

Title	La Grotte : Jean Anouilh et sa perspective sur le public
Sub Title	『洞穴』 : ジャン・ アヌイとその観客観
Author	大谷, 理奈(Otani, Rina)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2015
Jtitle	Cahiers d'études françaises Université Keio (慶應義塾大学フランス文学研究室紀要). Vol.20, (2015.) ,p.32- 47
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20151201-0032

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

***La Grotte* : Jean Anouilh et sa perspective sur le public**

Rina OTANI

Avant-propos

Pour Jean Anouilh, le conflit intérieur entre ses attentes et sa méfiance à l'égard de son public joue un rôle moteur de ses créations dramatiques tout au long de sa carrière. Il fait partie de ces auteurs particulièrement conscients de l'importance de la participation du public dans une pièce de théâtre¹. Bien qu'il ne recourt pas à une écriture dramatique révolutionnaire, restant toujours dans le cadre traditionnel du théâtre bourgeois, cette prise de conscience affecte profondément ses pièces et se laisse deviner dans ses techniques théâtrales magistrales. Anouilh manifestera durant toute sa carrière dramatique, au-delà de ses premiers succès à la fin des années trente, la même attente exigeante face au public considéré comme un collaborateur indispensable à l'accomplissement des œuvres dramatiques, alliée à une certaine résignation pour ce qu'il considère comme les limites inhérentes aux exigences de divertissement facile de ce même public.

Notre travail interrogera le sentiment ambivalent d'Anouilh face au public et l'influence que ce sentiment a exercé sur sa dramaturgie, en étudiant le recours à métathéâtralité dans *La Grotte* (1961/1961). Anouilh a eu recours à des procédés métathéâtraux tout au long de sa carrière théâtrale, sous diverses formes², mais *La Grotte* est une des pièces où apparaît le mieux sa vision du

¹ L'intérêt grandissait parmi les dramaturges comme Jacques Copeau, Firmin Gemier, ou Jean Vilar, qui se sont mis à se soucier sur le plaisir du public au début du 20^e siècle.

² Par exemple, sous la forme du théâtre dans le théâtre comme dans les pièces comme *La répétition* ou *l'Amour puni* (1950), *L'Alouette* (1953) et *Cher Antoine* ou *l'Amour raté*

monde.

Qu'est-ce que donc la *métathéâtralité* ? Lionel Abel a été le premier à introduire cette notion, dans son ouvrage désormais classique, *Metatheatre : A New View of Dramatic Form* (1963)³. Même si l'acception de ce terme varie selon les critiques, il sert à qualifier un ouvrage théâtral qui met en question la réalité de ce qui se déroule sur scène. Contrairement à un malentendu très répandu, l'expression désigne non seulement le théâtre dans le théâtre, mais aussi, selon Abel⁴, toutes les pièces qui considèrent la vie comme une réalité déjà théâtralisée. Cette affirmation de la théâtralité du monde et sa mise en évidence dans une œuvre théâtrale sont les éléments essentiels d'une pièce métathéâtrale.

Six personnages en quête d'auteur (1921/1921)⁵, pièce du dramaturge italien Luigi Pirandello, en est un des exemples les plus connus. *Six personnages...* met en scène une famille de six personnes, délaissée par l'« auteur » pendant la rédaction de la pièce. À la recherche d'un auteur qui puisse éventuellement achever leur drame, ces personnages demandant à une troupe de théâtre de représenter leur histoire, en montrant dans une sorte de mise en abyme les

(1969), comme le recours à une fausse identité dans *Le Bal des voleurs* (1938), *L'Invitation au Château* (1947) et *Pauvre Bitos ou le Dîner de têtes* (1956), ou comme la révélation de la théâtralité de la pièce dans *L'Antigone* (1944), *La Grotte* (1961) ou *L'Arrestation* (1974).

³ ABEL, Lionel. *Tragedy and Metatheatre*. Édité par Martin Puchner. New York : Holmes and Meier, 2003.

⁴ *ibid.* « Les pièces que je désigne comme métathéâtre ont un caractère commun : elles portent toutes sur la vie considérée comme une réalité déjà théâtralisée. [...] [Les personnages du métathéâtre] représentent au dramaturge l'effet de l'imagination dramatique avant qu'il ait commencé d'exercer sa sienne propre. D'autre part, contrairement aux personnages tragiques, ils sont conscients de leur propre théâtralité » p.134-35 [Traduit par nos soins]

⁵ PIRANDELLO, Luigi. *Six personnages en quête d'auteur ; Chacun à son idée ; Ce soir on improvise*. Traduit par Jean-Michel Gardair. Paris : Flammarion, 1994.

