

Title	La Réception initiale du théâtre de Jean Anouilh à Londres et à New York
Sub Title	ロンドンおよびニューヨークにおけるジャン・アヌイ劇の受容
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	2017
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.22, (2017.) ,p.46- 61
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20171201-0046

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 Réception initiale du théâtre de Jean Anouilh à Londres et à New York

Rina OTANI

I. Préliminaires

Le théâtre, un des plus durables et plus importants genres littéraires et artistiques, est caractérisé par sa nature collaboratrice. L'expression renvoie ici à la pluralité et à la multiplicité des créateurs, l'auteur du texte évidemment, mais aussi ses interprètes, les comédiens, les décorateurs, les éclairagistes, les régisseurs, etc., sans oublier le public qui clôt en y assistant le processus créatif. À cause des aspects temporels du théâtre et du fait qu'il s'agit d'une expérience évolutive, ce dernier joue en effet un rôle à part entière dans son achèvement. Une étude du théâtre se doit, par conséquent, d'inclure le public et sa réception dans son analyse.

Les œuvres de Jean Anouilh reçurent plutôt un bon accueil en France des années 1930 aux années 1980. Quand, cependant, elles arrivèrent, sous forme de traductions et d'adaptations, dans des pays aussi divers que le Royaume-Uni, l'Allemagne, les États-Unis, le Canada, le Japon, et beaucoup d'autres encore, le public leur réserva un accueil divers. Le développement suivant s'attachera à analyser comparativement la réception par les spectateurs des œuvres anouilhiennes dans deux pays anglophones, le Royaume-Uni et les États-Unis ; deux nations qui ont occupé une place exceptionnelle, tant au niveau culturel que commercial, sur la scène du théâtre mondial du XX^e siècle. Pour tenter de saisir cette réalité fuyante qu'est le public, nous nous appuyerons essentiellement sur les articles publiés par les critiques théâtraux qui à la fois reflètent et orientent la réception du public.

II. Au Royaume-Uni : L'introduction initiale et la « vogue » Anouilh

Avant la deuxième guerre mondiale, ce furent des magazines spécialisés comme *The Stage* qui introduisirent le dramaturge Anouilh auprès des amateurs de théâtre d'outre-Manche, dans les rapports sur l'actualité théâtrale parisienne. Les lecteurs, plus nombreux du *Times*, apprirent le nom de ce dramaturge français en 1937, quand *Le Voyageur sans bagage* fut mentionné dans un résumé de la saison parisienne de l'année¹. Cette même pièce fut adaptée en Angleterre plus tard en décembre. Trois représentations du spectacle furent données par la *London International Theatre Club* au *Duke of York's Theatre* dans le quartier *West End*, où se situent la majorité des grands théâtres londoniens. Alice Wagstaffe qui lui donna le titre anglais d'*Identity Unknown*, l'adopta en le transposant dans une maison de province de l'Angleterre rurale et même en réécrivit la fin.

Ensuite, la scène londonienne dut attendre la fin de la guerre, 1949 précisément, pour voir une autre pièce d'Anouilh, cette fois une réinterprétation de la traduction existante d'*Antigone* par Lewis Galantieri, déjà mise en scène à New York en 1946. Alors que la production américaine fut un échec total, la version londonienne fut reçue avec beaucoup plus d'enthousiasme de la part des critiques. C'est Laurence Olivier et sa troupe qui interprétèrent la pièce au *Old Vic Theatre*, appartenant au Théâtre National, avec George Ralph et Vivienne Leigh dans les deux rôles principaux, Créon et Antigone. La représentation fut d'abord appréciée pour son interprétation. Celle de Laurence Olivier, qui était déjà un homme de théâtre reconnu, mais aussi de Vivienne Leigh et George Ralph. Ce fut au fond grâce à eux que les critiques commentèrent positivement la pièce, grâce à leur talent exceptionnel et à l'accueil de la salle. En outre, à la différence des critiques américaines, le

¹ « Plays in Paris: From our special correspondent. » *Times*. 30 juin 1937. p.2. [Traduction. Les citations ont été traduites par nos soins.]

critique anonyme de *The Stage* attribua le mérite du spectacle à l'auteur et au traducteur, estimant le dialogue anglais « si doux, si aisément fluide, si parfaitement idiomatique, si efficace car mobilisant des arguments clairs qui perdent assez souvent de leur clarté pour un homme moyen lorsque déclamé en langue archaïque² », avant de saluer Laurence Olivier et sa troupe pour une mise en scène et une interprétation « remarquable[s] ». Il est intéressant ici de voir que, si le *Times* loua le texte et la traduction, et salua une réécriture qui modernisait les détails superflus et la problématique, le *Manchester Guardian* regretta, lui, sa « manière de raconter l'histoire » faisant courir le « risque d'affaiblir la force tragique d'un classique³ ». La venue de la Reine Mary le 3 mai 1949 consacra le succès d'une pièce qui fut ensuite jouée au *Mercury Theatre* du 9 février jusqu'en mai.

