 310.

<sup>90</sup>Ornifle, p. 235.

<sup>91</sup>On retrouve de ces remarques dans tout ce théâtre: "C'est laid l'amour" dans Ardèle, p. 76; "Nous sommes de mauvais amants" dans L'Hermine; "C'est laid les gestes," "Je déteste l'amour" dans Eurydice, p. 445; "Tout est laid" dans Antigone, p. 201.

<sup>92</sup>La Valse des Toréadors, p. 184. Eurydice, p. 463.

<sup>93</sup>Eurydice, p. 437 et 447.

<sup>94</sup>Ibid., p. 462.

<sup>95</sup>Ibid., p. 463.

un homme . . . Aie besoin de moi pour que je ne souffre pas trop."<sup>96</sup>

Elle est tendre et protectrice: "Il n'aurait jamais eu peur notre petit garçon, car je l'aurais serré si fort."<sup>97</sup>

Comme nous ne trouvons point dans ce théâtre d'amour passion, on pourrait dire de l'auteur ce que Leon Blum dit de Stendhal:

Son tempérament, comme celui de Rousseau, était commandé par des visions imaginées plutôt que par les contacts réels. Peut-être possédait-il, de naissance, une sensualité directe et vraie, mais les premières timidités, les premières compressions l'avaient déviée et, si l'on peut dire, fait remonter tout entière au cerveau. Aussi l'amour, tel qu'il le décrit, est-il un état cérébralisé qui correspond à la tension extrême de l'imagination, non pas à l'aboutissement dernier du désir. Il est platonique, non de ce platonisme exceptionnel où s'exprime une sensualité sublimée et que l'ex-  
ce platonisme plus courant qui se satisfait de lui-même, mais de  
et confond le rêve de l'amour avec l'amour.<sup>98</sup>  
ce platonisme plus courant qui se satisfait de lui-même  
et confond le rêve de l'amour avec l'amour.<sup>98</sup>

Le héros anouilhien désire l'amour nostalgique, intransigeant, désincarné. Dans Ardèle, Nathalie illustre l'attitude décrite par Blum. Élevée par charité, lassée de son esclavage humiliant, elle épouse le frère aîné de celui qu'elle aime, car elle "sentait que son âme allait mourir."<sup>99</sup> Lorsqu'elle revoit son ami d'enfance elle lui confesse, contraire-

<sup>96</sup>La Sauvage, p. 232.

<sup>97</sup>Antigone, p. 151

<sup>98</sup>Leon Blum, Stendhal et le beylisme, (Paris: Albin Michel, 1929), p. 201.

<sup>99</sup>Ardèle, p. 73.

ment aux autres pièces d'Anouilh un amour physique triomphant: "Moi qui croyais mourir de haine et de mépris, j'ai aimé . . . attentive à moi seule, je t'ai oublié jusqu'au matin."<sup>100</sup> Son plaisir équivaut à la perte du paradis de l'enfance. C'est la rupture de l'accord du couple, la perte de la pureté qui sépare de l'enfance: "Nous ne sommes plus petits . . . Notre amour d'avant était profond et pur comme un matin d'été. Mais si nous nous aimions maintenant en nous cachant, ce serait laid."<sup>101</sup>

Cette répulsion de l'amour physique peut s'expliquer par la conscience qu'elle prend de son mal: "Le matin, j'ai voulu me tuer de dégoût. Mais je ne me suis pas tuée, et j'ai attendu, humblement, que revienne l'autre nuit. Et j'attends depuis. Je te l'ai dit maintenant, c'est fini."<sup>102</sup> La souillure de l'âme non pas du corps l'a séparée du passé, de l'enfance et de la pureté. Comme le souligne Luppé, l'obsession du mythe du péché originel dans ce théâtre prend un visage de vérité quand il incarne la passivité et non l'agression, la victime et non le bourreau.<sup>103</sup> Presque toutes les héroïnes semblent conclure avec la Générale: "Ignobles, vous êtes tous ignobles avec votre amour."<sup>104</sup>

<sup>100</sup> Ibid., p. 77.

<sup>101</sup> Ibid., p. 76.

<sup>102</sup> Ibid., p. 78.

<sup>103</sup> Luppé, Anouilh, op. cit., p. 76.

<sup>104</sup> Ardèle, p. 79.

Dieu dont on parle rarement est mentionné dans Roméo et Jeannette pour dire qu'Il ne donne rien gratis,<sup>105</sup> et dans Ornifle en ces termes: Il est avare quand il s'agit de distribuer l'amour chez les hommes. Il est seulement généreux quand il s'agit d'épidémies ou d'accidents.<sup>106</sup> Même le sage Becket lui reproche de faire la sourde oreille dans ce monde absurde et suggère: "Une autre solution, O Dieu, c'eût été d'aimer l'humanité."<sup>107</sup>

Dans l'amitié d'autrui ou dans la famille le moi cherche un guide à sa solitude. Là aussi la recherche demeure vaine. Le héros pressent que l'amitié et l'amour comme toutes les passions reposent sur une illusion.

George du Rendez-vous de Senlis désirant concrétiser son rêve d'un "ami loyal, sincère, dévoué,"<sup>108</sup> demande à des comédiens de créer cette illusion. Dans cette Pièce Rose l'ami ne vient jamais au rendez-vous afin d'avoir "toutes les chances de demeurer un ami parfait."<sup>109</sup> Dans le Voyageur sans bagage Gaston entre des milliers de souvenirs, c'est celui d'un ami qu'il appelait 'avec le plus de tendresse'. Il avait tout échafaudé

<sup>105</sup>Roméo et Jeannette, p. 261.

<sup>106</sup>Ornifle, p. 335.

<sup>107</sup>Becket, p. 282.

<sup>108</sup>Le Rendez-Vous de Senlis, p. 160.

<sup>109</sup>Ibid., p. 161.

sur le souvenir de cet ami,<sup>110</sup> et se demande qu'est ce qu'il fait à réclamer l'amitié, l'amour, comme si c'était des choses qui existent.

Becket exprime la plus grande souffrance causée par la rupture de son amitié avec le roi: "La besogne a été une fois pour toutes partagée. Le malheur est qu'elle l'ait été entre nous deux, mon prince, qui étions amis."<sup>111</sup> Sur son tombeau, le roi remémore avec nostalgie cette amitié: "Ah c'était le bon temps."<sup>112</sup> L'amitié de Becket était la seule chose au monde à laquelle il tenait.<sup>113</sup>

La tendresse maternelle est recherchée chez autrui. L'être cherche dans l'amour maternel un 'dieu' bon qui protège. Là aussi le contraste est flagrant entre le vouloir et l'être. Le personnage désire une mère telle qu'on la décrit dans les livres d'enfants; telle que

les petits garçons la rêvent dans les cuisines, à côté des bonnes, en attendant que la vraie maman rentre de ses éternelles courses de l'après-midi. Une mère qui n'aurait pas de courses à faire, pas d'amis à voir. Une mère admirable en somme.<sup>114</sup>

Au contraire il ne trouve qu'une mère 'invisible',<sup>115</sup> dont il a

<sup>110</sup>Le Voyageur sans bagage, p. 321.

