

# L'ÉCRITURE AU SECOND DEGRÉ DE JEAN ANOUILH : L'EXEMPLE DES PERSONNAGES D'ENFANTS\*

JIŘINA MATOUŠKOVÁ

Université Palacký à Olomouc

*jirina.matouskova@upol.cz*

## 1. Introduction

Jean Anouilh (1910–1987) est un auteur dramatique et metteur en scène français dont l'œuvre dramatique mêle le classicisme des sentiments à la nouveauté de la forme théâtrale. En plaçant avant toutes choses le jeu théâtral, il a contribué au renouvellement des techniques dramatiques traditionnelles et à l'exploration de toutes les possibilités offertes par l'espace scénique. Il est passé maître dans l'art d'intégrer à ses œuvres des éléments référant à d'autres textes littéraires, de l'Antiquité à nos jours. Puisque l'intertextualité constitue un des ressorts essentiels de la création d'Anouilh, il n'est pas étonnant que les influences des autres auteurs sur son œuvre aient été explorées à maintes reprises par de nombreux chercheurs<sup>1</sup>.

Il existe chez Anouilh un réseau complexe de liens entre ses propres textes qui est devenu, surtout dans les œuvres écrites après 1960, l'un des principes fondamentaux de leur composition. Dans ces pièces, qualifiées par Christophe Mercier de « variations sur des autoportraits<sup>2</sup> », Anouilh porte son attention avant tout sur lui-même et sur sa création dramatique. La plupart de ces drames tardifs ne peuvent être considérés que comme la réécriture toujours nouvelle d'une

\* Cet article a été rédigé avec le soutien financier du projet FPVČ *Intertextuální rozměr dramatické tvorby Jeana Anouilhe* (FPVC2017/09).

<sup>1</sup> Pour ne donner que quelques exemples d'ouvrages de base concernant la problématique de l'intertextualité dans l'œuvre de Jean Anouilh, citons le livre de Tadeusz Kowzan intitulé *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXI<sup>e</sup> siècle* (2006), le numéro spécial de la *Revue d'histoire littéraire de la France* (décembre 2010) publié à l'occasion du centenaire de la naissance de Jean Anouilh, et surtout le recueil publié sous la direction d'Élisabeth Le Corre et Benoît Barut, *Jean Anouilh. Artisan du théâtre* (2013).

<sup>2</sup> Ch. Mercier : *Pour saluer Jean Anouilh*, Paris : Bartillat, 1995 : 64.

même pièce. On y voit systématiquement des parallèles au niveau des thèmes ainsi qu'au niveau des catégories dramatiques. Cela se manifeste surtout dans le retour cyclique des personnages : non seulement leur constellation, mais aussi leurs attributs, tels que la profession, le caractère et même les noms, se répètent. Au fur et à mesure, un personnage avec un certain nom commence à impliquer un ensemble d'attributs fixes et à occuper une position stable dans la distribution des personnages. Les personnages anouilhien sont ainsi des types aisément identifiables, que l'on retrouve à peine déguisés d'une pièce à l'autre. Les personnages secondaires sont plus caricaturaux, donc plus facilement repérables que les personnages de premier plan, généralement plus nuancés et complexes.

Parmi ces personnages récurrents, celui du fils, nommé Toto dans une grande partie des drames, se révèle particulièrement intéressant. À l'origine repris de la pièce de Roger Vitrac en 1948, Toto s'installe désormais dans le monde dramatique d'Anouilh et devient l'archétype du personnage du fils. Il représente en effet un élément dans lequel s'unient les deux principes hypertextuels fondamentaux de l'écriture dramatique d'Anouilh : les emprunts aux textes d'autres auteurs et les emprunts à ses propres textes. Il s'agira, dans la présente étude, d'examiner tout d'abord les parallèles existant entre le texte de Vitrac et celui d'Anouilh, puis de repérer et d'analyser certaines pièces anouilhiennes qui entrent en dialogue entre elles à travers ce personnage d'enfant, dans la mesure où c'est par cette interaction que le texte individuel acquiert une partie de son sens.

Puisque Gérard Genette<sup>3</sup>, dans son œuvre de référence *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), ne fait pas explicitement la distinction entre ces deux procédés, en entendant par hypertextualité « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire<sup>4</sup> », nous utiliserons, dans les analyses qui vont suivre, le terme *réécriture macrotextuelle* pour les réécritures de soi-même, en nous appuyant sur la définition proposée par Anne Claire Gignoux : « La réécriture macrotextuelle est la réécriture d'un auteur par lui-même, [...] à l'intérieur de son œuvre. Elle tient donc en même temps de la réécriture intratextuelle, puisqu'il s'agit

<sup>3</sup> Pour éviter toute confusion et ambiguïté d'ordre terminologique qui dériverait du vaste champ théorique de l'intertextualité (notamment en raison des tensions entre une conception large et une conception plus restreinte de l'intertextualité d'une part, entre une perception de l'intertextualité du point de vue de la production ou de la réception de l'œuvre d'autre part), nous nous appuyons principalement ici sur la terminologie établie par Gérard Genette, qui réalise une sorte de synthèse des travaux antérieurs en même temps qu'il offre une typologie générale et complexe de toutes les relations que les textes peuvent entretenir entre eux.

