



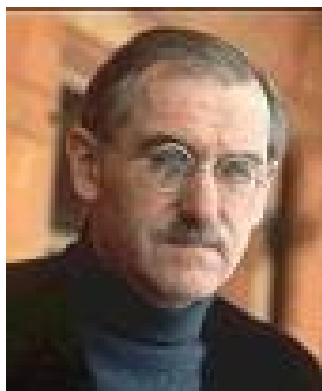
www.comptoirlitteraire.com

André Durand présente

Jean ANOUILH

(France)

(1910-1987)



**Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres
qui sont résumées et commentées
(surtout '*Antigone*', '*Becket ou l'honneur de Dieu*')
qui sont étudiés dans des dossiers à part).**

Bonne lecture !

Il est né à Cérissolle, près de Bordeaux, d'un père, François, qui était tailleur et d'une mère, Marie-Magdeleine Soullue, qui était une musicienne qui jouait du violon dans un orchestre itinérant et était professeuse de piano. Comme l'orchestre se produisait sur des scènes de casinos en province (en particulier, celui d'Arcachon) il fut, dès sa plus tendre enfance, sensibilisé à la scène et au phénomène du spectacle. Mais, comme, au premier entracte, on l'envoyait se coucher, il terminait mentalement les pièces avant de s'endormir. Plus tard, lorsqu'il vit les vrais dénouements, il fut souvent fort déçu. Très tôt pris de passion pour le théâtre, de douze à seize ans, il écrivit de «*fausses pièces*» et découvrit les grands auteurs classiques : Molière, Marivaux et Musset, «*mille fois relus*».

La famille étant venue s'établir à Paris, il entra à l'école primaire Colbert puis au Collège Chaptal (où il eut comme condisciple Jean-Louis Barrault, et lut Claudel, Pirandello et Shaw). Traînant des heures sur la butte Montmartre avec un camarade, il passa son baccalauréat sans conviction. Sa grande passion étant le théâtre, il rêvait de vivre dans une troupe et hantait la Comédie des Champs-Élysées, dirigée par Louis Jouvet. Au printemps de 1928, il y assista à la représentation de "Siegfried" de Jean Giraudoux, qui l'éblouit : «*C'est le soir de "Siegfried" que j'ai compris. Je devais entrer par la suite dans une longue nuit, dont je ne suis pas encore sorti, dont je ne sortirai peut-être jamais, mais c'est à cause de ces soirs du printemps 1928, où je pleurais, seul spectateur, même aux mots drôles, que j'ai pu m'évader un peu.*» La pièce lui apprit «*qu'on pouvait avoir au théâtre une langue poétique et artificielle qui demeure plus vraie que la conversation sténographique.*» Mais, sa timidité étant malade, il n'osa pas aborder l'auteur qui allait rester l'un de ses maîtres. Il eut une autre révélation à la lecture de la pièce de Cocteau, 'Les mariés de la tour Eiffel', qui fut un autre texte fondateur pour son œuvre.

Pourtant, il fallait vivre. Il passa un an et demi à la faculté de droit de la Sorbonne, mais abandonna ses études, sans avoir obtenu de diplôme, pour des raisons matérielles («*Je me suis dit que je ne pouvais laisser mon père se crever à me payer des études*»). Puis il travailla deux ans dans une maison de publicité, où il rencontra Jacques Prévert et où, a-t-il dit : «*J'ai pris des leçons de précision et d'ingéniosité qui m'ont tenu lieu d'études poétiques*», tout en inventant des gags pour des films.

Il fit le choix de vivre pour et par le théâtre et écrivit :

"Humulus le muet"

(1929)

Comédie

Humulus est un homonculus (petit homme) muet mais à qui, dit «*la duchesse*», «*un médecin anglais, à force de soins, est arrivé à faire prononcer un mot par jour [...] En grandissant, nous espérons qu'il pourra en dire davantage [...] Si mon petit Humulus s'abstient un jour de prononcer son mot, il peut en prononcer deux le lendemain.*» Humulus tombe amoureux d'Hélène et reste silencieux un mois pour faire un stock de mots. Puis il élabore une déclaration en règle ne dépassant pas les trente mots qu'il claironne dans un glorieux effort. À la fin, la belle Hélène sort de son sac un énorme cornet acoustique et dit gentiment : «*Pouvez-vous répéter, s'il vous plaît?*» Un destin malicieux les avait amenés, pour ainsi dire, à diviser le travail : il est muet et elle est sourde !

Commentaire

Ce lever de rideau, écrit en collaboration avec Jean Aurenche, procéda d'une idée farfelue poussée dans ses derniers retranchements. Cette brève farce ne tirait pas à conséquences, mais elle recelait le germe du théâtre d'Anouilh avec ses principales caractéristiques :

- une société grotesque et un humour noir,

- des anti-héros avant la lettre, à mi-chemin entre rêve et cauchemar, tels que :

«*La Duchesse, sorte de personnage fabuleux sur un immense fauteuil à oreilles armoriées. À côté d'elle, l'oncle Hector, un grand hobereau maigre et faisandé qui met alternativement son monocle à l'œil droit puis à l'œil gauche sans plus de succès. On entend un orchestre.*»

- et enfin un style sans prétention fort aimé du public (quel club, quelle société, quel patronage n'a pas joué "Humulus le muet"?) et devant lequel la critique fit trop souvent la petite bouche. Et, cependant, si, par exemple, Ionesco avait signé ce texte, ces oracles s'abandonneraient à de longs développements philosophiques sur le caractère inadéquat du langage (avec citations tirées de "La leçon"), l'isolement tragique et absurde de l'être humain, et ils rapprocheraient le dénouement d'Humulus de ceux de "La cantatrice chauve" (le dialogue lettriste), des "Chaises" (les signes inintelligibles sur le tableau noir) et de "Rhinocéros" (les cris inarticulés).

Anouilh ne laissa publier la pièce qu'en 1958.

"Mandarine"

(1929)

Drame

Commentaire

La pièce, créée le 16 janvier 1933 à l'Athénée, mise en scène par Gérard Bothedat, avec Madeleine Ozeray et Pierre Culloz, déconcerta le public et fut un échec, n'ayant que treize représentations. Anouilh ne la laissa pas publier : le jeune homme de vingt-trois ans avait assez d'humilité et une idée suffisamment haute de son art pour retirer de la circulation un texte de lui qu'il n'approuvait plus.

En 1929, Jean Anouilh fut introduit dans le milieu du théâtre en devenant, à la Comédie des Champs-Élysées, le secrétaire de Louis Jouvet, «*personnage assez dur, hautain*» qui raviva chez lui la blessure inguérissable de la pauvreté en l'appelant « le miteux » et qui ne sut pas non plus pressentir la passion qui l'habitait (ce que plus tard il se reprocha). Aussi les relations entre eux furent-elles ambiguës et tendues, et Anouilh le quitta sans regret quand il fut appelé sous les drapeaux à la fin de 1930. Pendant son service militaire, il fit jouer :

"L'hermine"

(1931)

Drame

La riche Mrs Bentz essaie d'acheter le jeune Frantz. Il refuse les trente mille francs qu'elle lui propose : il a franchi le premier obstacle, gardant sa dignité qui est menacée, lui qui se disait disposé «*à faire n'importe quoi*». L'amour naissant commence à agir. En effet, il aime Monime, mais vit dans l'obsession de la misère qui souille : «*La pauvreté a fait de ma jeunesse une longue succession de mesquineries et de dégoûts, je me méfie maintenant. Mon amour est une chose trop belle, j'attends trop de lui pour risquer qu'elle le salisse lui aussi. Je veux l'entourer d'une barrière d'argent.*» Mais elle s'offre à lui : «*Je serai ta maîtresse quand tu voudras. Tu veux parler? Je sais ce que tu vas me dire. Cela m'est égal. Tout m'est égal. Je veux que ton bras retrouve le chemin de ma taille, ta tête le chemin de mon épaule sans aucune arrière-pensée.*» Et, au rideau du premier acte, elle obtient cette union des corps qu'elle désire de tout son cœur.

Mais Monime est enceinte et devrait se faire avorter. La vieille duchesse de Granat, ridicule dans son fauteuil à oreilles, tyrannique, qui est immensément riche, qui est la tante et la tutrice de Monime, qui est mineure, lui refuse la permission de se marier. Elle constitue donc un double obstacle, et Frantz, qui voit en Monime un parfait joyau qui exige aussi un écrin parfait, veut la liberté que donne l'opulence et déclare : «*Il faut avoir le courage de souhaiter qu'elle meure. Qu'elle lâche tout cet argent qu'elle tient depuis sa jeunesse inutilement, tout cet argent qui représente notre bonheur.*» L'idée de cet assassinat a pris naissance par hasard, dans un fait divers, le crime crapuleux d'un petit-

fil : « *C'est admirable ! [...] Tuer sa grand-mère parce qu'on a envie d'aller à Paris.* » Monime se sent complice du crime et explose : « *Orgueilleux... Orgueilleux... Je t'aimais comme une petite fille aime son ami d'enfance qu'elle a retrouvé. Voilà tout. Et maintenant je te hais d'avoir exploité ce pauvre amour. Je te hais d'avoir accroché à moi tes rêves d'impuissant et de fou.* » Anouilh fait exécuter par Frantz, juste avant le second rideau, cette victime que nul ne peut regretter.

Au troisième acte, Frantz résiste au viol de sa conscience, que tentent les policiers. Leur échec consommé, il se confesse en toute liberté, au moment le plus inattendu, au moment précis où la voie s'ouvre vers la réalisation de son rêve. Les jeux sont faits, mais en sens inverse. N'ayant plus rien à quoi se raccrocher, il avoue et, grâce à cela, humble, purifié, il regagne l'amour de Monime. Alors que les policiers le ceinturent déjà solidement, par le cri qu'elle pousse : « *Je t'aime, Frantz !* », ils se retrouvent unis dans le rôle de victimes pour un bref instant, et seulement sur le plan spirituel.

Commentaire

« *L'hermine* » est à la fois un drame policier, un mélodrame, une profonde pièce psychologique, une satire du rôle corrompé de l'argent. À proprement parler première pièce d'Anouilh, elle révèle déjà de puissants dons dramatiques. L'histoire d'un amour et l'histoire d'un crime s'entremêlent et se combinent pour ajouter à l'intérêt croissant du drame policier la terreur et la pitié dans lesquelles Aristote voyait, à juste titre, la pierre de touche du tragique. Des critiques délicats ont reproché au dramaturge de rechercher « *la sensation* ».

On peut voir dans la pièce un écho de « *Crime et châtiment* » de Dostoïevski : Frantz est un nouveau Raskolnikov ; la vieille duchesse est semblable à l'usurière ; Monime fait penser à Sonia. Néanmoins, les différences sont profondes : dans le roman de Dostoïevski, Sonia apprend le crime après coup et tombe amoureuse de l'assassin ; dans le drame d'Anouilh, Monime se sent complice du crime. Frantz retrouve l'amour de Monime comme Raskolnikov, s'étant livré aux policiers, se découvre aimé de Sonia.

L'action se situe, au premier acte, dans la riche maison de campagne de Mme Bentz, aux deuxième et troisième, dans un manoir de mélodrame, lieux qui symbolisent l'intrusion de l'argent à la fois dans la haute bourgeoisie et la noblesse.

Anouilh, visant à faire plus vrai, présente de vrais personnages et des marionnettes, qui forment souvent un couple caricatural : dans « *L'hermine* », ces marionnettes sont la Duchesse et Urbain.

Les protagonistes s'expliquent et donc s'embrouillent.

Monime, l'anti-héroïne, ne veut pas les affres de la grande passion, mais les petites miettes de bonheur données à ceux qui connaissent leurs limites : « *Il fallait se contenter de ce que nous avons et vivre.* » Elle s'oppose à l'idéalisme de la jeune fille révoltée :

- « *Je sais de quelles petites meurent les plus grandes amours.* » (acte II).

- « *On ne s'aime jamais comme dans les histoires, tout nus et pour toujours. S'aimer, c'est lutter constamment contre des milliers de forces cachées qui viennent de vous ou du monde. Contre d'autres hommes, contre d'autres femmes.* » (acte II).

- « *Chaque volupté, chaque dévouement, chaque enthousiasme nous abrège.* » (acte III).

Frantz est guidé vers son acte criminel par le pur déterminisme. Sa conception de l'amour est réaliste : « *Nous avons tous une fois une chance d'amour ; il faut l'accrocher, cette chance, quand elle passe, et construire son amour humblement, impitoyablement, même si chaque pierre en est une année ou un crime* » (acte I) - « *Faire l'amour avec une femme qui ne vous plaît pas, c'est aussi triste que de travailler.* » (acte I). En payant un prix trop élevé, il a introduit un déséquilibre qui rend la relation impossible. Elle le lui reproche et il s'effondre, il devient alors un anti-héros.

De plus, avec une finesse digne de Marivaux, Anouilh combine dans cet amour deux idées de l'amour et deux innocences. Sa pureté exige l'harmonie d'un ensemble, celle de Monime appartient à un acte. Elle commence par être une sorte d'Agnès, une fille pure en ce sens qu'elle suit sans calcul son instinct. Au-delà de toute convention, morale ou sociale, elle annonce Antigone.

Il consent et cela constitue, sur cet étrange chemin de croix, la première chute du jeune homme. Elle prélude aux deux autres, à la fin des actes suivants, le crime et l'aveu.

Si le désir reste libre, sa réalisation enchaîne. Frantz le sait et Monime, enceinte, le sent. Une double trahison les unit : il a renoncé à la pureté de son exigence, elle doit maintenant faire échec à son instinct en essayant de se faire avorter. Leur duo se module sur le ton du désenchantement :

« *Frantz : "Nous sommes des prisonniers, maintenant, Monime. Il faut nous aimer coûte que coûte, tous les jours, laborieusement, scrupuleusement. Et prendre des cachets pour tuer nos enfants, et prendre des sourires pour tromper ta tante."* »

« *Monime : "Il faut que nous soyons heureux comme nous le pourrons, maintenant, même en jouant des comédies."* »

Anouilh montrait déjà trop de finesse pour se borner à un simple déterminisme. Seuls les naïfs imagineront que, si Frantz était riche, son couple avec Monime formerait le tableau idyllique de l'amour parfait. Le jeune homme, qui a vécu les affres de la pauvreté, commet une faute de logique en croyant que le contraire de la pauvreté apporte le contraire de la souffrance, c'est-à-dire le bonheur.

Frantz et Monime présentent les symptômes d'une incompatibilité d'humeur certaine. Elle est sensuelle et imprudente, il est puritain et prudent. Elle joue aux amoureuses éthérées mais ses visées vont au lit ; il joue au pur sentiment, à l'homme supérieur doué d'une dure volonté lucide, mais il s'analyse en ces termes : « *Je sais qu'il n'y a pas de compromis possible avec l'amour et qu'il suffit qu'une petite garce lève les bras et montre ses seins dans la rue pour que toute la tendresse soit inutile.* »

Parlant de sa victime à sa maîtresse, Frantz dit d'une voix douce : « *Pendant tout le temps que je l'assommais sur son lit, je te voyais, j'avais envie de toi.* »

Bref, en dépit de leur jeunesse, l'héroïne et le héros présentent déjà d'importants hiatus entre le paraître et l'être. L'heure où l'être est débusqué et où le paraître s'effondre, le moment des échéances et des bilans s'approche avec une certitude inéluctable.

Le titre de la pièce fait référence à l'hermine du blason de la Bretagne dont la devise est : «*Plutôt la mort que la souillure.*»

La pièce était déjà riche de ce «pessimisme lyrique» qui allait devenir la marque d'un dramaturge si doué pour dire au mieux le pire.

L'harmonie désespérée entre Frantz et Monime, beau prélude au crime, semble provenir de l'argent, corrupteur par sa présence comme par son absence, qui pourrit les personnes et empoisonne la vie. Aucun des personnages riches, Mr et Mrs Bentz, la duchesse de Granat, ne saurait se dire heureux. Le conflit mûrit durant toute la pièce par l'affrontement avec la société, une société à la fois médiocre et odieuse qui n'a pas beaucoup changé depuis celle que Stendhal peignait autour de Julien Sorel.

Comme tous les grands artistes, Anouilh a su sonder les profondeurs de l'ambiguïté de la nature. Le crime peut être vu comme un sacrifice expiatoire, rétribution équitable des turpitudes d'une société ignoble, et le héros apparaît alors comme un justicier.

Mais on ne fait pas couler le sang impunément, et le sadisme se manifeste inmanquablement dans toute son horreur. Cela ne laisse pas d'être horrible, surtout dans sa connotation sexuelle, mais Anouilh n'a pas créé les êtres humains, il s'est contenté de les mettre sur la scène. Ce détail cependant éclaire d'une lueur significative le personnage de Frantz et souligne combien l'accusation d'immoralité est inepte. Il se situe par-delà le bien et le mal, son crime a une cause, logique comme un scalpel, et des motifs obscurs. Dans une telle « situation », au sens sartrien du terme, la raison et le reste se combinent souvent pour faire éclater une tension : par exemple, dans «*Les mains sales*», Hugo n'exécute l'ordre élémentaire de supprimer un chef gênant, Hoederer, qu'à cause d'une cristallisation de motifs où jalousie et désir de s'affirmer à soi-même et aux autres ne constituent pas encore toute l'histoire.

Anouilh avait-il tort de donner de la vérité et de la profondeur à sa pièce en nous infligeant une réalité désagréable? Son choix nous révèle que, dès sa première « vraie » pièce, il se refusait aux concessions. La vie, par certains aspects, s'affirme en noir et les pièces de même couleur se justifient d'elles-mêmes, si déplaisantes qu'elles apparaissent. Racine écrivait déjà, répondant à des

accusations analogues : « *Le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité.* »

Cette pièce écrite et montée la même année au Théâtre de l'Oeuvre, par Paulette Pax, avec Pierre Fresnay, qui était enthousiaste, et Marie Reinhardt, créée le 26 avril 1932, fut la première chance d'Anouilh, sa première rencontre avec le public. Elle reçut de bonnes critiques, eut trente-sept représentations, le rendit célèbre en une soirée, mais suscita aussi de vives controverses.

Entre deux tours de garde, on apprenait à Anouilh le succès de sa pièce. En conséquence, de retour à la vie civile, il fit la gageure de « *ne vivre que du théâtre, et un peu du cinéma. C'était une folie que j'ai tout de même bien fait de décider.* »

"Jézabel"
(1932)

Drame

Dans un appartement miteux, vivent le père, la mère et leur jeune fils, Marc. La mère a des amants. Marc, comme son père, désire la bonne, une Lolita vicieuse et rapace. La mère, pour avoir cinq mille francs à donner à son amant, assassine son mari en omettant d'enlever des champignons vénéneux. Marc refuse Jacqueline, la belle et jeune fille riche qu'il aime, et s'accuse lui-même pour partager le sort de sa mère. Mais, dans un ultime sursaut, il réussit à se libérer de son emprise qui prenait un caractère incestueux, et part en courant comme un fou.

Commentaire

De nouveau, un pauvre était le personnage essentiel du drame. Marc qui commence dans la pureté finit par suivre les impulsions du sang, étant guidé lui aussi par le déterminisme de l'influence maternelle et de l'hérédité sexuelle. Mais il possédait déjà quelque chose de la lucidité de la Thérèse de "*La sauvage*", une sorte de prise de conscience. La pièce est une tragédie de l'absence de communication, tous les personnages se taisant au moment où un mot pourrait les sauver.

Cette pièce ne fut jamais représentée et ne figura pas dans le premier volume des "*Pièces noires*" qui fut publié en 1942. Sans doute n'était-elle pour Anouilh qu'un premier échelon, une sorte d'esquisse que l'achèvement de "*La sauvage*" rendit caduque.

La peinture du vice peut aller trop loin et tant faire haïr que le public se lasse et rompt le contact. "*Jézabel*" souffre de cette tare : la pièce culmine dans un assassinat qui rappelle la mort d'Agamemnon, tué par son épouse pour faciliter son amour adultère avec Égisthe, comme celle du père d'Hamlet, tué à l'instigation de sa femme, Gertrude, pour faciliter son amour adultère avec Claudius. Ainsi, le jeune Marc a à endosser, entre les deux derniers actes du drame, le rôle écrasant d'Oreste et d'Hamlet. Mais la mère assassinant le père cesse de constituer un grand thème tragique lorsque le crime a pour mobile une petite somme d'argent et relève, comme celui de Thérèse Desqueyroux, d'une omission : Thérèse « oublia » de compter les gouttes du dangereux médicament comme la mère « omet » d'enlever les champignons vénéneux.

Les critiques attribuèrent à cette superposition de l'épique et du sordide le quasi-échec de la pièce.

Marc, anti-héros, subit son hérédité et on ne saurait exclure cette explication du titre, car rien dans le texte ne permet d'affirmer que celle qui est appelée la mère se nomme Jézabel. Cependant, les vers prononcés par Athalie maudissant son petit-fils, jettent une lueur sur le sens du drame d'Anouilh. Semblable à Joas, Marc commence dans la pureté et finit par suivre les impulsions du sang qu'il a reçu : en cela, il se présente d'abord comme l'antithèse de ses parents mais finit par leur ressembler. Comme son père, il désire la bonne, une Lolita rapace, et il finit par s'abandonner au vice comme sa mère qui lui dit : « *Tout petit déjà tu errais avec des photographies dans tes poches. Tu te touchais, tu*

te rendais malade. Mais, moi, je n'étais pas comme les autres mères, j'étais heureuse parce que tu me ressemblais ! »

Il s'est corrompu sous l'influence de son milieu.

L'argent joue un grand rôle, comme dans "L'hermine". La mère s'abandonne aux hommes pour briser la gangue qui l'enserme : « *J'avais peur de rester près de ce mort tout simplement. Il avait toujours raison, il se sacrifiait toujours, mais il me suçait ma vie tous les jours avec ses histoires d'argent... Il fallait que je le quitte...* »

L'activité sexuelle constitue une fuite en avant, et cette ivresse conduit à celle de l'alcool. La fin de la mère annonce la déchéance de Marc qui réussit cependant, dans un ultime assaut, à se libérer de son emprise, qui prenait un caractère incestueux : aux rappels d'Oreste, d'Hamlet et d'Alceste s'ajoute donc celui de Phèdre. Le pathétique dérive du fait que, conscient de cette pourriture, le jeune homme veut en préserver la jeune fille riche qu'il aime. Cela implique une véritable auto-mutilation et, pour trouver le courage d'y parvenir, Marc s'exalte en s'analysant : « *C'est vrai. Je vous admire avec haine. Vous êtes tellement belle, tout est si sale ici, si pauvre, si raté.* »

Jacqueline représente donc un idéal qu'il ne veut à aucun prix souiller. Bien qu'il l'aime plus que tout au monde, il la refuse. Belle, jeune et gâtée, menant son père par le bout du nez, possédant des chiens et une voiture de luxe, Jacqueline s'accroche. Marc alors lui montre sa mère ivre, puis, comme cela ne semble pas suffire, il ajoute : « *Ma mère, pour avoir cinq mille francs à donner à son amant, a assassiné mon père il y a trois jours.* »

Passionnée pour Marc, Jacqueline s'en tient à la stricte justice et ne veut pas que les péchés d'une génération retombent sur la suivante ; elle reprend ainsi à son compte sans le savoir le sursaut de Marc au premier acte, criant à ses parents : « *Mais vous l'avez mérité, vous, votre malheur ! Pas moi.* » Elle réagit dans l'abstrait. Sa passion enfante vite une compassion.

Alors, criant comme un fou, Marc s'accuse lui-même, faussement d'ailleurs, et il emploie un vocabulaire ordurier et des menaces physiques pour chasser Jacqueline sans espoir de retour... Elle se sauve et elle est sauvée, lui va glisser sur la pente de la déchéance et on le voit s'enfoncer lentement jusqu'au sursaut final, une fuite qui permet de penser qu'il échappera peut-être au triste sort de son père et de sa mère. Il a préservé Jacqueline et peut-être trouvera-t-il son chemin de Damas après l'effort surhumain lui permettant de sortir de l'ornière symbolisée par sa mère et la servante vicieuse : « *Il les regarde toutes deux avec épouvante. Soudain, il se lève et part en courant comme un fou.* »

Au bout de cette pièce très noire luit un reflet de lumière fort pâle, bientôt éteint car déjà on voit la jeune bonne qui commence à faire du chantage sans qu'on lui réponde.