En août, Laurence Olivier travailla à nouveau sur une pièce d'Anouilh, *Roméo et Jeannette*, sous le titre anglais *Fading Mansion*, traduit par Donagh McDonagh. Le public ne lui réserva pas une aussi bonne réception qu'à la précédente. Les critiques regrettèrent notamment la transposition de l'intrigue de France en Irlande⁴, cause selon eux d'une incohérence entre les personnages et leur comportement. Il est évident que le public anglais fut incapable de

² « London Theatres: The New "Antigone" and "The Proposal" » *The Stage*. 17 February 1949. p.7.

³ P.H.W. « Antigone » *The Manchester Guardian*. 11 February 1949. p.3.

⁴ Voir *Times* (« [T]he Irish setting constantly sheds an air of implausibility over the lovers' willingness to let their behaviour be governed by French logic. » 1 septembre 1949. p.7.), *The Manchester Guardian* (« The characters of the play are stagey stock Irish » 2 septembre 1949. p.5.), *The Tatler* (COOKMAN, Anthony. « At the theatre: Fading Mansion » 14 septembre 1949. p.12.), *The Illustrated London News* (24 septembre 1949. p.29.), et *The Sketch* (TREWING, J.C. « The Theatre: "Fading Mansion" » 28 septembre 1949. pp.28-29.)

sympathiser avec les amants, pris dans des relations amoureuses compliquées⁵. Le *New York Time* résume les jugements positifs publiés dans les journaux londoniens qui se concentrent cette fois sur l'interprétation des comédiens et du metteur en scène⁶.

En janvier 1950, le dramaturge britannique Christopher Fry adapta *L'Invitation au Chateau* sous le titre *Ring Around the Moon*. Brown Ivor de *The Observer*, mécontent apparemment de la façon dont les personnages sont campés, parla en termes sévères d'un « spectacle de variétés », « divertissant », mais « dont on ne se souvient presque jamais⁷ ». Selon lui, la représentation était une combinaison de jolis éléments, décors, musique, danse, mais ne parvient pas à mettre en valeur le texte ou des intrigues qui pourtant en valaient la peine. Inversement, un autre critique britannique en fit l'éloge, qualifiant le spectacle « d'enchanteur⁸ » et y voyant « une pièce de divertissement magnifique », « une des pièces les plus envoûtantes que l'on trouve à Londres depuis longtemps⁹ ». Il ajoute : la « soirée délicieuse s'est achevée dans l'éclat d'un feu d'artifice et des cris de joie du public », détail qui permet d'imaginer que la réaction du public présent fut plutôt bonne. Cette pièce, d'ailleurs, fut un tournant majeur pour la réception d'Anouilh sur la scène londonienne. Ce fut en effet la première parmi ses œuvres à tenir l'affiche pendant 682 représentations jusqu'à son retrait le 22 septembre 1951, un succès qui ouvrit la

⁵ Voir *The Sketch* (« It is hard to believe in these lovers [...] ») et *The Tatler* (« It is extremely difficult for us to sympathize with Desmond and Maura as we sympathize with Romeo and Juliet[...] »)

⁶ « Premier in London: "Fading Mansion," Olivier's production, Coolly Received » *New York Times*. 1 septembre 1949. p. 15.

⁷ IVOR, Brown. « At the Theatre: Head in the sand » *The Observer*. 29 janvier 1950. p.6.

⁸ « Globe Theatre: "Ring around the moon" » *Times*. 27 janvier 1950. p.7.