<sup>4</sup> G. Genette : *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982 : 13.

de se récrire soi-même et non de récrire autrui, et de la réécriture intertextuelle, dans la mesure où elle exige du lecteur des compétences culturelles. [...] Elle peut aussi être affichée ou passée sous silence, ce qui ne requiert pas les mêmes compétences du lecteur et ne produit pas les mêmes effets<sup>5</sup> ». Par *réécriture macro-textuelle*, on entend ainsi une auto-citation dans un macrotexte, entendu au sens d'ensemble d'une œuvre littéraire d'un auteur.

## 2. *Inspirations vitraciennes*

Dès l'année 1937, Jean Anouilh se lie d'amitié avec Roger Vitrac, écrivain français considéré comme le seul représentant français du drame surréaliste. Grands admirateurs du théâtre de Molière, les deux dramaturges apprécient surtout son art d'observer ironiquement la société bourgeoise. Anouilh considère Vitrac comme un des pères du théâtre moderne, et sa pièce *Victor ou Les enfants au pouvoir* (1928) comme le tout premier drame absurde : « *Victor* est une des trois ou quatre pièces pour lesquelles je donnerais la moitié de ce que j'ai fait... Elle aurait dû être un tournant. C'était le comique moderne. Les gens qui ne l'ont pas entendue nous ont fait perdre trente ans, en attendant Ionesco<sup>6</sup> ». Après avoir assisté à la représentation scénique de *Victor ou Les enfants au pouvoir* à Paris en 1947, Anouilh avoua que la pièce l'avait impressionné à tel point qu'il l'avait plagiée dans sa pièce *Ardèle ou La Marguerite* :

J'aimais cette pièce depuis toujours. J'avais gardé un souvenir extraordinaire de sa représentation par Michel de Ré, à la Gaîté-Montparnasse, en 1947 (si extraordinaire, que je l'ai un tout petit peu plagiée inconsciemment dans *Ardèle*. Je l'ai confessé à Vitrac qui m'en a gentiment absous), mais, en la travaillant pour la mettre en scène, j'ai été ébloui par sa verve drue, son efficacité théâtrale, sa brutalité concise, sa franchise, sa lucidité et sa gaillardise françaises<sup>7</sup>.

Outre cet hommage rendu à Vitrac dans ses propres textes littéraires, Anouilh a également publié plusieurs articles dans lesquels il réproche la sous-estimation de

<sup>5</sup> A. C. Gignoux : *Initiation à l'intertextualité*, Paris : Ellipses, 2005 : 143.

<sup>6</sup> M.-C. Hubert : « Jean Anouilh et le Nouveau théâtre », *Revue d'histoire littéraire de la France* 4, 2010 : 785-789, p. 787.

<sup>7</sup> J. Anouilh : « Cher Vitrac », in : E. Knight (éd.) : *Jean Anouilh. En marge du théâtre. Articles, préfaces, etc.*, Paris : La Table Ronde, 2000 : 122-124, p. 124.

l'originalité de la production dramatique de Vitrac<sup>8</sup>. Pour empêcher que l'apport de ce dernier au théâtre moderne ne soit oublié, Anouilh met en scène *Victor ou Les enfants au pouvoir* en 1962, neuf ans après la mort de Vitrac, sous sa propre direction, au Théâtre de l'Ambigu-Comique à Paris. C'est dans ce drame qu'Anouilh trouve un aspect moliéresque unique – l'association de la réalité et de l'exaltation, enrichie d'une ironie qui révèle l'absurdité de la vie humaine, ce qui est, plusieurs décennies plus tard, perçu comme absolument original et innovant dans la création des auteurs du théâtre de l'absurde. Étant donné que l'intertextualité qui existe entre la pièce *Victor ou Les enfants au pouvoir* de Roger Vitrac et la pièce *Ardèle ou La Marguerite* de Jean Anouilh a déjà été suffisamment explorée dans l'étude de Yannick Hoffert<sup>9</sup>, nous nous limiterons, dans la partie suivante, aux quelques remarques nécessaires pour notre analyse ultérieure.

### 3. *Victor de Vitrac versus Toto d'Anouilh*

Le personnage principal du drame vitracien est un dénommé Victor, garçon de neuf ans et qui mesure presque deux mètres, une sorte d'enfant prématurément adulte et « terriblement intelligent ». Toto, quant à lui, dans *Ardèle ou La Marguerite*, est un garçon de dix ans et c'est un vrai petit diable qui, d'une manière peu scrupuleuse, attaque et caricature l'hypocrisie du monde des adultes. Dans les deux drames, cet enfant cruel est témoin des secrets de ses parents. Victor ainsi que Toto (diminutif du nom Victor) font des méchancetés à la bonne qui est, dans les deux cas, la maîtresse secrète de leur père. Les deux garçons manifestent ouvertement leur supériorité intellectuelle sur la bonne qui a l'esprit un peu lent. Ils sont pleinement conscients de leur appartenance à la bourgeoisie et, bien qu'étant des enfants, ils se comportent vis-à-vis de la bonne comme des maîtres dominateurs