Cette dernière notation fait de la pièce la tragédie de l'absence de communications, comme "Humulus le muet" en était la farce. Ce thème revient dans "Jézabel" avec la force obsessive d'un leitmotiv insinuant : tous les personnages se taisent au moment où un mot pourrait les sauver : Jacqueline , Marc, la mère. Enfin, au dernier acte : « *Marc : "Ne me parle plus." - La mère : "Oh, laisse-moi te parler, sans me répondre. Quand tu seras parti je serai condamnée au silence pour toujours."* »

"Le bal des voleurs"

(1932)

Drame

Lady Hurf, qui « *s'ennuie comme une vieille tapisserie* », cherche un moyen d'égayer le séjour qu'elle fait avec ses deux nièces et leur tuteur à Vichy, ville tranquille. Elle se sent d'une humeur « *à faire une grande folie* ». À peine a-t-elle prononcé ce vœu que l'occasion qu'elle cherchait lui est offerte. Trois voleurs burlesques se présentent : Peterbono, le chef, un voleur chevronné, et ses deux disciples encore très novices : Hector et Gustave. Le trio essaie, en revêtant les déguisements les plus divers, de monter quelques coups, notamment en séduisant des jeunes filles. Hector conte fleurette (surtout pour voir ses bagues de près) à Éva, une veuve désabusée de vingt-cinq ans. Mais Gustave, le moins expérimenté des voleurs, est sincèrement tombé amoureux de Juliette, qui a vingt

ans, et il doit se battre contre ses sentiments. Les deux jeunes femmes sont les nièces de Lady Hurf, et son ami, Lord Edgard, est leur tuteur. Déguisés en grands d'Espagne, ils se font recevoir chez lady Hurf, mais la vieille Anglaise excentrique ne se laisse pas prendre au piège, entre dans leur jeu et les invite à un « *Bal des Voleurs* », prétextant que ce sont de vieux amis à elle, faisant mine, malgré l'étonnement des nièces, de reconnaître le chef de la bande. Ce serait le duc de Miraflor qu'elle dit avoir rencontré à Biarritz. Les voleurs n'ont garde de la détromper et ils acceptent de venir loger dans sa villa. Le quiproquo est noué. Mais Lord Edgard est persuadé avoir reçu une lettre annonçant le décès du duc et, comme un vol a été commis, il a convoqué un détective. Hector, qui a oublié le déguisement sous lequel il avait séduit Éva, essaie de la reconquérir. Le trio est démasqué. Peterbono et Hector s'enfuient, mais Juliette et Gustave se sont envolés car elle s'est prise à l'aimer. le faux prince Pedro. Lamentations. Ils reviennent cependant, éperdument amoureux, et Lord Edgar dénoue la situation en faisant semblant de reconnaître Gustave comme son fils naturel enlevé en bas âge, lui permettant ainsi d'épouser Juliette. Tout est bien qui finit bien

Commentaire

C'est une « *pièce rose* », la seconde pièce rose d'Anouilh avec laquelle il ajouta une nouvelle dimension à son théâtre : celle de la fantaisie pure, du jeu théâtral gratuit, de la bouffonnerie. Voulant rivaliser avec le théâtre de boulevard, il n'a écouté que sa fantaisie dans ce divertissement parlé, mimé et dansé, le sujet étant une transposition du thème d'une pièce noire, « *La sauvage* », le dénouement étant cette fois heureux grâce au mensonge du vieux tuteur et surtout grâce à la confiance persuasive avec laquelle Juliette accueille l'amour.

Anouilh parvint d'un coup à la perfection de l'in vraisemblance : il n'y a rien de vrai dans cette histoire, même pas le titre, car il y avait erreur sur les invitations, il s'agissait en réalité d'un « *bal des fleurs* ». D'ailleurs, on nous prévient dès le début. Au deuxième tableau du premier acte, nous savons que Lady Hurf « *joue aux intrigues pour tâcher d'oublier qu'elle n'a pas vécu* » et, lorsque des comparses arrivent, elle dit à Éva : « *Chut ! Voici nos marionnettes.* » En fait, les vraies marionnettes (qu'Anouilh place dans ses pièces à côté des vrais personnages, et qui forment souvent un couple caricatural) sont Lady Hurf et Lord Edgar.

Lady Hurf, maîtresse de cérémonies, riche veuve à laquelle rien n'a résisté, s'amuse maintenant, entourée d'un vieux pitre, Lord Edgar, de ses deux nièces : Éva, veuve jeune et joyeuse, et Juliette, vierge folle. À côté de cette bourgeoisie opulente et frelatée, trois honnêtes voleurs exercent leur profession dans cette ville d'eau décadente avec un arsenal de déguisements si efficaces qu'ils ne se reconnaissent même pas les uns les autres. Entre ces deux mondes, celui des riches et celui des voleurs, évoluent les Dupont-Dufort, financiers véreux : un bon mariage du fils sauverait le père d'une faillite, frauduleuse sur les bords. Toutes ces marionnettes s'agitent en un ballet aux rythmes tant variés qu'endiablés, au son grotesque d'une clarinette solitaire qui ne cesse de ponctuer les répliques en jouant, du prologue au dénouement, une musique composée par Darius Milhaud. Lorsque le cambriolage (vrai) est découvert, les Dupont-Dufort téléphonent à la police ; mais, bien qu'innocents, ils ont des mines si patibulaires qu'ils sont finalement arrêtés : « *avec des gestes d'acrobates de cirque* ».

Anouilh avait fait revenir au théâtre la tradition du cirque : « *On m'accusera de faire du music-hall, du cirque. Tant mieux : intégrons le cirque ! On peut accuser l'auteur d'être arbitraire : mais l'imagination n'est pas arbitraire, elle est révélatrice.* »

Le dénouement reste tout aussi farfelu : l'aristocrate Juliette, tombée amoureuse du troisième larron, Gustave, est prête à tout. Lui, bien que voleur, ne l'est pas et il conserve sa dignité. Alors l'inutile Lord Edgar, qui jusqu'ici ne fut que la cinquième roue du carrosse, va sauver la situation en retrouvant « *son fils perdu* » ; mais le jeune voleur refuse de tomber dans le panneau, au grand dam du vieillard : « *Ainsi j'aurai attendu vingt ans que cet enfant me soit rendu par le ciel et, lorsque le ciel enfin daigne me le rendre, c'est lui qui refuse de me reconnaître pour père ?* » On entend ici l'écho de certains dénouements de la comédie classique et surtout de celui de « *L'avare* ».

L'ironie d'Anouilh consiste à montrer que les seuls personnages authentiques de la pièce sont les voleurs et notamment le voleur pauvre mais honnête qui refuse de tromper, même pour posséder

celle qu'il aime ! Néanmoins, Juliette fait les derniers pas et Gustave succombe ; ainsi se réalise la prophétie que Lady Hurf dispensait devant Éva : « *Petite fille, petite fille, vous serez toujours poursuivie par des désirs qui changeront de barbes sans que vous osiez jamais leur dire d'en garder une pour les aimer. Surtout ne vous croyez pas une martyre ! Toutes les femmes sont pareilles. Ma petite Juliette, elle, sera sauvée, parce qu'elle est romanesque et simple. C'est une grâce qui n'est pas donnée à toutes.* »

Écrite en 1932, la pièce fut mise en scène par André Barsacq, qui était à la tête de la Compagnie des Quatre-Saisons, et créée le 17 septembre 1938 au théâtre des Arts, avec Jean Dasté et Mlle Geoffroy, sur une musique de Darius Milhaud. Elle remporta un beau succès, ayant deux cents représentations.

En 1955, '*The thieves' carnival*', joué à New York, obtint un Tony award.

Fin 1932, Jean Anouilh épousa son interprète, la comédienne Monelle Valentin. Mais les jeunes mariés, étant sans le sou, n'avaient pas de meubles : Louis Jouvet leur prêta ceux, splendides et faux, du deuxième acte de '*Siegfried*'. À la reprise de la pièce, l'appartement redevint subitement vide. Ils allaient avoir une fille : Catherine qui allait devenir comédienne et jouer dans des pièces de son père.

"La sauvage" (1934)

Drame

Dans un café de la dernière catégorie, joue un orchestre formé de M. Tarde, contrebassiste ; de Mme Tarde, violoncelliste ; de l'amant de celle-ci, le bellâtre Costa, pianiste ; des filles des Tarde, Thérèse, vingt ans, premier violon, et sa sœur, Jeannette, second violon. Tout ce petit monde de pseudo-artistes, besogneux, cupides, vulgaires, vicieux, médiocres, odieux et grotesques, vivote sur des revenus médiocres. Thérèse est convoitée à la fois par l'amant de sa mère et par le patron du café. Ses parents ne manifestent aucune indignation, loin de là : Mme Tarde ne serait pas fâchée de voir un nouveau lien attacher Costa ; M. Tarde accepterait volontiers d'échanger sa fille contre la sécurité d'emploi de son orchestre. Mais elle est restée miraculeusement pure et désintéressée, souffre de tels parents, vit sous la honte d'une révolte contenue en voyant son père, veule, s'avilir chaque jour un peu plus devant l'amant de sa mère.

Elle a plu à un grand pianiste et compositeur, Florent France, dont elle est la maîtresse, qui veut l'épouser et pour lequel elle éprouve un amour sincère, lui ayant tout donné, sans arrière-pensée et sans condition. Elle a honte de ses parents qui sont avides d'exploiter cette « *affaire inespérée* ». Pourtant, elle accepte de passer quelques jours, avec son père, dans la vieille demeure familiale de son fiancé. Mais elle éprouve vite un malaise dans cette maison « *si claire et si accueillante* » qui, avec son luxe, ses livres, ses portraits de famille, semble lui dire qu'elle n'est pas faite pour elle. Loin de renier le passé qu'elle ne peut oublier, « *la sauvage* » se cabre d'orgueil. Elle a l'impression qu'elle est totalement étrangère à cet univers qui ignore la pauvreté et ses hontes. Elle essaie avec un plaisir morbide de faire échouer son mariage avec le brillant Florent dont le caractère est équilibré et heureux, qui devine sa détresse et voudrait la sauver d'elle-même, arracher « *ses mauvaises herbes* ». Il y parviendrait peut-être ; mais, en voyant son père se conduire grossièrement et avec sans-gêne, comme un ivrogne sans éducation, ce dont Florent, restant très compréhensif, s'amuse plutôt, Thérèse se reprend, « *s'accroche* » à cette loque qui est « *de la même race* » qu'elle, à laquelle la lie « *les secrets sordides* » de leur passé commun, se cramponne à sa « *pauvre révolte* », révèle à Florent tout son passé misérable, lui montre l'abîme entre les deux « *royaumes* » des riches et des pauvres, et s'appête à partir. L'âpreté du dialogue frémissant est soulignée par la vulgarité voulue de l'expression.

Le vieux Hartman tâche d'expliquer à Florent en quoi sa fortune, son talent, son bonheur le séparent du reste des êtres humains (à commencer par lui-même, Hartman, qui a jadis envié son génie musical avant de se résigner à devenir son imprésario et son ami). Florent se met à pleurer, et Thérèse, qui comprend qu'il n'est donc pas « *un vrai riche* », qu'il a besoin d'elle, s'attendrit, tombe dans ses bras et décide de rester. Elle s'efforcera de tourner le dos à son passé et de vivre heureuse dans l'univers lumineux des riches.

À l'acte III, les préparatifs du mariage se font donc. Mais ils sont une nouvelle occasion pour Thérèse de souffrir de l'inconscience heureuse des riches, de la charité paternaliste de la vieille tante de Florent, de l'égoïsme de sa sœur, Marie, jeune fille « *moderne* » qui joue à « *travailler* », le vrai travail étant en fait celui de la petite couturière qui monte la robe de mariée de Thérèse. Elle est ainsi rappelée à elle-même : « *J'aurais 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.* » Et, un soir où Florent joue du piano, elle s'accuse de coucher avec Costa, cet homme qu'elle hait parce qu'il est rapace, ivrogne, raté et l'amant de sa mère, et elle s'enfuit, s'enfonce dans la nuit, « *toute menue, dure et lucide, pour se cogner partout dans le monde* ».

Commentaire

C'est une « *pièce noire* » où le thème essentiel de l'œuvre d'Anouilh, une recherche de la pureté à travers les compromissions imposées par la vie, était déjà présent : « *Je suis ta fille*, déclare Thérèse. *Je suis la fille du petit monsieur aux ongles noirs et aux pellicules ; du petit monsieur qui fait de belles phrases, mais qui a essayé de me vendre un peu partout, depuis que je suis en âge de plaire.* »

Florent peut se définir comme l'antithèse personnifiée du monde où naquit Thérèse : richesse au lieu de pauvreté, génie de la musique comme virtuose et comme compositeur au lieu de creuses prétentions, maison de rêve dans un parc au lieu de pouilleuses chambres d'hôtel, salles de concert au lieu de bastringues... On retrouve, dans la pièce, plus poussée et plus systématique, l'opposition du diptyque de « *L'hermine* » et de « *Jézabel* ».

La révolte de « *la sauvage* » se traduit sous la forme inattendue d'une fidélité désespérée à la tare indélébile de la pauvreté. Elle ne supporte pas de quitter le malheur de son enfance et de son adolescence pour la saleté du bonheur.

Mais, si Thérèse est à rapprocher de Marc dans « *Jézabel* », Anouilh n'usa pas des effets trop violents et trop faciles produits au milieu de la pièce par le crime. Dans « *La sauvage* », comme dans « *Bérénice* », le sang ne coule pas. Ensuite, avec une habileté consommée, il doubla ses personnages principaux :

- À côté de Thérèse Tarde, premier violon de l'orchestre, sa sœur Jeannette, second violon, constitue une sorte de repoussoir. Elle aussi tient à sortir de son milieu ; mais, au lieu de le faire par la révolte et le refus, elle jouera serré, selon les règles sordides de la société, ce qui suggère l'idée que souvent le succès va à ceux qui n'hésitent pas à se salir les mains. Elle conseille à sa sœur : « *Attention !... N'aie jamais l'air de croire que tu peux n'être que sa maîtresse. Et puis, quand vous sortez ensemble, tiens-toi, ma petite. Car il y a une chose qu'il ne faut pas que tu oublies : c'est que dans ta position on n'est jamais assez distinguée.* »

- À côté de Florent, son imprésario, confident et ami, Hartman, qui est totalement lucide avec une pointe d'envie, a su dominer ses sentiments, les mêmes que ceux qui vont emporter Thérèse sur la voie de son malheur ; mais il a commencé par le ressentiment, né de son infériorité devant Florent : « *Quand je vous ai rencontré, j'étais déjà un vieil homme qui fouillait sans espoir une matière sourde de ses doigts malhabiles - un vieil homme perdu dans l'épuisante recherche de ses voies célestes que vous aviez déjà trouvées tout seul en naissant.* » et il finit par évoquer une affection, subtilement analysée pour le bénéfice de Thérèse : « *J'aime le dieu qui habite ses mains.* »

Jeannette et Hartman agissent donc comme des catalyseurs dramaturgiques et, partis d'horizons totalement opposés, ils se retrouvent dans un simple bon sens terre à terre. Au conseil de Jeannette : « *Adieu, Thérèse, et fais donc pas tant de manières, va... Tu as une bonne place, garde-là.* » fait écho celui d'Hartman. L'héroïne n'est qu'à demi-convaincue :

- « Thérèse : *“C'est vrai. J'ai besoin de leur chaleur, maintenant qu'ils m'ont enlevé la mienne ... Mais comme c'est une comédie étrange, leur bonheur !”* »

- Hartman : *“Il faut apprendre votre rôle.”* »

Réapparaît le problème central, celui de *“L'hermine”*, celui de *“Jézabel”* : édifié sur un amoncellement de compromis, le paraître va étouffer l'être. La fin de la révolte s'ouvre sur l'anéantissement : « Hartman : *“J'ai été un être humain, révolté, moi aussi. Mais les jours clairs sont passés sur moi, l'un après l'autre... Vous verrez, peu à peu vous arriverez à ne plus avoir mal du tout. À ne plus rien exiger d'eux, qu'une petite place dans leur joie. - Thérèse, après un silence : “Mais c'est un peu comme si on était mort...”* »

Le dilemme parvient à l'absolu : le héros abhorre ce qu'il quitte et refuse de souiller l'idéal dont la réalisation approche. Le coup de maître d'Anouilh consiste à situer en ce point précis l'ironie tragique. Pour ne pas compromettre l'idéal, le personnage porte un faux témoignage contre lui-même et se charge de la culpabilité odieuse de la génération qui l'enfanta : comme Marc, Thérèse finit par s'accuser. Thérèse et Marc se ravalent donc pour apparaître comme de vrais représentants de ce monde abject qu'ils renient vigoureusement et ayant, par cet impitoyable coup de force contre eux-mêmes, tué tout espoir d'idéal, leur reste une seule issue, la fuite...

Le fantôme d'Antigone commençait à hanter le dramaturge. Le thème du bonheur impossible s'amorçait d'une manière concrète. La déclaration de Thérèse : *« Il y aura toujours un chien perdu quelque part qui m'empêchera d'être heureuse »* contenait en germe l'idée de la solidarité que Camus traduisit si bien dans *“L'homme révolté”* par la formule *« le refus d'être heureux tout seul »* (ce qui est aussi le motif de la conduite de Rambert dans *“La peste”*). Ainsi, nous nous sentons de cœur avec *« la sauvage »*, car, paradoxalement, elle s'isole, poussée par une exigence profonde de liberté. Nous plaignons beaucoup moins Florent, *« l'homme de la chance »*, parce qu'il lui restera toujours la musique. Mais sa tragédie vient en contrepoint à celle de Thérèse : il possédait beaucoup déjà, puisqu'elle était devenue, sans phrase et sans condition, une maîtresse parfaite. Lui non plus ne sut pas se contenter de ce qu'il possédait, offrant trop, il se crut le droit de trop demander. En cage, les plus nobles des animaux s'étiolent et meurent ; comme eux, Thérèse restait magnifique en liberté, malgré le contact de son effroyable milieu : *« Florent : “Un miracle. Cela aurait pu lui donner de la crapulerie, cela ne l'a parée que de force, de franchise, d'une sorte de virilité. De sa liberté, des amants qu'elle a eus avant moi, elle a fait cette pureté sans masque ni retenue.”* »

La rupture du couple illustre aussi le thème de l'échec de l'effort vers l'impossible. Vieillir, c'est renoncer à ses rêves. Anouilh refusait de le faire : Florent restait au fond du cœur un petit garçon têtu, Thérèse gardait, au mépris du réel, sa pureté de jeune fille. Leur tragédie fut de s'abandonner à la tentation de l'absolu, si bien qu'ils perdirent, l'un comme l'autre, ce relatif, cette approximation qui avait le mérite de leur appartenir concrètement.

La pièce, montée par les Pitoëff après que Louis Jouvet eut refusé de la mettre en scène, le rôle étant tenu par Ludmilla qui lui prêta son charisme exceptionnel, la musique étant de Darius Milhaud, fut créée le 10 janvier 1938 au théâtre des Mathurins. Elle remporta du succès et eut plus de cent représentations.

“Y avait un prisonnier”
(1935)

Comédie en trois actes

Ludovic est un homme d'affaires brillant mais qu'une erreur de jugement a conduit à la banqueroute. Condamné à quinze ans de réclusion en Italie, il retrouve sa famille à Cannes sur le luxueux yacht de son beau-frère, Guillaume Barricault. Celui-ci a arrangé le mariage d'Anne-Marie, fille d'Adeline issue d'un premier lit, avec le jeune Gaston Dupont-Dufort, dont la famille est particulièrement influente, afin de restaurer la respectabilité de la famille entachée par les erreurs de Ludovic. Mais l'expérience de la prison a profondément modifié le caractère de ce dernier.

Commentaire

La pièce, créée le 21 mars 1935 au Théâtre des Ambassadeurs, mise en scène par Marie Bell avec Aimé Clariond et Simone Renand, eut une cinquantaine de représentations et une critique favorable. Comme "*Mandarine*", elle a été reniée par Anouilh et on ne la trouve pas dans les œuvres complètes. Les droits en furent vendus à la Metro-Goldwyn-Mayer, mais le film ne fut jamais réalisé.

Anouilh acquit une certaine aisance.

'*Vous n'avez rien à déclarer?*'
(1936)

Scénario

Commentaire

Le film fut réalisé par Léo Joannon et interprété par Pierre Brasseur, Raimu, Pauline Carton.

Anouilh rencontra Georges et Ludmilla Pitoëff et, grâce à eux, put présenter coup sur coup :

"*Le voyageur sans bagages*"
(1937)

Drame

En 1936, Gaston, un homme de trente-six ans devenu amnésique à la suite d'une blessure reçue pendant la guerre de 1914-1918, vit paisiblement dans un asile. Mais, un jour, on se mêle de retrouver ses parents, une sombre histoire d'héritage, dont il est le bénéficiaire et qui fait qu'il est convoité par de multiples familles qui jurent reconnaître en lui leur fils «*perdu*». S'emparent de lui les Renaud : la très bourgeoise Madame Renaud, son fils, Georges, et sa femme, Valentine, qui tentent de réveiller ses souvenirs et de le convaincre qu'il est bien leur fils et frère, Jacques Renaud. Ils essaient en vain de provoquer le choc qui lui rendra la mémoire de son passé. Mais ce passé est totalement opposé à celui que s'imaginait Gaston, qui découvre avec horreur que Jacques était cruel, qu'il aimait tuer les bêtes, qu'il était un escroc, qu'il avait estropié son meilleur ami en lui disputant les faveurs d'une bonne, qu'il était devenu l'amant de Valentine et qu'il était parti à la guerre brouillé avec tous les siens. Gaston refuse d'endosser ce passé odieux. Pourtant, Valentine, qui l'aime, veut le convaincre qu'il est impossible d'effacer les taches de la conscience, que nous devons «*nous accepter tels que nous sommes*» ou mourir. Elle lui révèle qu'il a une petite cicatrice dans le dos connue d'elle seule. Il n'aurait donc devant lui que le désespoir ou la mort. Mais, bien que ce détail soit exact, il nie cette cicatrice et refuse la famille Renaud. Comme d'autres familles le réclament également, il est séduit par un charmant petit garçon anglais qui a perdu toute sa famille dans un naufrage et qui, pour toucher un gros héritage, aurait besoin de retrouver un neveu (beaucoup plus âgé que lui !). Profitant du privilège qu'il a de choisir son passé, il se «*reconnaît*» membre de cette famille et le prouve grâce à un subterfuge : une fausse lettre où il est question de sa cicatrice. Ainsi il aura une identité sans avoir de passé.

Commentaire

Cette histoire d'un soldat amnésique, qui fut traitée aussi par Giraudoux, tire son origine dans la vie d'Anthelme Mangin, «l'amnésique de Rodez». Autour du thème de l'amnésie, Jean Anouilh mit en scène la douloureuse servitude du passé.

C'est une «*pièce noire*» qui, à la fois cocasse et grave, oscille entre dérision, moquerie, mensonge et sincère émotion. On trouve d'une part, dans la structure de la pièce, des éléments de la tragédie : les domestiques qui jouent le rôle du chœur dans la tragédie grecque, et qui s'intercalent entre les moments importants. Mais il y a aussi de nombreux éléments comiques : le passage d'un registre à l'autre, très brutalement ; les réactions outrées de Juliette ; la peur du maître d'hôtel.

L'intrigue repose sur la confrontation entre un homme simple, naïf, à la recherche de son identité, et une famille névrosée, figée dans les non-dits. Face à la duchesse et maître Huspar, à la famille Renaud et ses domestiques, et à la famille Madensale, Gaston est seul et est un enjeu : à quel groupe appartient-il ? Mais, plus grave, il porte ses accusations à travers lui-même : c'est son propre passé qu'il accuse ; quand il fuit, il se fuit lui-même. Dans cette pièce, traitée avec autorité et rigueur, pathétique et déchirante, le tragique de la vie quotidienne est devenu le tragique de la vie morale. La critique de la société, jusque-là insuffisante et superficielle, s'est approfondie et s'est nuancée. Le destin règne en maître sur le monde.

Après des scènes très sombres, l'auteur s'amusa à terminer en rose, dans un climat de libre fantaisie, l'amnésique, plus heureux que la plupart des héros d'Anouilh, ayant le privilège de choisir son passé. Mais cette fin heureuse ressemble aux fins artificielles de pièces de Molière où se fait une intervention improbable, miraculeuse, qui sauve tout ; ici, ce rôle est joué par le petit garçon. Mais on croit d'autant moins à ce romanesque, au «happy ending» qu'il se redouble de tricherie.

En fait, il est possible que le premier dénouement soit le vrai. On peut même considérer que le second est un rêve que fait Gaston, la tête dans les mains.

La pièce devait être montée par Louis Jouvet, mais c'est Georges Pitoëff qui accepta sans attendre et la créa au théâtre des Mathurins le 16 février 1937. Cent quatre-vingt-dix représentations furent données. Elle fit connaître à Anouilh son premier grand succès.