événements marquants de leur vie. À mesure qu'ils déroulent cette histoire si pénible pour eux, les personnages qui constituent le public à l'intérieur de la pièce – la troupe et le directeur – commencent à prendre le drame des personnages pour la réalité, et à la fin, personne ne sait plus si les événement est fictif ou réel et l'incertitude est telle qu'il n'y a plus de détenteur de la vérité. C'est ainsi que la pièce constitue une expérience théâtrale qui montre les différentes dimensions de la réalité sur scène.

I. Métathéâtralité de *La Grotte*(1961) : Personnages pas en quête d'auteur

On relève aussi dans *La Grotte*⁶ (1961/1961⁷) de Jean Anouilh une tirade qui témoigne chez un personnage d'une même conscience de la théâtralité : en effet, cette pièce s'ouvre sur le monologue d'un personnage prolixe, l'Auteur, qui reconnaît d'entrée de jeu le caractère fondamentalement fictionnel de la pièce et de ses personnages :

L'AUTEUR : Ce qu'on va jouer ce soir, c'est une pièce que je n'ai jamais pu écrire. J'en ai écrit beaucoup d'autres, que vous avez eu l'indulgence d'applaudir, depuis bientôt trente ans... [...] Mais celle-là, je n'ai jamais pu l'écrire. On va essayer de la jouer quand même. Je sais : vous avez payé votre place sans savoir ce détail... Mais ceux qui ne seront pas contents pourront se faire rembourser à la sortie⁸.

Dès le début, ce personnage, que le lecteur ou le spectateur aura naturellement tendance à associer à Anouilh⁹ dévoile le secret de son théâtre en insistant sur

⁶ ANOUILH, Jean. Édition de BRUGNOT, Benoît. *Théâtre*, Tome II. *La Grotte* p.489-577. Gallimard : Bibliothèque de la Pléiade, 2007. Dans les pages suivantes, nous indiquons le titre *La Grotte* suivi de numéro de page.

⁷ Les deux dates citées entre parenthèses correspondent respectivement à celle de la première production et à celle de la publication.

⁸ *La Grotte*, p.491

⁹ D'autant plus qu'un personnage de la pièce lui attribuera la paternité de certains titres

le fait que tous les personnages, y compris lui-même, sont conscients de leur propre fictionnalité¹⁰ : ils sont conscients du fait qu'ils sont les personnages théâtraux créés par un dramaturge. L'« Auteur » prétend être l'auteur de la pièce même que les spectateurs sont en train de regarder, et indique que les comédiens et lui vont jouer une pièce inachevée.

L'intrigue de la pièce dans la pièce se construit autour de la mort d'une cuisinière qui a eu lieu dans un hôtel particulier au début du 20^e siècle. L'acte premier se déroule alors que l'Auteur réfléchit pour savoir quelle sera la scène qu'il va ensuite montrer, discutant souvent pour justifier ses choix avec le Commissaire, personnage qui se situe à mi-chemin entre l'Auteur et les autres personnages qui proviennent du monde de la pièce interne. À la fin de l'acte, l'Auteur s'interroge sur ses capacités de dramaturge et il est pris de panique. Un entracte intervient finalement, de façon soudaine, et quand le rideau se relève, l'Auteur est absent de la scène. Ayant perdu celui qui dirigeait leur existence, les personnages parlent chacun leur tour en révélant les secrets du monde dans lequel ils vivent – le monde de la pièce dans la pièce. Lors de son retour, l'Auteur est stupéfait de la situation, et récupère la maîtrise de la pièce policière. Il désapprouve divers détails, mais les personnages se rebellent finalement contre lui, le menaçant de disparaître s'il ne les laisse pas jouer comme ils veulent. Privé de son pouvoir, l'Auteur n'est plus qu'un spectateur de sa propre pièce. Le

du dramaturge. L'identité de l'Auteur et d'Anouilh est confirmée en plusieurs endroits de la pièce : le Commissaire et le Père Romain admettent tous les deux avoir déjà été présents dans des œuvres précédentes de l'Auteur (495, 539), qui se trouvent être celles d'Anouilh : « J'ai beaucoup servi Monsieur, en effet, *Le Voyageur sans bagage*, 1937 ; *Léocadia*, 1940 ; *Le Rendez-vous de Senlis*, 1941 ; *L'Invitation au château*, 1947 » (539). Henri Gaultier a joué le rôle d'un maître d'hôtel dans toutes ces pièces sauf dans *Le Rendez-vous*....