<sup>8</sup> En 1951, peu après la première représentation de la pièce *Sabre de mon père*, qui fut mal accueillie des spectateurs autant que de la critique littéraire, Anouilh publie, dans la revue *Opéra*, un article intitulé « Des ciseaux de papa au « Sabre de mon père », où il se prononce contre les critiques défavorables qui ont reproché à Vitrac l'absence d'une intrigue claire. En même temps, Anouilh dédie à Vitrac sa pièce *La Valse des toréadors* (1951), en disséminant dans ce drame des allusions à la pièce *Sabre de mon père*. En 1962, à l'occasion d'une des représentations de *Victor ou Les enfants au pouvoir*, Anouilh publie les articles « Cher Vitrac » et « Dans mon trou de souffleur pour la première fois j'ai eu peur du théâtre », dans lesquels il souligne le génie de Vitrac ainsi que son apport à la dramaturgie moderne.

<sup>9</sup> Voir Y. Hoffert : « Jean Anouilh au travail avec Roger Vitrac : *Ardèle ou La Marguerite* », in : É. Le Corre & B. Barut (éds.) : *Jean Anouilh : Artisan du théâtre*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013 : 83–97.

et impératifs. Victor, en dialoguant avec celle-ci, la fait pleurer, puis la console en imitant les paroles de son père sous la forme de litanies à l'intérieur desquelles il change des mots, ce qui crée des expressions ridicules et ambiguës : « Cher agneau de flamme ! Tour du soir ! Rose de David ! Bergère de l'étoile ! ». Anouilh reprend le principe dans sa pièce en faisant prononcer à Toto, pris d'une crise de haine envers la bonne, des expressions confidentielles inventées par son père pour celle-ci : « Grenache ! Grounière ! Goulune ! Guenon ! Pêche ! Gros gâteau doré ! Brioche ! ».

Pour faire reprendre à Victor son rôle d'enfant, ses parents lui demandent de jouer au papa et à la maman avec son amie Esther. Cependant, à la consternation de tous les adultes présents, les enfants jouent la situation qu'ils ont vue en espionnant leurs parents. C'est ainsi que, alors que Victor révèle l'infidélité de son père, son amie Esther, elle, décèle l'infidélité de sa mère. Une situation similaire se produit dans la pièce anouilhienne lorsque Toto propose à sa cousine Marie-Christine d'aller jouer au papa et à la maman. Ils s'amuse en s'habillant avec des robes d'adultes, jouent à être un couple marié, ce qui signifie, d'après eux, se disputer et se battre. Dans les deux cas, le jeu des enfants devient une caricature cruelle de la relation conjugale de leurs parents, qui, à leur grand déplaisir, se reconnaissent eux-mêmes. Si la ressemblance de Victor et Toto est évidente, il convient également de souligner leur différence, qui ressort de l'importance qu'ils ont dans la fable. Alors que Victor représente le personnage principal du drame et dirige toute l'action, Toto reste l'un des personnages secondaires.

#### 4. Vers la « généalogie » du personnage de Toto chez Anouilh

Dès son apparition dans *Ardèle ou La Marguerite*, le personnage de Toto ne cesse de traverser les pièces de Jean Anouilh. En tant que fils du personnage principal, Toto apparaît dans des pièces ultérieures telles que *L'Hurluberlu ou Le réactionnaire amoureux* (1959), *Le Boulanger, la boulangère et le petit mitron* (1969), *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros* (1970), *Le Directeur de l'Opéra* (1970) et *La Culotte* (1978). Dans deux des dernières pièces d'Anouilh, *Chers Zoiseaux* (1976) et *Le Nombriil* (1981), le personnage du fils est nommé Arthur ; ses attributs ainsi que son « passé » sont néanmoins interconnectés avec ceux de Toto à tel point qu'on peut facilement constater qu'il ne s'agit que d'une autre variante de Toto. Si l'on considère le Toto d'*Ardèle ou La Marguerite* comme l'archétype le plus travaillé de ce personnage, on rencontre, dans la production dramatique d'Anouilh, tantôt des reprises qui montrent l'enfance de celui-ci, tantôt des reprises qui le

montrent à l'âge de l'adolescence ou à l'âge adulte. En reprenant la terminologie de Genette, nous pourrions parler de *transpositions analeptiques* pour les unes et de *transpositions proleptiques* pour les autres, les deux pratiques étant également des *transpositions homodiégétiques* dans la mesure où l'identité de Toto, ainsi que la majorité de ses attributs (l'âge excepté), restent les mêmes. À partir de ce réemploi, il est possible de reconstituer une généalogie du personnage, du petit garçon à l'adulte.