Il l'adapta lui-même au cinéma, le film étant sorti en 1944.

Pierre Boutron en fit un téléfilm diffusé en 2004.

“Le rendez-vous de Senlis”

(1937)

Drame

Las de la vie qu'il mène auprès d'Henriette, une épouse trop riche, dans un milieu corrompu, conscient d'avoir manqué aux promesses qu'il s'était faites, Georges va tenter de s'offrir, pour un soir, la comédie de l'existence dont il rêve. Mécontent du réel, il se donne un passé synthétique, celui qu'il aurait voulu avoir. C'est qu'il a rencontré une pure jeune fille, Isabelle ; le naïf amour qu'il lui a inspiré et auquel il répond avec toute la sincérité dont il est capable, lui inspire à la fois honte et confiance. Redoutant de décevoir son amie, il lui dissimule sa véritable personnalité et recompose pour elle un édifiant tableau de sa jeunesse et de sa famille. Pour donner plus de réalité à son jeu, il loue une villa à Senlis, une vieille maison de province idéale par son charme désuet et paisible, et il engage un vrai maître d'hôtel qui jouera, contre une importante rémunération, un mensonge partiel (« *Dans ce cas, je suis au service de Monsieur depuis de longues années. Si Monsieur le veut bien, mon père était déjà le maître d'hôtel de la famille* ») et deux vieux acteurs, Philémon et Mme de Montalambreuse, qui joueront ses parents. Il leur fait répéter leurs rôles, leur dit comment il voit le père idéal et la mère parfaite qu'il aurait su aimer, et les supplie d'être fidèles, l'espace d'une soirée, aux portraits imaginaires dont ses vrais parents lui ont offert de si décevantes répliques. Il a fabriqué, à l'intention de celle qu'il aime, un environnement faux et séduisant.

Au deuxième acte, les vrais parents de Georges et son ami, Robert, font surgir son vrai passé, les souvenirs et les personnages. Leur irruption dissipe les songes. Robert, qui n'est plus son ami, railleur et crispé, plastronneur et veule, suffit à mobiliser toute l'attention. Son éloquence, la violence convaincante des termes brûlants de haine et de regret qu'il emploie pulvérisent littéralement les défenses d'Isabelle. Cela ne veut pas dire qu'il ait raison, mais qu'il existe davantage. Ce triomphe est révélateur.

Au troisième acte, Isabelle apparaît. Mystifiée mais consentante, entrant à son tour dans le jeu, elle confère aux rêves de Georges une existence authentique et contribue à les perpétuer. Elle déclare : « *Oui, je crois que je lui apprendrai le bonheur* ». Même si les « employés » de Georges le trahissent, peu importe. Quand « l'ami » Robert, afin de la dégoûter, révèle que sa femme, Barbara, couche avec Georges, elle exige qu'il se taise. Georges croit avoir tué sa femme et a essayé de se suicider. Mais tout va s'arranger : Henriette n'a qu'une bosse, la blessure de Georges ne présente aucune gravité. Les comparses quittent la scène, non sans avoir, une fois de plus, révolté le public par leur cupidité. Et, en un duo d'amour, Georges et Isabelle imaginent leur vie conjugale à venir. Alors, fini le noir, tout devient rose, trop rose pour que l'inquiétude ne naisse pas.

Commentaire

C'est une « *pièce rose* », proche du vaudeville, surtout dans la première partie. Ensuite, c'est le noir qui domine. Elle comporte beaucoup de traits rappelant la pièce noire qui la précédait, constitue une sorte d'inversion du « *Voyageur sans bagage* ». L'acte I nous montre un héros qui a d'emblée, comme sans doute le fera Gaston après le dénouement du « *Voyageur sans bagage* », composé un faux tableau correspondant exactement à l'image qu'il désirait présenter de lui et de son milieu. Mais dans quelle mesure le faux peut-il comporter un caractère d'authenticité? Anouilh ne prétendit pas résoudre cet éternel problème : il se contenta de nous troubler, de nous amener à poser nous-mêmes nos propres questions.

Voici les éléments perturbateurs, dans l'ordre où ils se présentent :

- Le héros manque de bonheur : « *La propriétaire* : "Si vous aviez mon âge, les soucis vous dévoreraient vivant... - Georges (avec soudain un pli triste à la bouche) : "Oh ! croyez-moi, Madame, ils ont aussi le goût des viandes jeunes." »

- Son optimisme est désabusé : « *Georges* : "Car tout s'arrange dans la vie, au moins pour un soir... Vous me direz qu'un soir, ce n'est pas long. C'est parce que les hommes sont trop exigeants, Madame. Avec un peu d'imagination, on peut très bien vivre toute sa vie en un soir." »

- Le personnage du maître d'hôtel se réduit à un « extra » ; dès qu'on lui donne un rôle, il commence à dérailler et reçoit plusieurs rappels à l'ordre, comme : « *Bravo ! Mais, tout de même, ne brodez pas trop.* »

- Le cabotinage ne se cantonne pas aux amateurs, les vrais acteurs veulent aussi en remettre, d'où des remarques acerbes (« *Philémon (se mettant soudain en colère)* : "Mais sacrebleu, Monsieur, vous m'avez dit un personnage de père ! Je vous compose un personnage de père. Vous n'avez pas la prétention de m'apprendre mon métier, tout de même." ») parfois compliquées (lorsque l'actrice joue vrai, elle le doit au fait paradoxal qu'elle prend le contre-pied du réel vécu : « *Mme de Montalembreuse hésite, surprise par le ton peut-être, puis elle dit, ma foi, très noblement* : "J'avais cru bien faire, mon petit. Mais si ton bonheur est autre part, il ne faut pas hésiter; pars et sois heureux. À ton âge, c'est l'amour qui n'a pas de prix." (Georges a écouté, les yeux fermés, en silence) ». La suite du dialogue nous révèle que l'actrice a trouvé son vrai fils exactement dans la même situation, d'où un coup de théâtre à retardement : « *Georges la regarde, plein d'admiration* : "Et c'est ainsi que vous avez répondu?" - *Mme de Montalembreuse, soudain hors d'elle à ce souvenir* : "Vous pensez ! C'était avec une petite violoniste... une petite putain de rien du tout... Je lui ai flanqué une paire de gifles, oui !" » Ces scènes au cours desquelles Georges fait répéter aux comédiens leurs rôles, leur dit comment il voit le père idéal et la mère parfaite qu'il aurait su aimer, et les supplie d'être fidèles, l'espace d'une soirée, aux portraits imaginaires dont ses vrais parents lui ont offert de si décevantes répliques, dégagent une grande émotion. Elles permettent en outre d'esquisser le programme de vie où la plupart des personnages d'Anouilh voient le secret du bonheur : suite de jours tranquilles partagés

entre l'amour et l'amitié, affectueuse compréhension, soirées au coin du feu, soupières fumantes, vieillissement paisible, nobles rides.

- Enfin le quatrième rôle, celui de l'ami, doit appartenir à l'authentique Robert. Mais le plan prévoit de l'attendre en vain, personne ne prendra place à table devant son couvert. Le seul « vrai » personnage brillera par son absence !

Ainsi, dans le concert de cette harmonie idéale, le dramaturge introduit à dessein nombre de fausses notes. Il ne s'agit pas de simples erreurs d'exécution n'affectant en rien l'esthétique : elles correspondent à la volonté de montrer que le projet du héros correspond à une impossibilité.

La pièce est donc une sorte d'éloge de l'illusion théâtrale, Pirandello n'étant pas loin. Elle illustre encore le pessimisme d'Anouilh : « *Nous voulons tous louer à l'année et nous ne pouvons jamais louer que pour une semaine ou pour un jour. C'est l'image de la vie.* » (acte I)

À travers la projection du héros, on retrouve dans "*Le rendez-vous de Senlis*" le milieu frelaté qui caractérisait les pièces précédentes, noires ou roses, ainsi que la dictature de l'argent, impitoyable et destructrice. Lorsque Georges a épousé cette femme immensément riche, son acte l'a défini aux yeux du monde et maintenant ses choix reflètent, qu'il le veuille ou non, la définition. Le dramaturge souligna très habilement le caractère réel de cette virtualité en ne nous montrant jamais l'épouse, « l'acheteuse » (titre d'une pièce de Stève Passeur [1930] construite sur une idée analogue). Par sa fortune, elle joue le rôle de corne d'abondance, et l'ironie première, le gage de l'échec, consiste à nous montrer Georges se servant des fonds de sa femme pour monter sa tromperie dans la maison de Senlis, louée à prix d'or. Le héros révèle sa pourriture intime en ne se doutant pas du caractère odieux du rôle qu'il assume. Lentement, le public juge et ainsi sa participation s'accroît, d'autant plus qu'il possède plus de lucidité que le héros lui-même. Les autres protagonistes jugent aussi et nous assistons à un intéressant phénomène de polarisation : le parasite primaire se voit entouré bientôt de parasites secondaires. Autour de Georges et profitant de l'aubaine, ses parents, vieux couple odieux, variations de ceux rencontrés dans "*La sauvage*". Dans les deux pièces noires, les parents poussaient à ce mariage de leur enfant avec un riche partenaire ; ici, après avoir gagné, ils se trouvent en train d'exploiter la mine d'or, avec un cynisme révoltant bien qu'il corresponde exactement à la situation. Nous apprenons que Georges a franchi ce pas qui avait rebuté Marc dans "*Jézabel*", et le père, M. Delachaume, en montre une grande fierté : « *Alors ? Il dit qu'il n'aime pas sa femme. Moi non plus, je n'aimais pas la mienne. Est-ce que j'ai fait tant d'histoires pour cela ? Il dit que nous l'avons poussé à ce mariage. Bien entendu, nous l'avons poussé à ce mariage. Tout notre argent était en trois pour cent et j'avais tout liquidé pour me refaire un peu au moment de l'affaire Humbert !* » Les parents constituent un fardeau lourd, encombrant mais, par certains côtés, acceptable et légitime.

À côté d'eux, un autre couple parasite, l'ami Robert et son épouse, Barbara. Triomphe de la pourriture : Barbara, maîtresse de Georges qui est l'époux d'une femme richissime, donne une double sécurité à son mari qui reste donc cocu et content. Dans ce bouillon de culture socio-familial tout pourrait donc tourner rond autour d'Henriette, belle inconnue qui mesure sa passion à l'argent qu'elle fournit sans compter. Pivot de tout ce planétarium, Georges, maquereau légitime, passionnément aimé par son épouse qui visiblement en veut pour son argent. Insatisfaite, elle se propose d'en tirer les conséquences dans une scène effroyable, avec concrètes menaces de mort débouchant sur un ultimatum.

Isabelle, belle et pure comme l'aube, équilibre tout cela. A-t-elle, comme Monime, comme Thérèse, suivi la logique de son amour ? Se donna-t-elle sans phrase et sans condition à l'homme qu'elle aime ? Curieux mystère. Au début de la pièce, Georges dit : « *Cette jeune fille - vous voyez que je me confie entièrement à vous - cette jeune fille est ma maîtresse.* » Nous le croyons durant plus de deux actes, puis le héros montre qu'il a menti et qu'il a entraîné l'auditoire sur une fausse piste : « *Alors, un jour, j'en ai eu par-dessus la tête de votre thé dans vos petits tea-rooms verts et roses. Par-dessus la tête de nos frôlements de mains entre deux meringues, de nos baisers volés dans les taxis. Seulement, que faire ? [...] L'amour, l'hôtel borgne ? C'était fichu d'avance.* » Comme une vraie jeune fille, elle l'avait classiquement rencontré au Louvre. À travers elle, il chercha à retrouver son intégrité perdue mais, selon un processus déjà présenté par Corneille dans "*Le menteur*", il ne put que recourir au mensonge pour prouver son mensonge. Deux actes durant nous le voyons tisser, envers et contre

tout, l'image destinée à enchanter Isabelle. Quand elle apparaît, au troisième acte, la vérité sordide passe sur elle sans la souiller car c'est un être étrange chez qui la force intérieure triomphe des vilénies du monde. Ayant découvert un mécanisme efficace d'auto-défense, elle s'en ressert bientôt pour empêcher Georges de détruire leur amour. Lorsqu'il aura terminé, comme Frantz, comme Marc, son orgie destructrice, au lieu de partir en claquant la porte, comme les autres femmes, elle reste et refuse de croire le pire.

L'abcès ainsi crevé, la confession cathartique de Georges faite, la régénération peut commencer. Dans l'évocation de leur vie conjugale à venir, le jeune homme peint un tableau idyllique de la famille qui a produit Isabelle, et, naturellement, les traits et les couleurs qu'il choisit apparaissent comme l'opposé même de sa propre famille : « *Comme vous devez en avoir des grand-mères heureuses, se tenant à la queue-leu-leu par le pan de leur jupe derrière vous, jusqu'à la dernière qui vous tient la main et vous protège encore. Je vais vous dire quelque chose de drôle, je crois bien que j'ai été aussi amoureux de toutes vos grand-mères.* »

« *Le rendez-vous de Senlis* » finit donc bien. Mais faut-il se hâter d'en rire de peur d'avoir à en pleurer? Les amants ne sont qu'au début de leur aventure. Si la pièce avait eu un acte de plus, ne serait-elle pas une pièce noire? Isabelle la rose résistera-t-elle aux souillures de la vie? Georges, qui a su faire taire sa conscience pour épouser Henriette, qui se vautra si longtemps dans l'amour de la femme de son meilleur ami, restera-t-il définitivement rose? S'il est vraiment un personnage d'Anouilh, ne verra-t-il son passé un jour ou l'autre se réveiller? Pouvons-nous oublier que tous les autres personnages sont noirs, que la corruption fait tache d'huile? Autant de questions rhétoriques qui nous indiquent sans doute pourquoi Anouilh résista obstinément à la tentation d'utiliser le mot « comédie » : cette « *pièce rose* » est en fait une farce tragique. Nous avons assisté à un jeu où les caractères des personnages n'évoluent pas, parlent et agissent comme des marionnettes. Nous suivons, amusés ou effrayés, complices ou adversaires, leurs réactions à l'emporte-pièce. D'ailleurs, comme dans « *Le bal des voleurs* », Anouilh ne laissa pas au couple heureux le mot de la fin, et des comparses, une dizaine de répliques durant, rappellent le début de la pièce : le dîner de la maison Chauvin, commandé avant le lever du rideau.

Comme Corneille qui, avec « *L'illusion comique* », écrivit la parodie avant la pièce sérieuse, « *Le cid* », Anouilh fit avec « *Le rendez-vous de Senlis* » la parodie d'« *Antigone* ». À partir d'une même réalité, l'art théâtral peut se diriger vers la caricature ou vers la stylisation.

Mis en scène par André Barsacq au théâtre de l'Atelier, joué par Monelle Valentin, Michel Vitold et Georges Rollin, « *Le rendez-vous de Senlis* » fut créé le 30 février 1930 et eut cent soixante-sept représentations.

Anouilh rencontra André Barsacq dont il a pu dire : « *Il a été le seul compagnon de ma jeunesse* ». Tous deux, étant myopes et portant des lunettes, étaient appelés « les jumelles ». Il allait mettre en scène ses pièces pendant dix ans.

Il rencontra aussi Robert Brasillach, écrivain, critique de théâtre, et rédacteur en chef de « *Je suis partout* », un journal d'extrême droite, qui le considérait comme un jeune gauchiste.

En 1939, il créa avec Jean-Louis Barrault et René Barjavel la revue « *La nouvelle saison* ». Pendant « la drôle de guerre », il acheva la dernière de ses « *pièces roses* » :

« Léocadia »
(1939)

Pièce de théâtre

Le prince Albert Troubiscoï et la célèbre cantatrice Léocadia Gardi se connurent et s'aimèrent. Mais, au troisième jour, elle mourut étranglée : « *Un soir, après une discussion d'art, elle quitte des amis sur le seuil de leur villa, elle veut nouer son écharpe en leur criant adieu, mais son geste la dépasse : elle*

s'étrangle. Elle pousse un cri, un seul - étranglé d'ailleurs - et elle tombe, morte.» Le prince s'attache alors à l'impossible et conserve amoureusement son souvenir, dépensant une fortune pour reconstituer de toutes pièces, dans l'immense parc de son château, le décor de sa brève idylle ; des comparses jouant leurs rôles, mi-vrais, mi-faux : la plupart ayant été témoins de ces instants qu'il voulait éterniser. Une duchesse, aidée d'Hector, voulant le guérir de son obsession, engage, pour jouer le rôle de la cantatrice défunte, une jeune modiste, Amanda, qui lui ressemble comme une goutte d'eau. Pour bien jouer son rôle, elle doit être mise au courant. Mais, lorsqu'elle affronte le prince, tout est à recommencer; car, perdu dans son amour, il apporte de nouveaux détails, dont on ne sait trop s'il ne les imagine pas. Il faut interroger, enquêter. Bref, on parle beaucoup, on raconte, on évoque, et il ne se passe rien. La jolie modiste, prise à son jeu, au lieu de se contenter d'incarner Léocadia, livre combat contre son ombre ; refusant de jouer le rôle qu'on lui attribue, elle redevient vite elle-même. Avec beaucoup de finesse, elle amène le prince à raconter l'idylle par le menu et, ce dévouement terminé, la mise à mort de l'encombrant souvenir s'ensuit. Finalement, Albert abandonne son rêve pour la charmante réalité qu'Amanda lui offre de vivre.

Commentaire

C'est une «*pièce rose*», mais d'une fantaisie grave. Les personnages n'ont aucune existence, même dramatique. Ils flottent, juxtaposés dans une intrigue fluide. La meilleure scène est d'ailleurs accessoire : c'est celle où se rencontrent deux maîtres d'hôtel qui s'entretiennent avec solennité de leur profession et opposent, en termes empreints d'une onction et d'une sévérité épiscopales, les mérites respectifs de la branche hôtelière et du service en maison bourgeoise.

La pièce fut composée durant « la drôle de guerre », période où la France tout entière vivait une farce tragique, un rêve malsain fondé sur une gloire passée, et, peut-être par une simple coïncidence mais une étrange correspondance, elle présenta une situation analogue. Le beau geste de suicide involontaire et souverain de Léocadia pourrait constituer le symbole même de « la farce tragique ».

La reconstitution à laquelle se livre le prince reproduit l'acte I du *“Rendez-vous de Senlis”*, mais, au lieu de durer une heure, un soir, elle se maintient et s'améliore depuis deux ans... Contrairement à ce que Lamartine les abjurait de faire, les choses ne gardent pas le souvenir et, comme les humains ne le conservent pas non plus, le désir d'éternité apparaît vite comme un leurre : « *Le prince a un rictus : “Je fais tout cela, simplement, parce que je suis en train d'oublier, Mademoiselle.”* »

Anouilh ne se séparant ni de lui-même ni de son thème majeur, la jeune fille réussit parce qu'elle reste pure et authentique. Habilement, il conduit le héros à détruire lui-même Léocadia, Amanda se contentant d'appuyer sur la chanterelle : «

- *Le prince : “Vous ne pouvez croire que j'aie pu aimer une personne aussi « comique » que Mademoiselle Gardi.*

- *Amanda : “Je n'ai jamais dit comique, Monsieur.”*

- *Le prince : “Parce qu'elle est morte et que vous êtes une petite fille sensible pour qui les morts sont sacrés. Mais si elle était là ce soir, à cette place, vous ressemblant trait pour trait et habillée comme vous, vous lui éclateriez de rire au nez. Dites-moi donc oui. Vous le pouvez.”*

- *Amanda baisse la tête : “Oui, Monsieur.”* »

La conclusion répète, dans la forme et dans le fond, celle du *“Rendez-vous de Senlis”*. Le couple se crée quelques minutes avant le rideau final, et au revers de ce grand et pathétique instant nous percevons une profonde inquiétude, précise cette fois-ci ; le fantôme d'une nouvelle illusion ne remplacerait-il pas l'ancien?

- « *Le prince soupire malgré lui : “Léocadia...”* »

- *Amanda, tout doucement, comme si c'était elle : “Oui, mon amour, posez vos deux mains sur mes hanches...”* »

Comme dans les autres pièces roses, les dernières répliques vont aux grotesques comparses. L'amour du héros et de l'héroïne disparaît comme une pierre trop précieuse qui ne supporte pas de rester longtemps hors de l'écrin. Restent en scène le couple caricatural de marionnettes qu'Anouilh présente souvent à côté des personnages : l'excentrique duchesse et l'ahuri Hector, qui jouent le rôle

d'utilités. Mais ils finissent par s'en aller au son d'une petite ritournelle pas trop triste, le dernier des motifs musicaux écrits par Francis Poulenc, qui ponctuent la pièce.

Mise en scène par André Barsacq au Théâtre de l'Atelier avec, dans les rôles principaux, Yvonne Printemps, Victor Boucher, Pierre Fresnay, sur une musique de Francis Poulenc, elle fut créée le 28 novembre 1940, à l'ouverture de la première saison théâtrale dans Paris occupé, et eut cent cinquante représentations.

En 1955, traduite par Patricia Moyes sous le titre "*Time remembered*", elle fut jouée au New Theatre à Londres. En 1957, elle fut jouée au Morosco Theater de New York avec Helen Hayes, Richard Burton et Susan Strasberg.

Pendant l'occupation, Anouilh continua d'écrire. Il ne prit position ni pour la collaboration, ni pour la résistance. Ce non-engagement lui fut reproché.

"Eurydice" (1942)

Drame

Au buffet d'une gare du Midi, arrivent deux musiciens ambulants : Orphée, un jeune violoniste, et son père, harpiste médiocre et ridicule. Leur succède une troupe de comédiens en tournée : la jeune et belle Eurydice, sa mère (qui minaude comme une jeune femme) et l'amant de celle-ci, un vieux beau. Orphée et Eurydice éprouvent un coup de foudre mutuel et décident de tout quitter pour vivre ensemble. Les deux amants sont heureux quelques jours à Marseille. Mais Eurydice, qui est en réalité la maîtresse de Mathias, l'imprésario de la troupe qui s'est suicidé, s'enfuit et est tuée dans un accident d'autocar. Un commis voyageur, M. Henri, personnage mystérieux qui n'a cessé de suivre Orphée et Eurydice et qui en sait trop pour ne pas être le Destin, explique à Orphée qu'il est de la bonne « *race* » et lui offre de lui rendre Eurydice, à condition qu'il ne la regarde pas en face jusqu'au matin. Il la ressuscite mais Orphée la regarde et elle disparaît, après que les compagnons de sa vie seront venus témoigner de sa parfaite pureté qui la rendait digne de son bel amour perdu. M. Henri accorde alors à Orphée l'unique remède à son mal : la mort qui lui permettra de retrouver Eurydice dans l'éternité : « *La mort est belle. Elle seule donne à l'amour son vrai visage.* »

Commentaire

Cette « *pièce noire* » fut la première reprise par Anouilh d'un mythe antique. Il s'engagea ainsi dans le chemin frayé par les auteurs classiques et, au XXe siècle en France, par Cocteau ("*Orphée*", 1927, "*Oedipe roi*", 1928, "*La machine infernale*", 1934) et Giraudoux ("*Amphitryon 38*", 1930, "*La guerre de Troie n'aura pas lieu*" 1935, "*Électre*", 1937).

Le mythe a l'avantage de surimposer à une dramaturgie trop habile son élémentaire simplicité. Sa portée métaphysique infusa une valeur nouvelle à la perspective d'Anouilh. Mais il l'a aussi enrichi : le héros de la légende se bornait à désobéir, le sien obéit à un motif plus profond : il veut chasser Eurydice de ce monde parce qu'il sait pertinemment que leur idéal commun ne pourra jamais s'y réaliser.

La présence surnaturelle du Destin est banalisée sous la figure de M. Henri. Mais, sur le plan scénique, un procédé technique est frappant : les morts voient les vivants, mais les vivants ne voient pas les morts autour d'eux, moyen inventé par Pirandello dans "*Henri IV*".

Comme les tragédies classiques, la pièce est structurée sur des scènes qui sont des face-à-face entre deux personnages. Par exemple, le premier acte nous montre Orphée et son père, puis Eurydice et sa mère, cette mère et son amant, Vincent, Eurydice et Orphée, Eurydice et l'amant qu'elle chasse,

Mathias, Orphée qui chasse son père et enfin, après le suicide de Mathias, Orphée et Eurydice à nouveau.