¹⁰ Il refuse en quelque sorte le pacte théâtral : une pièce est censée développer une intrigue inconsciemment considérée comme réelle par les personnages, pendant que les spectateurs en acceptent la vraisemblance.

meurtre prévu a lieu, et l'Auteur s'assied au chevet de la cuisinière mourante, prétendant être le Comte, son ancien amant.

La pièce ne manque pas de rappeler, dès la première tirade de l'Auteur, l'entreprise de Luigi Pirandello, ce que l'Auteur confirme :

L'AUTEUR : [...] J'entends un critique dire à l'oreille de son voisin qu'il a déjà vu cela dans Pirandello. D'abord, vous vous apercevrez que ce n'est pas exactement la même chose et puis, ensuite, cela prouverait seulement qu'il a dû avoir des ennuis avec une pièce, lui aussi, Pirandello¹¹.

Ce n'est pas la première fois qu'Anouilh mentionne cette figure emblématique du *théâtre sur le théâtre*, d'un théâtre qui montre que ce qui se passe sur scène n'est pas réel, qu'il y a un auteur derrière toutes les paroles et actions qui sont attribuées aux comédiens. Pirandello compte pour Anouilh parmi les grands dramaturges et il le considère comme un père spirituel¹². Il y a donc tout lieu de croire qu'Anouilh a emprunté le concept de la fictionnalité à certaines pièces pirandelliennes¹³.

¹¹ *La Grotte*, p.492.

¹² Le théâtre de Pirandello a donné l'influence significative sur le théâtre français de l'entre-deux-guerres et aussi de l'immédiat après-guerre. Georges Neveux écrit dans *Arts* (16 janvier 1957) : « Sans Pirandello et sans les Pitœffs (car on ne peut pas les séparer, le génie des Pitœff ayant donné sa forme à celui de Pirandello), nous n'aurions eu ni Salacrou, ni Anouilh, ni aujourd'hui Ionesco, ni... mais je m'arrête, cette énumération serait interminable. » La présence pirandellienne sur Anouilh a été discutée dans les travaux d'Abel Della Fazio (« Pirandello and his french echo Anouilh » *Modern Drama*, Vol. 6, n° 4, Winter 1963 : p.346-367) et Konrad Eisenbichler (*Pirandello's influence on Jean Anouilh as seen in the Pièces Grinçantes and Anouilh's later play.*, Mémoire de maîtrise. McMaster University, 1974.) Bernart Dort resitue la question dans un champ plus vaste dans « Pirandello et le théâtre français » (*Théâtre*. Paris : Seuil, 1986.)

¹³ La mise en évidence de la fictionnalité est un thème ancien chez le dramaturge italien, et pas seulement dans ses pièces. Dans *Feu Mathias Pascal* (1904), l'un de ses romans

Faut-il donc considérer Anouilh dans *La Grotte* comme un simple disciple fidèle de Pirandello ou penser que sa pièce n'est « pas exactement la même chose » comme le dit l'Auteur ? Nous devons reconnaître qu'Anouilh a ajouté un élément nouveau à la dramaturgie de Pirandello. Le point le plus original est la présence du dramaturge. Dans sa pièce, Pirandello se contente d'introduire un directeur de troupe qui affronte la présence de la fiction transcendant la réalité¹⁴. Contrairement à Pirandello, Anouilh a fait monter l'auteur sur scène. Alors que les personnages de *Six personnages...* cherchent en vain l'auteur, celui de *La Grotte* s'impose sur scène dès la première réplique de la pièce. Ce choix n'est pas le fruit d'une décision subite, puisqu'Anouilh a déjà fait d'un auteur un de ses personnages dans *Épisode de la vie d'un Auteur* (1948/1950). Cette pièce, un impromptu en un acte, une esquisse des harcèlements variés que subit un dramaturge notoire un après-midi, a servi de lever de rideau pour *Ardèle ou la Mauquerite* en novembre 1948. Cette fois-ci, il a intégré le personnage d'une manière plus raffinée. Si nous supposons que l'« Auteur » renvoie indéniablement à Anouilh, nous pouvons dire qu'il s'accorde le droit d'apparaître en scène et de s'adresser directement au public, par le truchement de ce personnage.