#### 4.1. Transpositions analeptiques

Dans plusieurs pièces écrites entre la fin des années cinquante et la fin des années soixante, on trouve le personnage de Toto, fils unique du héros principal et sorte d'enfant mal aimé, victime des mauvaises relations au sein de sa famille. Le plus jeune Toto apparaît dans *L'Hurluberlu ou Le réactionnaire amoureux*. Fils d'un général, il est brimé par un autre personnage d'enfant, le fils du laitier, et poussé à jouer des rôles négatifs dans les jeux pour qu'on puisse le battre après. Le petit Toto trouve du réconfort auprès de son père. La mère de Toto, la jeune Aglaé, toujours un peu rêveuse, manifeste de l'indifférence à l'égard de son petit fils, étant plus intéressée par ses propres plaisirs.

Dans le drame *Le Boulanger, la boulangère et le petit mitron*, Toto assiste aux disputes interminables de ses parents. Seule une bonne s'occupe de lui et de sa petite sœur. En étudiant le manuel d'histoire qu'aucun de ses parents, malgré ses demandes répétées, n'a le temps d'étudier avec lui, il rêve de vivre dans une famille heureuse, comme l'était la famille royale de Louis XVI, qui, avec Marie-Antoinette et le petit dauphin, se prouvaient leur amour l'un à l'autre, et que même les derniers moments avant l'exécution en prison ne tirèrent pas d'un calme harmonieux.

Dans *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, il y a un Toto de huit ans. Il s'agit d'un garçon qui a des notes déplorables en classe et qui a dû redoubler deux fois, malgré Antoine, son père, qui paie une école privée très réputée « pour qu'on lui apprenne quelque chose<sup>10</sup> ». Il est grossier envers les amies de sa mère, mais il admire son père car, enfant, il a prouvé son indépendance en pissant dans le bocal de poissons rouges de sa grand-mère.

<sup>10</sup> J. Anouilh : *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, Paris : Gallimard, 2003 : 135.

#### 4.2. Transpositions proleptiques

Dans les pièces ultérieures, écrites dans les années soixante-dix et quatre-vingt, Anouilh met en scène le personnage de Toto, un jeune homme difficile, violent et insensible, qui ne vient voir son père que pour lui faire des reproches ou pour lui demander de l'argent. Toto, qui a vingt ans dans *La Culotte*, une sorte de farce autour du thème du féminisme poussé à l'extrême, demande à son père – général et académicien d'une cinquantaine d'années qui est attaché à un poteau de torture parce qu'il a fait un enfant à la bonne – son uniforme d'académicien et de l'argent. Quand le père refuse, Toto le prend lui-même, en appelant son père « sale facho ». Au cours d'un procès juridique mené contre son père, Toto, en tant que témoin et « enfant de la psychanalyse », avoue qu'il est depuis toujours perturbé par le phallus de son père et que c'est pour cette raison qu'il souffre du complexe d'Œdipe. Et si Toto n'a jamais rien réussi, c'est à cause de cette angoisse d'origine psychosomatique.

Le Toto de la pièce *Le Directeur de l'Opéra* a vingt-quatre ans et, sans avoir encore réussi son baccalauréat, il perd de grosses sommes d'argent en jouant aux cartes et attend un enfant avec une fille de condition modeste qu'il refuse de reconnaître. Il appelle ses parents « sales bourgeois », et, après avoir reçu une gifle de son père, il lui envoie un coup de poing dans le nez. Il reproche à ses parents de le traiter comme un incapable, sans se rendre compte qu'ils se désintéressent de lui depuis son enfance. Son père avait en effet quitté la famille à cause de ses nouveaux amours et Toto était obligé de consoler sa mère qui, pourtant, n'a pas cessé d'aimer son mari.

Dans les pièces *Chers Zoiseaux* et *Le Nombriil*, le personnage du fils porte le nom d'Arthur. Celui de *Chers Zoiseaux* est un jeune homme de presque vingt-trois ans qui a raté trois fois son baccalauréat et même si les œuvres de son père, auteur de polars qui nourrit sa famille, se sont toujours très bien vendues, Arthur avoue qu'il a honte de ne pas être le fils d'un écrivain plus distingué. Il n'est qu'un « rejeton du best-seller des policiers<sup>11</sup> ». Arthur appelle son père « vieux pirate » ou « vieux crocodile » qu'il va falloir empailler et affirme qu'il faudra qu'il se reconvertisse dans le roman sentimental parce qu'il est le dernier de toute la famille à tout ignorer de la relation qu'entretient la jeune Allemande au pair avec Archibald, son gendre coureur de jupons.

Enfin, dans *Le Nombriil*, Arthur est un bon vivant de vingt-sept ans, marié, qui jusqu'alors n'a jamais travaillé et qui est sans cesse poursuivi par les huissiers.

<sup>11</sup> J. Anouilh : *Pièces farceuses*, Paris : La Table Ronde, 2008 : 11.

Sa mère, Ardèle, le caractérise ainsi : « Tu n'as jamais rien su faire de tes dix doigts, mon pauvre garçon, avec toutes les études que nous t'avons fait faire – même pas taper à la machine ! Tu t'es contenté de taper honteusement ton père, qui a toujours été d'une lâcheté insigne avec toi<sup>12</sup> ! ». Quand le père refuse de donner de l'argent à Arthur, celui-ci lui reproche que sa femme va probablement le quitter parce qu'ils n'ont pas pu aller en vacances en Suisse et qu'elle n'a plus rien à se mettre.