<sup>111</sup>Becket, p. 272.

<sup>112</sup>Ibid., pp. 145-147.

<sup>113</sup>Ibid., p. 185.

<sup>114</sup>Le Rendez-Vous de Senlis, p. 168.

<sup>115</sup>Chers Zoiseaux, p. 172.

honte,<sup>116</sup> ou bien qui le pousse à faire un mariage de convenance afin d'assurer son avenir.<sup>117</sup>

Ce que le héros souhaite "c'est une maison calme où les jours sont lisses, même s'ils sont un peu ennuyeux,"<sup>118</sup> mais ne trouve que du "désordre des sales mots et des soirs froids dans des maisons vides, et de la honte."<sup>119</sup> Toute tendresse est absente de cette relation essentielle avec autrui.<sup>120</sup>

Ils voudraient que leurs relations avec autrui soient un reflet de leur rêve; le rêve de parents respectables dans un foyer où tout le monde est rentré le soir. "Une maison où maman tricote sous la lampe."<sup>121</sup> L'être demande simplement:

Maman si tu acceptais d'être vieille, comme tu dis?  
Ce n'est pas laid tu sais, une vieille qui est encore jolie, qui a beaucoup de cheveux blancs, une vieille qui s'habille en noir, qui astique sa maison; une vieille qui s'occupe de vous . . .<sup>122</sup>

<sup>116</sup>L'Invitation au Château, p. 33.

<sup>117</sup>Ibid.

<sup>118</sup>Roméo et Jeannette, p. 242.

<sup>119</sup>Ibid.

<sup>120</sup>Toutes ces mères n'ont aucune tendresse pour leurs enfants. Mme. Alexandra dans Colombe, la mère de Marc dans Jézabel, les Tardes dans la Sauvage, Mme. Renaud dans le Voyageur sans bagage, la mère d'Eurydice dans Eurydice, Mme. Delachaume dans L'Invitation au Château, Mme. de Montalambreuse dans le Rendez-vous de Senlis.

<sup>121</sup>Le Scénario, p. 124.

<sup>122</sup>Jézabel, pp. 40-41.

Dans *Roméo et Jeannette*, Julia promet: "Quand nous aurons un enfant, il aura une vraie maman comme toi, une maman en tablier avec des tartines et des gifles et des histoires de tous les jours comme un tic tac d'horloge, tous pareils."<sup>123</sup> De même lorsqu'Antigone promet à Hémon d'être une "vraie" maman elle veut dire une mère authentique et non pas fausse.

Les êtres épris d'unité souffrent du manque de tendresse maternelle. Ils souffrent soit d'être "seuls au monde,"<sup>124</sup> élevés par des caméristes,<sup>125</sup> soit d'avoir une mère toujours absente,<sup>126</sup> ou d'être laissés aux soins des bonnes,<sup>127</sup> soit, étant orphelins d'être élevés par des tuteurs qui leur font payer cher leur générosité.<sup>128</sup>

Dans sa dernière pièce sous des dehors de comédie légère les jeunes protagonistes portent la même plainte contre leur mère: "Elle a toujours autre chose à faire. Elle va s'occuper des enfants zombas. Et pendant ce temps-là, nous, on est seules."<sup>129</sup> Elles improvisent un cortège portant des pancartes

<sup>123</sup>Roméo et Jeannette, p. 240.

<sup>124</sup>Chers Zoiseaux, p. 11.

<sup>125</sup>Monime dans L'Herminie.

<sup>126</sup>George dans Le Rendez-Vous de Senlis.

<sup>127</sup>Marc dans Jézabel.

<sup>128</sup>Nathalie dans Ardèle. Valentine dans Le Voyageur sans bagage.

<sup>129</sup>Chers Zoiseaux, op. cit., p. 54.

imaginaires "La mère aux enfants" et menacent d'aller défiler à la Bastille.<sup>130</sup>

Chez autrui le héros cherche vainement l'amour paternel :

Père: ce n'est pas vrai! Ce n'est pas toi; ce n'est pas aujourd'hui! . . . Tu es encore puissant toi, comme lorsque j'étais petit. Ah! je t'en supplie père, que je t'admire encore! Je suis trop seul et le monde est trop nu si je ne peux plus t'admirer.<sup>131</sup>

George dans Le Rendez-vous de Senlis faute d'avoir un père qu'il puisse 'admirer' demande à des comédiens de faire vivre son rêve et leur fait l'esquisse du père idéal, qui serait une sorte de frère :

qui ne jouerait même pas les frères aînés, mais les camarades; . . . les jours où . . . il faut se dévouer, pardonner, donner de l'argent aussi . . . Ces jours-là tu redeviens un vrai papa fort et rassurant, avec lequel on peut se permettre d'être une minute un petit garçon.<sup>132</sup>

Notons que l'égoïsme des pères comme des mères sert à faire ressortir l'image du parent idéal telle que se la font les héros. C'est le rêve idéaliste et réaliste à la fois d'une famille respectable qui abrite des laideurs de la vie. À leurs yeux la famille sert à consolider la structure hypocrite d'une réalité qui étoufferait les élans de pureté. Ils voudraient qu'autrui soit une réflexion de leur rêve, mais la réalité se trouve en conflit avec leurs aspirations et étouffe ce rêve.

<sup>130</sup>Ibid., p. 55.

<sup>131</sup>Antigone, p. 194.

<sup>132</sup>Le Rendez-Vous de Senlis, p. 177.

## CONCLUSION

En suivant les influences dans l'oeuvre d'Anouilh, nous avons constaté qu'en toile de fond se profile le thème de la purification et de la nostalgie du monde de l'enfance. Comme le dit Clouard, ce théâtre nous a imposé "le sentiment éperdu de l'étoile invisible à laquelle nous relie le long fil d'or chanté par Gerard de Nerval."<sup>1</sup> L'auteur est un être qui croit à la lune. Dans un article dédié à son ami Jean Flory, il écrit: ". . . sa pureté m'avait reconcilié avec une humanité plutôt décevante pour une jeune homme qui croyait à la lune." Malgré ses déceptions il continue à concrétiser le thème de la pureté en une vision scénique qui transcrit le monde intérieur de sa sensibilité au théâtre, son lieu de prédilection. Or ce théâtre projette son rêve d'absolu à travers ses

<sup>1</sup>Henri Clouard, Histoire de la Littérature Française du symbolisme à nos jours, (Paris: Albin Michel, 1962), p. 381.

héros, qui comme tous les êtres pensants envisagent un idéal d'absolu à l'aube de leur vie.