Avec cette pièce, Anouilh avait découvert le style qui allait faire sa grandeur. On remarque dans les plus beaux passages le triomphe d'une poésie en courtes phrases, avec un vocabulaire simple et précis, rythmé par l'utilisation, dans toute leur valeur incantatoire, de certains mots habilement choisis. Ainsi, quand Orphée, dessillé, voit clairement l'avenir et la transformation d'un pur idéal en une banale aventure, la poésie, qui exprime plus qu'elle ne dit, s'impose plus que jamais : « *“Oui. J'entrerai un moment dans toi. Je croirai pendant une minute que nous sommes deux tiges enlacées sur la même racine. Et puis nous nous séparerons et nous redeviendrons deux. Deux mystères, deux mensonges. Deux.”* »

À travers le monde des comédiens ambulants, tragique à force de ridicule, Anouilh continua sa peinture naturaliste d'une société corrompue, illustra encore son thème de l'appartenance de l'être à son milieu. On voit un père qui exploite son fils, qui, lui, méprise ce raté aussi odieux que ridicule. C'est M. Henri qui est le porte-parole de l'auteur : « *Mon cher, il y a deux races d'êtres. Une race nombreuse, féconde, heureuse, une grosse pâte à pétrir, qui mange son saucisson, fait ses enfants, pousse ses outils, compte ses sous, bon an mal an, malgré les épidémies et les guerres, jusqu'à la limite d'âge ; 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 triomphants avec une garde d'honneur ou entre deux gendarmes selon : le gratin.* »

Nous découvrons d'abord la relation père-fils et la relation mère-fille, les deux dialogues initiaux se terminant sur des constats d'échec.

Le père se plaint : « *Ta mère ne m'a jamais aimé. Toi non plus d'ailleurs. Tu ne cherches qu'à m'humilier.”* »

La mère avait déjà fort vécu : elle était entretenue et avait un amoureux. Son amour pour Vincent, qui naquit sur un tango mexicain, est pathétique car, si lui s'exalte encore : « *Ah ! l'incertain, le troublant premier jour. On se cherche, on se sent, on se devine, on ne se connaît pas encore et on sait pourtant déjà que cela durera toute la vie.* », s'il récite le rôle de Perdican dans « *On ne badine pas avec l'amour* », elle constate plutôt froidement son caractère éphémère : « *Pourquoi s'est-on quittés quinze jours après?* » ». Ainsi, ils présentent aux jeunes, avec leur grotesque scène d'amour où le passé réel et les rôles se mêlent inextricablement, l'image exacte de ce qu'ils deviendront, d'ici un quart de siècle, d'où l'indication de mise en scène : « *Orphée et Eurydice les ont écoutés, serrés l'un contre l'autre comme épouvantés.* » suivie d'un ordre surprenant donné aux deux « croulants » : « *Orphée : “Voilà, il faut que vous sortiez.”* »

Le couple d'Orphée et d'Eurydice se détache, admirable comme une image de vitrail, sur le fond gris ou noir des personnages habituels au dramaturge. Entre eux, s'est déclenché un coup de foudre dont le souvenir est rappelé par la caissière à Eurydice, après le geste d'Orphée, juste avant qu'elle rentre dans la mort pour la seconde fois : « *Comme vous étiez beaux tous les deux quand vous vous êtes avancés l'un vers l'autre dans cette musique ! Vous étiez beaux, innocents et terribles, comme l'amour.* »

Malgré la fraîcheur spontanée de cet amour mutuel, le couple ne résiste pas au souvenir de l'inconduite passée : seule la mort leur permettra de se rejoindre enfin. Et le désespoir fait dire à Orphée : « *La mort ne fait jamais mal. La mort est douce... Ce qui fait souffrir avec certains poisons, certaines blessures maladroites, c'est la vie. C'est le reste de vie. Il faut se confier franchement à la mort comme à une amie.* » (acte I).

Si l'amour d'Eurydice pour Orphée est pur, il reste qu'elle prêtait son corps aux lubricités du régisseur avec plus de complaisance que de dégoût, qu'ainsi la ressemblance avec sa mère jeune se complète : « *Tu vois, mon chéri, il ne faut pas trop nous plaindre... Tu avais raison, en voulant être heureux, nous serions peut-être devenus comme eux... Quelle horreur !* » Aussi, pareille à « *la sauvage* », elle renonce à son amour parce que son passé lui colle à la peau. Dans la lettre qu'elle a écrite avant sa

mort et qui est lue après le geste définitif d'Orphée, elle explique exactement ce que pense celui qu'elle aime, d'où une fuite décrite dans ce pathétique passage : « *Je m'en vais, mon chéri. Depuis hier déjà j'avais peur et en dormant, tu l'as entendu, je disais déjà "c'est difficile". Tu me voyais si belle, mon chéri. Je veux dire moralement, car je sais bien que physiquement tu ne m'as jamais trouvée très, très belle. Tu me voyais si forte, si pure, tout à fait ta petite sœur... Je n'y serais jamais arrivée.* »

"Eurydice" illustre encore les thèmes majeurs d'Anouilh :

- Le poids du passé qui fait que nous n'en finissons pas de traîner derrière nous les actes, les paroles, que nous voudrions oublier.
- L'affrontement de l'idéal et du réel : Orphée élimine Eurydice parce que l'idéal s'avérait impossible ; il commettrait la suprême infidélité en imaginant que, si elle avait vécu, tout était réalisable.
- La faillite de l'amour :
 - « *Il ne faut pas croire exagérément au bonheur. Surtout quand on est de la bonne race. On ne se ménage que des déceptions.* » (acte II)
 - « *Vous êtes tous les mêmes. Vous avez soif d'éternité et dès le premier baiser vous êtes verts d'épouvante parce que vous sentez obscurément que cela ne pourra pas durer. Les serments sont vite épuisés. Alors vous vous bâtissez des maisons, parce que les pierres, elles, durent ; vous faites un enfant, comme d'autres les égorgeaient autrefois, pour rester aimés. Vous misez allégrement le bonheur de cette petite recrue innocente dans ce combat douteux sur ce qu'il y a de plus fragile au monde, sur votre amour d'homme et de femme... Et cela se dissout, cela s'effrite, cela se brise tout de même comme pour ceux qui n'avaient rien juré.* » (acte III).
- L'avilissement qu'est la vie, le temps. M. Henri assène à Orphée la brutale vérité : « *Songe que ce que te réservait la vie, ta chère vie, c'était de te trouver seul un jour aux côtés d'Eurydice vivante. [...] Un jour ou l'autre, dans un an, dans cinq ans, dans dix ans, si tu veux, sans cesser de l'aimer, peut-être, tu te serais aperçu que tu n'avais plus envie d'Eurydice, qu'Eurydice n'avait plus envie de toi.* » - « *On aurait pu voir un Orphée et une Eurydice complaisants.* »

Mise en scène par André Barsacq, jouée par Monelle Valentin et Alain Cuny, "Eurydice" fut créée le 18 décembre 1942 au Théâtre de l'Atelier et eut quatre-vingt-dix représentations. Les critiques ne prirent guère parti.

En 1942, Anouilh regroupa sous des termes génériques ses différentes pièces et publia le premier volume des "Pièces roses" ("Le bal des voleurs", "Le rendez-vous de Senlis", "Léocadia", auxquelles, dans une nouvelle édition en 1958, il joignit "Humulus le muet") et des "Pièces noires". "Léocadia" fut publiée dans "Je suis partout".

En août 1942, le résistant Paul Collette tira sur un groupe de dirigeants de la collaboration au cours d'un meeting de la Légion des Volontaires Français (LVF) à Versailles ; il blessa Pierre Laval et Marcel Déat. Le jeune homme n'appartenait à aucun réseau de résistance, à aucun mouvement politique ; son geste était isolé, son efficacité douteuse. La gratuité de son action, son caractère à la fois héroïque et vain frappèrent Anouilh, pour qui un tel geste possédait en lui l'essence même du tragique. Nourri de culture classique, il songea alors à "Antigone" de Sophocle qui, pour un esprit moderne, évoque la résistance d'un individu face à l'État. Il traduisit la pièce, la retravailla et en donna une version toute personnelle :

“Antigone”
(1944)

Tragédie

Dans la ville de Thèbes, après la mort d'Oedipe, ses deux fils, Polynice et Étéocle, décidèrent de régner chacun un an. Mais Étéocle, au terme de la première année, refusa de quitter le trône. Après une guerre terrible où ils se sont entretués, Créon, leur oncle, prit le pouvoir, ordonna des funérailles somptueuses pour Étéocle, mort en défendant sa patrie, tandis qu'à l'égard du traître Polynice, à titre d'exemple, il promulgua que *«Quiconque osera lui rendre les devoirs funèbres sera impitoyablement puni de mort»* et décréta que son corps, laissé sans sépulture, devait pourrir sur le sol, ce qui, pour les Grecs, était la sanction la plus terrible.

La « *petite Antigone* », leur soeur, rompt avec son fiancé, Hémon, le fils de Créon, sans lui dire pourquoi et, malgré les conseils de sa soeur, Ismène, passant outre cet ordre, rend au défunt les honneurs funèbres en le recouvrant d'un peu de terre. Elle est arrêtée par trois gardes qui la mènent à Créon. Celui-ci préférerait ne pas punir sa nièce et la fiancée de son fils. Comme personne d'autre ne l'a vue, il lui suffirait de faire disparaître les gardes. Mais Antigone s'obstine : si Créon la libère, son premier soin sera de retourner enterrer son frère. Créon tente alors de lui expliquer que son refus de sépulture à Polynice est avant tout un acte politique et qu'en choisissant de prendre en main l'État ébranlé par le règne d'Oedipe, il a choisi de « *dire oui* », c'est-à-dire d'assumer les mille besognes de « *la cuisine* » politique pour « *rendre le monde un peu moins absurde* ». Il lui prouve par dix arguments la sottise de son acte, lui révélant que Polynice n'était qu'« *un fils de famille* », « *un petit fêtard imbécile* », une ignoble crapule qui avait même frappé son père, Oedipe, et voulait le faire assassiner, et qu'Étéocle ne valait guère mieux : « *Ils se sont égorgés comme deux petits voyous pour un règlement de comptes.* » Il n'accorda les honneurs nationaux à la dépouille d'Étéocle que pour des raisons de gouvernement ; saurait-on dire, d'ailleurs, quelle est la dépouille d'Étéocle? Créon s'est borné à faire ramasser « *le moins abîmé* ». Antigone n'ignore rien de cela, mais elle ne cède pas. Elle accomplit ce qu'elle doit et veut accomplir. Devant Créon qui lui jette : « *Essaie de comprendre une minute, petite idiote !* » elle secoue la tête, insensible aux paroles étrangères à sa propre vérité : « *Je ne veux pas comprendre. Moi, je suis là pour autre chose que pour comprendre. Je suis là pour vous dire non et pour mourir.* » Antigone, ébranlée, renonce alors. Mais Créon commet l'erreur de lui dire qu'elle doit être heureuse avec Hémon et consentir à la vie qui n'est en fin de compte que le bonheur. Or elle ne veut ni être heureuse ni même vivre.

Créon doit donc la condamner à être enterrée vivante. Mais elle se pend dans le tombeau. Son fiancé se donne la mort à ses côtés. Eurydice, la reine, se tranche la gorge de désespoir.

Pour une analyse, voir ANOUILH - “Antigone”

En 1945, Anouilh tourna un film qui était son adaptation du “*Voyageur sans bagage*”.

On lui reprochait ses succès sous l'occupation allemande. Il se défendit d'avoir sympathisé avec les pro-nazis, mais dénonça les excès de l'épuration qui, avant même que la guerre ne soit terminée, s'était mise en place : de nombreux sympathisants du régime de Vichy furent jetés en prison et condamnés, certains exécutés, parfois sans procès, les milieux culturels (journalistes, écrivains et acteurs) n'étant pas épargnés. Lui, qui avait été inquiété, montra une certaine compassion pour les vaincus, essaya en vain, avec François Mauriac, de sauver de la peine de mort l'écrivain collaborateur Robert Brasillach, qui avait soutenu ses pièces, en faisant signer une pétition qui ne reçut que quelques noms, et dont l'exécution le marqua profondément et assombrit sa vision du monde.

Reflets de son vécu et de son sentiment du caractère inévitable des compromissions, son registre se modifia, son ton se fit plus amer. L'héroïsme et l'idéalisme généreux cessèrent d'occuper la première place dans son théâtre. L'intransigeance fut dénoncée comme dangereuse. Au lieu de la rage de pureté, il proposa une sagesse modérée, prit alors parti pour ceux qui acceptent les souillures de la vie. Ses premières pièces avaient été publiées sous les titres génériques de “*Pièces roses*” et

“*Pièces noires*”. Par la suite, les “*Pièces brillantes*” et les “*Pièces grinçantes*”, marquées par un accent cruel et féroce, dominèrent. Sa technique s'affina : il inséra dans ses pièces des anachronismes, des mises en abyme (théâtre dans le théâtre). Son théâtre devint plus stylisé, plus mordant.

“Roméo et Jeannette”

(1946)

Drame

Toute une famille végète dans le délabrement moral le plus complet. Le père est un bavard propre à rien. Son fils, Lucien, demeure pareillement inactif ; trompé et abandonné par sa femme, il distille le pessimisme et la misogynie avec une insistance lugubre et fastidieuse. Tout le monde vit aux crochets de Jeannette, la seconde fille, qui est elle-même entretenue par un amant. Meurtrie, flétrie, bien que sentant qu'elle aspirait à autre chose, il lui est désormais impossible de partager la complaisante satisfaction des justes ; quoi qu'il lui en coûte, elle reste parmi les siens, les déçus et les humbles, rejetant un bonheur trop facile en même temps qu'acquis à un prix trop élevé. Un moment, pourtant, elle est touchée par l'amour de Frédéric, qui la préfère à sa fiancée, Julia. Elle se laisse griser, s'enfuit avec lui. Julia, par désespoir, absorbe du poison. La pitié et le remords rappellent à son chevet son ancien fiancé. Il s'est arraché à Jeannette pour un jour ou deux seulement. Mais, restée seule, Jeannette se ressaisit, comprenant que pour elle le bonheur bourgeois vient trop tard. Pour être bien certaine, au moins, de ne pas risquer de céder aux impulsions et aux complaisances de son cœur, elle s'empresse de créer l'irréparable en épousant son ancien amant qu'elle n'aime pas et avec qui rien ne tire à conséquence. Mais il est impossible à Frédéric de revenir en arrière. L'amour est le plus fort : Jeannette et Frédéric meurent finalement tous deux puisque vivre est devenu impossible.

Commentaire

On y retrouve le thème même de “*La sauvage*”, mais déformé et comme simplifié. Le personnage de Julia, la sœur de Jeannette nous fait penser à une Thérèse qui se serait adaptée au bonheur que lui offrait Florent, qui s'y serait précipitée avec volupté, par haine du milieu où elle a été élevée. Elle a passé, elle, à l'ennemi : « *Mourir, ce n'est rien. Commence donc par vivre. C'est moins drôle et c'est plus long.* » (acte III).

La pièce, écrite en 1945, fut créée le 1^{er} décembre 1956 par André Barsacq au Théâtre de l'Atelier, avec Maria Casarès, Suzanne Flon et André Barsacq, et eut cent quarante représentations.

En 1946, Anouilh a publié un recueil, “*Nouvelles pièces noires*”.

“L'invitation au château”

(1947)

Drame

La propriétaire d'un château, Madame Desmormortes, une vieille dame, suit avec un intérêt sympathique et ironique les amours de ses neveux, deux jumeaux, Horace, brillant, froid, cynique, et Frédéric, fin, timide, mélancolique. Ils sont tous deux épris de Diana, la fille d'un riche financier juif, Messerschmann. Mais l'orgueil d'Horace s'étant heurté à l'orgueil et à la richesse de Diana, c'est sur Frédéric qu'elle s'est rabattue et elle lui est fiancée. Horace imagine alors d'inviter à un bal donné en l'honneur de Diana une petite danseuse de l'Opéra, Isabelle, qui est chargée d'éclipser Diana et de

détourner d'elle Frédéric. Pour l'éloigner, Messerschmann lui offre des millions, mais elle refuse, pour le plaisir de dire non ; et, pure, naïve et tendre, elle s'éprend d'Horace, ne tardant pas cependant à être ulcérée par la façon dont celui-ci la traite en simple instrument de ses desseins. De son côté, Frédéric est rebuté par la manière cruelle dont Diana traite la pauvre Isabelle. Au matin, Frédéric et Isabelle font le bilan de la soirée en présence de Mme Desmormettes. Croyant (à tort) Messerschmann ruiné, Horace épouse Diana.

Commentaire

C'est une «*pièce brillante*», proche du vaudeville, qui, avec ses entrées et sorties étourdissantes, ses intrigues qui s'entrecroisent, était le bondissement retrouvé du "*Bal des voleurs*" ; elle présentait donc encore un certain comique mais témoignait déjà d'un certain essoufflement de l'auteur. Les deux jumeaux sont tirés de « la commedia dell'arte », la pureté naïve de l'un et le cynisme désabusé de l'autre étant les deux pôles caractériels d'un grand nombre de héros et d'héroïnes d'Anouilh. Dans cette pièce rose où le ton plus grave du "*Rendez-vous de Senlis*" rejoignait celui du "*Bal*", ce qui frappe d'abord, c'est un rappel insistant du thème de l'argent ; mais la morale de la fable nous indique que, cette fois, l'argent ne fait pas le bonheur, qu'il est vaincu. La fière Isabelle met en échec la puissance de Messerschmann (le fait qu'il soit juif a entraîné une accusation d'antisémitisme, la même qu'a valu à Shakespeare "*Le marchand de Venise*") : il lui offre des millions, mais elle refuse, pour le plaisir de dire non ; cette résistance inexplicable le dépossède plus cruellement qu'une faillite ; de désespoir, il déchire les liasses de billets qu'il porte sur lui. Parallèlement, la situation des pauvres fait l'objet de plusieurs développements, leur fierté à vif, leur impuissance, leur scandale, leur gravité incurable. À la même occasion, l'hypocrisie bourgeoise est démasquée avec force. Si l'antagonisme social est présenté sous son aspect le plus irréductible, là encore, aucun remède n'est envisagé, ni réforme ni révolution. Un trait surprend par sa nouveauté : pour la première fois il est question, en termes clairs, de la religion chrétienne, ou plutôt de ce qu'elle représente pour deux fidèles : une demoiselle de compagnie dévote et un peu naïve, une vieille dame lucide, riche et cynique ; tout cela donne un badinage sarcastique assez déconcertant ; il semble que la satire porte plus sur les personnages que sur la doctrine religieuse.

Au total, pour une pièce « *brillante* », donc un divertissement, "*L'invitation au château*" a pu paraître déroutante. Le spectacle laisse une impression ambiguë que provoquent le mélange de mascarades, d'in vraisemblances dans les caractères ou les situations, et la gravité des thèmes abordés.

La pièce fut créée en 1947 par André Barsacq au Théâtre de l'Atelier avec Michel Bouquet (qui allait rester fidèle à Anouilh, interprétant nombre de ses pièces) et Dany Robin, sur une musique de Francis Poulenc. Elle eut cinquante-neuf représentations.

En 1950, elle fut jouée à Londres sous le titre "*Ring around the moon*".

"Monsieur Vincent"

(1947)

Scénario

C'était la biographie de Vincent de Paul, prêtre français du XVIIe siècle qui se consacra à des missions d'apostolat et de charité auprès des pauvres des campagnes..

Commentaire

Le film fut réalisé par Maurice Cloche, avec Pierre Fresnay, Aimé Clairiond, Jean Debucourt, Lise Delemare.

“Ardèle ou la Marguerite”
(1948)

Drame en un acte

Tout est construit autour du personnage d'un vieux général, un homme volage, de mauvais caractère, au langage vert. Sa femme est atteinte d'une maladie étrange qui la retient au lit. La vieille tante Ardèle, une bossue, aime le précepteur des enfants, un bossu lui aussi, et elle en est aimée. On réunit un conseil de famille pour la convaincre de renoncer à son amour. Ardèle, invisible, reste dans sa chambre, tandis que, devant sa porte, s'organise un vrai défilé, à la fois ridicule et inquiétant.

Commentaire

La pièce donna le ton des « *pièces grinçantes* ». L'univers qu'on croyait respectable s'effondre : on ne voit apparaître que des êtres dominés par la sensualité, qui se mentent effrontément les uns aux autres. L'évocation de ce monde est impitoyable : l'amour physique fait peur, inspire le dégoût ; la crainte de la déchéance est liée à l'horreur de la sexualité et devient une sorte d'obsession : « *Tout jouit et s'accouple et me tue* », crie, pour finir, la générale, dans sa folie. L'enfance elle-même est contaminée, elle a perdu son innocence et n'est plus le refuge de l'idéal, la part du rêve et du bonheur : Toto et Marie-Christine reproduisent, en les parodiant les tristes gestes de la vie de débauche des parents. Anouilh s'est décidément concentré sur ce qui est sordide et honteux : il fait la preuve que « *vivre avilit* ».

La pièce, précédée d'« *Épisode de la vie d'un auteur* », mise en scène par Claude Sainval, fut créée à la Comédie des Champs-Élysées le 4 novembre 1948 avec Mary Morgan, Jean Castelot, Claude Sainval et Marcel Pérès

En 1948, Anouilh adapta « *Anna Karénine* » de Tolstoï pour un film de Julien Duvivier.

‘Pattes blanches’
(1949)

Scénario

Dans un petit port breton, Jock, mareyeur fortuné, ramène de Saint-Brieuc une femme, Odette. Deux hommes sont troublés par cette arrivée : Kériadec, châtelain ruiné, et Maurice, le frère bâtard de celui-ci. Odette devient la maîtresse du châtelain, mais en réalité elle aime passionnément Maurice et elle accepte de devenir entre ses mains, l'instrument d'une revanche sur Kériadec. Vengeance qu'il choisit d'accomplir le jour même des noces de Jock et d'Odette et qui les mène tous vers une fin tragique.

Commentaire

Anouilh collabora avec Jean Bernard-Luc. Ce fut un des grands films de Jean Grémillon, avec Michel Bouquet.

“Cécile ou l'école des pères”
(1949)

Comédie en un acte

Monsieur Orlas essaie de séduire à la hussarde Araminthe, la gouvernante de sa fille, Cécile, et il s'efforce d'empêcher le mariage de cette dernière avec l'homme qu'elle aime, le chevalier. L'arrivée de la nuit et celle du père d'Araminthe amènent une cascade de quiproquos où mensonges et vérités s'entrecroisent. Monsieur Orlas, qui cherchait une maîtresse, trouva une épouse.

Commentaire

Dans ce pot-pourri inspiré de Molière (*“L'école des femmes”*), Marivaux (*“L'école des mères”*), Beaumarchais (*“Le mariage de Figaro”*) et Musset (*“On ne badine pas avec l'amour”*), Anouilh sembla prendre un certain plaisir au jeu théâtral délibérément gratuit, trouvant en lui-même sa propre fin. Il étonna encore par son style protéiforme, par son habileté à tirer les ficelles des personnages et par sa capacité de saisir au passage quelques images réalistes reflétant l'animal humain ou la société.

La pièce ne fut créée que le 24 octobre 1954 à la Comédie des Champs-Élysées, dans une mise en scène et des décors de Jean-Denis Malclès, avec Catherine Anouilh et Henri Guizot.

“La répétition ou L'amour puni”
(1950)

Comédie

Le comte Tigre, quarante ans, homme du grand monde, véritable arbitre des élégances, décide d'organiser dans son château une fête de charité au cours de laquelle lui-même, sa femme, Éliane, sa maîtresse, Hortensia, et quelques amis interpréteront la comédie de Marivaux, *“La double inconstance”*. Le rôle de Sylvia est confié à Lucile, vingt ans, jeune puéricultrice qui s'occupe d'orphelins hébergés par Tigre et Éliane. Au cours des répétitions, les répliques de Marivaux servent aux acteurs à exprimer leurs sentiments. Le comte, qui est pourtant un don juan des plus sceptiques, tombe amoureux de Lucile. Mais Éliane et Hortensia se liguent contre Lucile et Tigre ; elles utilisent les services d'un ami qui est un débauché mondain, Héro. Il pénètre dans la chambre de la jeune fille, la désespère en lui laissant que le comte s'est lassé d'elle et la séduit. Désespérée, elle s'enfuit, et Tigre cherche vainement à la rattraper. Mais Éliane est sûre que dans huit jours les obligations sociales lui auront tout fait oublier.