C'est la présence de l'auteur sur scène et son interaction directe avec le public qui nous laissent apercevoir la perspective d'Anouilh sur le rapport entre la pièce et son public. Dans *La Grotte*, on se soucie beaucoup des spectateurs. Tout comme l'Auteur évoque leur rôle dans son monologue du début de la pièce, le Commissaire s'inquiète de leurs réactions, souhaitant en particulier qu'ils ne

les plus célèbres, Pirandello avait déjà traité de ce thème : le protagoniste se fait passer pour mort et commence une nouvelle vie sous un nom d'emprunt, mais finit par être confronté à la part de mensonge qu'il avait en lui-même avant de se retirer, tel un ermite, dans une vie solitaire, rendue d'autant plus monotone qu'elle n'est ponctuée que par des visites à sa propre tombe.

¹⁴ cf. *Six personnages...* et *Ce soir on improvise*.

s'ennuient pas et se divertissent :

LE COMMISSAIRE, *vexé* : Passons ! C'est un fait : le côté policier, cela plaît toujours. Je me demande pourquoi vous y renoncez délibérément. Le public, pour qu'il ne s'ennuie pas...[...] [L]e public, lui, ce qu'il veut, c'est avoir quelque chose à se demander tout le temps, sans ça il s'ennuie. C'est un petit curieux, le public. Ce qui l'excite, c'est de se poser des questions. C'est le suspens¹⁵.

Le Commissaire s'avance et confie au public.

LE COMMISSAIRE, *futé* : Sans compter que le public, lui, il se demande toujours qui c'est qui l'a tuée, la cuisinière... Il va finir par ne plus s'y intéresser du tout à votre histoire, le public¹⁶...

Ainsi ce personnage joue non seulement le rôle de l'inspecteur dans la pièce-enquête, mais il est aussi un équivalent de l'Auteur, et c'est à travers leur dialogue que le point de vue d'Anouilh sur le théâtre s'exprime dans la pièce. Ce personnage se situe entre le niveau omniscient de l'Auteur et le niveau des autres personnages, qui revivent les scènes selon les indications de l'Auteur sans être capables de distinguer entre la fictionnalité et la réalité du monde dans lequel ils évoluent.

Les autres personnages, les habitants de la grande maison, ne s'adressent pas directement au public aussi souvent que les deux antipersonnages. Il est donc beaucoup moins évident que les personnages de soutien sont conscients ou non de la présence du public. Au début de la pièce, ils semblent être indifférents à la présence de l'auteur et du public, comme s'ils s'en ignoraient l'existence. Dans un premier temps, ils sont définis comme des comédiens¹⁷, et même après être

¹⁵ *La Grotte*, p.514.

¹⁶ *La Grotte*, p.530.

¹⁷ Dans la première didascalie, Anouilh les dépeint ainsi : « *Au lever du rideau, tous les personnages sont en scène, immobiles, semblant attendre on ne sait quoi* » (491), mais

devenus des personnages à part entière, ils semblent jouer leur rôle en suivant docilement les indications de l'Auteur. Toutefois, ils se mettent peu à peu à souffrir de ses intrusions dans leur histoire, et Adèle est la première à se rebeller contre lui dans la seconde moitié de l'Acte I. Dans le second acte, ils ne se conforment plus au jeu que veut leur imposer l'Auteur¹⁸. Nous l'apprenons lors de l'absence de l'Auteur, au début d'Acte II, quand Le Père Romain, Léon, Marcel, Hugueline, La Baron, La Baronne, Le Comte et La Comtesse prennent la parole devant le public. Certes, ils s'adressent de façon moins directe au public que l'Auteur ou le Commissaire et il faut attendre l'apparition de l'Auteur et sa question au maître d'hôtel, pour que nous soyons sûrs qu'ils sont bien conscients de la présence du public :

L'AUTEUR, *inquiet, plus bas* : Et... ils écoutaient ?

LE PÈRE ROMAIN : Assez bien, Monsieur.

L'AUTEUR : Sans tousser ?

LE PÈRE ROMAIN : Pas trop¹⁹.

Dans cette scène, non seulement les personnages ont parlé aux spectateurs, mais ils les ont aussi observés, puisqu'ils ont pu répondre à la question de l'Auteur qui les interroge sur la réaction du public.

