

Title	Le Dramaturge et son double, ou l'image de soi comme outil dramatique
Sub Title	劇作家とその分身、あるいは作劇手法としてのイメージ利用
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	2018
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.23, (2018.) ,p.47- 61
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20181201-0047

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.

Le Dramaturge et son double, ou l'image de soi comme outil dramatique

Rina OTANI

Nous observons un paradoxe important dans le théâtre de Jean Anouilh quand nous mettons en parallèle sa célèbre citation, « Je n'ai pas de biographie et j'en suis très content¹ », et plusieurs pièces dans lesquelles il semble recourir à une intrigue à caractère autobiographique / pseudo-autobiographique. Il y a en effet dans son théâtre des personnages qui rappellent clairement l'auteur lui-même ainsi que des épisodes qui sont presque identiques à ceux de sa vie réelle. Une telle écriture autoréférentielle doit-elle être lue comme une objectification de son image publique, une concession au public et à son désir de secrets et de scandales ? Ces pièces sont-elles la preuve que l'auteur a renoncé à son refus d'une écriture théâtrale autobiographique, la preuve d'une complaisance au désir d'être accepté par le public ?

Mon travail examinera la fonction que jouent les personnages de double de l'auteur dans les pièces de Jean Anouilh et défendra l'hypothèse que le dramaturge intègre des éléments autobiographiques afin d'accéder à l'imagination de ses spectateurs.

Exploration sur l'autoreprésentation

Nous sommes, en tant que lecteurs, tentés de chercher les traces de l'auteur dans toutes ses créations ; mais dans le cas de Jean Anouilh, la référence à soi,

¹ Cette phrase avait été citée pour la première fois dans le livre de Hubert Gignoux, *Jean Anouilh* (Paris : Éditions du Temps présent, 1946. p. 9), dans un extrait de la lettre adressée à l'auteur.

ou aux *alter egos* présumés de soi, commence à être explicite à partir de la deuxième moitié de sa carrière théâtrale, entre 1960 et 1970. La profondeur et l'importance de ces autoréférences diffèrent d'une pièce à l'autre.

Dans *Épisode de la vie d'un auteur*², courte pièce écrite et mise en scène en 1948 au Théâtre des Champs-Élysées pour servir de lever de rideau pour *Ardèle ou la marguerite*, le protagoniste, nommé tout simplement l'« Auteur », sert seulement à donner à l'œuvre une dimension humoristique. D'une certaine façon, il est déjà le prototype des doubles anouilhien à venir ou des personnages qu'on pourra considérer comme tels. Cet Auteur d'âge mûr, célèbre et qui a réussi, est pourtant constamment harcelé et tourmenté par son entourage : sa femme lui annonce son départ, sa mère l'ennuie de ses plaintes incessantes, un collègue et une dame inconnue s'en prennent à lui à tour de rôle en l'agressant au téléphone, un ancien ami lui demande de l'argent, un journaliste roumain insiste pour une interview, la bonne est enceinte de lui, un fonctionnaire apparaît soudainement pour inspecter son appartement, un plombier maladroit fait irruption recherchant en vain une fuite d'eau...

C'est en 1961, dans la pièce *La Grotte*³, que le dramaturge ressuscite le personnage sous le même nom, l'Auteur. Cette fois, le rôle tient encore une position centrale dans la pièce, œuvre construite autour d'une mise en abyme pirandellienne qui commence avec l'aveu de l'Auteur annonçant qu'il va proposer sur scène sa pièce inachevée. Une telle mise en évidence de la fictionnalité de la pièce, de la transcendance du cadre théâtral n'était pas nouvelle chez Anouilh, comme le montrent des pièces précédentes comme *Antigone* ou *La Répétition*. Toutefois, avec *La Grotte* il a créé un personnage qui était explicitement son double et l'a utilisé pleinement pour livrer sa thèse au public. L'Auteur ouvre le jeu avec ces lignes : « Ce qu'on va jouer ce soir,

² ANOUILH, Jean. « Épisode de la vie d'un auteur » *Théâtre*. Tome I. Éditions Gallimard, 2007. pp. 763-786.