Commentaire

C'est une *«pièce brillante»* qui reprend avec habileté le thème pirandellien du théâtre dans le théâtre et est une fine variation sur *“La double inconstance”*. Chez Marivaux, chacun trouve sa chacune, à travers les embûches et les stratagèmes, les figures mal tracées se défaisant pour une figure plus parfaite : Sylvia quitte Arlequin pour s'unir au prince, tandis qu'Arlequin rejoint Flaminia. Mais la fantaisie cruelle des cœurs ne prend-elle pas en fait l'avantage? Anouilh, qui ainsi se renouvela au contact de jeux plus subtils, qui assouplit son style, fidèle à lui-même, tira à lui cette amertume ; par le truchement du comte Tigre, il mit l'accent sur le noir : *« C'est une pièce terrible [...] c'est proprement l'histoire élégante et gracieuse d'un crime. »* Au moment même où elle cède, Lucile redevient une enfant : *« Mon enfant. Mon tendre enfant. Mon pauvre petit enfant »*, chuchote Héro. Une fois de plus, et ici par le détour imprévu d'un pastiche, règne douloureusement le thème de l'enfant sali par le monde trompeur de l'adulte.

La pièce, écrite en 1947, fut montée par la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault au Théâtre Marigny et créée le 25 octobre 1950 avec Jean Servais, Simone Valère et Élina Labourdette.

“Colombe”
(1951)

Drame

Julien, un musicien sans le sou qui cherche à percer, fils d'une grande vedette du théâtre, s'est marié à la pure Colombe, et ils ont un enfant âgé d'un an. Il les quitte pourtant pour aller faire son service militaire, et la fêlure se situe à ce point car il a refusé de se faire réformer, affirmant paradoxalement : « *Merci, je suis antimilitariste, c'est pourquoi je ne veux rien demander à l'Armée française.* » Colombe constate donc qu'elle ne vient qu'en second, après les principes de son mari. Restée seule, elle résiste aux avances de tous ceux qui ne lui plaisent pas. Mais, lorsque son beau-frère, Armand, se met sur les rangs, il n'attend pas longtemps. La pure épouse devient alors donc juane avec une simplicité désarmante. En fait, elle fut souillée durant son adolescence de pauvre. Sa belle-mère, Mme Alexandre, pour faire son éducation, lui raconte alors sa vie. Elle avait épousé au Maroc un colonel que, dès la conception de Julien, elle quitta et qui se suicida ; elle se maria ensuite six fois, toujours pour l'argent. Julien, jaloux et s'estimant innocent, accuse, pose trop de questions, crée ainsi l'irréparable et ils se séparent dans le mensonge de l'autre.

Commentaire

Julien et Colombe sont observés, derrière la porte, par les amis frelatés de la jeune femme (la grande vedette vieillie, son habilleuse, un poète de l'Académie française) qui sont les causes mêmes de la discorde, qui ne sont pas des spectateurs curieux, mais sont impliqués dans les malheurs d'autrui : la scène grince donc puisque la fantaisie s'applique à la douleur humaine elle-même. La pièce présente un tableau impitoyable du monde du théâtre, une illustration du “*Paradoxe du comédien*” de Diderot puisque Mme Alexandre, qui montre une avarice et une dureté rares, en même temps « *arrachait des sanglots au Tout-Paris* » en jouant dans un mélodrame. On retrouvait le thème de l'innocence profanée par les circonstances et les hommes. Anouilh y a fait dire qu'« *il n'y a d'amour qu'absolu* » et que « *la famille c'est ignoble* ».

La date où cette pièce fut écrite demeure imprécise, mais elle fut créée le 10 février 1951 par André Barsacq, au Théâtre de l'Atelier, avec Danièle Delorme, Marie Ventura et Yves Robert.

“La valse des toréadors”
(1951)

Comédie

Le grotesque et parfois touchant général de Saint-Pé est un homme à femmes que Mademoiselle de Saint-Euverte (« *cette gourde* », dit-il), amoureuse de lui, vient retrouver. Il a une épouse infirme et deux filles, Estelle et Sidonie. La pièce montre la déroute du général. Après l'avoir trompée pendant des années, il apprend un soir que sa femme n'était pas plus fidèle que lui. Tout l'acte IV est occupé par une dispute entre eux : l'hypocrisie disparaît alors sous la violente éruption de la haine conjugale, elle blesse et fait peur.

Commentaire

Dans cette farce vaudevillesque à la manière de Feydeau, Anouilh sembla prendre un certain plaisir au jeu théâtral délibérément gratuit, trouvant en lui-même sa propre fin. Il dédia la pièce à Roger Vitrac.

Mise en scène par Claude Sainval, jouée par lui-même et Madeleine Barbulée, elle fut créée le 9 janvier 1952 à la Comédie des Champs-Élysées.

À la fin de la saison 1956-1957 de Broadway, *“The waltz of the toreadors”* fut désignée comme la meilleure pièce étrangère par le “New York drama critics circle”.

“Deux sous de violette”

(1951)

Scénario

La vie est dure pour la petite Thérèse, dix-sept ans, vendeuse de fleurs. Chez elle aucune intimité n'est possible entre sa mère malade, Maurice, son frère paresseux, et sa sœur, Lucienne. Aucune évasion n'est possible vers l'extérieur. Il lui faut même repousser les avances du patron fleuriste et de Charlot, un jeune voyou. Envoyée chez des parents de province, égoïstes et bourgeois, elle s'éprend d'André qui lui conte fleurette, mais qui s'éclipse dès qu'elle est enceinte. Revenue dans son taudis parisien, peut-être qu'Yvon, son ancien camarade parviendra-t-il à la sortir de sa grisaille quotidienne.

Commentaire

Anouilh collabora au scénario avec Monette Valentin et réalisa lui-même le film.

En 1951, Anouilh publia un recueil, *“Pièces brillantes”*, qui regroupait : *“L'invitation au château”*, *“Colombe”*, *“La répétition ou l'amour puni”*, *“Cécile ou l'école des pères”*.

En 1952, il adapta trois pièces de Shakespeare, *“As you like it”*, *“Twelfth night”*, *“A winter's tale”*, sous le titre *“Trois comédies de Shakespeare”*.

“L'alouette”

(1953)

Drame

D'un côté se déroule le procès de Jeanne d'Arc et, de l'autre, sa vie. La première déposition cède la place à l'enfance de Jeanne au milieu de son troupeau de moutons. Ensuite, les intervalles entre le passé évoqué et le présent du procès diminuent progressivement jusqu'au moment où l'héroïne, sur la lancée qui la pousse à jouer sa vie, joue en réel son martyre et son exécution. Alors passé et présent se superposent, donnant aux instants de la pièce une intensité dramatique et métaphysique remarquable. Le dédoublement demeure, mais dans le présent. Jeanne, seule dans sa prison, s'adresse à saint Michel, à sainte Catherine et sainte Marguerite qui ne répondent pas et elle conclut en s'effondrant : *« Cela devait être un peu trop grand pour moi, cette histoire... »* Alors Warwick, qui symbolise l'autre pôle, celui du politique et du réel, arrive pour l'ultime tentation. Jeanne, faible, s'apprête à céder, mais la vague de fond d'un suprême mouvement de révolte la conduit au bûcher. Ici, son intensité s'illumine sous les feux de deux rayons, l'un venant de son passé humain, l'autre de son avenir légendaire, où les siècles de l'histoire nationale le disputent à l'éternité du calendrier religieux. La pièce culmine dans cette rapide mutation conduisant à l'éternité de sainte et de symbole national :

«- Jeanne, qui rit presque, douloureusement : “Jeanne acceptant tout, Jeanne avec un ventre, Jeanne devenue gourmande ... Vous voyez Jeanne fardée, en hennin, empêtrée dans ses robes, s’occupant de son petit chien ou avec un homme à ses trousses, qui sait, Jeanne mariée?”
 - Warwick : “Pourquoi pas? Il faut toujours faire une fin. Je vais moi-même me marier.”
 - Jeanne crie soudain d’une autre voix : “Mais je ne veux pas faire une fin ! Et en tout cas, pas celle-là.” »

Commentaire

Anouilh est parti du symbole de l’alouette que les Gaulois avaient choisi comme oiseau national « pauvrement vêtu mai si riche de cœur et de chant » (Michelet). En mettant en scène Jeanne d’Arc, il inaugura ses «*pièces costumées*», explorant les multiples possibilités de l’adaptation historique. C’est sans doute la pièce dans laquelle il montra le mieux son aptitude exceptionnelle à construire librement une action dramatique : dans le cadre du procès de Jeanne d’Arc, théâtre dans le théâtre, nulle entrave ne le retint, ni dans l’utilisation du temps, ni dans l’exploitation de l’espace ; il brisa, agença, disloqua à son gré ; les scènes s’enchaînèrent parce qu’elles s’appelaient l’une l’autre et non point parce qu’elles se suivaient. L’ensemble apparaît comme une création continuellement en acte ; et, pourtant, le jeu est conduit avec une sûreté inflexible. La pièce se termine bien car, a-t-il dit « *la vraie fin de l’histoire de Jeanne [...] c’est Jeanne à Reims dans toute sa gloire.* »

Il a conçu une imagerie autour de Jeanne d’Arc, ne prétendant pas expliquer le mécanisme de son aventure. Jamais auteur n’a plus coopéré avec le spectateur pour composer, dans l’esprit de ce dernier, un album de belles images, satisfaisant le petit garçon qui ne meurt jamais comme l’homme épris d’idéal sans supprimer cependant l’essentiel de la vie lucide, la révolte qui donne à l’être humain sa seule réalité. Pour lui, il s’agissait de bien autre chose, et d’abord d’un jeu de théâtre où il se donna à la joie de dessiner la silhouette de Jeanne avec tendresse, de peindre la saveur populaire.

Il écrivait dans la présentation de sa pièce : « *Il n’y a pas d’explications à Jeanne. Pas plus qu’il n’y a d’explications à la petite fleur vivante qui savait de tout temps combien elle avait de pétales et jusqu’où ils pousseraient. Il y a le phénomène Jeanne, comme il y a le phénomène pâquerette, le phénomène ciel, le phénomène oiseau [...]. On reconnaît aux enfants le droit de faire un bouquet de pâquerettes, de jouer à faire semblant d’imiter le chant des oiseaux, même s’ils n’ont aucune sorte de connaissance en botanique et en ornithologie. C’est à peu près tout ce que j’ai fait.* »

Le retournement dramatique final ressemble à celui d’*“Antigone”* où Créon, qui veut sauver sa nièce, a soudain honte du bonheur médiocre et réel de tous les jours, appelant ainsi l’indignation illogique et grandiose de l’héroïne. Anouilh fait beaucoup plus que de se répéter. Il souligne la grandeur de Jeanne par un éclair de génie technique ; l’artifice se met au service de l’art de la façon suivante : il combine la scène-à-faire au tableau final dans une esthétique qui tient à la fois du théâtre et du vitrail : «*Le cortège se met en marche vers l’autel. Tout le monde s’agenouille dans l’assistance. Seule Jeanne est toute droite, appuyée sur son étendard, souriant au ciel, comme sur les images. L’Archevêque pose la couronne sur la tête de Charles... Orgues triomphantes, cloches, coup de canon, envol de colombes, jeux de lumière, peut-être, qui donnent les reflets des vitraux de la cathédrale et transforment le décor. Le rideau tombe lentement sur cette belle image de livre de prix...*»

En vivant cette légende, le dramaturge a voulu nous la faire vivre. Il ne s’agit donc pas de savoir, par exemple, si son Warwick possède une certaine authenticité historique ni s’il comporte plus ou moins d’humour que celui de G. B. Shaw. Ce qui compte, c’est l’image qu’il imprime et suggère dans l’esprit des spectateurs et qui induit une émotion esthétique en harmonie avec la pièce dans son ensemble et le personnage de Jeanne en particulier.

Jeanne rappelle Antigone : elle montre la même impatience, la même intrépidité, refusant de « *s’habituer à vivre* » ; se mêlent en elle l’héroïsme et l’esprit d’enfance. La valeur d’*“Antigone”* consistait en l’actualisation poétique des vecteurs de notre vie, de notre situation entre le tout et le rien, entre l’immédiat et le jamais, de notre destin, joué entre la volonté lucide et les incompréhensibles impondérables. “*L’alouette*” reprit les mêmes thèmes, mais avec une plus grande intensité, qui nous frappe davantage, Jeanne étant française et chrétienne. Au fameux cogito de

Camus : « Je me révolte, donc nous sommes » fait écho la protestation de Jeanne, petite, maigre, enchaînée et qui se dresse, mue par la seule force de son esprit :

« - Jeanne : *Pour ce qui est de ce que j'ai fait, je ne m'en dédirai jamais.* [...] »

- L'inquisiteur : *Les entendez-vous, les mots qu'ils ont tous dit sur les bûchers, les échafauds, au fond des chambres de torture, chaque fois que nous avons pu nous saisir d'eux? Les mots qu'ils rediront encore dans des siècles avec la même impudence car la chasse à l'homme ne sera jamais fermée.* »

Cette réplique résume les trois caractères essentiels de la pièce :

- l'image belle et poignante de l'héroïne en prison ;
- l'exaltation de la révolte et de l'idéal de liberté contre les forces brutales de l'oppression, politique et religieuse ;
- l'habile tissu du passé (« *j'ai fait* »), du futur (« *je ne m'en dédirai* ») et du présent qui constitue toute la vie de Jeanne. Anouilh introduit une combinaison homologue dans la réplique de l'Inquisiteur (« *ont dit* » - « *avons pu* » - « *redirons* » - « *sera* » - « *les entendez-vous* ») qui forme, parallèlement à l'histoire de Jeanne, celle de l'humanité tout entière, tout aussi triste, tout aussi belle.

Comme naturellement, Anouilh retrouva, pour exprimer la limpide exigence d'absolu d'une telle âme, une langue plus sereine, qui est bien accordée « *au chant joyeux et absurde d'une petite alouette immobile dans le soleil, pendant qu'on lui tire dessus.* » Il a voulu, comme dans "Antigone", rapprocher ses personnages des spectateurs par un vocabulaire passant parfois les frontières du familier (« *Tope-là* » - « *Cochon qui s'en dédit* » - « *Ma petite pote* » - « *Gros ballot* », etc... , pour ne citer que des paroles de Jeanne) ainsi que par des allusions contemporaines (rappels sur la Collaboration, la ligne de démarcation, la monnaie fondante, etc.). Cependant, ces remarques, clairement intelligibles pour les auditoires de 1953, le restent beaucoup moins cinquante ans plus tard.

La pièce fut créée le 14 octobre 1953 au Théâtre Montparnasse-Gaston Baty dans une mise en scène de Jean Anouilh et Roland Pietri, avec Suzanne Flon, Michel Etcheverry et Marcel Pérès. Le triomphe remporté par "Antigone" fut renouvelé.

En 1955, traduite par Lilian Hellman sous le titre "The lark", elle fut jouée à New York.

"Médée"

(1953)

Drame

Médée, par vengeance contre celui qu'elle aime, Jason, dans une fureur jalouse, tue les deux enfants qu'elle a eus de lui. Mais Jason décide de s'accommoder du monde réel et oubliera Médée pour refaire son « *pauvre échafaudage d'homme sous l'œil indifférent des dieux.* »

Commentaire

La pièce, qui revenait sur le thème de l'innocence profanée par les circonstances et les êtres humains, ne possède plus le juste équilibre d'"Antigone". Tragédie assez courte, bien qu'elle contienne d'étonnantes qualités de style, elle a moins de richesse. Des lueurs fuligineuses, une violence verbale extrême, éloignèrent Anouilh de cette « mesure » qu'il avait su emprunter aux Grecs pour façonner sa petite Antigone. La révolte de Médée s'oppose à celle d'Antigone : impure, elle ne défend plus une conscience qui se garde, elle émane d'une conscience déjà souillée. Elle porte son désespoir jusqu'aux limites du désespoir, de la sexualité et du crime. « *Ô mal ! grande bête vivante qui rampe sur moi et me lèche, prends-moi [...]* Bêtes, je suis vous. *Tout ce qui chasse et tue cette nuit est Médée.* »

La pièce, écrite en 1946, mise en scène par André Barsacq, fut créée seulement le 25 mars 1953 au Théâtre de l'Atelier, avec Michèle Alfa et Jean Servais.

En 1953, Jean Anouilh, qui n'était pas insensible aux aventures et avatars du Nouveau Théâtre, fut l'un des premiers et l'un des rares à saluer le talent de Samuel Beckett, lors de la création d'«*En attendant Godot*» qui, pour lui, était «*un des chefs-d'œuvre du jeune théâtre [...] une des rares pièces qui m'aient plongé, dans un âge mûr, dans ce désespoir du créateur maladroit qui n'a rien à voir avec la jalousie, comme le pense le vulgaire... car la jalousie, elle, n'est jamais recouverte, pour finir, par la joie... Quel que soit le talent de Beckett [...], je croyais pouvoir souffler un peu. L'expérience m'a appris que les chefs-d'œuvre étaient rares. Et voilà que Ionesco sort ses "Chaises", je ne sais d'où...*». Lui, qui s'était volontairement enfermé dans un théâtre de conception traditionnelle, eut le mérite d'avoir su favoriser, tout en restant lui-même, la naissance du Nouveau Théâtre. Quelques années plus tard, il lui rendit un autre service, en étant cette fois l'un des premiers à tourner en dérision certaines des facilités dans lesquelles il n'a pu s'empêcher de tomber.

Il divorça de Monelle Valentin et épousa Nicole Lançon, une autre comédienne dont le nom de scène était Charlotte Chardon. Cependant, le mariage ne fut découvert que trois ans plus tard par la presse du cœur. Elle allait lui donner trois enfants : Caroline, Nicolas et Marie-Colombe.

Avec Paule de Beaumont, il adapta «*Desire under the elms*» d'Eugène O'Neill.

En 1954, avec Claude Vincent, il adapta «*The importance of being earnest*» d'Oscar Wilde.

«Ornifle ou le courant d'air»

(1955)

Drame

Le comte Ornifle de Saint-Oignon traverse la vie comme un insaisissable courant d'air dont seuls les dégâts marquent le passage. Cœurs et vies brisés se multiplient derrière lui et, passée l'apogée, il se maintient par le défi : «*J'ai eu un ami, mon seul ami peut-être, qui, lui, est mort jeune et qui me disait : "Dieu se détourne des hommes de plus de quarante ans." Eh bien, si Dieu se détourne, je me détournerai aussi ! Je compte être un vieillard ignoble.*» Ce riche aristocrate prend, sans scrupules et sans questions, ce que lui offrent les jeunes femmes en fleurs. Parfois même elles donnent trop : avec une grâce faisandée, il se débarrasse de la jeune Clorinde, qui, enceinte, essaya de se suicider. Comme toile de fond, une relique du passé, Nénette, femme de chambre, revenue de tout, et une hypothèque sur l'avenir, Mlle Supo, fidèle secrétaire qui attend son heure et devient vieille fille :

« - *Mlle Supo soupire, s'essuyant les yeux : "Cet homme me torture ! Voilà dix ans que je souffre. Mais c'est tout de même délicieux !*

- *Nénette : "Moi, cela fait près de vingt ans. D'ailleurs, voilà longtemps que je ne souffre plus. Malheureusement, c'est à peu près à l'époque où j'ai cessé de souffrir que j'ai commencé avec mes rhumatismes. C'est la vie ! On n'est jamais vraiment heureux. »*

Les rapports entre Ornifle et ses épouses successives sont dramatiques, la troisième demeurant solide au poste parce que sa passion éteinte a pris la caractéristique de l'amour vrai, l'indulgence. Ornifle d'ailleurs lui rend hommage, sans s'oublier d'ailleurs (« *un couple exceptionnel* ») et, plus loin, confesse avoir aimé une seule personne, sa femme actuelle. La comtesse Ariane, lucide et pleine de dignité, cache une souffrance qu'on sent toujours à fleur d'âme.

En contrepoint des aventures passées, qui viennent en écho à celle de Clorinde : Ghislaine de Simieuse et Bérénice Smith, toutes deux enceintes et abandonnées par Ornifle, entre-temps Lucette Perceval (« *Une paire de cuisses admirables encombrées d'une jeune femme blonde dont je ne savais que faire l'après-midi.* ») et Betty Brook (« *Des seins ravissants et le reste médiocre. Mais les plus jolis seins que j'ai vus de ma vie ...* »)

De telles répliques soulignent un trait essentiel du caractère de ce don juan : son désir naît d'une préoccupation esthétique qui tend toujours, par un côté au moins, à l'unique. Ce collectionneur

chasse d'abord le spécimen rare, et seul reste en sa mémoire le détail exceptionnel qu'il remarqua ; hormis cela, l'oubli complet, et il confesse à son fils, Fabrice, qui rappelle « *la fille d'un secrétaire d'ambassade* » : « *Une autre idiote. Je l'avais oubliée ... On les oublie vite, tu sais !* »

Toutes ces aventures supposent une philosophie que le héros exprime fort lucidement pour l'instruction de son fils : « *Les plaisirs ne sont jamais vains, au moins pendant la minute où on les goûte... De quelle activité humaine mieux cotée peut-on en dire autant?* » On ne s'étonne pas de voir cette profession de foi étayée par d'amères constatations psychologiques, par exemple sur l'inutilité d'essayer d'empêcher les autres de souffrir parce que c'est leur désir profond, surtout chez les femmes, et sur la force irrésistible et désolante de l'habitude. Ornifle arrive à l'âge de la vie où l'aventure devient répétition et la découverte simple rabâchage. Il continue simplement parce qu'il faut « *vivre pour vivre* » ; bref, ce don juan porte en lui son châtiment parce que maintenant il se connaît trop : « *Tu feras tous les gestes un par un, et comme il faut ; 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 le péché, mon Père. Pas besoin de comptabilité céleste, c'est payé comptant.* »

Pour cette raison sans doute Anouilh donne à son personnage la mort que tout don juan souhaiterait : une crise cardiaque au moment où il attend, dans le hall de l'Hôtel Montesquieu, l'élue du moment, Marie-Pêche, jeune et belle. Cette mort lui épargne l'odieuse déchéance vers laquelle il se dirigeait inexorablement, car il se préparait à séduire Marguerite, sa belle-fille.

Commentaire

On remarque des références à des œuvres classiques. D'une part, Anouilh a donné à dessein à la comtesse le nom de la sœur de Phèdre, qui sauva Thésée du labyrinthe et en fut bien mal récompensée. Surtout, avec cette pièce, il écrivit son propre « *Don Juan* » ; mais, chez lui, le destin frappe sans cruauté et le dénouement d'« *Ornifle* » ne ressemble pas à celui de la pièce de Molière, où Don Juan grandit infiniment en refusant le pardon de Dieu, où la vengeance du Ciel pérennise le héros du défi et de la liberté, entré dans l'au-delà, debout, tout botté et l'épée à la main ; où, en ce sens, on peut soutenir que Dieu, prisonnier de sa menace, valorise Don Juan en l'exécutant ; où, comme Sisyphe, comme Prométhée, le personnage a trouvé sa victoire morale dans sa défaite physique, devenant un héros au sens mythologique du terme. Ici, le Ciel impose sans marchandages à Ornifle sa miséricorde et le tue au bon moment. Le personnage reste homme et nulle transcendance ne vient l'auréoler. Bien qu'obsédé par Molière, Anouilh a su garder sa liberté d'invention. Par exemple, s'il nous montre deux médecins-ganaches, totalement incompetents, le docteur Subidès et le professeur Galopin, il place à côté d'eux Fabrice, étudiant de troisième année, qui diagnostique juste en quelques instants, au cours d'une scène de farce tragique.