⁹ « From the Fog into a Night of Tropical Splendour » *Nottigham Journal*. 27 janvier 1950. p.4.

voie de la popularité aux pièces d'Anouilh à venir. La même saison, deux autres pièces furent créées en Angleterre. *Ardele*, traduite par Lucienne Hill et mise en scène par Douglas Seale, sortit le 24 octobre au *Birmingham Repertory Theatre*, et *Point of Departure*, adapté d'*Eurydice* par Kitty Black, au *Lyric Hammersmith Theatre* le 2 novembre. La première reçut un accueil partagé. La raison ? Des spectateurs déconcertés par la manière dont l'auteur posait le thème principal, l'inutilité de l'amour, à travers le récit de plusieurs histoires d'amour grotesques se déroulant dans une maison bourgeoise. Toutefois, la critique était encore modérée comparé à celle essuyée lors de sa création américaine en avril 1950 avec l'adaptation de Cecil Robson. La seconde, une interprétation moderne, mais sombre et pessimiste, de la légende d'*Orphée* et d'*Eurydice*, reçut un accueil plus enthousiaste. Eric Keown qui apprécia la « superbe » scène finale, parle de « la meilleure soirée de théâtre depuis longtemps¹⁰ ». Succès, la pièce fut aussitôt transférée au *West End*, au *Duke of York's Theatre*, où elle fut jouée devant des spectateurs encore plus variés.

1950 et 1951 furent assurément des années de lune du miel entre les pièces d'Anouilh et la scène britannique. Quatre autres créations furent réalisées en 1951, et Anouilh devint indéniablement un des auteurs les plus discutés par les critiques, les amateurs et les créateurs de théâtre. On s'imagine aisément l'ascension du dramaturge à la lecture des critiques anglais de ces deux années fastes :

M. Anouilh est le dramaturge le plus passionnant qui travaille dans le théâtre contemporain¹¹.

L'importance de M. Anouilh est que lui seul est parmi les dramaturges modernes capable de porter le masque tragique avec aisance¹².

¹⁰ KEOWN, Eric. « At the Play » *Punch*. 15 novembre 1950. p.472.

¹¹ HOBSON, Harold. « Jean Anouilh » *Sunday Times*. 29 octobre 1950. p.2.

¹² *Times*. 2 novembre 1950. p.6.

Pour l'instant Jean Anouilh de Paris est le dramaturge le plus à la mode¹³.

[Les pièces d'Anouilh] ont permis à leur auteur d'atteindre chez nous une réputation supérieure à celle de tout autre dramaturge étranger¹⁴.

L'article « The Vogue of M. Jean Anouilh » se poursuit en 1952, (« Aucun dramaturge étranger n'a été aussi rapide à connaître un tel succès sur la scène londonienne que M. Anouilh¹⁵ ») baptisant ces années heureuses, dans lesquelles apparaissent des analyses qui traitent des mythes courants dans sa dramaturgie¹⁶ ou de la comparaison entre ses deux principaux metteurs en scène, respectivement en France et aux États-Unis, André Barsacq et Peter Brook¹⁷. Sur ces deux introducteurs d'Anouilh, Hobson dit de Barsacq qu'il a tendance à mettre l'accent sur ce qui est « amer et sauvage », et de Brook qu'il souligne dans ses œuvres « une tendresse pleine de fantaisie, une gaieté pleine de légèreté ». Les remarques soulignent les efforts respectifs d'adaptation à un public ici anglais et donc différent du théâtre d'un auteur français.

Immédiatement après, Edward Owen Marsh publia le premier livre anglais dédié à l'auteur, *Jean Anouilh*¹⁸ en janvier 1953, dont il sera aussitôt rendu compte dans *The Times*¹⁹ et *Times Literary Supplement*²⁰. En 1953, Anouilh était déjà devenu le dramaturge étranger le plus « à la mode » pour le public

¹³ *The Sketch*. 22 novembre 1950. p.31.

¹⁴ « The Vogue of M. Jean Anouilh » *Times*. 4 décembre 1951. p.8.

¹⁵ TYLDEN-WRIGHT, David. « The Drama of Despair » *The Sunday Times*. 6 janvier 1952. p.12.

¹⁶ Voir MERLIN, Thomas « Anouilh and the French Classical Tradition » *The Listener*. 7 février 1952. pp.217-18.

¹⁷ HOBSON, Harold. « Colombe. » *The Sunday Times*. 6 janvier 1952. p.2.

¹⁸ MARSH, Edward Owen. *Jean Anouilh*. London: W.H. Allen. 1953.

¹⁹ HOBSON, Harold. « Jean Anouilh » *The Sunday Times*. 18 janvier 1950. p.9.