Comme il ressort de la date de publication des pièces en question, cette chronologie interne reconstituée de l'âge du personnage du fils ne correspond pas toujours à la chronologie de la création des drames. Pour en donner un exemple, Toto dans *La Culotte* (pièce écrite en 1978) a vingt ans, tandis que Toto dans *Le Directeur de l'Opéra* (1970) en a vingt-quatre.

Si l'analepse ou la prolepse, dans les récits narratifs, apparaissent dans la plupart des cas sous la forme d'un passage à l'intérieur d'un texte, il s'agit ici d'analepses ou de prolepses ayant l'ampleur de pièces de théâtre dans leur intégralité. L'histoire représentée dans une pièce ne correspond à chaque fois qu'à un épisode assez court dans la « vie » du personnage de Toto, et ce n'est que l'enchaînement de toutes les pièces du macrotexte qui correspond au champ temporel du « récit premier », comme on le dirait dans le cas d'un récit narratif.

## 5. Récritures macrotextuelles

Dans cette évolution du personnage de l'enfant, il nous est possible de repérer un certain nombre d'invariants qui se repètent d'un drame à l'autre et qui font comprendre qu'il s'agit toujours d'un même personnage, dépeint au cours du temps. Toto apparaît systématiquement dans des pièces qui mettent en scène une famille où se trouve déchirée toute intimité et dont le fonctionnement est remis en question. Les relations parents-enfants y constituent une des parties substantielles de l'histoire. Les titres mêmes de certaines pièces indiquent déjà l'importance de ces relations (*Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros* ou *Ne réveillez pas Madame*). On peut néanmoins y repérer plusieurs types de personnages d'enfants. Tandis que les Toto, directement inspirés par Vitrac, tendent un miroir à leurs parents ou, au sens plus large, à la vie des adultes, le personnage de Toto/Arthur dans les transpositions proleptiques ainsi qu'analeptiques, bien que vaguement dérivé de celui de Vitrac, représente un personnage typiquement anouilhien avec sa place

<sup>12</sup> *Ibid.* : 345.



permanente dans la distribution des personnages et contribue à mettre en lumière les thèmes les plus importants d'Anouilh : la nostalgie d'une pureté inaccessible et du paradis perdu de l'enfance, l'égoïsme ou l'impossibilité de l'amour.

### 5.1. Les réminiscences vitraciennes

Le personnage de l'enfant perversi directement inspiré de Victor de Vitrac réapparaît, dans le monde dramatique anouilhien, deux fois encore, dans les pièces *Ne réveillez pas Madame* (1964) et *Chers Zoiseaux*. Ces réminiscences conservent une distribution similaire à celle de Vitrac : deux enfants diaboliques face à une bonne impuissante. Dans la pièce *Ne réveillez pas Madame*, il y a deux enfants de neuf et onze ans (dont ni le sexe ni les noms ne sont clairement définis) et dont les parents – metteur en scène et actrice – ne s'occupent pas du tout. C'est une gouvernante irlandaise qui est chargée de s'occuper d'eux, mais elle n'arrive à les maîtriser qu'en mobilisant toutes ses forces :

Je n'ai pas pu les coucher. Ils m'ont décoiffée. Ils n'ont pas voulu des œufs brouillés que je leur avais faits, avec du bon lait. Ils ont ouvert le frigidaire, il y ont pris une bouteille de champagne et un reste de langouste... Ils ont mis des disques et ils me disent des gros mots. Avant, ils avaient donné une fausse adresse au taxi pour me faire enrager. [...] Ils m'ont dit que si j'insistais pour les coucher, ils mettraient le feu. Ils ont une grosse boîte d'allumettes<sup>13</sup>.

Quant au drame *Chers Zoiseaux*, il met en scène les petites-filles du héros principal, de treize et quatorze ans. Cette fois-ci, c'est la jeune fille au-pair allemande, Trude, qui est terrorisée par ces deux gamines qui tantôt simulent la maladie pour qu'elle vienne les voir et prête attention à eux, tantôt la menacent de l'accuser de se conduire mal, et d'autres fois encore imitent leur mère :

Les Filles *se dressent sur le lit comme des diables*. – On n'est pas malades ! C'était pour embêter maman ! [...] Elle a encore filé ce matin, avec ses beaux petits gants, ses beaux petits souliers, son beau petit chapeau, son beau petit sac. Elle file toujours, maman. Elle a toujours autre chose à faire. Elle va s'occuper des enfants zombas. Et pendant ce temps-là, nous, on est seules. Et on n'a même plus envie de faire des bêtises ! *Elles improvisent un cortège portant des pan-*

<sup>13</sup> J. Anouilh : *Pièces baroques*, Paris : La Table Ronde, 2008 : 153–154.

*cartes imaginaires et défilent dans la pièce en chemise en montrant leur derrière. La mère aux enfants! La mère aux enfants! [...] Nous aussi on ira défiler à la Bastille! [...] Se précipitent et l'entourent. [...] On est tellement seules au monde! On est les deux orphelines!*

Trude, *tendant de se dégager*. – Vous mentez! Vous avez papa et maman!