Très tôt l'auteur s'est rendu compte que le théâtre lui permettait de s'exprimer à travers le théâtre comme M. Jourdain le faisait en prose, avec une impétueuse aisance, avec franchise, et de jouer avec les techniques en virtuose.

La rencontre des metteurs en scène de la tradition française qui dérive de la Commedia en passant par Molière, lui révèle l'importance de la poésie. Jovet Barsacq et Pitoëff lui indiquent le côté plastique et dépouillé de la scène. Cette influence se traduit dans le théâtre d'Anouilh par le mélange du réalisme et du romantisme. Anouilh est réaliste par le sordide du quotidien qu'il met en scène et romantique par sa recherche de la pureté, par son refus du compromis, même au risque de sa vie afin d'accéder à l'idéal qu'il porte en lui.

De la Commedia dell'Arte il assimile dans son théâtre les improvisations, mais des improvisations qu'il a méticuleusement préparées. A l'intrigue peu plausible inspirée de la Commedia il mêle des dialogues toujours pleins de vérité et d'humour.

Nous avons ensuite constaté que Shakespeare lui enseigne "une leçon irremplaçable de théâtre poétique,"<sup>2</sup> et surtout le mélange des genres.

<sup>2</sup>Anouilh, Préface des Trois Comédies de Shakespeare, op. cit., p. 11.

De Molière, il apprendra à dédaigner le qu'on dira-t-on, à rire au théâtre, et à mêler l'ironie au mélodrame. Cocteau lui fait don de la désinvolture poétique, du maniement du temps. Sous son influence Anouilh renouvelle les mythes anciens, les place dans des décors modernes afin d'indiquer que les décors changent mais que les problèmes restent les mêmes.

De Giraudoux, il choisit d'assimiler 'le jeu' qui traite un sujet avec souplesse et imagination, et de mêler le langage raffiné au langage commun. Il lui révèle le style, ou le mot juste. Grâce à la leçon de Pirandello, Anouilh libère son théâtre des conventions et introduit plusieurs détails novateurs dans sa mise en scène; tels la disposition du temps et de l'espace, que nous retrouvons notamment dans l'Alouette et Pauvre Bitos. Nous avons noté qu'il a absorbé le mystère du dédoublement de la personnalité pirandellienne à sa façon, qui consiste à rejeter l'intellectualité marquée de Pirandello et à nous montrer dans quelle mesure l'être primitif, qui n'a pas été contaminé par les conventions et la société se dépersonnalise et devient prisonnier du personnage que les autres lui imposent. Contrairement à Pirandello, Anouilh ne nous impose pas le drame personnage-marionnette. Ce dernier crée les conflits dramatiques dans des scènes de confrontations entre 'purs' et 'arrivés' entre le moi qui s'est forgé un absolu, et ceux qui ont abdicé.

Nous avons aussi constaté que malgré toutes ces influences

l'auteur reflète son propre univers, car il ajoute à tous ces éléments sa personnalité et le mystère de sa présence.

Dans la deuxième partie de cette étude nous avons vu que l'auteur divise ses personnages en deux races, ceux qui disent non et choisissent la mort et ceux qui se dégradent pour continuer à vivre. La mort purifie le héros tragique des Pièces noires. Le héros des Pièces roses, lui 'joue' la purification, tel Georges dans le Rendez-vous de Senlis qui loue des comédiens pour se donner le spectacle de la pureté, car il n'a pas le courage de "jeter sa vieille peau par la fenêtre"<sup>3</sup> ni de se purifier dans la mort.

Nous avons constaté dans ce théâtre une sorte d'existentialisme typique des années trente où l'absurde des êtres abîmés par la vie, les circonstances, le passé ou la faiblesse de leur nature, les empêche d'atteindre l'absolu.

Entre ces deux 'races' d'êtres, entre les pièces 'noires' et 'roses', l'auteur a campé une multitude de personnages avec toutes les nuances depuis le sublime jusqu'au grotesque. Non seulement il y a deux races mais il y a chez Anouilh deux hommes, le romantique et le réaliste; deux appels celui du rêve et celui de la réalité; deux mondes, celui des purs ou vertueux et celui des impurs ou pécheurs. Cette dualité, la diversité, le mélange d'éléments contraires maniés avec virtuosité font l'originalité de ce

<sup>3</sup>Le Rendez-vous de Senlis, p. 252.

théâtre. Puis nous avons analysé le trajet du moi anouilhien, qui n'est autre que celui du héros, du romantique, du rêveur qui demande à la vie tout ou rien, qui refuse de jouer le jeu, de s'adapter au masque que les autres lui imposent. Il se révolte, et sa révolte n'est que celle de l'individu réduit aux ressources de sa foi morale qui revêt l'aspect d'un acte de conscience provenant d'une aspiration à la justice, d'une résistance du moi à la tyrannie d'autrui. Il a été possible d'analyser les réactions de cet être, sa honte du passé, sa négation et sa révolte. Nous avons vu que c'est le dramaturge qui parle le mieux de la pauvreté, contre laquelle il s'insurge comme Molière s'insurgeait contre l'autorité paternelle. Nous avons aussi noté qu'Anouilh a imposé au théâtre en un simple langage l'évidence de la solitude de l'homme. Le héros des premières pièces se cherche et cherche vainement chez autrui une réponse à sa solitude.

Nous avons demandé comment le thème de la pureté échappe à la monotonie. A ceci nous avons répondu que l'intérêt que l'auteur porte au 'moi', à sa solitude, à sa soif de l'absolu, reflète celui de la condition humaine. Les observations de l'auteur traduisent la lutte de l'être contre le mensonge et l'habitude. Grâce à sa maîtrise des techniques théâtrales, Anouilh réussit à rendre cette dramatisation de la pureté assez émouvante et variée.

Après les années cinquante nous avons constaté que le rêve et la réalité commencent à s'amalgamer. L'être accepte le monde et ses

contraintes. La lutte "noire et laide"<sup>4</sup> de Médée se termine et tâche de faire une place ou tiennent l'homme dans ce désordre. L'être constate que la mort ne résoud rien et que comme le dit le Général "l'idéal doit s'accommoder de la vie."<sup>5</sup> L'être s'éloigne donc du monde féérique et sans tache de l'enfance et de l'absolu où tout est immédiatement donné et consent à la vie et à ses transformations. À partir de cette époque la scène devient surtout "un lieu de joie, un lieu de fête,"<sup>6</sup> car l'être mûr décide de rire au lieu de pleurer sur la condition humaine. L'oeuvre devient surtout comique. Les dialogues spirituels revêtus de la forme particulière humoristique d'Anouilh fourniront d'amples sujets aux faiseurs de thèses à l'avenir. Pour ne citer qu'un exemple parmi les myriades de l'humour du Molière des Temps Modernes nous prendrons un seul, dans l'Alouette, l'archevêque apprenant à Chinon que Jeanne est envoyée de Dieu dit: "D'autant plus qu'avec Dieu, ce qu'il y a de plus terrible, c'est qu'on ne sait jamais si ce n'est pas un coup du diable."<sup>7</sup>

Non seulement ce théâtre nous divertit mais il nous invite à voir la vie comme une pièce de théâtre et nous conseille de ne

<sup>4</sup>Médée, p. 384.