²⁰ TREWIN, J.C. « Two French Playwrights » *Times Literary Supplement*. 13 février 1953. p.108.

britannique.

III. Aux États-Unis : Une réception tiède

Outre-Atlantique, le public américain entra en contact avec Anouilh en 1938 lorsque le Théâtre des Quatre Saisons invité à New York, joua en français en janvier *Y avait un prisonnier* et mit en scène en novembre *Le Bal des voleurs*, au *Barbizon-Plaza Theater*, pendant respectivement une et deux semaines. Ces représentations furent données devant un public restreint d'expatriés, d'intellectuels et d'amateurs de théâtre.

La première pièce anouilhienne créée aux États-Unis fut l'adaptation, sous un nouveau titre, de son succès de l'occupation, *Antigone and the Tyrant*. Donnée en janvier 1946 à Detroit, elle le fut ensuite en tournée dans l'Ohio, le Colorado et Cincinnati, avant de débarquer à Broadway en février, un usage ordinaire en Amérique pour introduire une pièce à New York. Trois figures s'intéressèrent à l'acquisition des droits de représentation, l'actrice et productrice Katharine Cornell, le producteur Gilbert Miller et l'ancien directeur européen de la MGM, Laudy Lawrence. C'est ce dernier qui réussit à décrocher le contrat et qui finalement coréalisa en association avec Cornell-Miller la production de 1946. Malgré l'enthousiasme des producteurs, les débuts furent décevants, présageant les échecs à venir répétitifs des pièces d'Anouilh dans ce pays. Les critiques, ne sachant pas réellement à qui imputer la responsabilité de ce four, chargèrent d'abord le traducteur. Eric Bentley alla jusqu'à parler de « vulgarisation d'Anouilh par Lewis Galantieri », alors que Lewis Nichols accusa acrimonieusement la pièce d'être « vide » et « exaspérante » et les personnages de « ne pas être assez humains ». L'emploi, ajouta-t-il, anachronique de la langue quotidienne, faisait complètement perdre « la solennité de la haute tragédie²¹ ». Et de souligner le rôle du contexte

²¹ De façon intéressante, ce reproche de Nichols fut réfuté par un lecteur du *New York*

politique, « faiblesse originale²² », qui a contribué au « manque de clarté » pour le public new yorkais en 1946. Inversement, Richard P. Cooke affiche un jugement modérément positif, en qualifiant les deux principaux rôles « [de] personnages extrêmement réels », et en estimant que la pièce « reçoit la faveur des initiés ». Toutefois, conclut-il, *Antigone* « ne fera pas un record de recettes », ce qui fut en effet le cas. Au total, 108 représentations furent données de la pièce, et 64 seulement à New York.

Deux saisons plus tard, en octobre 1948, une autre pièce basée sur la tradition antique, *Eurydice*, fut mise en scène à Los Angeles par l'*Actors' Company*, mais elle n'eut pas assez de succès pour parvenir jusqu'à la côte Est. Il faudra ensuite attendre de nouveau deux saisons pour voir *Cry of the Peacock*, traduit par Cecil Robson de l'original, *Ardèle*, créé par James Colligan et Don Medford. À cause de l'échec d'*Antigone*, les producteurs commandèrent à Robson « une traduction littérale²³ » plutôt qu'une adaptation libre. Malgré tout, *Cry of the Peacock* reçut lui aussi « des compte rendu

Times qui défendit Anouilh en déclarant que l'esprit de son écriture était en effet plus proche de celui de Sophocle, dans le sens où la pièce originale était aussi une adaptation contemporaine du dramaturge grec. Voir « From the Drama Mailbag: On "Antigone" » *New York Times*. 17 mars 1946. p.2.

²² Selon lui, l'auteur aurait adouci les traits du roi Créon, figure incarnant l'autorité, afin d'échapper à la censure en vigueur sous l'occupation allemande. Sur le fait, discutable ou non, de savoir si « l'humanisation » de Créon fut une concession à la censure ou, au contraire, au cœur même de la réécriture, on consultera les témoignages de l'auteur lui-même et de Gerhard Heller, qui fut l'un des responsables de la censure nazie pendant l'occupation, dans HELLER, Gerhard. *Un allemand à Paris, 1940-1944*. Paris : Seuil. 1981. p.137. et ANOUILH, Jean. *La Vicomtesse d'Erival n'a pas reçu son balai mécanique*. Paris : Table Ronde. 1987. pp.163-167.