Les filles. – D'abord, papa est le roi des cons! *Elles dansent et chantent autour d'elle*. Roi des cons! Roi des cons! [...] C'est maman qui l'a dit hier<sup>14</sup>.

La pièce finit sur une énorme explosion, causée par les deux filles qui jouaient avec un pain en plastique après une négociation avec leurs parents : « Les Filles, *souriantes, ramassant sournoisement leur pain et le mettant derrière leur dos. [...] À genoux! [...] On ne nous forcera plus à faire du piano? [...] On manquera l'école quand on voudra? [...] Avec le chocolat au lit? [...] Jusqu'à midi si on veut? Et on ne nous dira pas qu'on est des dégoûtantes et qu'on se touche sous les draps<sup>15</sup>? ».*

Il est à souligner que dans ces pièces, les enfants ne fonctionnent pas seuls, mais toujours en couple. Ce sont les véritables enfants « au pouvoir », ou, pour reprendre les mots du Chef, leur grand-père, les « Euménides, les déesses de la vengeance<sup>16</sup> ». Par leur manipulation des adultes, ces personnages caricaturés produisent les meilleures scènes du comique de situation et contribuent, dans une très grande mesure, à la tonalité comique de tout le drame.

## 5.2. L'image de l'enfant mal aimé

C'est avant tout dans les pièces *L'Hurluberlu ou Le Réactionnaire amoureux* et *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros* que le thème de l'enfant mal aimé est développé. Le petit garçon souffre de la vie désordonnée de ses parents. Pourtant, à la fin des deux drames, on trouve des moments où se révèlent l'amour paternel et des rapports de tendresse entre les personnages du père et du fils. Ainsi, le Général, père du petit Toto dans *L'Hurluberlu*, promet :

<sup>14</sup> J. Anouilh : *Pièces farceuses*, *op.cit.* : 32–34.

<sup>15</sup> *Ibid.* : 116–119.

<sup>16</sup> *Ibid.* : 119.

Le Général. – Ah ! comme tout est compliqué, toujours ! Je t'expliquerai tout. En bloc. Quand tu seras grand. (*Il le regarde et lui dit gauchement avec un soupir.*) Dépêche-toi. Je t'attends avec impatience, Toto... Tu n'en finis plus d'être petit.

Toto, *avec un peu de nostalgie*. – Oui. Mais quand je serai grand, toi, tu seras vieux.

Le Général, *lui tapant sur l'épaule*. – On tâchera tout de même de se croiser sur la route, monsieur.<sup>17</sup>

Antoine, le personnage du père dans *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, est plusieurs fois comparé à son fils Toto, par exemple en ce qui concerne les résultats scolaires : « Votre dossier d'enfant, que nous avons constitué, pour le comparer à celui de votre fils, n'est guère plus brillant<sup>18</sup> », déclare le médecin bossu, une sorte de juge au cours d'une scène onirique qui révèle le passé du personnage principal. En outre, la fin du dernier acte fait découvrir qu'une certaine complicité existe entre le père et son fils, car tous les deux sont révoltés contre leurs parents d'une façon presque identique. Toto, mécontent d'avoir été obligé à rester avec les amies de sa mère pendant qu'elles prenaient le thé dans le jardin, est passé derrière une des femmes et a fait pipi sur sa robe. Suite à cet aveu, le père confesse à son tour que, lorsqu'il avait l'âge de Toto, il a fait pipi dans le bocal des poissons rouges de sa grand-mère afin de montrer qu'il ferait ce qui lui plaît.

### 5.3. Dévalorisation du personnage

Le fils adulte dans *Chers Zoiseaux*, *Le Directeur de l'Opéra*, *La Culotte* et *Le Nombril* est un homme impoli, mollasse, arrogant ou même violent qui vit pleinement aux frais de son père, qu'il ne vient voir que pour lui faire des reproches ou pour lui demander plus d'argent. La mère de Toto, dans *Le Directeur de l'Opéra*, exprime ainsi la nature de sa relation avec son fils : « Toto ne vient ici que pour essayer de me soutirer quelque chose. Et si je lui refuse [...] ce sont tout de suite les insultes, les menaces. Un jour il en viendra aux coups. Il battra sa mère ! [...] Ah, s'il doit devenir ce que je sens qu'il est en train de devenir [...] j'aurais préféré le voir mort à la guerre<sup>19</sup> ». Le fils adulte se tire d'affaire en jetant ses problèmes sur son père, qu'il s'agisse de dédommager un cycliste blessé par Arthur dans *Chers Zoiseaux*

<sup>17</sup> J. Anouilh : *Théâtre complet de Jean Anouilh*, Tome I, Paris : La Table Ronde, 1963 : 230–231.

<sup>18</sup> J. Anouilh : *Les Poissons rouges...*, *op.cit.* : 136.