<sup>5</sup>Anouilh, Valse des Toréadors, p. 154.

<sup>6</sup>Guillaume Haneteau, Paris Match (21 novembre 1964), p. 140.

<sup>7</sup>L'Alouette, p. 66.

pas prendre la vie théâtralement. Ce message nous est transmis par Louis XVIII à un personnage nommé ironiquement D'Anouville:

Je vous dirai ce que je crois qu'il reste à faire à un jeune homme de nos jours; oublier cette foire d'empoigne où nous avons tous vécu, rentrer chez lui, se marier, s'il trouve une bonne fille, avoir des enfants, et servir à sa place ou perfectionner son métier s'il en a un. C'est déjà toute une aventure. Autrefois, c'était ça une vie d'homme. Avant que les Français se soient mis à faire de la politique et à prendre théâtralement la vie . . .

L'idéal de la jeunesse devient "la merveilleuse diversité de la vie privée, la seule vraie."<sup>9</sup>

Telle est la leçon que le moi tire et qui se cristallisera dans plusieurs de ses pièces. L'auteur constate que l'on ne peut pas s'abstraire du monde pour atteindre son but et réaliser son rêve, mais que le rêve est nécessaire pour créer une vie plus riche. Ce théâtre, comme celui de Molière, sous une façade comique soulève des problèmes et des idées actuels. Ce théâtre où l'on discute et rit beaucoup n'a rien de théorique. Il est tout imprégné de la chaleur de la vie, d'un bouillonnement humain, il repose toujours sur des situations concrètes; l'opposition des individus, du rêve et de la réalité, la critique des conventions bourgeoises. En outre, il discute de la vie et la mort, du rôle des familles, des parents, des métiers. Il conseille

<sup>8</sup>La Foire d'empoigne, p. 358.

<sup>9</sup>Ibid.

l'esprit d'enfance ou de pureté, l'esprit de pauvreté, et tout cela le rend passionnant.

Cette oeuvre riche sincère où fuse une révolte généreuse où le désespoir conduit parfois à la mort ou au blasphème, respire beaucoup de tendresse. Sous des traits féroces de profondeur se cachent une tendresse et une chaleur humaine, sous les réparties risibles de l'être se cache sa tristesse. Cette dualité constitue son art. Dans un style où l'auteur fait alterner la truculence, le comique, le vulgaire, et toutes les nuances du coeur, il mêle le réalisme à la fantaisie, un réalisme cru contrebalancé par des passages où l'auteur s'évade de la réalité.

Anouilh est l'auteur non seulement, à sa manière, de Six Personnages en quête d'auteur, mais d'une multitude de personnages. Il est l'auteur du scénario de notre vie. Son théâtre est un scénario qui déroule sous nos yeux "nos pauvres histoires à tous."<sup>10</sup> Or le personnage principal du scénario c'est l'auteur. Comme le dit Pascal Jardin dans le Programme de sa dernière pièce: "Anouilh c'est l'auteur, il est seul, il dit Je, et c'est un Je majuscule et classique, qui franchira l'époque, et résonnera plus tard, tels les éclats de larmes d'un diable de province qui dans son jeune temps aurait connu le Paradis."<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Anouilh, Le Scénario, p.187.

<sup>11</sup> Pascal Jardin, "Programme de Chers Zoiseaux," Comédie des Champs Elysées. Juin 1977.

## BIBLIOGRAPHIE.

### I. THEATRE DE JEAN ANOUILH.

#### 1. Editions d'ensemble.<sup>1</sup>

PIÈCES ROSES: Le Pal des voleurs, Le Rendez-vous de Senlis, Léocadia. Ed. Balzac, 1942; Calmann-Lévy, 1949; La Table Ronde, 1958, 1967. Les éditions de 1958 et 1967 contiennent Humulus le muet.<sup>2</sup>

PIÈCES NOIRES: L'Hermine, La Sauvage, Le Voyageur sans bagage, Eurydice. Ed. Balzac, 1942; Calmann-Lévy, 1949; La Table Ronde, 1958, 1961 et 1970.

NOUVELLES PIÈCES NOIRES: Jézabel, Antigone, Roméo et Jeannette, Médée. La Table Ronde, 1946, 1961 et 1967.

PIÈCES BRILLANTES: L'Invitation au Château, Colombe, La Répétition ou l'amour puni, Cécile ou l'école des pères. La Table Ronde, 1951, 1960, 1972.

PIÈCES GRINÇANTES: Ardèle ou la Marguerite, La Valse des Toréadors, Ornifle ou le courant d'air, Pauvre Bitos ou le dîner de têtes. La Table Ronde, 1956, 1958 et 1966.

PIÈCES COSTUMÉES: L'Alouette, Becket ou l'Honneur de Dieu, La Foire d'empoigne. La Table Ronde, 1960, 1967.

NOUVELLES PIÈCES GRINÇANTES: L'Hurluberlu ou le Réactionnaire amoureux, La Grotte, L'Orchestre, Le Boulanger la Boulangère et le petit Mitron, Les Poissons Rouges ou Mon père, ce héros. La Table Ronde, 1970.

<sup>1</sup>Les citations des pages précédentes proviennent de la dernière édition d'ensemble. Quand le lieu de publication n'est pas indiqué, Paris est sous-entendu.

<sup>2</sup>Après chaque titre, on trouvera la date de l'édition originale, suivie des dates des différentes rééditions.

PIÈCES BAROQUES: Cher Antoine ou l'amour raté, Ne réveillez pas Madame, Tu étais si gentil quand tu étais petit, Le Directeur de l'Opéra. La Table Ronde, 1976.