L'adresse directe au public, parmi d'autres moyens métathéâtraux²⁰ dans *La*

dans la scène première, l'Auteur parle d'eux ainsi : « les comédiens » « derrière moi » (492-493).

¹⁸ Face à Léon qui a tenté de séduire Adèle sur scène, l'Auteur hurle consterné : « Là, c'est vraiment trop ignoble ! Moi, j'aurais enveloppé ça, j'aurais réussi à le faire passer. Ou tout au moins, je n'aurais pas montré le baiser. Mais maintenant, depuis qu'ils ont parlé tous seuls, ils font ce qu'ils veulent. C'est bien simple, je ne sais plus où l'on va ! » (546)

¹⁹ *La Grotte*, p.538.

²⁰ En dehors de la construction même de la pièce de théâtre dans le théâtre, *La Grotte*

Grotte, est l'une des manières par lesquelles Anouilh établit un rapport fort avec son public. Et même si la communication avec les spectateurs n'est pas une technique inconnue, comme le double d'Anouilh reconnaît (« C'est une vieille vérité, [...] c'est le public qui fait la pièce²¹ »), elle n'était qu'un clin d'œil pour amuser le public des temps médiévaux au début du 20^e siècle. Mais dans le contexte théâtral de Paris en 1961, elle avait davantage d'importance. L'adresse au public est devenue à certains égards un rappel au public de la continuité des deux mondes : sur scène et sur les sièges.

II. La perspective sur le public

Pour nous interroger sur la réussite de la tentative d'Anouilh de communiquer avec son public dans *La Grotte*, nous devons considérer qui était exactement son public. En général, le lecteur est un partenaire essentiel pour les auteurs ; mais pour un dramaturge, le public est bien plus encore. Une pièce qui n'est pas faite pour être vue est beaucoup moins probable qu'un livre qui ne demande pas à être lu²². Mais une telle nécessité fait du rapport entre l'auteur et son public une relation soumise à un terrible dilemme, opposant le pouvoir de l'auteur éclairant

nous présente presque un catalogue des techniques métathéâtrales, comme l'improvisation feinte, les rétrospections, ou les commentaires sur sa propre théâtralité, les allusions au billet acheté par le spectateur, à son remboursement ou encore au succès ou à l'échec de la pièce.

²¹ *La Grotte*, p.492.

²² Il serait probablement plus précis de dire : un livre qui ne demande pas à être lu *immédiatement*. Un livre peut être achevé et exister dans l'attente d'un lecteur à venir, mais une pièce théâtrale ne peut pas s'accomplir sans la présence simultanée d'un spectateur. Bien sûr, il est possible d'affirmer qu'une pièce sans public existe : c'est le cas des répétitions. Mais il ne s'agit que d'un processus créateur en vue d'une représentation devant des spectateurs. De même, c'est une superstition commune que la création d'une pièce sans public porte malheur et on s'arrange pour qu'il y ait toujours quelques personnes dans la salle.

son public et celui de ce dernier qui rend possible par sa présence la représentation. Pour Anouilh aussi, la relation avec le public n'est pas quelque chose qui va de soi ; le dramaturge vit nécessairement ce rapport comme un dilemme.

Certains textes nous pousseraient à croire qu'Anouilh a le désir de s'adresser seulement à un public choisi, comme il avoue dans une lettre non datée à René Clair :

Le vrai public pour moi, c'est les quelques êtres dont l'intelligence et la sensibilité me touchent depuis toujours. Au fond il me suffirait que mes pièces soient vues et aimées par Charlie Chaplin, par Proust, Selma Lagerlöf, Braque, Marcel Aymé, Knut Hamsun, vous et quelques amis [...], tous ceux qui ont deviné le « jeu » tendre et gentil qui est la noblesse de l'homme et qui n'est donné qu'à ceux qui, plus terriblement lucides que les autres, sont tout de même restés des petits garçons²³.

Nous devons garder à l'esprit que ce texte est une lettre privée, mais des expressions comme « Le vrai public » et « Au fond il me suffirait » nous laisse comprendre la sincérité avec laquelle Anouilh a composé cette lettre.