³ *Ibid.*, « La Grotte » Tome II. pp. 489-577.

c'est une pièce que je n'ai jamais pu écrire. J'en ai écrit beaucoup d'autres [...] depuis bientôt trente ans... ». Après quoi, le dramaturge ajoute même une didascalie : « *Il attend un peu, comme si on allait l'applaudir.* » De façon évidente, l'Auteur cherche à susciter la compassion du public en s'adressant directement à la salle d'une manière détendue et impromptue. Il y a déjà eu dans le théâtre d'Anouilh, des personnages-narrateurs comme Monsieur Henri d'*Eurydice* ou le Prologue-Chœur d'*Antigone* qui se placent hors du cadre de la fiction, à mi-chemin entre la scène et la salle. L'Auteur de *La Grotte* se rattache à ce type de personnage, privilégié dans le sens où il peut adresser directement les spectateurs tout comme il peut interférer avec les personnages et dans l'intrigue de la pièce. Ces personnages invitent les spectateurs à devenir leurs complices, et c'est à travers eux que le public prend conscience de sa propre nature voyeuriste.

L'Auteur explique sa pièce inachevée, évoque ses échanges avec le directeur du théâtre, devinant les reproches d'un critique assis parmi les spectateurs et donnant l'illusion qu'il annule le pacte dramatique en renonçant à son rôle d'être fictif, en franchissant le *quatrième mur*, le mur imaginaire entre la scène et la salle, et en existant par lui-même. Ainsi, le monologue de l'Auteur représente une version intime d'une pièce impromptue. Même si le public sait que l'homme qui s'adresse à lui sur scène n'est pas Jean Anouilh, il en vient à le considérer comme un double du dramaturge.

Cette supposition est confirmée dans l'acte II, lorsqu'apparaît un troisième personnage qui lui aussi transgresse le cadre fictionnel. C'est le Père Romain, personnage qui appartient au monde interne de la pièce : c'est le maître d'hôtel de la maison bourgeoise où se passe l'intrigue. Toutefois, au début de l'acte II, le dialogue entre l'Auteur et le Père Romain permet au public d'apprendre trois éléments nouveaux.

L'AUTEUR : Qu'est-ce qu'elle raconte celle-là ?

Il l'apostrophe :

Qu'est-ce que vous racontez, madame ? Et d'abord qui vous a permis de parler ? C'est insensé ! Je vais boire un café pendant l'entracte, je reviens... et ils parlent !

LE PÈRE ROMAIN, *qui est apparu en bas* : Je m'excuse auprès de Monsieur. Il ne faut pas que Monsieur nous en tienne rigueur. [...] C'est moi qui ai commencé à parler de mon propre chef, Monsieur. On avait levé le rideau — par mégarde sans doute — et il fallait bien faire quelque chose. Alors, nous avons pris la liberté de continuer la pièce de Monsieur⁴.

L'ouverture de cet acte apparaît comme un accident, survenu pendant l'entracte : l'Auteur a perdu la maîtrise du développement dramatique et l'intrigue est maintenant incontrôlable. Quand il admet que le Père Romain est « un personnage familier » pour lui, ce dernier énumère avec enthousiasme les pièces de cet Auteur auxquelles il a participé : « 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 ; Monsieur a été toujours très satisfait de mes services.⁵ » Il ainsi confirme que l'Auteur est un véritable *alter ego* de Jean Anouilh. Simultanément, il montre qu'il est lui aussi un personnage qui reconnaît le monde réel en dehors de l'univers fictionnel de la pièce inachevée.

Ces trois révélations, celle de la perte de contrôle sur la progression dramatique de la pièce qu'écrit l'Auteur, celle de la confirmation que celui-ci est un double d'Anouilh et celle de l'existence d'un personnage interne au drame et cependant capable de connaître le monde extérieur, redéfinissent le *pacte dramatique* initialement proposé aux lecteurs-spectateurs. Dans sa version précédente, la mise en abyme était posée comme un clin d'œil satirique et autocritique.

⁴ *Ibid.*, p. 538.

⁵ *Ibid.*, p. 539

Dans *Cher Antoine ou l'amour raté*⁶, pièce d'Anouilh qu'il mit en scène en collaboration avec Roland Piétri en 1969 au Théâtre de Montparnasse Gaston-Baty, le protagoniste, Antoine, ressemble au dramaturge par son âge et par son métier. Bien qu'Antoine ne puisse être assimilée à l'Auteur de *La Grotte*, dans le sens qu'il possède une œuvre bien distincte (« *Le Château au Danemark, Les Femmes de Barbe-Bleue, Le Piège, Andromaque* », comme énumère Cravatar⁷), il est un nouveau porte-parole de l'auteur, lorsqu'il insiste complaisamment sur le fait que l'essence de son métier est de divertir le spectateur : « Il disait que la littérature, quoi qu'on pense, ne valait pas autre chose que le divertissement d'un moment. Il disait que c'était aussi l'avis de Racine⁸. » Sa thèse coïncide avec celle d'Anouilh qui a affirmé à plusieurs reprises, sur la scène et dans la vie, l'importance du « plaisir du public⁹. »

Cher Antoine inaugure une série de pièces qui explore le moi, le point de vue à la première personne, à travers un processus d'enquête et le dénouement d'un mystère. Ce « théâtre enquête », comme l'a défini Blancart-Cassou¹⁰, prolonge et perfectionne ce que *La Grotte* avait commencé à mettre en place.