²³ CALTA, Louis. « Paris attraction to bow in Autumn: Jean Anouilh's "Ardèle" will appear on Broadway as "Cry of the Peacock." » *New York Times*. 26 July 1949. p.30.

défavorables de tous les critiques des journaux locaux²⁴ ». Devenu le plus grand échec d'une pièce d'Anouilh à New York, celle-ci fut retirée de l'affiche après deux représentations. Hobe Morrison évoqua un « four » « gênant²⁵ », et Brook Atkinson se demanda pourquoi alors qu'« Anouilh est un dramaturge français doué, [...] “Cry of the Peacock” est tellement mauvais²⁶ ». Les critiques hésitaient encore à savoir à qui attribuer cet échec : à Anouilh ? Au traducteur²⁷ ? (« Soit les Français sont une drôle de race, soit quelque chose de plutôt terrible est arrivé à la comédie dramatique d'Anouilh lorsqu'elle a quitté la machine à écrire de Cecil Robinson sous la forme de *Cry of the Peacock*²⁸. ») Ou aux « nombreux processus théâtraux impliqués dans une adaptation » ? Atkinson semble gêné par « les abstractions et les complications inutiles » de la pièce, ce qui nous rappelle les critiques dirigées contre *Antigone and the Tyrant* et son manque de clarté.

Contrastant puissamment avec la popularité de ses œuvres au Royaume-Uni,

²⁴ SHANLEY, J.P. « 'Peacock' departs after two shows. » *New York Times*. 13 avril 1950. p.34.

²⁵ MORRISON, Hobe. « Literati: Plays on Broadway: Cry of the Peacock » *Variety*. 19 avril 1950. p.60.

²⁶ ATKINSON, Brook. « AT THE THEATRE: 'Cry of the Peacock' Is Adapted From 'Ardele ou la Marguerite' by Jean Anouilh » *New York Times*. 12 avril 1950. p.33.

²⁷ Au grand désarroi du traducteur qui se défendit dans une lettre écrite de Paris au *New York Times*. Selon Robson, de ce qu'il avait traduit soigneusement « avec l'approbation d'Anouilh », « au moins 50 pour cent fut réécrit par un adaptateur anonyme, créant l'effet final d'une pièce dans son ensemble vulgaire, de second plan et mauvais théâtre ». Celui-ci regretta que sa traduction ait été défigurée sans sa permission. Ce comportement est évidemment inadmissible, mais l'épisode montre l'importance des aspects économique et commercial qui conduisent parfois au sacrifice de l'intégrité artistique d'une production théâtrale. Voir « DRAMA MAILBAG: Writer Protests an Adaptation » *New York Times*. 21 mai 1950. p.X3.

²⁸ FRANCIS, Bob. « Legitimate - Broadway Openings: Cry of the peacock » *The Billboard*. 22 avril 1950. p.55.

les deux créations suivantes ne connurent pas plus le succès outre-Atlantique. La version de Gilbert Miller de *Ring Around the Moon* sortit le 23 novembre 1950 et fut retirée de l’affiche après 68 représentations, un échec relatif à Broadway, alors que *The Legend of Lovers*, l’adaptation d’*Eurydice* traduite par Kitty Black fut retirée de la scène du *Plymouth Theatre* en moins de trois semaines. Un critique du *Variety* l’accusa de « manque[r] de substance²⁹ ». Richard P. Cooke, saluant le jeu des comédiens, écrivit : « Comme drame il n’a simplement aucun sens, commun ou poétique. Ce qui avait fait son succès à l’étranger n’était pas évident à la première mercredi au *Plymouth Theatre*³⁰. »

En 1954, après trois années d’absence, le dramaturge refusant depuis 1951 de donner son accord à la création de ses pièces aux États-Unis, arrive *Colombe*, adapté du français par Louis Kronenburger et mis en scène par Harold Clurman. Malgré son souhait d’en faire son premier succès américain³¹, la production, terne, ne connut que 61 représentations.

Ce n’est que plus tard dans l’année 1954, que l’adaptation du *Bal des Voleurs*, créé sous le titre *Thieves’ Carnival* lui procura son premier grand succès au *Cherry Lane Theater*. Le *New York Times* la qualifia de pièce « originale, impertinente et raffinée » qui « dénoue le long *puzzle* de Jean Anouilh³² ». Ce qui est certain en effet, c’est qu’Anouilh avait été, jusqu’alors, un *puzzle*, une énigme pour les Américains. Selon Atkinson, le critique dramatique de ce journal, la pièce était plus simple que les précédentes parce

²⁹ BRON. « Plays on B’way : Legend of Lovers » *Variety*. vol.185-4. 2 janvier 1952. p.288.