Cependant, très tôt dans sa carrière, il était pleinement conscient de la nécessité de tempérer ses grands messages pour s'adapter aux besoins de son public. Un texte manuscrit sans date, considéré par Bernard Beugnot comme écrit à l'époque de la création de *L'Hermine* (1932/1932), montre clairement qu'il désirait communiquer avec son public :

La situation actuelle — créée de toutes pièces — exige des « concessions » à l'entrée du théâtre pour faire entrer les gens. Mettez-leur des vedettes, dites-leur qu'il s'agit d'une histoire d'amour ... [...] Chaque fois que le public ne vous comprend pas ayez le courage de vous dire, dites-vous « *Je n'ai pas eu assez de génie pour me faire comprendre* » et non « *Je dis trop fort pour eux, faisons des*

²³ ANOUILH, Jean. « Le Vrai Public » *Théâtre*, Tome I. p.1268.

concessions ». Ils sont plus forts que vous, puisqu'ils vivent²⁴.

L'Hermine a été créé le 26 avril 1932 au Théâtre de l'Œuvre dans une mise en scène de Paulette Pax. La pièce a marqué la première œuvre dramatique d'Anouilh à être créé, donc la date estimée de « Les Concessions au public » se situe tout au début de la carrière d'Anouilh. Le texte fait preuve qu'Anouilh a été initialement prêt à faire des « concessions » « pour faire entrer les gens ». Il parle aussi dans ce texte de la « *collaboration* » avec le public, et souligne que le dramaturge doit « le croire un peu mieux ». Il se dit que « le public veut des grandes choses » et qu'il « désire qu'on le prenne un peu moins pour un imbécile ». Bien que ce fût aussi un manuscrit inédit, Anouilh semble atteindre le public dans une lumière complètement différente de celle de la lettre à René Clair. Si la lettre était une confiance personnelle d'Anouilh, ce texte peut être lu comme un brouillon de sa déclaration officielle comme dramaturge. Au tout début de sa carrière dramatique, alors qu'il n'a presque aucune expérience théâtrale, il convient de noter sa volonté de trouver un point d'accord avec le public.

D'autre part, Anouilh connaît aussi la cruauté dont le public est capable. Dans « Propos Déplaisant²⁵ », article qu'il a publié en 1940 dans *La Gerbe*, Anouilh paraît être bien conscient de l'importance et de la difficulté de gagner la coopération du public.

Une pièce se joue avec des acteurs et l'un de ces acteurs, qu'on le veuille ou non, c'est le public. Et le jeune auteur [...] découvre alors que rien n'allait parce qu'il y avait jusqu'ici un rôle qui n'était pas tenu dans la pièce : le rôle du public. [...] Exiger du talent d'un public paraît, au premier abord, une entreprise délicate, voire un peu injuste. [...] Il ne se pose heureusement pas sous cette formule brutale et le public

²⁴ ANOUILH, Jean. « Les Concessions au public » *Théâtre*, Tome I. p.1269-1272.

²⁵ ANOUILH, Jean. « Propos déplaisants », *En marge du théâtre*, textes réunis et présentés par Efrin Knight, La Table Ronde, 2000.

est souvent si rare au théâtre qu'on ne songe, hélas! qu'à lui demander d'avoir le talent de prendre le métro et de venir²⁶.

Il admet ici le pouvoir qu'a le public de faire la pièce tout en reconnaissant qu'il est illusoire de lui demander d'avoir du talent. Bien qu'il ne donne pas un exemple du « talent » qu'il demande au public, sauf « le talent de prendre le métro et de venir », nous pouvons imaginer que ce talent est en quelque sorte lié à la réalisation de la collaboration théâtrale qu'envisage Anouilh. En regard de « Les Concessions... » dans lequel Anouilh se concentre sur l'importance de attirer les gens à la salle de spectacle et sur la croyance en public, dans « Propos déplaisants », le dramaturge semble être préoccupé plutôt par le niveau de performance de l'auditoire. Son expérience professionnelle a probablement ajouté une nouvelle dimension à sa perception des spectateurs. Une vingtaine d'années plus tard, le double d'Anouilh, l'Auteur, énonce une idée semblable dans *La Grotte* :

AUTEUR : C'est une vieille vérité, que les comédiens ne manquent jamais de vous redire quand ils ont été mauvais à une répétition, c'est le public qui fait la pièce. Le théâtre, c'est une partie où le public reçoit, une fois sur deux, le ballon sur la tête ; si le ballon tombe dans un coin de la salle où il y a des maladroits qui ne savent pas les renvoyer la partie n'est pas bonne, voilà tout. Mais nous, nous nous sommes entraînés, six semaines, par vous. J'ai toujours pensé, pour ma part, qu'il faudrait faire répéter aussi les spectateurs et les critiques. On aurait beaucoup moins de fous. Malheureusement, cela s'est révélé un peu compliquée à mettre au point, cette idée-là²⁷.