Antoine, qui semble être décédé peu de temps avant le lever de rideau, a convoqué ses proches, ses anciennes femmes et ses anciennes maîtresses, ses

⁶ « Cher Antoine ou l'amour raté » *op.cit.* Tome II. pp. 685-766.

⁷ *Ibid.*, pp. 698-699

⁸ *Ibid.*, p. 699.

⁹ « Une scène ne se “joue” pas tant que le public ne dit pas ses répliques de silence, d'éclats de rires, de frémissements » (ANOUILH, Jean. « Les Concessions au public » *op.cit.* Tome I, pp. 1269-72. (Manuscrit sans date.)

« Quand on fera les comptes – le jour que vous avez prévu ou un autre – on s'apercevra que seuls ceux qui ont amusé les hommes leur auront rendu un véritable service sur cette terre. » (ANOUILH, Jean. « Ornifle ou Le courant d'air » *op.cit.* Tome I. pp. 91-187.)

¹⁰ BLANCART-CASSOU, Jacqueline. *Jean Anouilh : Les Jeux d'un pessimiste*. Publication Université Provence. 2007.

enfants et amis, pour l'ouverture de son testament dans son château bavarois situé dans des montagnes enneigées. Il a passé lui aussi une enfance solitaire¹¹, négligé par sa mère, et s'est fort attaché à sa bonne allemande qui lui tient lieu de figure maternelle. Ce vide affectif le conduit à rechercher la stabilité familiale et nourrit son obsession de la propriété, incarnation de cette stabilité. Selon Caroline Anouilh, son père avait tendance à acquérir de façon impulsive des biens immobiliers dans différentes villes et même à l'étranger¹².

Pourtant, le dramaturge préfère éluder la question lorsqu'on l'interroge dans un entretien sur le côté autobiographique de la pièce :

Peut-être [...] Quoiqu'il en soit les critiques seront persuadés que cet Auteur, c'est moi. Les mots que je prête à mes interprètes sont bien toutefois ceux que je voudrais qu'ils disent véritablement à ma dernière heure¹³.

***L'Arrestation*, ou l'exploration de l'autoréférence**

*L'Arrestation*¹⁴ est à la fois pour Jean Anouilh un retour à l'enfance et aux sujets qui chez lui sont toujours associés à cette période : l'aliénation, l'humiliation, l'adultère et la bâtardise. Alors que l'avatar du dramaturge n'est cette fois ni dramaturge, ni auteur, ni homme de théâtre, il est incontestable que la gravité de cette pièce laisse deviner une œuvre autoréférentielle, autofictionnelle ou autobiographique. La « pièce enquête », déjà expérimentée avec *Cher Antoine* et avec *Les Poissons rouges ou Mon père ce héros*, atteint son point culminant avec l'intense enquête sur soi menée dans cette pièce. Ici le paradoxe anouilhien est plus évident que jamais. Que cherche cet auteur qui

¹¹ La solitude de l'enfance est un sujet récurrent chez Anouilh, non sans rapport avec sa propre enfance. Le sujet sera traité plus bas.

¹² ANOUILH, Caroline. *Drôle de père*. Paris : Édition N°1 Lafon. 1990.

¹³ *Paris-Jour*. 8 septembre 1969.

¹⁴ ANOUILH, Jean. *L'Arrestation*. Collection Folio. Édition de la Table Ronde. 1975.

a nié à maintes reprises le rapport entre son œuvre et sa vie, avec cette pièce, dense d'autoréférences et de détails directement empruntés à sa propre vie ? La pièce est-elle alors une sorte d'analyse de soi, un essai de réconciliation de l'auteur avec les traumatismes de son passé ?