³⁰ COOKE, Richard P. « The Theatre : Modern Eurydice » *Wall Street Journal*. 28 décembre 1951. p.6.

³¹ FARREL, Isolde. « Anouilh Returns: Author of 'Colombe' Hopes It Will Be His First Hit in This Country » *New York Times*. 3 janvier 1953. p.X3.

³² ATKINSON, Brooks. « Theatre: Anouilh's Ballet of Charlatans: Cheery Lane Stages "Thieves' Carnival" » *New York Times*. 2 février 1955. p. 21.

que, suggérait-il, le dramaturge « ne dit rien de profond sur le désœuvrement et le cynisme de la vie ». Le succès était probablement aussi dû à l'esprit de la pièce, plus proche d'un ballet, d'une comédie musicale, que du réalisme. En écho avec l'analyse de la mise en scène de *Colombe* par Peter Brook, c'est vraisemblablement en raison de sa théâtralité, et non de son naturalisme, que la mise en scène de Warren Enters et le talent d'Anouilh furent appréciés.

Si *Thieves' Carnival* fut le premier succès majeur d'Anouilh aux États-Unis, le plus grand fut, sans conteste, le *Waltz of Toreadors*, mis en scène par Harold Clurman en janvier 1957. Malgré le succès, les représentations s'achevèrent à la 132^e, l'acteur interprétant le rôle principal, Ralph Richardson, étant malade. Elles reprirent la saison suivante en septembre, au *Coronet Theater*. Atkinson qualifia la pièce de « fatras des arts du spectacle³³ », louant l'habileté de l'auteur à tenir l'équilibre entre farce et drame, et celle des créateurs américains, le décor légèrement caricatural de Ben Edwards et l'interprétation comique de Ralph Richardson dans la peau du Général en retraite.

Le *Cry of the Peacock*, repris la même année, fut mieux reçu qu'à sa création. *Time Remembered*, l'adaptation de *Léocadia* par Patricia Moyes créée en novembre au Morosco Theater de New York par Albert Marre, fut également saluée positivement. Le succès fut de nouveau expliqué par l'équilibre trouvé entre l'amer et le léger, le réalisme et le romantisme, fruit de la collaboration du texte d'Anouilh et du jeu élégamment comique des comédiens.

Toutefois, malgré ces succès, la pièce suivante, *Fighting Cock* (originellement *L'Hurluberlu*, adapté en anglais par Lucienne Hill) reçut des critiques mitigées. Le *New York Times* la considère comme « une réalisation extraordinaire », saluant la mise en scène de Peter Brook. Si les autres critiques semblent aussi apprécier l'adaptation et l'interprétation de Rex Harrison, y voyant une « comédie fascinante et touchante », ils doutent de son succès

³³ ATKINSON, Brook. « Theatre : Anouilh Comedy » *New York Times*. 17 janvier 1957. p. 16.

commercial prétendant que la pièce est réservée « pour le public limité³⁴ ». Le *Variety* affirma que la représentation échoua à rentrer dans ses fonds, \$125 000³⁵.

IV. L'obstacle de l'adaptation

Les pièces d'Anouilh ont été accueillies très diversement au Royaume-Uni et aux États-Unis. Qu'est ce qui au fond explique l'accueil mitigé du public américain ? À l'évidence, il n'est pas vraiment possible de comparer facilement les réactions différentes devant une même pièce dans deux mises en scène différentes, par exemple la version de 1946 Katharine Cornell d'*Antigone* et la version de 1949 Laurence Olivier. Même si le texte est le même, traduit par Lewis Galantieri, de nombreux autres facteurs affectent la réception de la production théâtrale. Toutefois, une analyse attentive des comptes rendus permet d'identifier des éléments de réponse récurrents dans la critique américaine.