<sup>19</sup> J. Anouilh : *Pièces baroques*, *op.cit.* : 291–292.

ou de réparer la voiture détruite par Toto dans *Le Directeur de l'Opéra*, ou même de s'occuper d'une jeune fille à qui Toto a fait un enfant qu'il ne compte pas reconnaître. Pour achever le tableau de sa lâcheté, Arthur (*Le Nombri*) n'hésite pas à recourir, lors d'une dispute, à la violence physique envers sa sœur et son mari.

Rappelons que, d'après Gérard Genette, la *dévalorisation* consiste à attribuer à un personnage un rôle moins sympathique, dans le système de valeurs de l'hypertexte, que ne lui en accordait l'hypotexte<sup>20</sup>. Cette image dévalorisée de Toto est apparemment la plus forte dans *Le Directeur de l'Opéra*, au vu des conflits graves entre le personnage du fils et (mais pas seulement) sa famille. Genette ajoute : « [...] le mouvement de dévalorisation peut aussi s'exercer sur un hypotexte lui-même dévalorisant, ou peu soucieux de valoriser l'histoire qu'il raconte et ses protagonistes. Plutôt qu'une 'démystification', l'hypertexte dévalorisant opère alors quelque chose comme une *aggravation*, accentuant peut-être simplement la pente secrète de son hypotexte<sup>21</sup> ». Toto, dans *Le Directeur de l'Opéra*, devient le personnage principal à côté de son père et toute l'intrigue se nourrit essentiellement de leur confrontation. Le drame est fondé sur un des schémas majeurs de l'univers théâtral, la relation de rivalité entre le père et le fils, où « le père et le fils sont la plupart du temps dans une relation conflictuelle dont l'origine est le plus souvent la désobéissance ou le refus d'obéir du fils à son père<sup>22</sup> ».

C'est là que la psychologie du personnage de Toto est la plus travaillée. Les raisons de son comportement à l'égard de sa famille sont éclaircies à travers des flash-backs évoquant les scènes d'une enfance idyllique. Toto y prononce des reproches : « Tu ne l'as jamais imaginé que j'étais seul ? [...] La pension à dix ans, avec le bon restaurant où on ne se dit rien, dimanche. [...] Il se décompose le cher petit. Ça dégouline. Il fait sous lui. Mais dans son ordure, un bel égoïste n'est-ce pas ? [...] Oui, je ne pense qu'à moi ! Mais qui a pensé à moi<sup>23</sup> ? ». Conscient du fait que Toto n'est qu'un enfant victime souffrant du manque d'attention de ses parents, le père, dans ces drames tardifs, comprend la violence de son fils et avoue explicitement sa responsabilité, à l'instar de Léon dans *La Culotte* : « C'est sûrement ma faute ! Je ne me suis pas assez occupé de lui. J'aurais dû lui donner l'exemple. Mais quel exemple<sup>24</sup> ? ».

<sup>20</sup> Voir G. Genette : *Palimpsestes...*, *op.cit.* : 497

<sup>21</sup> *Ibid.* : 498.

<sup>22</sup> G. Zaragoza : *Le personnage de théâtre*, Paris : Armand Colin, 2006 : 61.

<sup>23</sup> J. Anouilh : *Pièces baroques*, *op.cit.* : 322–323.

<sup>24</sup> J. Anouilh : *Pièces farceuses*, *op.cit.* : 135.

La tonalité amère qui émerge de l'image du fils qui a mal grandi et se venge se transforme, dans les « pièces farceuses », en ironie. La perte des illusions du père par rapport à son fils est telle que le personnage de Léon par exemple, dans *Le Nombriil*, se prononce ainsi sur les enfants : « C'est comme les petits chats : c'est mignon quand c'est petit. Mais les petits chats, eux, quand ils grandissent, on les donne aux voisins. Ils vont gratter les tapis chez les autres<sup>25</sup> ». Toute la communication entre ces deux personnages se fait à travers des dialogues pleins d'invectives et de remarques ironiques. Si une telle manière d'agir, grossière et impertinente, n'était jusqu'ici propre qu'au fils, dans les dernières pièces le père ne manque pas de rendre la pareille à son fils. Les premières apparitions du fils et de son père sur scène ont toujours la même nature : le fils vient voir son père pour lui demander de l'argent. Ainsi dans *Chers Zoiseaux* se déroule l'échange suivant :

Arthur. – J'ai raté trois fois mon bachot mais je comprends tout de même un certain nombre de choses. Je suis un self-made man. [...]

Le Chef. – [...] J'imagine que ce n'était pas pour faire de la philosophie avec moi que tu es monté jusqu'à mon grenier ?

Arthur. – On ne peut rien te cacher. Tu seras resté lucide jusqu'au bout, vieux crocodile. Il n'y a plus d'argent dans la maison<sup>26</sup>.

Une scène similaire et pleine d'ironie du père envers son fils apparaît dans *Le Nombriil* :

Arthur. – Bonjour, papa. J'ai téléphoné très tôt à ta femme de ménage, car il fallait absolument que je te voie ce matin.

Léon, *rogue*. – Eh bien, contemple-moi tout ton saoul en silence et file. Je travaille.