On trouve ici l'essence des idées d'Anouilh sur le public : « c'est le public qui fait la pièce », mais leur coopération se révèle « un peu compliqué à mettre au

²⁶ *ibid.* p.24-25.

²⁷ *La Grotte*, p.492.

point ». C'est vrai qu'il a « toujours pensé » à la nécessité de « faire répéter aussi les spectateurs et les critiques ». Mais nous devons aussi noter que l'image de la participation du public a pris une forme beaucoup plus concrète : il donne même une métaphore d'une « partie », où le public doit « renvoyer » « le ballon ». L'appétence pour la coopération des spectateurs semble avoir grandi chez Anouilh, mais il conclut sur un ton pessimiste que « malheureusement, cela s'est révélé un peu compliqué à mettre au point, cette idée-là ». Cette attitude nous montre que même après qu'Anouilh a été considéré comme un dramaturge à succès, il n'est pas tout à fait satisfait de la relation avec son public. Il lui semble que son spectateur ne répond pas à son attente, mais au contraire, que c'est à lui de faire des compromis dans ses pièces pour plaire au public.

Ce qui apparaît, c'est surtout l'ambivalence du point de vue d'Anouilh sur le public. Il tente de le regarder comme un collaborateur, mais il sait très bien la difficulté de lui demander un effort sans compensation. En conséquence, c'est le plaisir du public qu'Anouilh cherche dans toutes ses pièces, exactement comme le Commissaire de *La Grotte* : il est essentiel pour lui de ne pas ennuyer le public. Tel est du moins son idéal. Mais en même temps, en adressant directement à lui, Anouilh montre aussi que sa véritable attente face au public est de le voir participer activement à la pièce.

III. Échec de *La Grotte* (1961)

Revenons à *La Grotte* et à ses représentations. Quelles ont été les réactions du public ? Anouilh a-t-il réussi à divertir le public avec cette pièce et à l'impliquer dans la création ? Comme nous l'avons signalé plus haut, *La Grotte* était de la part d'Anouilh à la fois une concession et un appel à la coopération du public. Mais malheureusement, cette tentative a échoué. *La Grotte* est considérée comme un échec retentissant, qui ouvre une période de six ans pendant laquelle

Anouilh n'écrit pas de nouvelle pièce²⁸.

Pour être justes, notons que la réception critique de la pièce ne fut pas mauvaise, se partageant de façon équitable entre comptes rendus positifs et négatifs²⁹. Par contre, le public auquel Anouilh accordait tant d'importance n'a pas réagi de façon positive. Même si la première du 5 octobre 1961³⁰ était attendue avec impatience³¹, la pièce n'a tenu l'affiche que jusqu'au 18 février 1962. Nous devons nous rappeler que dans les années cinquante, Anouilh est déjà un auteur à succès. À ce stade³², la représentation de *La Grotte* a été un échec complet.

Visdei écrite « Pour le public habituel de théâtre privé, ce jeu de miroirs entre théâtre dans le théâtre et enquête policière était probablement trop complexe³³

²⁸ VISDEI, *op.cit.* p.258. « Au début des années soixante, Anouilh est confronté à une crise de vocation. [...] Anouilh déclare ne plus avoir écrit un mot pendant six ans : depuis le 5 mars 1961, répétition générale de *La Grotte*. Qui fut en échec. »

²⁹ cf. « Création et accueil de la critique » p.1428-1430, *Théâtre* Tome II. Pour une liste extensive des revues sur la création de *La Grotte*.

³⁰ Mise en scène par ANOUILH, Jean. & PIÉTRI, Roland. *La Grotte* écrit par Jean Anouilh, 5 octobre 1961. [Programme] Paris : Théâtre Montparnasse-Gaston Baty.

³¹ « Il y eut d'abord un effet d'attente, plusieurs périodiques ayant annoncé la création avant la première » (BEUGNOT, *Théâtre*, tome II. p.1428)

³² Beaucoup de ses dernières œuvres étaient représentées pendant plus d'un an : *L'hurluberlu* ou *Le Réactionnaire amoureux* tient l'affiche à partir du 5 février 1959 pour 488 représentations ; *Becket* ou *L'Honneur de Dieu* connaît une réussite encore plus grande et reste à l'affiche du 2 octobre 1959 jusqu'au 18 juin 1961, soit 618 représentations.