II. CHRONOLOGIE DES CRÉATIONS THÉÂTRALES SUIVIE DE LA PUBLICATION DES ÉDITIONS SÉPARÉES.

- 1932 L'Hermine, créé au théâtre de l'Oeuvre, avec Pierre Fresnay et Marie Reinhardt; mise en scène de Paulette Pax. Les Œuvres Libres, no. 151 (janvier 1934).
- 1933 La Mandarine, créé au théâtre de l'Athénée, avec Pierre Culloz et Madeleine Ozeray; mise en scène de Gérard Bothadat. Pièce jamais publiée.
- 1934 Y avait un prisonnier, créé au théâtre des Ambassadeurs, avec Aimé Clariond et Simone Renant; décor de Moolaert. La Petite Illustration, no. 370 (18 mai, 1935).
- 1937 Le Voyageur sans bagage, créé au théâtre des Mathurins, avec Ludmilla et Georges Pitoëff; décors et mise en scène de Georges Pitoëff, musique de Darius Milhaud. La Petite Illustration, no. 817, 1937.
- Le Voyageur sans bagage suivi de Le Bal des voleurs.  
Livre de poche. La Table Ronde, 1958.
- 1938 La sauvage, créé au théâtre des Mathurins, avec Ludmilla et Georges Pitoëff; décors et mise en scène de Georges Pitoëff, musique de Darius Milhaud. Les Œuvres Libres, no. 201, 1938.
- La Sauvage suivi de Le Bal des voleurs, Calmann-Levy, 1955.
- La Sauvage suivi de l'Invitation au château. Le livre de poche. La Table Ronde, 1958 et 1960.
- Le Bal des voleurs, créé au théâtre des Arts (Compagnie des Quatre Saisons), avec Mlle. Geoffroy et Dasté; mise en scène, décors et costumes d'André Barsacq, musique de scène de Darius Milhaud.

- 1939 Léocadia, créé au théâtre de la Michodière, avec Yvonne Printemps, Pierre Fresnay, Victor Boucher; musique de Francis Poulenc. Ed. Balzac, 1942.
- Oreste (fragments) publiés par Robert de Luppé. "Jean Anouilh," Ed. Univ., 1959.
- 1941 Le Rendez-vous de Senlis, créé au théâtre de l'Atelier, avec Monelle Valentin, Michel Vitold et Georges Rollin; mise en scène et décors d'André Barsacq. Ed. Balzac, 1942.
- Le Rendez-vous de Senlis suivi de Léocadia. Le livre de poche. La Table Ronde, 1958.
- 1942 Eurydice, créé au théâtre de l'Atelier, avec Monelle Valentin et Alain Cuny; mise en scène et décors d'André Barsacq.
- 1944 Antigone, créé au théâtre de l'Atelier avec Monelle Valentin, Jean Day et Suzanne Flon; mise en scène et décors d'André Barsacq. La Table Ronde, 1946 et 1947.
- Antigone et Médée. Le Club Français du Livre, 1947.
- 1946 Roméo et Jeannette, créé au théâtre de l'Atelier, avec Maria Casarès, Suzanne Flon et Jean Vilar; mise en scène et décors d'André Barsacq. La Table Ronde, 1948.
- 1947 L'Invitation au château, créé au théâtre de l'Atelier, avec Michel Bouquet et Dany Robin; mise en scène et décors d'André Barsacq, musique de Francis Poulenc. La Table Ronde, 1948.
- 1948 Ardèle ou la Marguerite, précédé de Episode de la vie d'un auteur, créé à la Comédie des Champs Elysées, avec Andrée Clément, Mary Morgan, Jean Castelot et Claude Sainval; décors et costumes de J. D. Malclès. La Table Ronde, 1949.
- L'Avant Scène, (15 septembre 1958).
- 1950 La Répétition ou l'Amour puni, créé au théâtre Marigny (Cie. Renaud-Barrault), décors et costumes de J. D. Malclès. Palatine, 1950. (Ed) Georges Lerminier, Classiques Larousse, 1957.

- 1951 Colombe, créé au théâtre de l'Atelier, avec Danièle Lelorme, Marie Ventura et Yves Robert; mise en scène, décors et costumes d'André Barsacq.
- 1952 La Valse des Toréadors, créé à la Comédie des Champs-Élysées, avec Claude Sainval, François Guérin et Madeleine Barbulée; mise en scène et décors de J.-D. Malclès. La Table Ronde, 1952.
- 1953 L'Alouette, créé au théâtre Montparnasse-Gaston Baty, avec Suzanne Flon; décors et costumes de J.-D. Malclès. La Table Ronde, 1953.
- 1953 Médée, créé au théâtre de l'Atelier, avec Michèle Alfa et Jean Servais; décors et costumes d'André Bakst, mise en scène d'André Barsacq. La Table Ronde, 1953.
- 1954 Cécile ou L'École des Pères, créé à la Comédie des Champs-Élysées, avec Catherine Anouilh, Mlle. Le Couey et Henri Guizot; mise en scène et décors de J.-D. Malclès. L'Avant-Scène, no. 101, 1954, et La Table Ronde, 1954.
- 1955 Ornifle ou le Courant d'air, créé à la Comédie des Champs-Élysées, avec Jacqueline Maillan, Catherine Anouilh, Louis de Funès, Pierre Brasseur; mise en scène et décors de J.-D. Malclès. La Table Ronde, 1956.
- 1956 Pauvre Bitos ou le Dîner de têtes, créé à la Comédie des Champs-Élysées, avec Michel Bouquet; mise en scène et décors de J.-D. Malclès. La Table Ronde, 1957.
- 1958 Le Rendez-vous de Senlis suivi de Léocadia. Le livre de poche. La Table Ronde, 1958.
- 1959 Episode de la vie d'un auteur, impromptu en 1 acte. Cahiers de la Cie. Madeleine Renaud- J. L. Barrault, no. 26, (mai 1959), 61-96
- 1959 L'Hurluberlu ou Le Réactionnaire amoureux, créé à la Comédie des Champs-Élysées, avec M. T. Martel et Paul Meurisse; mise en scène de Roland Piétri. La Table Ronde, 1959 L'Avant-Scène, CCXLVI (1<sup>er</sup> juillet 1961).
- 1959 La petite Molière, scénario de J. Anouilh et Roland Laudenbach, dialogue de J. Anouilh; créé à Bordeaux, avec la Compagnie Madeleine Renaud- J. L. Barrault et Catherine Anouilh.

Becket ou L'Honneur de Dieu, créé au théâtre Montparnasse-Gaston Baty, avec Daniel Ivernel; décors et costumes de J.-D. Malclès, mise en scène de Jean Anouilh et Roland Piétri. La Table Ronde, 1959.

1961 La Grotte, créé au théâtre Montparnasse.

Le Songe du critique, L'Avant-Scène, no. 243, (mai 1961)

1962 La Foire d'Empoigne (et L'Orchestre), créé à la Comédie des Champs-Élysées, avec Paul Meurisse dans un rôle double; mise en scène comme pour La Grotte, de Jean Anouilh et Roland Piétri, décors et costumes de Jean Denis Malclès. La Table Ronde, 1962.