Arthur *s'exclame, blessé*. – Papa ! Je suis ton seul fils !

Léon. – Il y a vingt-sept ans que tu me dis ça. Tu insistes, mon vieux, tu insistes ! Cela finit par être indécent<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> *Ibid.* : 298.

<sup>26</sup> *Ibid.* : 10.

<sup>27</sup> *Ibid.* : 298.

## 6. Conclusion

Le réseau des liens intertextuels dans l'œuvre dramatique d'Anouilh nous permet de classer son théâtre en tant que théâtre « combinatoire ». C'est un théâtre qui ne cherche pas l'originalité thématique, et qui repose sur la décomposition et le regroupement de textes existants, lesquels deviennent la source d'inspiration principale de l'auteur. Tandis que la plupart des enjeux intertextuels reste en grande partie tout à fait subjective, nous avons vu que la réécriture est, par contre, un procédé objectivement repérable grâce à la détection facile des répétitions formelles. La recherche des répétitions et des variations crée une sorte de jeu. Le déjà-écrit pour l'auteur et le déjà-lu pour le récepteur deviennent le sujet même de ces livres. Pourtant, cette stratégie dramaturgique d'Anouilh, fondée sur l'utilisation du même répertoire de personnages, situations, thèmes et motifs, génère chaque fois une œuvre originale qui trouve une place précise dans un ensemble d'autres drames. La véritable maîtrise créative d'Anouilh ne se révèle que dans l'ensemble de son œuvre, qui est une sorte de « comédie humaine » dans laquelle l'auteur, par chaque nouvelle pièce, met en relief un autre aspect de son message. Personne d'autre n'a mieux abordé dans la littérature dramatique française de l'époque cette tendance, définie plus tard comme le postmodernisme, et qui passe par la concentration de la littérature sur soi-même. L'originalité d'Anouilh réside dans le fait qu'il ne travaille, dans une large mesure, qu'avec ses propres textes.

Le personnage du fils, Toto, qui apparaît pour la première fois dans le monde dramatique anouilhien en 1948 à travers l'inspiration fournie par l'œuvre de Roger Vitrac, devient l'archétype du personnage d'enfant présent dans la grande majorité des pièces postérieures d'Anouilh. En soulignant les rapports hypertextuels envers l'œuvre vitracienne ainsi que les réécritures à l'intérieur de l'œuvre d'Anouilh, nous avons tenté de reconstituer le parcours, tout à fait cohérent, de l'évolution de ce personnage. Facilement identifiable d'un drame à l'autre grâce à son comportement, ses attitudes ou son idiolecte, le personnage de Toto représente l'opposant constant à la recherche du bonheur familial, ce qui constitue un des thèmes récurrents et la raison d'être pour le personnage du père – alter ego d'Anouilh lui-même. Suite à cette étude, on constate que la perversion des enfants chez Anouilh naît toujours de l'indifférence des parents vis-à-vis d'eux, que ce soit parce qu'ils sont préoccupés par leurs aventures extra-conjugales ou par leur enthousiasme professionnel. Les transpositions analeptiques (*L'Hurluberlu* ou *Le réactionnaire amoureux*, *Le Boulanger, la boulangère et le petit mitron*, *Les Poissons rouges* ou *Mon père, ce héros*) renvoient l'image d'un enfant mal aimé, tandis que les transpositions proleptiques (*Le Directeur de l'Opéra*, *Chers Zoiseaux*, *La Culotte*

et *Le Nombriil*) confirment la théorie de l'auteur selon laquelle les enfants dont on s'occupe mal deviennent des monstres.

Bien loin de témoigner d'un manque d'invention dans toutes ses pièces tardives, Anouilh montre son habileté à intégrer de manière élégante, dans chacune des pièces, des idées et des éléments inventés dans les œuvres précédentes, ce qui offre une interlecture très riche. Le lecteur qui connaît le macrotexte d'Anouilh peut facilement se rendre compte que la distribution des personnages dans les pièces des deux dernières décennies de la vie de l'auteur est, sauf quelques rares exceptions, la même. C'est grâce au personnage de l'enfant que l'on se rend compte, lors d'une lecture attentive, que les types anouilhien sont toujours les mêmes figures montrées à des âges différents, qui se réfèrent ainsi au cours de la vie de l'homme. Les personnages n'évoluent pas au long des pièces particulières : leur évolution dépasse les limites des drames singuliers, on ne trouve les éléments fondamentaux pour l'interprétation du message de l'auteur que dans les autres drames publiés auparavant. C'est par cette démarche qu'Anouilh exprime sa vision du monde, fondée sur la constatation shakespearienne d'après laquelle le monde n'est qu'une scène et les hommes des personnages qui ne cessent de se répéter, comme le résume le Général dans *L'Hurluberlu* : « Eh bien, tu verras en grandissant, Toto, que dans la vie, même quand ça a l'air d'être sérieux, ce n'est tout de même que du guignol. Et qu'on joue toujours la même pièce<sup>28</sup> ».

<sup>28</sup> J. Anouilh : *Théâtre complet...*, *op.cit.* : 231.