Ce fils tire sur son père plusieurs fois, mais en vain car le barillet est vide ; néanmoins, Ornifle s'écroule et Fabrice lui crie : « *Attendez ! Je n'ai encore pas tiré ! (Il regarde son pistolet). Je me demande bien où sont passées les balles? C'est encore un coup de Marguerite ! (Il jette son pistolet, furieux, voit Ornifle inanimé par terre ; il murmure) : Il n'a pas le cœur solide cet homme-là. (Il relève Ornifle, l'étend sur le canapé, écoute son cœur longuement, puis constate, récitant un peu, après avoir vérifié quelque chose dans un livre qu'il sort de sa poche, incertain). Rétraction du ventricule gauche. Atonie mitrale. Tachycardie intermittente. Pas de doute, c'est la maladie de Bishop.* »

Comme le Don Juan de Molière, Ornifle devient hypocrite. Lorsque les deux médecins chevronnés l'ont rassuré, le séducteur, sûr de ne pas être atteint, se sert du diagnostic de sa mort prochaine pour engager deux entreprises de séduction, celle de Marie-Pêche et celle de sa belle-fille. Son trépas montre aux spectateurs la vérité de ce que l'on croyait faux : étrange et profonde situation où Ornifle dit vrai en croyant mentir, lui qui constatait deux actes auparavant, dans des paroles qui vont revêtir une terrible ironie : « *Le mensonge est quelquefois une forme préalable de la vérité.* »

En outre, Anouilh reporta sur plusieurs personnages les traits de Sganarelle. L'ami et tête-de-turc de Don Juan, chargé des missions les plus désagréables, a, par certains côtés, inspiré Machetu, « *self-made man* » vulgaire qu'Ornifle méprise et insulte cordialement, tout en se servant de lui avec cynisme. Le commanditaire-éditeur va, on le sent, tomber dans le piège, épouser Clorinde et à son

insu, selon la formule, « effacer la faute » qu'elle a commise avec le Comte ! La secrétaire, la belle apôtre, s'attribue le rôle de mentor :

« - Mlle Supo halète : *“J'aurai toujours pitié de vous parce que je vous aime. Mais le Ciel, lui, n'aura peut-être pas pitié et un jour il enverra quelqu'un ou quelque chose...”* »

- Ornifle hausse les épaules : *“Laissez donc le Ciel tranquille, Supo. Je m'arrangerai avec lui.”* » La vieille fille, dont la pureté se compose, comme souvent, de désirs refoulés et de résistances mal-à-propos dont elle se repent d'ailleurs aussitôt mais trop tard, n'a pas plus de titre pour parler au nom de la religion que le serviteur de Don Juan. Molière complète ce rôle de porte-parole par le père du héros alors qu'Anouilh prend une option moins grinçante en introduisant un prêtre, le père Dubaton, personnage fort sympathique au cynisme souriant. La scène de la confession (acte III) est un chef-d'œuvre : Ornifle commence par cette phrase : *« Mon Père, je m'accuse de ne pas avoir assez péché ! »*, met en confiance le confesseur par des remarques sur les bigotes, entre dans le vif du sujet et discute sans biaiser des problèmes de la vie. En apparence match nul : Ornifle ne reçoit pas cette absolution qu'il n'attendait pas. En réalité, le séducteur a constaté son désarroi et son insatisfaction de tout, son angoisse de ne pas pouvoir tout posséder, bref, sa triste vie de mendiant de l'éternel. Le prêtre a le dernier mot, et donne un beau sujet de méditation : *« Décidément, les matérialistes n'entendent rien au plaisir... »*

Anouilh conserve à Ornifle la noblesse, non sans ironie d'ailleurs, mais il fait de son séducteur un poète et situe là, très habilement, la dualité. Le fils naturel véritable, une mine de renseignements sur Ornifle, ayant raconté comment son père sema à tout vent, conclut : *« De cette ignoble période grecque, par une étrange contradiction, vous avez pourtant rapporté un recueil de poèmes ; les plus purs, les plus déchirants qui aient été écrits depuis Apollinaire. Tout Paris se plut à saluer en vous l'espoir de la jeune génération !... Trois mois après la parution de votre livre - à cause duquel deux jeunes filles s'étaient suicidées d'admiration en province - vous acceptiez de faire les couplets de la nouvelle revue du Casino de Paris. »* Ce grand poète comprit trop vite qu'il ne parviendrait jamais à la beauté, inaccessible à tous, et en tira aussitôt la conclusion pratique, désolante et intelligente. Plutôt que de continuer à se meurtrir, il dirigea ses talents dans des voies plus lucratives. Ornifle, dès la scène d'ouverture, cite sans complexes quelques vers de génies reconnus et patentés. On s'aperçoit bientôt que ses couplets soutiennent fort bien la comparaison. Citons celui que évoque le mieux l'atmosphère de la pièce :

*« Constructions légères
Vite démolies
Dans les toiles peintes
J'ai passé ma vie... »*

Ainsi, renonçant à l'inaccessible femme idéale, Ornifle se contente d'approximations ayant le mérite d'exister et qui, pour l'espace d'un soupir, peuvent donner le change et former l'illusion du grand amour. L'idéal restant impossible, sa quête l'a remplacé et parfois le reflète. Il y a une grandeur certaine dans ce refus de renoncer et, plus que des victimes, les maîtresses d'Ornifle restent des partenaires dans la folle aventure de la poursuite d'idéal. Son péché fut de comprendre son échec, de ne pas perdre espoir et de chercher ailleurs alors qu'elles continuaient, contre toute logique, à cristalliser leur sentiment sur le séducteur. Son crime fut de continuer le jeu alors qu'il avait perdu toute foi et tout respect : *« Il n'y a pas une seule scène d'amour dans le théâtre grec. C'étaient des gens bien ! »* Sa rédemption vient du désespoir grandiose qui précède le dénouement et où l'on retrouve les tragiques accents d'Antigone : *« Et la première fois passée, le premier combat perdu, la vie redeviendra toute simple. Il n'y aura plus qu'à mentir – enfin ! »*

La pièce fut créée le 7 novembre 1955 à la Comédie des Champs-Élysées dans une mise en scène et des décors de Jean-Denis Maclès, avec Pierre Brasseur, Catherine Anouilh et Louis de Funès.

“Pauvre Bitos ou le dîner de têtes”

(1956)

Drame

Dans une petite ville française, Bitos, un fils du peuple devenu substitut au procureur de la République, a fait régner la terreur au lendemain de la Libération, ayant été un agent cruel, servile, et efficace de l'épuration. Sa robe rouge a couvert des vengeances personnelles, elle a compensé des complexes d'infériorité : « *Il se croit Robespierre. La Justice immanente est en marche et c'est lui. La rigueur et la vertu du peuple sont dans nos murs. Notre petite ville pourrie n'a qu'à bien se tenir.* » Le temps a passé, mais rien n'a été oublié. Maxime, aristocrate décadent, pourri mais combatif, a convié ses amis de la haute société à une fête qui dissimule aussi un piège cruel, destiné à humilier et détruire Bitos, jadis leur condisciple.

Dans le cadre d'un ancien prieuré des Carmes où un tribunal révolutionnaire siégea effectivement durant la Terreur, Maxime distribue les rôles avec compétence. Cependant, il ne va pas présenter une pièce proprement dite, mais un « dîner de têtes » où chaque participant, après avoir étudié le caractère et les actions d'un personnage de la Première République (Saint-Just, Danton, Tallien, Mirabeau, Camille et Lucie Desmoulins, Madame Tallien, etc.), se maquille le visage pour lui ressembler mais porte son habit de soirée d'aujourd'hui, à l'exception de Bitos qui, mal renseigné, vient costumé en Robespierre des pieds à la tête. Ils le font boire pour l'amener à dévoiler ce qu'il pense réellement sur la Révolution et sur l'Ordre. Ainsi deux réalités se superposent : celle de la Terreur et celle, récente et brûlante, procédant des souvenirs personnels, de l'épuration où justice et vengeance se mêlèrent parfois.

Commentaire

Ainsi est assuré le va-et-vient du présent au passé, la « *pièce grinçante* » et la « *pièce costumée* », la pièce historique, ne font plus qu'une. Anouilh usa de beaucoup de liberté pour jouer avec le temps, pour dédoubler les personnages à sa guise. Manifestant autant de dégoût pour le héros révolutionnaire que de pitié pour cet homme « *qui tue parce qu'il n'a pas su grandir* », il fit de Robespierre une sorte d'insecte parlant d'une voix fausse ; s'il le tourna en ridicule, il sut aussi le montrer comme un naïf aux idées sociales qui fut amené à défendre l'ordre dans la révolution. Il s'acharna sur Bitos comme sur le représentant vaincu de ses propres illusions.

Ainsi, par-delà la valeur psychologique, la pièce suggéra toute une critique de l'action politique. La satire cynique de l'ordre bourgeois devint elle-même un instrument pour la satire contre-révolutionnaire. Mais, à une droite immonde et lucide, s'oppose une gauche idéaliste qui ne peut être qu'inconsciente ou hypocrite. Furent dénoncées toutes les formes de l'assassinat légal, en particulier celles qui résultent d'expédients politiques (les mains sales) ou d'un idéal social (le cœur pur).

Anouilh s'attaqua à la fois à la gauche et à la droite. Critiquant la Terreur, il ne pouvait manquer de se mettre à dos les prophètes de la gauche, avec lesquels il avait un compte à régler ; d'autant plus qu'il leur assénait des vérités difficilement supportables : « *Lorsque les révolutionnaires - les révolutionnaires sérieux - prennent le pouvoir, les premiers qu'ils font fusiller bien avant les réactionnaires et les petits bourgeois qu'ils estiment, à juste titre, peu dangereux, ce sont toujours les anarchistes... Vous ne voudriez pas qu'ils laissent ces excités-là aller leur déclencher des grèves tout de même?* » Un auteur prudent se serait assuré au moins, pour écrire de telles choses, de l'approbation de la droite ; mais Anouilh la battit en brèche aussi et rappela la réaction de Thermidor après la Terreur, la Terreur Blanche après les Cent Jours, la répression versaillaise après la Commune, puis couronna l'ensemble d'une conclusion amère : « *On n'est pas des brutes ! Deux, trois signatures, quatre s'il le faut ! En France, on trouve toujours un général pour signer un décret ou pour refuser une grâce et, si on n'a pas le texte de loi qu'il fallait, on le fait, avec effet rétroactif, bien entendu ! On a des manières. On tue, soit, mais on y met des formes...* » Anouilh sembla régler un compte personnel avec la cruauté et se mit tout le monde à dos, sans compter que, pour la bonne mesure, il s'en prit aussi à la Justice et au « *Système* ».

En évoquant le passé révolutionnaire, il s'attaquait sans merci à l'hypocrisie de la société et de la politique contemporaine, faisait la satire violente des idéalismes qui avaient conduit aux excès de l'épuration, dénonçait les procès politiques, y compris ceux de la Libération. C'est sans doute pourquoi la pièce, jugée provocatrice, a fait scandale, les spectateurs sortant en colère, la critique s'enflammant.

Il indiqua le thème par la brutalité froide et inconsciente de trois répliques dans la bouche du procureur ivre qui se souvient avoir envoyé un camarade à l'échafaud :

« - *Bitos* : "Vous croyez que c'est drôle, au petit matin, d'être obligé d'aller voir mourir quelqu'un qu'on connaît? C'est horrible. J'ai failli vomir mon café au lait !"

- *Amanda*, qui le caresse : "Pauvre Bitos..."

- *Bitos*, sombre, tendu, nerveux, leur crie : "J'ai acheté une poupée à la petite fille ! La plus chère ! Alors pourquoi dit-on que je ne suis pas bon? »

L'ironie ici dépasse de loin les bornes de la cruauté.

L'Histoire exalte ou dégoûte selon le côté duquel on la regarde, et ces deux aspects s'excluent mutuellement : celui qui voit la grandeur et l'héroïsme doit oublier la douleur et le sang innocents, celui qui pense aux crimes, légaux ou non, ne peut plus apprécier la valeur militaire ou patriotique.

Anouilh attaqua courageusement la France (combien d'auteurs contemporains préférèrent s'abriter derrière des pays fictifs?). Mais le problème traité dépassait singulièrement les limites de l'Hexagone : il s'agissait d'abord du phénomène de « la raison d'État » qui souille l'histoire nationale de tous les pays. Le sujet était aussi grinçant et désagréable que celui des "*Justes*", des "*Mains sales*", de "*La condition humaine*". La plupart des personnages de cette pièce illustrent la profession de foi du damné, si bien formulée par Simone de Beauvoir : « Dans une société criminelle, il faut être criminel. » ("*Privilèges*").

La moralité de cette pièce semble toute simple : l'être humain ne change pas, il reste un loup pour l'être humain. Il tue, toujours, mais les modalités varient. Soit il le fait ouvertement et avec cynisme ; soit il s'abrite derrière de nobles principes (Vulture, qui joue Mirabeau, constate : « *Ceux qui parlent trop souvent de l'humanité ont une curieuse tendance à décimer les hommes.* ») Puis un jour vient la lassitude qui paralyse et tue les révolutions, même les plus sanguinaires (Danton reconnaît : « *Oui, Saint-Just, je vieillis. Le sang commence doucement à m'écoeurer. Et d'autres choses, de toutes petites choses de tous les jours, dont je ne soupçonnais même pas l'existence, se mettent à prendre de l'importance pour moi.* » et à Saint-Just qui lui demande : « *On peut savoir quelles choses?* », il précise : « *Les métiers, les enfants, les douceurs de l'amitié et de l'amour. Ce qui avait toujours fait les hommes jusqu'ici.* » Lorsque Camus défendit les mêmes idées, dans sa belle présentation de Saint-Just dans "*L'homme révolté*", on l'écouta avec une sympathie pleine d'intérêt. Au contraire, on vilipenda « le cynisme révoltant » d'Anouilh alors que, dans ce drame cruel, il avait donné une peinture des méfaits criminels de l'idéologie, il avait montré la nécessité de redonner aux mots leur vrai sens en travaillant pour un humanisme qui ne commence pas par exiger le sang des êtres humains.

Écrite dans une langue sobre, le style nerveux, sans effets appuyés, étant tout entier au service de l'idée, la pièce soutient les thèses pessimistes d'Anouilh avec une éloquence qui touche. La poésie, comme souvent chez lui, vient ici moins des mots eux-mêmes que de l'assemblage des situations.

La pièce fut créée le 22 octobre 1956 au Théâtre Montparnasse-Gaston Baty dans une mise en scène de Jean-Denis Malclès, le rôle étant tenu par Michel Bouquet.

En 1956, Anouilh publia un recueil : "*Pièces grinçantes*".

Le critique Jean-Jacques Gautier l'accusa de fascisme, étiquette dont il allait porter la blessure pendant un certain temps, avant d'en rire avec son « *rire du sage* ».

“L’hurluberlu ou le réactionnaire amoureux”
(1957)

Drame

Un général héroïque, inutile et bourru, vit dans un petit village aux côtés de sa jeune femme dont il est fort épris, la douce Aglaé, une vraie perle qui, cependant, souffre d'un vague-à-l'âme que seuls comprennent le curé et l'Hurluberlu. Le général, alerté, finit par ouvrir les yeux et constate : « *Les filles sont toujours amoureuses d'Alceste, au début. Elles disent : Enfin, un qui n'est pas comme les autres... Et puis, elles finissent toujours par le tromper, avec un qui est comme ces autres. C'est une loi.* » Leurs deux enfants, Marie-Christine et Toto, jeunes mais délurés et fort-en-gueule (comme dans “Ardèle” où ils paraissaient déjà avec les mêmes noms), ont la manie atterrante de mettre les adultes en contradiction avec eux-mêmes. Enfin, d'un premier lit, le général a eu une autre fille, Sophie, car il avait donné dans le piège tendu par une chanteuse qui jouait dans une tournée de l'Opéra-Comique et lui avait fait le coup du grand amour, puis le trompa aussitôt copieusement et le quitta. Le fringant militaire confia aux bonnes sœurs l'éducation de sa fille. Elle n'a que dix-huit ans, et nous apprenons bientôt que le jeune snob David Edward Mendigalès est au moins son troisième amant. Enfin, complète le tableau de famille la sœur du général, tante Bise, vieille fille prude et obsédée qui, comme Bélise dans “*Les femmes savantes*”, imagine avec une horreur délicate et effarouchée que tous les hommes veulent monter à l'assaut de la forteresse inexpugnable de sa vertu.

Patriote du type « tout ce qui est national est nôtre », le général a décidé de sauver le pays en prenant le pouvoir par une conspiration, sa seconde d'ailleurs, la première l'ayant amené en prison et au limogeage ! Comme tous les fascistes en herbe, il est avide de pureté et veut nettoyer les écuries d'Augias : « *Tout était clair enfin : la France était véreuse ! [...] Le monde entier d'ailleurs. Mais moi, le monde, je m'en fous ! Je suis français, j'avais d'abord à m'occuper de la France.* » La liste des conspirateurs comporte un doux épicurien nommé Christian Lebelluc, un noble faisandé et cynique, le baron Belazor, un ancien combattant professionnel, ex-Croix de feu et « *prodigieusement borné* », et enfin le quincaillier local, Lebadu, qui avoue : « *J'aime la France mais je suis connard* » et revit quand la conversation abandonne la politique pour revenir aux casseroles... Le général a donc fort mal choisi son état-major. Là comme ailleurs, il se présente comme un homme plutôt sympathique ayant perdu contact avec la réalité pratique. La trouvaille d'Anouilh consiste à lui donner d'étonnants éclairs d'une pénétrante lucidité : « *Mon fils me prend pour un héros. Il est persuadé que je saute dix mètres à pieds joints, que je nage comme un poisson, que je suis capable d'assommer le laitier d'une pichenette. Mes vertus font partie de l'équilibre du monde pour lui. J'espère pouvoir tenir jusqu'à ses douze ans approximativement.* » - « *Oui, je me demande parfois si l'homme, tout bien pesé, n'a pas fait faire à la connaissance un énorme pas en arrière en renonçant à l'imagination et à la poésie comme moyen d'investigation scientifique.* »

En face de ces réactionnaires, on trouve un quarteron de « progressistes » fanatiques, hommes de gauche ou opportunistes, comme le laitier et le père Mendigalès, qu'on voit surtout à travers leurs fils. Celui du laitier péroré en jouant avec un trophée du général (« *“Oh ! dis donc ! ... Comme Buffalo Bill !” (Il caracole, frappant de droite et de gauche). “Sur les Arabes, c'est dégoûtant, c'est des Français comme les autres ; mais sur les Indiens, qu'est-ce que je leur aurais mis !”* »), manipule Toto : « *Toi, tu serais un agent traître. Tu tenterais de parler, mais j'aurais des soupçons, je te démasquerais et je t'abattrais d'une balle dans la nuque avec mon silencieux.* » ajoutant, se faisant plus conciliant : « *Tu ne serais pas un vrai traître ! On se serait trompé et après on te réhabiliterait.* »

Quant au jeune snob, il tient aussi de solides atouts en main, son patriotisme va de pair avec sa richesse : « *Papa aussi était dans la Résistance. Il fabriquait, au péril de sa vie, du faux béton pour les Allemands. C'est en partie grâce à lui que le mur de l'Atlantique n'a pas tenu.* » Ce faisant, il accumulait les milliards, ce qui ne gâtait rien et permit à son fils d'appartenir à la bonne société. Et il décrit avec enthousiasme le salon qu'il fréquente : « *On y rencontre tout ce que Paris a de charmant : des peintres abstraits, des pédérastes, des communistes, des danseurs, un poète épicié de renommée mondiale, un extraordinaire dominicain qui fume de l'opium, Paul Lévy-Dubois, l'homme qui paye le plus d'impôts en France (c'est vous dire ce qu'il dissimule), deux ou trois altesses royales,*

un coureur cycliste follement beau et qui est l'ami d'un grand couturier, Marie-Louise Pépin qui est "public relation" et qui a présenté la moitié de Tout-Paris à l'autre... Tout cela, bien entendu, très progressiste, très évolué, très crypto. On y discute passionnément du monde futur jusqu'à une heure avancée de la nuit. »

On comprend que la discussion ultérieure entre le jeune snob et le héros sur le déclin consiste en deux monologues, l'incompréhension restant totale. Le général défend, a posteriori et avec un retard qu'il reste loin de soupçonner, ce qu'il appelle l'honneur de sa fille aînée :

« - Le général : *"Est-elle, oui ou non, votre maîtresse?"*

- David Edward Mendigalès : *"Vous voyez bien que nous ne parlons pas le même langage. Vous venez de lâcher un mot qui vous paraît péjoratif et qui n'a plus le moindre sens pour nous." »*

Le père outragé veut un duel, mais David Edward ne connaît que le cricket. Néanmoins, lorsque le général gifle le jeune homme, celui-ci, d'un uppercut bien placé, envoie au tapis le martial héros qui en profite pour faire ce qu'il aurait bien dû faire avant : réfléchir. Mais à quoi bon mener une lutte qu'on est sûr de perdre, pourquoi supposer que les règles anciennes sont nécessairement meilleures que les attitudes modernes? Le général essaie, en effet, de s'opposer au « courant de l'Histoire ». Au nébuleux verbiage néo et post-existentialiste, il oppose une force profonde, le besoin de rire qui est le propre de l'homme. Devant les innovations désolantes, il maintient une foi élémentaire dans le principe « chassez le naturel, il revient au galop ». Bref, il ne nous semble pas perdant, malgré les apparences, dans son dialogue avec l'intellectuel d'avant-garde :

«- David Edward Mendigalès : *"Le théâtre moderne a fait un grand pas en avant, le jeu pur, le divertissement, c'est fini !"*

- Le général : *"Tiens, pourquoi? Il ne faut plus s'amuser?"*

- David Edward Mendigalès : *"Habitants provisoires de cette planète que menace la destruction atomique, nous n'en avons plus le temps. Il s'agit, maintenant, de travailler à la prise de conscience de l'homme, par l'homme, pour l'homme - et dans l'humain. Ce qui n'exclut en rien, vous le verrez, l'angoisse métaphysique et une sorte d'humour désespéré."*

- Le général : *"Vous nous promettez là une excellente soirée ! Mais vous savez, la bombe atomique ou non, nous avons toujours été des habitants provisoires de cette planète. Cela ne nous empêchait pas de rire de temps en temps."»*

Commentaire

La pièce, fort bien construite et habilement agencée, peint une série de tableaux de mœurs. Nous montrant l'organisation et l'échec d'un complot, elle ressemble à Cinna. Mais Corneille restait dans le sublime. Anouilh, lui, y mêla le grotesque. Ici, ses marionnettes, qui forment souvent un couple caricatural, sont la Duchesse et Hector. Le général dit à son fils : « *L'homme a cela de charmant, Toto. Il rit quand même.* »

L'œuvre traduit un besoin profond de crier la vérité. Ainsi, si, par certains côtés, le général reste, comme Alceste, l'ennemi du genre humain, il rappelle aussi Don Quichotte dans son combat sublime et vain contre les moulins à vent !

Anouilh évoqua l'enrichissement de Menigalès avec une férocité que ses victimes, qui faisaient la pluie et le beau temps dans le domaine de la critique, ne lui pardonnèrent jamais. Ici, l'art vitriolique du dramaturge rappelle celui de La Bruyère ou de Saint-Simon.

On a vu dans la pièce un éloge camouflé de l'O.A.S..

La scène de salon mondain où s'opposent le général bourru et l'enthousiaste David permet une critique du théâtre moderne où la nouveauté a dégénéré en procédés.

La pièce fut créée le 5 février 1959 à la Comédie des Champs-Élysées dans une mise en scène de Roland Pietri, et le rôle fut tenu par Paul Meurisse.

“La petite Molière”
(1959)

Drame

L'action démarre en 1665 quand Molière est un jeune auteur raté de tragédie et se termine quelques semaines après sa mort alors qu'Armande Béjart a pris la direction de sa troupe. On retrouve ainsi Molière-l'auteur en suivant l'ascension de l'Illustre Théâtre, de ses plus cuisants échecs jusqu'à ses plus grands succès, et on découvre Molière-l'homme, en particulier à travers ses déboires amoureux avec Madeleine et Armande Béjart.

Commentaire

Le dramaturge contemporain prêta à son grand prédécesseur ces paroles éloquentes : « *Mignard, je voudrais essayer d'écrire une pièce qui s'appellerait “Le misanthrope”. Ma pièce... Ma vraie pièce. Il y a longtemps que j'y travaille; mais le roi ne me laisse jamais le temps de la finir.* »

La pièce composée avec Laurent Laudenbach fut créée par la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, au festival de Bordeaux, avec Simone Valère, Catherine Anouilh et André Brunot.

“Becket ou L'honneur de Dieu”
(1959)

Drame

Au XII^e siècle, Henri II Plantagenêt, roi d'Angleterre, nomma son ami et compagnon de débauche, Thomas Becket, d'abord chancelier, puis archevêque de Cantorbery. Mais, Thomas défendant désormais « *l'honneur de Dieu* », s'opposa au roi et mourut assassiné.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir ANOUILH - “Becket ou L'honneur de Dieu”

En 1959, Anouilh reçut le prix Dominique de la mise en scène.

En 1960, il mit en scène “*Tartuffe*” avec son lever de rideau, “*Le songe du critique*”, tous deux joués par François Périer.

Il publia un recueil : “*Pièces costumées*” (“*L'alouette*”, “*Becket ou l'honneur de Dieu*”, “*La foire d'empoigne*”). Il adapta pour le cinéma “*La mort de Belle*”, roman de Simenon.

“La grotte”
(1961)

Drame

«La grotte» est cet espace de cuisines et dépendances d'un hôtel particulier du Faubourg Saint-Germain où vivent les domestiques et où les maîtres, le Comte et sa famille qui vivent à l'étage, ne pénètrent jamais. L'action commence quand un commissaire du Quai des Orfèvres vient enquêter sur le meurtre de la vieille cuisinière qui a été, dans son jeune âge, la maîtresse du Comte.