1969 Cher Antoine ou l'amour raté, créé au théâtre des Champs-Élysées. La Table Ronde, 1969.

1970 Ne Réveillez pas madame, créé au théâtre de l'Atelier, octobre 1970. La Table Ronde, 1970.

1972 Tu Étais si gentil quand tu étais petit, créé au théâtre de l'Élysée, septembre 1969. La Table Ronde, 1972.

Le Directeur de l'Opéra, créé au théâtre de l'Atelier. La Table Ronde, 1972.

1976 Le Scénario, créé au théâtre de l'Atelier, septembre 1976. La Table Ronde, 1972.

1977 Chers Zoiseaux, créé au théâtre des Champs-Élysées, février 1977. La Table Ronde, 1977.

### III. ADAPTATIONS.

Trois Comédies de Shakespeare, Comme il vous plaira, Un conte d'hiver, La nuit des rois. Traduction et adaptation de J. Anouilh et Claude Vincent. La Table Ronde, 1952.

Il est important d'être aimé, comédie d'Oscar Wilde. Adaptation de Jean Anouilh et Claude Vincent. L'Avant-Scène, CI. 1954, 1-25.

Tartuffe de Molière. Adaptation de Jean Anouilh et François Périer. Suivi de Le Songe du critique, présenté à la Comédie des Champs-Élysées, 1960.

La nuit des rois. Adaptation de Nicole et Jean Anouilh. Mise en scène de Jean Le Poulain. L'Avant-Scène, CCXLIII, (mai 1961), 1-30.

Victor ou Les enfants au pouvoir. Pièce de Roger Vitrac. Représentée au théâtre de l'Ambigu, le 3 octobre 1962. Pièce pas publiée.

#### IV. INTERVIEWS.

Lagarde, Pierre. "Jean Anouilh et l'artifice," Les Nouvelles Littéraires, 27 mars, 1937, pp. 5, 10.

Frank, André. "Le Théâtre d'aujourd'hui: Jean Anouilh," Les Nouvelles Littéraires, 10 janvier, 1946, pp. 1, 2.

Ambrière, Francis. "Le secret de Jean Anouilh," Les Annales, XV (janvier, 1952), 45.

Farrell, Isolde. "Anouilh returns," The New York Times, January 3, 1954, Sec. 2, p. x3.

Delavèze, Jean. "Pour la première fois Jean Anouilh parle..." Les Nouvelles Littéraires, 5 février, 1959, pp. 1, 9.

Haneteau, Guillaume. "Anouilh," Paris Match, (21 novembre, 1964), 111-140.

#### V. ARTICLES.

"Présence de Molière," Texte écrit pour la célébration de l'anniversaire de la mort de Molière à la Comédie Française. Publié par Pol Vandromme, Anouilh, Un auteur et ses personnages, Paris: La Table Ronde, 1965, p. 139. Publié aussi dans les Cahiers de la Cie. Renaud-Barrault, no. 26, mai 1959. 3-7. L'Avant-Scène, CCXI (15 décembre, 1959), 7-8.

- "Aujourd'hui 17 février mort de Molière," P. Vandromme, Anouilh, Paris: Table Ronde, 1965.
- "l'artuffe," P. Vandromme, Anouilh, Paris: Table Ronde, 1965.
- "A Jean Giraudoux," Chroniques de Paris, (février 1944).  
Les Nouvelles Littéraires, 29 mars, 1962, p. 7.  
P. Vandromme, Anouilh, Table Ronde, 1965, p. 167.
- "Cher Vitrac," Vandromme, Anouilh, Table Ronde, 1965, p. 171.
- "Brasillach," Vandromme, Anouilh, Table Ronde, 1965, p. 176.
- "Février 1945," Vandromme, Anouilh, Table Ronde, 1965, p. 179.
- "Monsieur Dullin," Vandromme, Anouilh, Table Ronde, 1965, p. 184.  
Publié aussi dans le programme du théâtre de l'Atelier,  
saison 1940: repris dans le programme de Médée, au théâtre  
de l'Atelier, 1953. Extraits publiés dans les Nouvelles  
Littéraires, 29 mars, 1962.
- "Mon cher Pitoëff," Vandromme, Anouilh, Table Ronde, 1965, p. 185.  
Aujourd'hui, 11 septembre, 1940.
- "Hommage à Georges Pitoëff," Vandromme, Anouilh, Table Ronde,  
1965, p. 189. Extraits publiés dans les Nouvelles Litté-  
raires, 29 mars, 1962, p. 7.  
Opéra, 4 mai, 1949.
- "Hommages à Jean Cocteau," Points et Contrepoints, LVIII (Octobre,  
1961), 22-23.  
Vandromme, Anouilh, Table Ronde, 1965, p. 191.
- "Jean Flory," P. Vandromme, Anouilh, 1965, p. 195.
- "Suzanne Flon," P. Vandromme, Anouilh, 1965, p. 197.
- "Lettre à une jeune fille qui veut faire du théâtre," Elle,  
21 janvier, 1955.  
P. Vandromme, Anouilh, Table Ronde, 1965, p. 201.
- "D'un jeune conformiste," Le Figaro, 15 février, 1962.  
P. Vandromme, Anouilh, Table Ronde, 1965, p. 215.
- "Une inexplicable joie," P. Vandromme, Anouilh, Table Ronde,  
1965, p. 219.

- "Propos déplaisants," P. Vandromme, Anouilh, Table Ronde, 1965, p. 223.  
La Gerbe, 14 novembre, 1940.
- "L'Administrateur," P. Vandromme, Anouilh, Table Ronde, 1965, p. 229.
- "Du chapitre des chaises," Le Figaro, 23 avril, 1956.  
P. Vandromme, Anouilh, Table Ronde, 1965, p. 231.
- "Mystère de Jeanne," Présentation publiée dans le programme de l'Alouette au théâtre Montparnasse Gaston Baty septembre 1953.  
P. Vandromme, Anouilh, Table Ronde, 1965, p. 235.
- "Becket ou l'honneur de Dieu," P. Vandromme, Anouilh, Table Ronde, 1965, p. 239.  
Publié aussi par Howard Taubman sous le titre de "Becket by chance," The New York Times, october 2, 1960. Sec. 2, p. xl.
- "Baptême de la Petite Molière," Programme de l'Odéon-Théâtre de France, 12 novembre, 1959.  
L'Avant-Scène, CCX, 15 décembre, 1959, p. 9.  
P. Vandromme. Anouilh, 1965, p. 241
- "La Foire d'empoigne," P. Vandromme, Anouilh, 1965, p. 243.
- "La Valse des Toréadors? Que voilà une bonne pièce!" Le Figaro, (3 janvier, 1952), p. 6.

## VI. DIVERS.

- Histoire de Monsieur Mauvette et de la fin du monde. Cahiers de la Cie. Renaud-Barrault, 26 (mai, 1959), 97-118.
- Y avait un prisonnier, Petite Illustration du 10 mai, 1955.
- La Petite Molière, no. 219 L'Avant-Scène (15 décembre), 1959.
- Lettre à Hubert Gignoux, publiée par H. Gignoux. Jean Anouilh. Ed. du Temps présent, 1946.