³³ VISDEI, *op.cit.* p.271 « Peut-être que dans le subventionné, défini comme plus intellectuel, on aurait adoré la pièce, à condition de ne pas savoir qu'elle était d'Anouilh. Ce ne sont que des suppositions car diviser le public en deux catégories tient déjà de la cuistrerie. Intellectuelle et affective. Mais c'est le paysage théâtral dans lequel Anouilh évoluait. La désaffection du public qui était pour lui la mesure de toute chose a dû le toucher douloureusement. »

», en associant l'échec de la pièce au public spécifique qui était d'Anouilh au Théâtre Montparnasse-Gaston Baty. Sa remarque se réfère à la fois à la composition spécifique du public d'Anouilh au Théâtre Montparnasse-Gaston Baty, et aussi de sa propre réputation de dramaturge dans le monde théâtral de l'époque. Dans l'époque du cartel des quatre (Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty, et Georges Pitoeff), il n'était pas rare que des gens vont à l'Athénée ou au Théâtre Montparnasse expressément pour voir une pièce mise en scène par Jouvet ou par Baty, et pas pour voir une telle pièce par un tel dramaturge³⁴. Avant l'essor du théâtre public dans les années soixante, chaque salle de spectacle avait son propre public, et cette mode de fréquentation au théâtre continue même dans les années poste-cartel aux théâtres privés. Robert Abirached aborde également le problème de la définition du spectateur dans son compte rendu en mentionnant la différence sociologique des publics de théâtre³⁵. Assurément, la dimension sociologique du public théâtral est cruciale pour le comprendre avec précision.

La Grotte, nouvelle tentative d'Anouilh pour rencontrer son public propre, connaît ironiquement un échec qui conduit Anouilh à abandonner temporairement l'écriture dramatique pour se consacrer à la mise en scène de pièces de théâtre, les siennes et celles d'autres auteurs. Nous nous intéresserons plus tard à la façon dont il a surmonté cet échec et est retourné à l'écriture.

³⁴ WHITTON, David. *Stage Directors in Modern France*. Manchester University Press, 1987. p.70-71.

³⁵ ABIRACHED, Robert. « Jean Anouilh fait visiter sa « grotte » », *Études* 12-1961: p.369-373. « Mais qu'est-ce qui vous permet, en 1961, de définir le *vrai* public, alors que la masse des spectateurs ne forme plus, comme au XVII^e siècle par exemple, un ensemble cohérent par la culture, l'éducation et l'origine sociale [...] ? Il existe aujourd'hui des publics divers dont il serait aisé d'esquisser la configuration, et on peut citer des écrivains qui sont parvenus à établir une complicité ou un accord avec chacun de ces groupes : plus que de la littérature, ce problème relève de la sociologie. »

En guise de conclusion

À coup sûr, la représentation de *La Grotte* a été un grand échec. Cet échec a été durement ressenti par Anouilh, d'autant plus qu'il avait déployé des efforts dans cette pièce pour exprimer sa position face au public. Pourtant, la construction théâtrale de cette pièce mérite notre attention, puisqu'elle reflète assez clairement l'ambivalence d'Anouilh vis-à-vis du public, partagé entre attente et méfiance.

Dans *La Grotte*, deux principes de structuration s'entrecroisent pour donner à la pièce son caractère tridimensionnel : l'opposition « verticale » entre les personnages selon leur classe sociale et l'opposition « horizontale » en fonction de la connaissance que chacun possède ou non de la présence des spectateurs. Cette composition est typique chez Anouilh en ce sens que la structure apparemment solide du monde, ici la distinction rigoureuse entre maîtres et serviteurs, est remise en cause à maintes reprises par le caractère instable de l'identité des personnages, par la présence de personnages socialement indéfinis comme le Séminariste et de personnages théâtralement ambigus comme l'Auteur ou le Commissaire.

Comme dramaturge, Anouilh hésite du début à la fin entre deux attitudes face à son public. Sa création est toujours fortement déterminée par l'attention qu'il lui accorde, mais en retraçant l'évolution de cette attention accordée au public, nous comprenons que le rapport entre l'attitude ambivalente d'Anouilh face au public et sa dramaturgie est la clef de voûte pour analyser son théâtre.