Commentaire

Première de toute une série de pièces dans lesquelles Anouilh allait se livrer à un retour sur lui-même et sur ses personnages, à une fine analyse de l'effort créateur pour tirer la quintessence de son art, ce fut aussi une tentative pirandellienne de « théâtre dans le théâtre ».

Il prit ses sources dans trois pièces de Pirandello : *‘Six personnages en quête d'auteur’*, *‘Comme ci ou comme ça’*, *‘Ce soir on improvise’*, créées à Paris par la troupe de Georges Pitoëff en 1923, 1926 et 1934. Il nous prévient d'ailleurs en badinant, dès le prologue : *« J'entends un critique qui dit à l'oreille de son voisin qu'il a déjà vu ça dans Pirandello. D'abord vous apercevrez que ce n'est pas exactement la même chose et puis, ensuite, cela prouverait seulement qu'il a dû avoir des ennuis avec une pièce, lui aussi, Pirandello... »*.

Il se présenta tout bonnement comme l'auteur en train d'écrire (et on le lui a reproché) une pièce d'Anouilh ! Il effectua un audacieux mélange des genres.

Le décor, en deux étages, sépare, en bas, la grotte, l'ancre obscur de la cuisine, sous-sol où vivent les domestiques, et, en haut, le salon d'apparat de la riche maison bourgeoise. À cette dichotomie scénique correspondent les personnages : dans la grotte : Marie-Jeanne, cuisinière ; Romain, maître d'hôtel ; Léon, cocher ; Marcel, valet de chambre ; Hugueline, femme de chambre ; Adèle, fille de cuisine ; Alexis, aide de cuisine ; en haut : le comte, la comtesse, le baron et la baronne Jules ; on pourrait ajouter la première comtesse, la Vieille, dont le portrait trône au milieu du salon et qui, bien que morte, conserve une puissante influence sur tous les vivants.

Trois personnages restent à part : l'auteur, sur le proscénium, qui présente, explique, commente, critique, s'indigne et annule certains passages ; le séminariste, fils illégitime de la cuisinière et du comte, donc homme du peuple et homme du monde, et le commissaire de police, qui se collette avec une obstination de taureau à sa tâche, à découvrir l'assassin de la cuisinière. La pièce débute comme un bon roman policier : Ermeline Joseph, 47 ans, a été tuée dans sa cuisine. Voilà, pour reprendre l'expression de Gide, ce qu'offre la réalité et, dans toute la suite de la pièce, le policier nous proposera à intervalles réguliers une littérature de constat et de suspense. Il se situe dans une réalité psychosociale, le chemin conduisant du crime au criminel. « Le pourquoi? » n'entre en considération que dans la mesure où il conduit au « Qui? ». Son imagination s'enferme dans les limites étroites du possible, voire du probable et reste sous la dépendance étroite de la logique la plus formelle :

«- Le commissaire : "La police se contente des apparences. La vérité, c'est un dossier qui se tient." »

La réalité de l'auteur, d'ordre esthétique, doit former un faisceau harmonieux de motivations nous permettant d'apprécier l'univers, physique et mental, du crime. Or la réponse à la question « Qui a tué? » met fin au rôle de l'imagination qui échafaudait des hypothèses, poétiques ou pathétiques.

En certains cas privilégiés, les deux réalités se combinent pour former une mélodie ; mais ici un hiatus si grave se creusa entre elles que l'auteur confessa : *« Ce qu'on va jouer, ce soir, c'est une pièce que je n'ai jamais pu écrire. »* Il s'apprêta donc à exhiber la suite de ses tentatives infructueuses, sa *« collection d'échecs »*. Camus y vit le signe de la grandeur artistique : *« Mais si ces échecs gardent tous la même résonance, le créateur a su répéter l'image de sa propre condition, faire retentir le secret stérile dont il est détenteur. »* (*‘Le mythe de Sisyphe’*).

Par exemple, après la première scène, où le commissaire enquête avec un bon sens terre-à-terre, l'auteur intervient : *« Il faut vous dire que, dans une première version, j'avais commencé la pièce par la Marie-Jeanne, seule dans sa cuisine au petit matin, qui recevait son fils... C'était bien aussi. C'était un début de pièce plus réaliste et plus poétique à la fois. Moins brillant, mais moins artificiel que le début avec le commissaire. (Il prend une décision soudaine) : Allez ! On va le jouer aussi, l'autre début. Et puis après, on verra. »*

Ou bien encore, après le dialogue où le séminariste et Adèle n'osèrent pas aborder le vrai sujet : *« Évidemment, ça ne mène à rien cette scène-là ! À rien du tout. Ils s'aiment, c'est un fait ; ça crève les yeux, mais ils n'arriveront jamais à se le dire. »*

Dans le premier cas, l'auteur nous présenta un jugement commenté avant le texte : à nous de déterminer si nous approuvons ; dans le second, au contraire, nous avons déjà entendu la scène lorsque le dramaturge donne son appréciation, peu favorable au demeurant.

Dire que l'auteur reçoit ce qu'il mérite serait réagir comme un Béotien. Anouilh, dans cette pièce, souleva tout le problème de la création artistique : le dramaturge compose avec des personnages qui s'imposent mystérieusement à lui, nés on ne sait où mais terriblement réels. Plusieurs touches délicates reprennent ce motif étrange. Par exemple le monologue où il évoque l'impuissance du créateur devant la dynamique propre à sa créature : « *Moi-même, tous les matins, je me répétais en prenant mes papiers : "Pourquoi un séminariste? Tu vas indisposer tout le monde pour rien. Fais-en un télégraphiste, un unijambiste, n'importe quoi, mais pas un séminariste. Il y a déjà assez d'histoires épineuses dans cette sacrée pièce." Eh bien ! non ! C'est un séminariste. Il va falloir que vous le subissiez comme je l'ai subi.* »

On pourrait d'ailleurs aller plus loin encore, car il apparaît clairement que l'auteur ne se borna pas à subir, il se sentit responsable et il souffrit très réellement. Lorsque les spectateurs commencent à comprendre l'effrayant destin de la jeune Adèle, violée par le cocher, enceinte de lui, en voie de quitter le jeune séminariste qu'elle aime pour être vendue à un réseau de traite des blanches après avoir bu une potion pour avorter, l'auteur conclut : « *Tout cela est lamentable et c'est entièrement de ma faute. Je n'aurais pas dû commencer.* »

À la fin, lorsque Marie-Jeanne revoit sa vie (nous venons d'apprendre qu'elle a voulu châtier son amant, le cocher), elle se rapproche de son créateur :

« - *Marie-Jeanne* : "Mais qu'est-ce qui vous a donné l'idée de parler de moi, vous? Vous ne me connaissiez pas."

- *L'auteur, doucement* : "Si, très bien."

- *Marie-Jeanne, ingénue* : "On s'était rencontré?" (*Elle rigole*) : "Dans le monde?"

- *L'auteur* : "Non, pas dans le monde." »

Ainsi se profile le rôle déterminant et inexplicable de l'inspiration. L'artiste vit dans deux mondes, celui de tous les jours et celui de son imagination. Parfois un contact étrange et mystérieux engendre des créatures douées d'une telle vie qu'elles acquièrent aussitôt une autonomie déconcertante ; alors se construit l'œuvre d'art, dont la vie dépasse parfois les limites de la pièce. Mais sa perspective du monde ne change pas, parce qu'il est la personne Anouilh, dont la vision reste toujours noire parce que vraie. Cela ne l'empêche nullement de savoir rire, d'un rire qui parfois s'achève en rictus.

Le germe de sa pièce est un poème de Rimbaud, qu'il cite d'ailleurs, "Les mains de Jeanne-Marie", et son admiration se lance : « *La Marie-Jeanne, c'est pour essayer de la faire revivre, pour la sortir du monde vague des idées possibles et lui donner, avec mon faible pouvoir, deux sous de réalité, que j'avais voulu écrire cette pièce... Il ne pouvait donc pas être question de la tuer avant le lever du rideau.* »

Au moment de cette profession de foi, nous savons déjà que la cuisinière est morte, l'intention de l'auteur ayant complètement déraillé. Justicière et victime, la Marie-Jeanne a parcouru dans les limbes un long chemin pour devenir un personnage apparenté à Créon. À ses côtés, pathétique, Adèle, dont la tragédie donne la même leçon que celle d'Antigone, car les contraires se touchent :

« *L'auteur, la regardant partir, murmure, attendri* : "Elle n'a jamais appris à dire non, la pauvre. Elle obéit, voilà tout. Elle obéira jusqu'à la fin." »

Anouilh s'interrogea donc sur la responsabilité artistique des auteurs dramatiques : celle de mettre au monde des personnages et de les confronter à leurs semblables au sein d'un espace social. Il étudia dans la pièce le couple que forment le comédien et le personnage qu'il interprète, et de cet imbroglio, les rapports de force qui s'exercent entre ces deux entités. Quelle surprise pour le personnage de l'auteur, de retour sur scène après l'entracte, de recevoir l'émissaire de ses propres personnages, venant en leur nom, lui réclamer le droit d'exercer la liberté de vivre les étapes du récit à leur guise ou, à défaut, les renvoyer dans le néant de ses pensées. Enfin, il bouscula la logique du déroulement chronologique de son récit qui finit par s'apparenter à un scénario de cinéma. Le fractionnement du monde en castes et la transgression de l'ordre social sont des sujets auxquels s'est attaché l'auteur à travers la plupart de ses œuvres dramatiques.

La pièce fut créée le 4 octobre 1961 au Théâtre Montparnasse-Gaston Baty dans une mise en scène de Jean Anouilh et Roland Pietri, avec Jean Le Poulain, Christian Lude, Anne Wartel et Marcel Pérès. Elle fut un des rares échecs d'Anouilh.

Anouilh se tourna alors vers la mise en scène. En 1962, avec sa femme, il traduisit ‘*L'amant complaisant*’, de Graham Greene, et le mit en scène. Il adapta pour le cinéma ‘*La nuit des rois*’ de Shakespeare.

Quand il revint à son propre théâtre, il se mit en scène lui-même, avec la collaboration de Roland Piétri. Jean-Denis Malclès signa tous ses décors.

“Fables”
(1962)

Recueil de nouvelles pour enfants

“La foire d'empoigne”
(1962)

Drame

Louis XVIII a le beau rôle contre Napoléon : le roi parle pour lui, expose ses idées et lui donne raison de se moquer de la gloire impériale et de sa vanité.

Commentaire

C'est une «*pièce costumée*».

Les Français appartenant à la génération d'Anouilh avaient vécu sous trois Républiques et une dictature. Ils avaient pu constater qu'à chacun des soubresauts de l'Histoire, la distinction ne se faisait ni entre les bons et les méchants, ni entre la droite et la gauche, mais d'abord entre les vivants et ceux que l'on tua, ensuite entre les naïfs, leurrés et plumés, et les combinards qui se retrouvent toujours sur le dessus du panier, ayant su faire à temps les virages nécessaires pour voler au secours de la victoire. Un changement de régime constitue d'abord une foire d'empoigne où les plus malins et les plus forts gagnent.

Anouilh, produisant après “*Becket*” une autre pièce historique, la nomma délibérément «*mélodrame*». Il essaya par là de jeter l'Histoire à bas du piédestal où les marxistes comme les traditionalistes la placent. On essaya, à droite comme à gauche, de tuer la pièce dans l'œuf : écrite en 1959, acceptée par le Comité de lecture de la Comédie-Française, elle n'y fut pas jouée. Anouilh, chose impardonnable, osait piétiner les idoles tout en se moquant d'elles. Il présenta ainsi sa pièce : «*“La foire d'empoigne” est une farce où, bien entendu, toute ressemblance avec Napoléon ou Louis XVIII ne saurait être que fortuite et due au hasard.* » [...] *Et il n'y a pas de régime en France qui ait réussi à empêcher les Français de faire des chansons. “La foire d'empoigne” n'en est qu'une de plus.*

»

Mélodrame, farce et chanson, la pièce constitue un symbole double : celui des changements et celui de la permanence de l'Histoire. Pour ce qui est des changements, on ne pouvait pas mieux, comme Anouilh l'annonça dans sa présentation : «*La pièce commence au moment où le roi file et où Napoléon revient, puis très vite c'est le roi qui revient et c'est Napoléon qui file.* » Derrière cela, une permanence, celle du rapport entre exploités et exploités, avec l'idée qu'une révolution consiste précisément à intervertir les termes, pour quelques-uns, alors que la masse demeure semblable à elle-même : «*L'Histoire de France, hélas ! c'est le Châtelet. Quelques vedettes vieillies, avec des trucs éprouvés, toujours les mêmes et une troupe de Dupont, mal payés, massacrés périodiquement et toujours enthousiastes pour leurs grands hommes.* »

On peut donc considérer cette pièce sous deux angles : comme une attaque sauvage et anarchiste contre les princes qui nous gouvernent, en tout temps, sous quelque étiquette que ce soit, ou bien comme une description pathétique du peuple constamment victime, quelles que fussent les promesses des personnages auxquels il fit confiance. Comme le faisait remarquer La Boétie, écrivant lui aussi à la fin d'une période troublée, la servitude est toujours volontaire (*'Discours de la servitude volontaire'*).

On retrouve aussi un des thèmes fondamentaux d'Anouilh, exprimé déjà dans *'Pauvre Bitos'* par Deschamps, l'instituteur : « *Le peuple, le vrai peuple a seul l'honneur et l'élégance d'appartenir à la race qui ne fait que donner.* » L'astuce pour les dirigeants consiste donc uniquement à obtenir ce qu'ils veulent. Fouché, chargé de la réputation que l'on sait, indique avec cynisme qu'on garde le pouvoir en sachant changer de direction à temps : «*Et quand on change, on trouve une autre jeunesse également éprise d'absolu. D'un autre absolu. Il y en a plusieurs.*» Le ministre ici joue le rôle du chœur et du dieu : il commente et il agit. Les grands hommes d'État qu'il conseille diffèrent beaucoup. Anouilh règle un compte personnel avec Napoléon, le présente comme un histrion dangereux, souffrant d'une mégalomanie intelligente : «*Napoléon : "Alors, la clémence d'Auguste... Vous croyez à ça, vous?" (Il se met à déclamer, emphatique) : "Prends un siège, Cinna, et avant toute chose... [...] Mon petit ami, nous ne sommes pas au théâtre. Ou plutôt, si, nous y sommes... , mais pas dans la tragédie, dans le mélo, comme au Boulevard du Temple. Moi, je suis un acteur de drame historique.*» Ensuite, il proclame la nécessité d'une répression violente et invente le mot « *épuration* ». Au contraire, Louis résiste à toute soif de vengeance, il en a assez du sang, mais, au fond, il vise le même but que l'Empereur : la puissance. Son indulgence résulte de la lucidité politique, il veut absorber le passé pour s'en servir, comme Créon : «*Les guerres de l'Empire, je les prends à mon compte ! Et la Révolution, pareil ! Je la digère. Quelquefois je rencontre un os, comme Fouché, dans mon ministère. Je vomis, discrètement. Et je ravale. Cela ne regarde que moi si j'ai des hauts-le-cœur. Je n'ai pas à faire la fine bouche, moi ! Je suis l'estomac de la France, il faut que je digère tout.*»

Entre le peuple et ses chefs, une classe intermédiaire, méprisée (les policiers dans *"Antigone"*, les barons dans *"Becket"*, ici surtout le sergent), sert, efficace et indifférente, tous les régimes :

«- *Le factionnaire : "Alors, vive la République ! Moi je m'en fous ! Papa a tout servi.*

- *Le sergent, sévère : "Il n'en est pas question. Vous me ferez quatre jours. Vous avez l'air d'avoir mauvais esprit, vous. Dites-vous bien que je vous ai à l'œil."*»

Nous connaissons trop ce genre de remarque pour ne pas nous hâter de rire avant que d'en pleurer.

Après toutes les œuvres de déification de Napoléon, de *"L'aiglon"* à *"Madame Sans-Gêne"*, on ressentait en France un véritable besoin de satire. D'autre part, tant sur le plan historique que sur celui de la politique en général, il est ironique de constater qu'Anouilh inventa peu, sauf sur un point : ses grands hommes ont peut-être plus d'humour dans sa pièce que dans la réalité.

L'humanité apparaît divisée en mystificateurs et mystifiés. Le dramaturge refusa de croire et de prendre des vessies pour des lanternes, il partagea certainement l'opinion suivante, formulée par le plus lucide et le plus écœurant de ses personnages :

«*Fouché : "Ce serait amusant s'il y avait de l'imprévu. Mais l'équilibre des forces en présence connu, le lourd glissement du destin sur l'un ou l'autre plateau de la balance n'est plus une surprise que pour les imbéciles."*» Anouilh risquait d'ouvrir les yeux à quelqu'un de ces derniers, et cela apparut à certains comme dangereux et impardonnable !

La pièce fut créée le 11 janvier 1962 à la Compagnie des Champs-Élysées dans une mise en scène de Jean Anouilh et Roland Pietri, avec Paul Meurisse.

“L’orchestre”
(1962)

Pièce-concert

Dans une ville d’eaux, l’orchestre de musique légère de Madame Hortense donne ce soir, à la “Brasserie du Globe et du Portugal”, les brillants morceaux du répertoire que sont : “Cocardes et cocoricos” de Duverger, arrangements par Benoiseau; et le non moins mémorable “Volupté à Cuba”. Mais les cinq femmes de l’orchestre s’entredéchirent à cœur joie entre deux morceaux sirupeux, sous l’œil du pianiste, seul mâle présent.

Les personnages aux vies médiocres de cette tragi-comédie grinçante, essaient tant bien que mal de sauver les apparences. Tour à tour, les amours, les frustrations et les fantômes de chacun se révèlent, la musique ne suffit plus à calmer les esprits, la folie s’empare de l’orchestre. Parviendront-elles à ne pas s’entretuer avant le final?

Commentaire

Ce lever de rideau, une de ses pièces les plus méchantes, avait été inspiré à Anouilh par la profession de sa mère.

Mise en scène par Jean Anouilh et Roland Pietri, elle fut créée le 10 février 1962 à la Comédie des Champs-Élysées sur une musique de Georges Van Parys.

En 1972, Anouilh la reprit en café-théâtre.

En 1963, Anouilh mit en scène “Victor ou les enfants au pouvoir”, de Roger Vitrac, auteur d’un théâtre surréaliste qui n’était pas du tout le sien, mais qu’il permit de redécouvrir et qu’il fit triompher, et “L’acheteuse” de Steve Passeur. En 1964, il adapta et commença à mettre en scène “Richard III” de Shakespeare à la Comédie-Française, mais le travail fut interrompu à la suite d’un prétendu conflit avec le président Charles de Gaulle et continué dans un théâtre privé, le Théâtre Montparnasse-Gaston Baty.

En 1966, il adapta et mit en scène “L’ordalie ou la petite Catherine de Heilbronn” de Kleist.

“Le boulanger, la boulangère et le petit mitron”
(1968)

Drame

Adolphe et Élodie se sont dit unis. Mais, maintenant, ils se déchirent devant nous, se disputent sauvagement, mènent une existence empoisonnée où le bonheur n’a pas sa place. Que faire pour vivre malgré tout? Ils choisissent l’évasion immobile dans des rêves de compensation qui les jugent. Elle s’imagine riche, entourée de prévenances et d’amour par un bellâtre de caf-conc’. Il se voit chevalier d’industrie, tyran et séducteur. Chacun se crée un monde irréel peuplé d’amants, de maîtresses, de potentats, de mille personnages séduisants et inaccessibles, avec lesquels ils sont constamment en rapport. Ces êtres fictifs se mêlent à la réalité visible, et les rêves se déroulent parallèlement à l’action dramatique.

Mais, face à ce couple pitoyable et terrible, il y a un enfant, Toto (dix ans), leur fils, qui suit pas à pas l’éclatement qui approche, qui voudrait tellement voir ses parents heureux. «Le bonheur en famille, tel que le rêvent les petits garçons», dit l’auteur. Car Toto rêve aussi, notamment sur sa leçon d’histoire où Louis XVI et Marie-Antoinette ont commencé à faire un vrai couple au Temple, avant leur exécution (leur sobriquet : le boulanger, la boulangère). Un instant, il imagine son père et sa mère sous les traits de Louis XVI et de Marie-Antoinette, à la Conciergerie, quelques jours avant leur mort (d’où le titre de la pièce) à l’instant où, la vie les abandonnant, ils comprirent qu’au fond ils s’étaient

toujours aimés... Toto est certain que ses parents, eux aussi, ne pourront se réconcilier que dans la mort. Et ce sont les Indiens peuplant son univers enfantin qui vont les assassiner. Dans son dernier rêve, il entend un autre de ses héros lui dire, faisant allusion aux parents en divorce : « *Tu vas oublier leurs souffrances, devenir un homme, je t'apprendrai à faire des nœuds.* »

Commentaire

C'est une pièce cruelle et corrosive, ni rose ni noire, qui se situerait dans le registre «*grinçant*», si elle n'avait une dimension poétique particulière. La pièce tout entière prenait l'aspect d'une scène de ménage où se trouvent rassemblés tout le passé des personnages, leurs nostalgies, leurs dérisoires espérances. Nous voyons leur drame sous forme d'un vaudeville traditionnel. L'essentiel du décor est un lit à deux places comme au Palais-Royal. Ils en viennent à souhaiter des malheurs exemplaires afin de pouvoir sortir des noirceurs habituelles de la vie quotidienne.

Cependant, l'amertume, la virulence auxquelles Anouilh nous avait habitués furent, ici, tempérées par une harmonie et une sérénité toutes nouvelles. Sa tendresse, qu'il dissimulait sous des apparences brutales, apparut enfin. C'est pour cela que cette pièce va plus loin et nous touche plus que les autres. On y trouve cette rareté, cette quiétude qu'un écrivain n'atteint que sur l'autre versant de la vie. Anouilh n'était plus au cœur de la passion. Il la dominait parce qu'il en était libéré. Très calme, il conta les misères de la vie avec une humanité qu'on ne lui connaissait pas. Et sa technique était devenue si vertigineuse qu'à l'image des grands classiques (et de son maître, Molière) il dit tout par l'action, presque rien par les mots. Nous recevons une merveilleuse leçon de morale sur un ton de comédie qui est propre à toucher tous les publics. Souffrir et faire souffrir, le rose des rêves ne saurait purifier la vie de son horreur, le thème central d'«*Antigone*» semble toujours avoir déterminé, directement ou non, le fond du théâtre d'Anouilh.

Après la représentation de cette dernière pièce, le critique Bertrand Poirot-Delpech écrivit : « Si le dénigrement de la bourgeoisie classe à gauche, comme il semble ces temps-ci, alors Anouilh bat de loin les plus enragés des enragés. Le mépris de Brecht paraît une gracieuseté comparé à la hargne que l'auteur de «*La sauvage*» témoigne à son milieu depuis trente-cinq ans. »

La pièce fut créée le 13 novembre 1968 à la Comédie des Champs-Élysées dans une mise en scène de Jean Anouilh et Roland Pietri, avec Michel Bouquet et Sophie Daumier. Voué à Anouilh, Michel Bouquet fut l'interprète rare de cette œuvre rare et jamais il ne fut plus émouvant et plus subtil. Pourquoi? «Parce que, dit-il, tout ici est suspendu entre le comique, la poésie, la lucidité et l'expérience ; parce qu'à chaque seconde il se passe quelque chose d'étonnant ; parce que c'est une pièce touchée par la grâce».

«*Cher Antoine ou l'Amour raté*»

(1969)

Drame

L'auteur dramatique, Antoine de Saint-Flour, est en butte à un critique dramatique qui est un être ridicule et haineux, qui a passé sa vie à «*foutre des zéros*» et qui, pendant toute la pièce, rêve de tuer un chien qui pleure la mort de son maître.

Commentaire

Dans cette pièce nettement autobiographique, qui fut insérée dans les «*Pièces baroques*», sous la forme du théâtre dans le théâtre, Anouilh mettait en scène des souvenirs d'enfance et d'adolescence dérisoires et bouleversants, mais aussi sa haine, qui tournait à l'obsession, des modifications sociales provoquées par la guerre et surtout par l'«*épuration*» qui l'avait suivie. Il montrait aussi la difficulté d'être heureux en amour. Il proposait une réflexion sur le théâtre, sur la vie et la mort. Il y exploita

encore l'époque 1900, ses vieilles actrices, son faux patriotisme, son faux panache et son faux esthétisme. Il pastiche ouvertement Tchekhov et Pirandello : on y a vu un hommage à ses maîtres. Ainsi, la première scène de la seconde partie est renouvelée de "*Six personnages en quête d'auteur*". Mais, si on peut lui être reconnaissant d'avoir gommé tous les morceaux de bravoure auxquels on s'attend à chaque instant, il n'a pas su, comme Tchekhov, montrer en filigrane le désespoir d'une vie ou même de toute vie. Il ne s'est pas mis en scène lui-même. Il n'a offert en holocauste au public qu'un homme de paille du répertoire.