## VII. OUVRAGES CONSACRÉS À ANOUILH.

- Archer, Marguerite. Jean Anouilh. New York: Columbia Univ. Press, 1971.
- Borgal, Clement. Anouilh, la peine de vivre. Paris: Ed. du Centurion, 1966.
- Della Fazia, Alba. Jean Anouilh. New York: Twayne Publishers, 1969.
- de Luppé, Robert. Jean Anouilh, suivi des fragments de la pièce de Jean Anouilh: Oreste. Paris: Ed. Univ., 1959.
- Didier, Jean. A la rencontre de Jean Anouilh. Paris: La Sixaine, 1946.
- Gignoux, Hubert. Jean Anouilh. Paris: Ed. du Temps présent, 1946.
- Harvey, John. Anouilh, A Study in Theatrics. New Haven: Yale University Press, 1964.
- Jolivet, Philippe. Le Théâtre de Jean Anouilh. Paris: Ed. Michel Brient, 1963.
- Lensky, B. Alan. Jean Anouilh, Stages in Rebellion. New Jersey: Humanity Press, 1974.
- Marsh, Edward Owen. Jean Anouilh, Poet of Pierrot and Pantaloon. London: W. H. Allen, 1953.
- Pronko, Leonard Cabell. The Theatre of Jean Anouilh. Berkeley: University of California Press, 1961.
- Vandromme, Pol. Jean Anouilh, Un auteur et ses personnages. Essai suivi d'un recueil de textes critiques de Jean Anouilh. Paris: La Table Ronde, 1965.

## VIII. ARTICLES OU CHAPITRES CONSACRÉS À ANOUILH.

- Albérès, René Marill. La Révolte des écrivains d'aujourd'hui. Paris Corréa, 1949.
- \_\_\_\_\_. Bilan Littéraire du XX siècle. Paris: Ed. Montaigne, 1956.
- Barrault, Jean Louis. "Depuis Chaptal ...," Cahiers de la Cie. Renaud-Barrault, 26 (mai, 1959), 45-48.
- Barsacq, André. "A l'atelier pendant près de quinze ans," Cahiers de la Cie. Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault, 26, 31-37.
- Berger, Gaston. "Le Temps chez Anouilh," Etudes Philosophiques, no. 3 (1952), 243-250.
- Bishop, Thomas. "Changing Concepts of Avant-Garde in XXth Century French Literature," French Review, 38 (October, 1964), 34-41.
- Boisdeffre, Pierre de. "Jean Anouilh," Etudes, 267 (octobre, 1950), 67-80.
- \_\_\_\_\_. Une histoire vivante de la littérature aujourd'hui. Paris: Librairie Académique Perrin, 1958.
- \_\_\_\_\_. Métamorphose de la littérature, Tome II: De Proust à Sartre (Valéry, Cocteau, Anouilh, Camus). Paris: Ed. Alsatia, 1963.
- Boudot, Maurice. "Pureté et aliénation dans le théâtre d'Anouilh," Les Cahiers du Sud, 39 (juin, 1954), 92-110.
- Cadieu, Martine. "Les personnages d'Anouilh dansent sous le ciel d'Italie," Les Nouvelles Littéraires, (11 août, 1960), 9.
- Champigny, Robert. "Theatre in a Mirror: Anouilh," Yale French Studies, 14 (Winter, 1954-55), 57-64.
- Chastaing, Maxime. "Jean Anouilh," Esprit, 16 (mars, 1947), 499-504.

- \_\_\_\_\_. "Jean Anouilh ou le théâtre de la pureté," Jeux et Poésie. Lyon: Ed. de l'Abeille, 1945, pp. 50-69.
- Chiari, Joseph. "Jean Anouilh," Contemporary French Theatre. The Flight from Realism. London: Rockliff, 1958.
- Delavèze, Jean. "Pour la première fois Jean Anouilh parle..." Les Nouvelles Littéraires, (5 février, 1959), 1-9.
- Dickinson, Hugh. Myth on the Modern Stage. Urbana: University of Illinois Press, 1969.
- Dumour, Guy. Histoire des spectacles. Encyclopédie de la Pléiade. Ed. Guy Dumour. Paris: Gallimard, 1965.
- Farrell, Isolde. "Anouilh returns," The New York Times (January 3, 1954), II, 3.
- Fowle, Wallace. Dionysus in Paris: A Guide to Contemporary French Theatre. London: Gollancz, 1961.
- \_\_\_\_\_. A Guide to Contemporary French Literature from Valéry to Sartre. Cleveland: The World Publishing Company, 1957.
- Frank, André. "Rencontre d'une comédie humaine," Cahier de la Cie. Renaud-Barrault, no. 26, (mai 1959), 50-55.  
Les Nouvelles Littéraires, 10 janvier, 1946.
- \_\_\_\_\_. "Le Théâtre d'aujourd'hui: Jean Anouilh," Les Nouvelles Littéraires, (10 janvier, 1946), 1-2.
- Ginestier, Paul. Le Théâtre contemporain dans le monde. Paris: Presses Univ. de France, 1961.
- Grossvogel, David I. The Blasphemers. New York: Cornell Univ. Press, 1962.
- \_\_\_\_\_. The Self Conscious Stage in Modern French Drama. New York: Columbia Univ. Press, 1958.
- \_\_\_\_\_. Twentieth Century French Drama. New York: Columbia Univ. Press, 1961.
- Guicharnaud, Jacques and Beckelman. Modern French Theatre: From Giraudoux to Becket. New Haven: Yale Univ. Press, 1961.
- Hobson, Harold. The French Theatre of Today: An English View. London: G. C. Harrap, 1953.