Il faut, avant tout, garder à l'esprit, qu'il existait, à cette époque, une sorte d'hostilité générale des Américains envers les idées françaises, ou, plus précisément, européennes. Sartre en fera, par ailleurs, une consistante observation dans un article peu connu de 1949³⁶, ayant pour forme la retranscription d'une conférence donnée le 24 avril de la même année. Il est aussi important de retracer les relations que le théâtre américain a entretenues avec le théâtre français. En effet, à la sortie de la guerre de sécession, celui-ci fut, avec son homologue britannique, l'un des principaux modèles du théâtre

³⁴ HOBE. « Legitimate: Show on Broadway - The Fighting Cock » *Variety*. vol. 217-3. 16 décembre 1959, p.56.

³⁵ « Legitimate: Whole 125G Lost On 'Fighting Cock' » *Variety*. vol. 220-4. septembre 1960, p.69, p.78.

³⁶ SARTRE, Jean-Paul. « Défense de la culture française par la culture européenne » *Politique étrangère*. vol. 14-3. 1949. pp. 233-248.

américain. Les pièces de la fin du XIX^e siècle, interprétées par de grandes vedettes telles que Sarah Bernhardt, qui, au demeurant, fût accueillie avec beaucoup d'enthousiasme lors de sa première tournée de 1880 en Amérique, influencèrent le développement de l'industrie cinématographique. Cependant, le théâtre français semble, au tournant du siècle, cessait d'attirer l'attention, parallèlement à l'affirmation croissante de la vie théâtrale new-yorkaise qui connaîtra son âge d'or dans les années 20. L'admiration et la passion d'autrefois pour la sophistication européenne se réduira finalement à une simple étiquette : *fabriqué en France*, désignant les œuvres supposée à la mode ou raffinées. Il est donc assez légitime d'imaginer qu'une telle image superficielle aura, dans une certaine mesure, suscité chez les Américains moyens un sentiment de frustration, conduisant à l'hostilité mentionnée précédemment. Néanmoins, nous allons nous concentrer, ici, sur les caractéristiques des œuvres anouilhennes ayant fait l'objet de critiques.

La première d'entre elles tient à la différence de tolérance des deux publics à l'égard de la morale. Stewart Benedict l'a montré en s'appuyant sur le passage ci-dessous³⁷, le succès de la traduction de *Waltz of Toreadors* par Lucienne Hill est dû à l'adaptation savante du texte, dont elle retranche les expressions potentiellement trop agressives ou trop sexuellement connotées pour les spectateurs américains.

Où étais-tu en ce moment dans ta tête ? Avec quelle femme ? Sur quel divan, dans une chambre que je ne verrai jamais [...] ou bien dans quelle cuisine troussant Dieu sait quel souillon qui lave par terre à quatre pattes. Tu es entré sur tes grosses pantoufles comme un gros chat, tu l'as prise par derrière ; tu lui mords la nuque, tu as tous ses cheveux dans la bouche et cela ne trouves un dans le potage ! Et elle n'a même pas lâché sa serpillière, cette guenon ! Dans l'odeur de l'eau de Javel !

³⁷ BENEDICT, Stewart. « Anouilh in America » *Modern Language Journal*. vol.45-8. 1961. pp.341-343.

Tu me dégoûtes, Léon³⁸ !

Where were you just now in your head? With what woman? In which kitchen tumbling Heaven knows what drab that scrubs away there on all fours? Leon, you make me sick³⁹.

Hill a retranché avec soin les phrases qui pourraient être considérées comme trop explicites pour la norme en usage à Broadway, avec l'intention probable d'éviter que de pareils détails ne distraient l'attention du public. Le procédé était promis à un grand avenir.

Autre reproche habituel adressé à Anouilh, son œuvre serait trop sombre, trop pessimiste⁴⁰ ou manquant d'empathie. Ces remarques sont vraies en partie, alors que dans d'autres cas, c'est le résultat d'un malentendu et d'une vue partielle, liée à cette hostilité déjà mentionnée, parfois conforté par la mise en scène ou une interprétation peu recherchée. Tout cela peut être également favorisé par la distance avec laquelle Anouilh considère les personnages, trait constant de sa dramaturgie, où il présente avec le même intérêt chacun d'entre eux, tant les jeunes et maigres héroïnes d'*Antigone* ou *L'Invitation au château* que les dames jalouses et hystériques de *La Marguerite* ou du *Rendez-vous de Senlis* ou les vieillards monstrueux et grotesques d'*Eurydice* ou de *La Sauvage*. Son public américain considéra souvent cette attitude comme « tiède » et insincère.