Tous les thèmes qui lui sont chers s'y retrouvent : l'amertume, le désenchantement, la médiocrité, le suicide, l'adultère, le donjuanisme, les réflexions désabusées sur le théâtre et sur la vie («*On meurt sans savoir et il n'y avait rien à connaître*»). C'est une autre des pièces pessimistes qu'on pardonne à cet esprit réactionnaire, d'autant plus qu'il y a toujours une petite fleur bleue qui fleurit dans un coin.

La pièce offrit son dernier rôle à Françoise Rosay.

"Ne réveillez pas Madame"

(1970)

Drame

Julien Paluche est un metteur en scène intransigeant, persécuté et solitaire, qui ne peut oublier son enfance malheureuse, la «*Madame*» qu'il ne faut pas réveiller trop tôt le matin étant sa mère, une comédienne ridicule qui, dans sa jeunesse, jouait du Bernstein, puis, successivement, chacune de ses deux épouses qui se conduit aussi mal que sa mère et ne comprend rien aux exigences de son génie. Il monte de l'Ibsen ou du Tchekhov, sacrifie tout à son art et est couvert de dettes jusqu'à ce qu'il devienne riche et célèbre.

Commentaire

Dans cette pièce proche du vaudeville, qui faisait écho à "*Cher Antoine ou l'amour raté*", une fois de plus, nous sommes en plein pirandellisme, en plein théâtre dans le théâtre. Anouilh, à travers cet artiste, voulut donner l'image qu'il se faisait de lui-même, éternel écorché vif qui ne serait jamais sorti de l'enfance, n'aurait jamais liquidé son complexe d'Oedipe.

"Les poissons rouges ou Mon père ce héros"

(1970)

Drame

Un fils d'ouvrier qui est une abominable crapule et un médecin bossu, ivre de méchanceté, sont devenus socialistes, communistes et résistants parce que envieux et féroces. Ils n'existent que pour faire souffrir Antoine de Saint-Flour, un auteur dramatique qui a écrit les mêmes pièces que Jean Anouilh et qui est bon, généreux, parfait, mais exaspéré par ce monde où de Gaulle est l'allié des Soviétiques, où la Sécurité sociale est une atteinte permanente à la liberté de l'individu. Il hurle que, si on lui reproche d'être un «*fâchiste*», c'est que le mot vient de «*fâcheux*» et qu'il est fier d'en être un. Là-dessus, il fait le salut hitlérien face au public qui éclate en applaudissements, enfin vengé des horreurs de la Révolution française (la pièce a été créée exprès le jour anniversaire de la mort de Louis XVI), vengé de la prise de la Bastille et de l'atroce Libération. Il n'attire sur lui la hargne des pauvres, des femmes et des bossus que parce qu'il n'a jamais fait que ce dont il avait envie, comme le jour où, enfant, il a pissé dans le bocal de poissons rouges de sa grand-mère.

Commentaire

La caricature se voulait féroce, elle ne fut que conventionnelle. Dans cette pièce nettement autobiographique, qui fut insérée dans les "*Pièces baroques*", sous la forme du théâtre dans le théâtre, Anouilh mettait en scène des souvenirs d'enfance et d'adolescence dérisoires et bouleversants, mais aussi sa haine, qui tournait à l'obsession, des modifications sociales provoquées par la guerre et surtout par l'épuration qui l'avait suivie. Carrément fasciste, Anouilh se mit lui-même en scène pour régler leur compte aux gens de gauche qu'il exécrait. Il révéla les secrets de son univers. Les accusations qu'il porta contre le mensonge social se faisaient plus amères, comme se faisait plus pathétique sa nostalgie de la pureté ; plus désespérément cynique que jamais, il laissa entendre que le mal en ce monde ne pouvait que s'accroître lorsqu'on tente de le guérir.

En 1970, Anouilh publia un recueil : "*Pièces baroques*".

'Le directeur de l'opéra'

(1972)

Drame

Sur ce directeur de l'opéra s'abattent tous les malheurs du temps : fils insolent, grève sur le tas, impuissance chronique.

Commentaire

Dans cette pièce aussi, Anouilh régla de vieux comptes, se fit encore plus misanthrope et grinçant. La critique, même celle qui le portait aux nues, la refusa en bloc.

"Tu étais si gentil quand tu étais petit"

(1972)

Drame

Côté cour, sur une estrade, se trouve un petit orchestre miteux formé de trois femmes et d'un homme. Ces femmes, en se préparant, papotent bêtement et méchamment, mêlant à leurs souvenirs intimes des commentaires triviaux sur l'histoire des Atrides. Côté jardin, Électre drapée de deuil attend Oreste. Égisthe passe avec Clytemnestre, chargée de bijoux et de maquillage, « *une grue qui aurait réussi à se faire épouser par un riche armateur grec* », souffle le chœur. Oreste s'avance vers le tombeau d'Agamemnon.

Au début de la seconde partie, Égisthe et Clytemnestre discutent de leur propre assassinat avec lui. Égisthe parle en vieil amant fatigué qui refuse de vieillir, Clytemnestre en mère maquerelle. Mais Oreste n'entend rien : il n'est qu'une petite brute dressée. Le double meurtre accompli, il n'entend pas les propos presque incestueux d'Électre. L'orchestre soudain se déchaîne pour jouer le rôle d'Érinyes tricoteuses qui achèveraient bien le jeune homme à coups de talons aiguilles si le pianiste-choryphée n'intervenait en évoquant la possibilité du pardon d'Apollon.

Commentaire

La pièce fut l'"*Électre*" d'Anouilh, sa dernière variation sur un mythe antique, celui des Atrides.

En traduisant ou en paraphrasant, il suivit plutôt "*Les choéphores*" d'Eschyle que l'"*Électre*" de Sophocle, fit un « remake » à la manière de Giraudoux et de Sartre, mais en se contentant, vieux cuisinier, de puiser dans ses pièces anciennes, à commencer par "*La sauvage*" et "*L'orchestre*".

Mais cette tragédie regardée par le petit bout de la lorgnette, l'orchestre étant la forme moderne du choeur, est un assez morne exercice parce que les trucs et les obsessions d'Anouilh avaient vieilli, sa basse démagogie esthétique ne pouvait plus tromper personne. Il n'est question que d'odeurs, de ventre, d'entrailles, d'ovaires, de sexe sale et triste, de castration. Agamemnon est saigné comme un porc et Clytemnestre avoue qu'elle lui a « *coupé le morceau qu'elle haïssait le plus* ». L'orchestre fait des commentaires sur, par exemple, la nécessité pour une artiste de savoir préparer un haricot de mouton si elle veut garder son homme. L'une des femmes de l'orchestre rappelle que les hommes ne sont plus des hommes et qu'un gosse, on le « *baffe* ».

Mais, comme cette même dame et ses deux copines se changent en Érinyes à la fin, Anouilh évita le piège où on aurait pu l'enfermer. Il continuait à régler ses comptes avec l'Occupation et la Libération : Égisthe est un collaborateur redoutable ; il y a des couplets sur les horreurs de la libération d'Argos et Oreste est un milicien têtue. Anouilh défendait les jeunes contre les pédagogues-de-gauche-qui-les-poussent-au-crime.

Cette "*Électre*" fut bien moins convaincante que, naguère, son "*Eurydice*" ou son "*Antigone*".

"Monsieur Barnett"

(1974)

Pièce de café-théâtre

Monsieur Barnett a tout : la fortune, la puissance. Mais pas l'amour. Il a tout essayé, en vain. Cet homme si important se confesse et meurt dans un fauteuil de coiffeur, devant une petite manucure.

"L'arrestation"

(1975)

Pièce de théâtre

Dans le hall désert du vieux palace d'une petite ville d'eaux de province, débarquent un soir un homme déjà usé par la vie et un jeune homme qu'il a rencontré à la gare, distante de quelques kilomètres, et qui l'a invité à partager avec lui l'unique taxi qui attendait le train du soir.

Il y a aussi, dans cet hôtel, un petit garçon à demi somnambule qui vient s'endormir chaque soir, dans des fauteuils du hall, pour ne pas rester seul dans la chambre que sa mère, une musicienne de l'orchestre, déserte chaque nuit pour aller retrouver son amant...

Et si ce petit garçon, le jeune homme et cet homme vieilli n'étaient qu'un seul et même personnage, dont l'homme agonisant dans un fossé, après une embardée de sa voiture, poursuivie par celle de la police, revoit la pauvre vie, dans les quelques secondes qui précèdent sa mort?

Commentaire

C'est une «*pièce secrète*», une œuvre grave, très autobiographique, qui jouait de façon très subtile avec la chronologie.

Ce fut un échec.

“Chers Zoizeaux”
(1976)

Pièce de théâtre

“Le jeune homme et le lion”
(1976)

Scénario

Charlemagne et Roland sont unis par une forte amitié.

Commentaire

Anouilh retrouva la gravité de son “*Becket*” dans ce scénario, destiné à la télévision, qui fut réalisé par Jean Delannoy et interprété par Georges Wilson.

“Le scénario”
(1976)

Pièce de théâtre

En août 1939, à la veille de la guerre, dans une petite auberge de la forêt de Fontainebleau, deux cinéastes sont en train de travailler à un scénario, tandis qu'Hitler vocifère à la radio. L'un d'eux, le metteur en scène d'Anthrac, ne sait pas qu'il va mourir bientôt. Car, à ce moment, le seul scénario prêt à être tourné, c'est la guerre.

“Léonora”
(1977)

Pièce de théâtre

Il s'agit de Léonora Galigai, la suivante de Marie de Médicis qui, avec son amant, Concino Concini, faillit prendre le pouvoir.

Commentaire

C'est une «*pièce costumée*».

Cette crise de l'histoire de France passionna Anouilh à un tel point qu'il y revint dans :

“Vive Henri IV”
(1977)

Pièce de théâtre

«Vive Henri IV ! Vive notre bon roi !», chantaient les Français qui étaient heureux quand, avec Marie de Médicis, venue de Florence pour ses noces royales, survint la personne sans grâce ni beauté, mais dangereusement intelligente et maléfique, qu'était sa suivante, Léonora Galigai. Son ambition,

déçuplée par celle de son amant et complice, l'aventurier Concino Concini, fit qu'elle manipula admirablement la reine et, à travers elle, le roi. L'opinion publique voua bientôt un culte à sa nouvelle idole, Concino Concini, devenu amant de la reine et promu maréchal de France ; et, si un certain marquis de Luynes n'avait pas si bien organisé son assassinat, il aurait pris le pouvoir. La Galigai, arrêtée et condamnée, finit décapitée, ses restes brûlés sur un bûcher. La France avait eu chaud.

Commentaire

Anouilh fit revivre sur scène les personnages de cette crise et leurs passions dans un nouveau style à ellipses bousculant le réalisme chronologique, et dans une nouvelle écriture théâtrale, qu'heureux et enthousiaste il expérimentait pour la première fois.

En 1977, Anouilh publia un recueil : *‘Pièces secrètes’*.

‘La culotte’ (1978)

Pièce de théâtre

En France, la révolution féministe ayant eu lieu, les femmes sont au pouvoir, et leur dictature s'exerce impitoyablement sur les hommes. Léon de Saint-Pé, grand académicien, phalocrate avoué et homme de droite écrasé par une gauche triomphante, est depuis plusieurs jours attaché à un poteau de torture. Il est accusé par son épouse, Ada, d'avoir entretenu des relations compromettantes avec la bonne. Il doit patiemment attendre son procès devant le tribunal féministe, en subissant les accès de colère de sa femme et les commentaires de son entourage. Il y a Flipote, la domestique bonasse mariée à La Ficelle, le valet fidèle mais prudent. Il y a Toto, le fils de Léon, un gamin moqueur et cynique. Il y a la nouvelle bonne, une jeune femme pétillante que Léon aime bien. Il y a Lebelluc, un avocat qui a dû renoncer à sa masculinité pour pouvoir exercer ses fonctions, ce qui lui donne une curieuse voix de tête... Il y a aussi la petite Marie-Christine, fille de Léon, qui déteste sa mère, adore son père et amuse tout le monde. Et il y a finalement la belle-mère de Léon, une vieille femme espiègle qui s'amuse à jouer la sourde oreille.

Vient finalement le procès. Le tribunal est présidé par Simone Beaumanoir et son assistante. Lebelluc tente tant bien que mal de défendre son ami Léon. Les témoins défilent : Flipote, la nouvelle bonne, La Ficelle, la Belle-Mère, Toto, Marie-Christine, et finalement Ada. Les déclarations sont fracassantes et le procès, d'informel qu'il était au départ, tourne au cirque.

‘Oedipe ou Le roi boiteux’ (1978)

Pièce de théâtre

Commentaire

Cette adaptation de Sophocle ne fut publiée qu'en 1986.

En 1980, Jean Anouilh reçut le grand prix de l'Académie française.

“Le nombril”
(1981)

Pièce de théâtre

L'auteur dramatique, Léon de Saint-Pé, écrivant une pièce en même temps qu'il la vit. Il a la goutte, et doit écrire des «polars» pour subvenir aux besoins d'une famille dépendante. Au seuil de sa vie, il règle ses comptes avec la société contemporaine, mais aussi avec ses proches, son médecin, sa petite amie, son ex-femme, ses enfants, son copain qui est «écrivain de gauche».

Commentaire

C'est une «*pièce farceuse*», une comédie joyeusement délurée où l'on ne cesse de rire. Les mots d'auteur fusent de toute part comme des pétards. Le canevas, quasi pirandellien, est déjà en lui-même une amusante trouvaille. À son habitude, Anouilh régla quelques vieux comptes : la famille est malmenée, les faux amis fourmillent, les médecins jaillissent et le théâtre est l'espace des réquisitoires.

La pièce fut créée par Bernard Blier.

En 1984, Anouilh publia un recueil : ‘*Pièces farceuses*’.

‘La vicomtesse d'Eristal n'a pas reçu son balai mécanique’
(1987)

Autobiographie

Commentaire

Ce fut un livre de souvenirs et d'anecdotes.

Le 3 octobre 1987, à Lausanne, Jean Anouilh mourut d'une crise cardiaque. De nombreux comédiens lui rendirent hommage. C'est pour eux qu'il écrivait, en homme de métier pour qui écriture et représentation étaient indissociables.

Selon sa fille, Caroline Anouilh, il fut «un écorché vif qui ne voulait pas s'expliquer mais souffrait d'être mal compris, un prétendu réactionnaire qui exprimait, en réalité, toutes les révoltes de l'adolescence, un malade du théâtre, un auteur à succès qui ne croyait qu'au travail et à l'humilité, un être béni des dieux et inapte au bonheur.» Antoine Blondin a su le dessiner avec finesse : « Derrière les lunettes cerclées de métal, les yeux du Petit Chose sont ouverts sur les visions d'un Grand Meaulnes piétonnier. »

Le théâtre était le lieu qui lui convenait par excellence, le lieu où il a rencontré toutes les personnes qui ont été importantes dans sa vie. Il aurait aimé être acteur, mais sa timidité l'en a empêché. Il s'est contenté d'être dramaturge et a pu ainsi réaliser ses fantasmes. Il donna et mit en pratique cette belle définition du théâtre : «*La vraie vie est informelle. L'art du théâtre est de lui donner une forme aussi fautive, aussi arbitraire que possible, et de faire plus vrai que le vrai. C'est le secret des grands maîtres et il faut essayer de l'apprendre humblement. Il faut être en possession de ce secret, mais le secret du théâtre ne se communique qu'à ceux qui l'ont déjà de naissance. On aura beau aller dans la Lune, c'est là une chose à laquelle le progrès ne changera rien.*»

D'entrée de jeu, dans son théâtre, s'affirma une vision du monde teintée de nietzschéisme. Deux «*racés*» s'y affrontent dans un combat sans issue ni réconciliation : «*les médiocres*» et «*les purs*». Les premiers, englués dans le conformisme, la soumission à l'ordre établi, l'obsession du confort

matériel, sont des fantoches à la fois veules et suffisants, parfois ignobles. Héritiers sinistres des petits-bourgeois de Labiche, ils font, comme on dit, du théâtre (discours ronflants, affabulations, poses étudiées...) pour camoufler le sordide de leur existence et, pire, de leurs sentiments. En face, le camp vulnérable de la jeunesse et de la pureté. Ce sont des intraitables qui rejettent : « *Notre belle morale, notre chère liberté, votre sale bonheur* », trois des cibles favorites d'Anouilh. Fût-ce au prix de leur vie, ils refusent de se compromettre, de pactiser. C'est que la pauvreté leur a fait voir très tôt le monde et les humains tels qu'ils sont. La richesse, pour eux, n'a même plus d'attrait. Ils savent trop ce qu'elle recouvre de bassesse et de cruauté. Ils rejettent tout ce qui est proposé comme modèle par l'idéal bourgeois. En même temps, et c'est par là qu'ils peuvent toucher, leur innocence, leur pureté, leur amour sont flétris par les nécessités du quotidien, par l'inscription dans la comédie sociale. Leur intransigeance échoue, se brise contre les aspérités du réel : misère, tartufferie, renoncement. Les êtres unis pour le meilleur demeurent liés à leur passé, pour le pire : l'argent vampirise toute liberté, tout désir et toute action ; l'idéal se dissout dans la nécessité et ses compromissions. Surtout, le temps use les énergies, émousse les passions, amène la résignation. Aussi, les héros, conscients du péril, refusent-ils la durée. Mais, peut-être, ce faisant, refusent-ils la réalité. Ils rêvent d'un instant primordial où se concentrerait l'existence tout entière. L'instant des commencements émerveillés. Ils sont donc pris à leur propre piège. Leur existence morale, leur rêve existentiel leur interdisent de se compromettre. C'est-à-dire, en fin de compte, de vivre. Des solutions ? Anouilh n'en proposa guère : la fuite (mais où ? et pour quoi faire ?) ; la mort acceptée ou recherchée.

Ainsi Anouilh a dressé une suite de réquisitoires contre le mensonge social, la famille, l'impossibilité des idéaux de pureté, d'amour, d'amitié. Ses pièces ont été révélatrices des faits d'une époque et du pessimisme fondamental de ce dramaturge à l'ironie meurtrière dont, cependant, la fantaisie, l'humour, offraient une évasion. Surtout, malgré ses thèses sombres, il demeurait attachant et tendre car la poésie de son écriture transfigurait ses visions négatives de la grande prison du monde.

Certes, il arriva qu'il parût cet univers de couleurs riantes. Mais ces pièces qu'il nomma « *roses* » confirmèrent au fond une vision du monde fondamentalement noire : le seul espace de bonheur et de fête est celui du rêve, de l'illusion, du théâtre. C'est un monde parallèle, piste de cirque, tréteaux où passent des clowns légers, des jeunes filles dansantes. Les situations obéissent à une logique à la fois irréfutable et farfelue. Les fantoches, ici plus ridicules que méchants, rappellent ceux de Musset ou de Giraudoux, et les jeunes gens finissent par être heureux.

Le « métier » d'Anouilh témoigna d'une grande précision (celle des didascalies de cet écrivain scénique qui sont déjà une mise en scène insistant sur la théâtralité : dispositif scénique, éclairages, costumes, changements à vue) et d'une grande virtuosité.

Auteur de pièces antiques et modernes, de comédies de mœurs et de caractères, de drames, il se sentait à l'étroit dans la division traditionnelle en genres et se plut à mêler les registres, préférant classer ses pièces selon une indication de tonalité qui ne préjugait pas d'un genre fixe : « *Pièces costumées* », « *Pièces brillantes* », « *Pièces noires* », « *Pièces grinçantes* », « *Pièces secrètes* », « *Pièces roses* », « *Pièces farceuses* », car il oscilla de la fantaisie à la noirceur, avec un goût de plus en plus marqué pour le trait appuyé et l'acrimonie.

Si la critique a toujours été à son égard partagée, ses pièces, à de rares exceptions près, ont connu d'immenses succès, et il fut un des maîtres du théâtre contemporain. Mais ses œuvres souffrent aujourd'hui d'un double discrédit. D'une part, sa dramaturgie resta enfermée dans des formules éprouvées, la tradition du théâtre de texte bien « ficelé » qui prévalait entre les deux guerres, d'un théâtre immobilisé dans ses conventions, désormais démodé. D'autre part, sa vision du monde resta singulièrement figée dans un moralisme qui, aujourd'hui, a vieilli, sa misanthropie tourna à l'aigre, et, amer, pessimiste et démagogue, il ne chercha jamais à combler le fossé qui le séparait chaque jour un peu plus des nouvelles générations, il ne ménagea pas ses sarcasmes à l'encontre de toute utopie progressiste, ses thuriféraires se recrutant pour la plupart à droite. La société qu'il dépeignait semble d'autant plus irréaliste qu'il avait, dans le même temps, renoncé à la fantaisie et à l'onirisme de ses pièces « *roses* ». Aussi cette bourgeoisie qui, jadis, avait assuré son succès, ne se reconnut-elle plus guère dans le miroir qu'il lui tendait et dans cette image caricaturale d'elle-même étrangère à des évolutions dont d'autres auteurs du Boulevard ont su s'emparer. La critique, depuis longtemps, ne

regardait plus de près ses pièces, se contentant de le cataloguer parmi les auteurs « de droite » et « démodés ».

Jean Anouilh prêta aussi son talent à des adaptations et à des mises en scène, signa des ballets, des scénarios et des dialogues de films. Intéressé par toutes les formes d'expression théâtrale, il travailla aussi pour le café-théâtre.

Après Cocteau, Genet et Sartre, ses contemporains, Jean Anouilh trouva finalement sa place dans la Bibliothèque de la Pléiade où deux tomes furent consacrés à son théâtre. Bernard Beugnot a retenu, présenté et annoté trente-quatre des quarante-sept pièces qui ont été créées à la scène, mais il est l'auteur de plus de soixante-dix textes dramatiques. Contrairement à Montherlant, Genet ou Sartre, Anouilh n'a pratiquement laissé que des textes de théâtre et des réflexions qui s'y rapportent. Selon Beugnot, les écrits parallèles permettent «de saisir la complexité de l'homme qui s'est entièrement investi dans l'invention dramatique». Ainsi, la section "*Appendices*" des deux volumes rassemble des textes, des programmes et des entretiens, mais aussi des notes préparatoires, des scènes inédites et des variantes importantes. Une vraie somme. En révélant des archives jusqu'ici méconnues, cette entrée dans la Pléiade devrait, à en croire Beugnot, «réhabiliter un dramaturge dont l'univers imaginaire peut encore parler aux consciences modernes hantées par l'incommunicabilité des êtres, la théâtralisation de l'existence et l'angoisse du temps». Convaincu, il nous invite à relire Anouilh «avec le nouveau regard que permettent aujourd'hui les deux décennies écoulées depuis sa mort». Qui sait, avec toute la conviction qu'il a placée dans la réalisation de ces deux tomes, il se pourrait bien qu'une nouvelle génération trouve ses repères dans le legs d'Anouilh.

Pendant plus d'un demi-siècle, le théâtre d'Anouilh (mythologique, historique, contemporain, politique ou, comme le disait l'auteur lui-même, rose, noir, brillant ou grinçant) a joui d'une exceptionnelle réception sur les scènes françaises et internationales. Jean-Louis Barrault, Michel Bouquet, Pierre Brasseur, Edwige Feuillère, Suzanne Flon, Laurence Olivier, Ludmilla Pitoëff, Madeleine Renaud et Jean Vilar ne sont que quelques-uns des grands acteurs qui l'ont joué. Pourtant, peu d'oeuvres ont été aussi mal jugées par la postérité. Conservatrice, bourgeoise et boulevardière sont les qualificatifs qui reviennent le plus souvent. Peu monté en France, le théâtre d'Anouilh ne l'est pour ainsi dire plus du tout au Québec. Selon les spécialistes, il y aurait plusieurs raisons à cela. L'anticonformisme social, politique et culturel de l'auteur y serait pour quelque chose. Aussi, la célébrité extraordinaire d'"*Antigone*" aurait occulté le reste de l'oeuvre. Enfin, le recours aux formes et à certains procédés du théâtre de boulevard aurait dissimulé la vraie nature d'un théâtre essentiellement poétique. Selon Jean-Pierre Énard, qui signe l'entrée consacrée à Jean Anouilh dans "Encyclopedia Universalis", cette dramaturgie finira bien par révéler sa modernité : «Lorsque le temps aura débarrassé son théâtre des scories boulevardières ou politiques, on situera mieux Anouilh, entre les virtuosités de Giraudoux et le désespoir des absurdes.»

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)