- Kemp, Robert. "Jean Anouilh," Erasme, I (1946), 395-401.
- \_\_\_\_\_. La Vie du Théâtre. Ed. Albin Michel, 1955.
- Kushner, Eva. "L'Eurydice d'Anouilh," Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine. Paris: A. G. Nizet, 1961.
- Jamois, Marguerite. "Images de l'Alouette," Cahiers de la Cie. Renaud-Barrault, 26 (mai, 1959), 29-30.
- Jardin, Pascal. Programme de Chers Zoiseaux, Comédie des Champs-Elysées, juin 1977.
- Laudenbach, Roland. "Anouilh cinéaste," Cahiers Renaud-Barrault no. 26, (mai, 1969), 43-44.
- Lebesque, Morvan. "Jean Anouilh hanté par Molière," Carrefour, DECCXXX (10 août, 1960, 27.
- Malclès, Jean-Denis. "Avec Jean Anouilh," Cahiers de la Cie. Renaud-Barrault, XXVI (mai, 1959), 40-42.
- Marcabru, Pierre. "Un visage humain," L'Avant-Scène, CCX (15 décembre, 1959), 43.
- Mauduit, Jean. Le Théâtre contemporain, Cahier II, Octobre 1952.
- Marcel, Gabriel. "De Jézabel à Médée. Le tragique chez Jean Anouilh," Revue de Paris, 56 (juin, 1949), 96-110.
- \_\_\_\_\_. L'Heure théâtrale, de Giraudoux à Jean Paul Sartre. Paris: Plon, 1959.
- Mauduit, Jean. Les Quatre Jéudis, novembre 1951, p. 11.
- Nelson, Robert J. "The Play as Maze." The Play within a Play: The Dramatist's Conception of his Art - Shakespeare to Anouilh. New Haven: Yale Univ. Press, 1958.
- Ollivier, Eric. "Théâtre à Paris," Réalités, novembre 1976.
- Piètri, Roland and Malclès, Jean Denis. "Avec Jean Anouilh," Cahiers Renaud-Barrault, 26 (mai 1959), 38-42.
- Pucciani, Oreste F. "The French Theatre 1945-1955," French Review, 29 (1956), 449-456.

\_\_\_\_\_, ed. The French Theatre Since 1930. Boston: Ginn, 1954.

Radine, Serge. Anouilh, Lenormand, Salacrou, trois auteurs dramaturges a la recherche de leur vérité. Genève: Ed. des Trois Collines, 1951.

Simon, Pierre Henri. Théâtre et Destin, 2ème édition. Lib. Armand Colin, 1966.

#### IX. OUVRAGES DIVERS CONSULTÉS.

Alberès, René-Marill. Esthétique et morale chez Giraudoux. Librairie Nizet, 1962.

Artaud, Antonin. Le Théâtre et son double. Gallimard, Idée, 1964.

Baudelaire, Charles. Les Fleurs du mal. Ed. Marthiel & Mathews New York: A New Direction paperback, 1958.

\_\_\_\_\_. "De l'Essence du rire," dans Oeuvres complètes. Vol. I. Paris: Conard, 1923.

Bentley, Eric. In Search of Theater. New York: Knopff, 1953.

\_\_\_\_\_. What is Theater. New York: Atheneum, 1968.

\_\_\_\_\_. The Life of the Drama. New York: Atheneum, 1974.

Bergson, Henri. Le Rire. Paris: P. U. F., 1969.

\_\_\_\_\_. "La mémoire et l'Esprit," dans Oeuvres. Presses Univ. de France, 1963.

Bishop, Thomas. Pirandello and the French Theater. New York: N. Y. Univ. Press, 1960.

Blum, Léon. Stendhal et le beylisme. Albin Michel, 1929.

Camus, Albert. L'Homme révolté. Gallimard, 1961.

- Céline. Voyage au bout de la nuit. Le Livre de poche. Gallimard, 1952.
- Chaix-Ruy, Jean. Pirandello. Ed. Univ. 1957.
- Chancerel, Léon. Panorama du théâtre des origines à nos jours. Armand Colin, 1955.
- Clouard, Henri. Histoire de la Littérature Française du symbolisme à nos jours de 1915 à 1960. Paris: Albin Michel, 1962.
- Cocteau, Jean. "Les Mariés de la Tour Eiffel," dans Théâtre. Gallimard, 1948.
- David, Aurel. Vie et mort de Giraudoux. Flammarion, 1967.
- Debidour, V. H. Giraudoux. Ed. Univ., 1958.
- Esslin, Martin. The Theater of the absurd. New York: Overlook Press, 1961.
- Fowle, Wallace. Jean Cocteau. The History of a Poet's Age. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1966.
- Fraigneau, André. Cocteau. Borges: Ed. du Seuil, 1957.
- Giraudoux, Jean. Théâtre complet. 5 Vol. Berrard Grasset, 1959.
- \_\_\_\_\_. Les Aventures de Jérôme Bardini. Emile Paul, 1930.
- \_\_\_\_\_. Simon le Pathétique. Bernard Grasset, 1926.
- \_\_\_\_\_. Choix des Elues. Bernard Grasset, 1939.
- \_\_\_\_\_. Suzanne et le Pacifique. Bernard Grasset, 1939.
- Gouhier, Henri. L'Essence du théâtre. Ed. Aubier Montaigne, 1968.
- Gurewitch, Morton. Comedy. The irrational vision. New York: Cornell University Press, 1975.
- Hougron, Jean. Les Asiates. Le Livre de poche. Ed. Mondiales, 1955.
- Jacquot, Jean. Réalisme et poésie au théâtre. Ed. du Centre National de la Recherche Scientifique, 1958.

- Magnay, Claude Edmonde. Précieux Giraudoux. Ed. du Seuil, 1945.
- Marcel, Gabriel. L'Etre et l'Avoir. Ed. Montaigne, 1968.
- Mayoux, Jean Jacques. Shakespeare. Comme il vous plaira.  
F. Aubier, Ed. Montaigne, 1956.
- Mercier, Campiche. Le Théâtre de Giraudoux. Ed. Domat, 1934.
- Oxenhandler, Neal. Scandal and Parade: The Theater of Jean Cocteau. New Brunswick: Rutgers Univ. Press, 1957.
- Peyre, Henri. Proust. New York: College Univ. Press, 1970.
- Pirandello, Luigi. Théâtre complet. Ed. publiée sous la direction de Paul Renucci avec la collaboration de Michel Arnaud Danièle Aron-Robert et al. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard, 1977.
- Piroué, Georges. Pirandello. Ed. Denoël, 1967.
- Raymond, Agnès. Giraudoux devant la victoire et la défaite.  
Lib. Nizet, 1963.
- Richards, Stanley. Best Short Plays of the World Theater. 1968-1973. New York: Crown Publishers, Inc. 1973.
- Rimbaud, Arthur. Poésie complètes. Ed. Gallimard, 1960.
- Sartre, Jean Paul. L'Etre et le Néant. Gallimard, 1945.
- \_\_\_\_\_. Les Mains Sales. Gallimard, 1948.
- \_\_\_\_\_. Huis Clos. Edité par Jacques Hardré & G. Daniels.  
New York: Meridith Publishing Co., 1962.
- Souriau, Etienne. Pensée vivante et Perfection formelle.  
Ed. du Seuil, 1952.
- States, Bert O. Irony and Drama. A Poetics. New York:  
Cornell Univ. Press, 1971.
- Valéry, Paul. Oeuvres. Edition établie et annotée par Jean Hytier. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1957-1968.

Weiss, Auréliu. Le Théâtre de Luigi Pirandello dans le mouvement dramatique contemporain. Lib. 73, 1965.

\_\_\_\_\_. Le Destin des grandes œuvres dramatiques. Ed. Scorpion, 1960.