L'explication suivante de Peter Brook sur la différence dans la construction de personnages entre la France et l'Angleterre s'applique aussi à celle entre la

³⁸ ANOUILH, Jean. Annoté par Bernard Beugnot. « La Valse des toréadors » *Théâtre*. tome 1. Bibliothèque de la Pléiade : Éditions Gallimard. 2007. p.1034.

³⁹ Translated by Lucienne Hill. *The Waltz of the Toreadors*. New York : Samuel French, 1955. p.2.

⁴⁰ J.C. Trewin exprime son dégoût envers le pessimisme d'Anouilh dans sa critique d'*Ardele*. Voir TREWIN, J.C. « Ardèle » *The Observer*. 29 octobre 1950. p. 6.

France et les États-Unis. Brook y souligne la différence de goût des publics :

Le style du théâtre français est infiniment plus artificiel. Le dramaturge anglais prend plaisir à créer un dessin détaillé de chaque personnage dans sa pièce, pour que le public connaisse leur parcours et ce qu'ils font durant les parties de leur vie qui ne seront pas réellement représentées sur scène⁴¹.

Tout en soulignant que la chance joua un grand rôle dans son succès, ce fut avec cette conviction que Brook travailla les pièces d'Anouilh à Londres.

Finalement, Anouilh eut probablement à souffrir de la popularité dans le théâtre américain des années 40 et 50 de la faveur dont jouissait l'interprétation naturaliste développée par Constantin Stanislavski, dans son livre de 1936⁴². Cela dit, il est compréhensible que les stratégies dramatiques d'Anouilh fussent fondamentalement opposées à la tendance dominante à Broadway, de plus en plus inclinée à une technique de jeu réaliste. Brook explique dans l'article déjà cité comment il utilisa avec la mise en scène du *Ring Around the Moon* le décor fantastique d'Olivier Messel afin de contrecarrer l'artificialité du texte, qui pour le public anglais pouvait sembler « faible » selon Brook lui-même.

Nous concluons de ce qui précède que, finalement, il n'émergea pas aux États-Unis l'équivalent d'un Brook, d'un Olivier ou d'un Barsacq, un interprète et un metteur en scène qui aurait eu la volonté ou la capacité de remplir le rôle de médiateur des œuvres d'Anouilh auprès de son public, avec l'aide d'un texte ou d'une traduction, non pas littérale, mais adaptée aux spécificités du public. Curieusement, Peter Brook lui-même ne semble pas avoir su faire ce qu'il faisait habituellement si bien pour les spectateurs britanniques lorsqu'il mit en

⁴¹ « Crossing the Channel: Peter Brook on French play » *The Stage*. vol. 3-624. 28 septembre 1950. p.10.

⁴² STANISLAVSKI, Konstantine. Traduit par Elizabeth Reynolds Hapgood. *An Actor Prepares*. New York : Theatre Arts Books. 1963.

scène pour le public américain *The Fighting Cock* en 1959. Cette absence fut rétrospectivement la raison principale de la réputation de manque d'éclat dont Anouilh et son théâtre souffrirent lors de leur introduction aux États-Unis. La transcription réussie d'une œuvre dans un contexte socio-culturel différent et sa juste adaptation sans renier à son esprit originel, impliquent qu'une solution soit apportée à ce décalage existant entre le texte et son public au sujet du respect de la morale et des attentes au niveau du divertissement.

Dans le cadre de cette étude, nous n'avons pas pu procéder à l'analyse stylistique, dramatique ou traductionnelle du texte. Nous n'avons pas non plus été en mesure d'analyser les détails de chaque mise en scène ou de nous concentrer sur les spectateurs qui ne furent pas choisis pour représenter les critiques théâtraux. Ces aspects seront, néanmoins, traités dans des études à venir. Nous développons aussi actuellement une analyse portant sur le rôle joué par les collaborateurs d'Anouilh lors des processus d'écriture et de mise en scène de ses œuvres. Parallèlement, je mène des recherches sur la création des pièces d'Anouilh et leur réception au Japon. Mon objectif étant, par ailleurs, de rapprocher les conclusions que j'en tirerai de celles relatives à mes études actuelles de la réception de cet auteur en France, en Grande-Bretagne et aux États-Unis. De telles perspectives internationales et multiculturelles, nous amèneront, ainsi, naturellement à distinguer les différentes réceptions technique, culturelle et sociale de son théâtre par les différents types de spectateur, qui à leur tour nous permettront d'extraire un public moyen à l'auditoire des œuvres de Jean Anouilh.