L'intrigue se déroule dans un hôtel démodé quelque part en France. Deux hommes, un jeune et l'autre d'âge mûr, y arrivent tard le soir en partageant un taxi. L'homme âgé, simplement appelé l'Homme, est témoin d'une scène entre le jeune homme (appelé sans aucune surprise le Jeune Homme) et sa femme et d'une scène d'amour entre les membres de l'orchestre saisonnier. Puis l'Homme échange quelque mot avec le garçon d'hôtel, les lecteurs-spectateurs comprennent que superficiellement la pièce est structurée comme une enquête policière menée parmi les personnages qui ont chacun une histoire à raconter, avec un ancien commissaire dans le rôle d'inspecteur. Au fur et à mesure que l'intrigue progresse, nous comprenons que ce cadre n'est que superficiel et que les scènes consécutives, dont la chronologie est aléatoire, posent une énigme supplémentaire, en plus de la recherche d'un hors-la-loi. Bien que le Commissaire mène l'investigation sur cet agresseur en fuite, il dénoue en réalité le nœud temporel pour révéler l'identité des protagonistes ainsi que leur chagrin et leur crime.

Les trois personnages au nom abstrait, Le Petit, Le Jeune Homme et L'Homme, incarnent les trois phases de la vie d'un homme. L'Homme jette un regard rétrospectif sur la vie des autres, il est l'observateur de l'œuvre. Il rencontre les autres personnages qui sont chacun les figures qu'il a croisées aux différents moments de sa vie, mais personne ne semble le reconnaître. Le Petit erre dans les couloirs de l'hôtel, solitaire parmi les clients pendant que sa mère joue dans l'orchestre et qu'elle entretient une liaison adultère avec le saxophoniste. La haine que le Petit éprouve pour l'amant de sa mère se révèle dans des tentatives de meurtre, qui sont à la fois des fantasmes infantiles et de réels essais d'empoisonnement. Parallèlement, il noue une relation amoureuse

innocente avec la jeune fille d'une veuve bourgeoise. Consciente de ses intentions meurtrières, la fille lui offre son amour enfantin et lui promet un avenir heureux : « Quand nous serons grands, nous nous marierons et je te rendrai heureux. » « On ne sera plus jamais seuls, quand on sera mariés.¹⁵ » Le Jeune Homme aussi est dans un état de détresse extrême, au moment d'abandonner son amour d'enfance, la jeune fille qui est maintenant devenue sa femme et la mère de son enfant pour fuir avec une autre femme, la maîtresse d'un certain Vicomte qu'il vient de tuer sous le coup d'une impulsion.

Précisant qu'il est déjà « en retrait », le commissaire met en ordre l'intrigue embrouillée pour faire apparaître l'identité de l'Homme. En fait c'est lui le fugitif, Frédéric Walter, le soi-disant « homme invisible », le fils illégitime du vicomte qui a finalement été victime de sa haine. De plus, le Commissaire propose une théorie selon laquelle la pièce entière n'est qu'une vision de l'Homme, une « petite seconde éternelle » qu'il est en train de vivre à la fin de sa propre vie.

Les éléments autobiographiques de cette pièce sont indéniables pour lecteurs-spectateurs actuels, parce que nous avons accès aujourd'hui aux ressources biographiques¹⁶ pour vérifier que divers épisodes de la vie de l'auteur correspondent avec ce qui est décrit dans la pièce. Il convient de noter que ces détails concernent surtout sa naissance et son enfance¹⁷.

¹⁵ *Ibid.* p. 121

¹⁶ Les mémoires de sa fille, *Drôle de père* (ANOUILH, Caroline. *op.cit.*) viennent confirmer des nombreuses similarités suggérées entre l'œuvre et la vie de son père. On peut aussi consulter les mémoires rédigées par l'auteur lui-même (*La Vicomtesse d'Erystal n'a pas reçu son balai mécanique*. Paris : Table Ronde. 1987.), et une biographie d'Anca Visdei (*Jean Anouilh, une biographie*. Paris : Éditions de Fallois. 2012.)

¹⁷ Une telle attitude, où l'intérêt aux détails biographiques est limité à l'enfance ou la jeunesse, périodes dans lesquelles l'identité personnelle est encore en formation, est

Vous vous appelez Frédéric Walter, vous avez vingt-sept ans. Vous êtes né le 27 juin 1919 à Montluçon, de Lucien-Pierre André Walter, tailleur, et de Marie-Germaine Couture, son épouse, musicienne¹⁸.

Pour l'état civil, Jean Marie Lucien Pierre Anouilh, est né « le 23 juin 1910 à une heure chez son père et sa mère, rue du Jardin Public », à Bordeaux, fils de Marie-Magdeleine, pianiste, et de Jean François Gaston, [...] tailleur-coupeur¹⁹.

Il est évident ici que l'état civil de Frédéric Walter n'est qu'une variation de celui d'Anouilh, puisque les professions de leurs deux parents sont identiques et que l'auteur attribue ses propres prénoms aux parents de Frédéric. Même la date de naissance ne diffère que de quelques années et quelques jours. Le Petit, comme le petit Jean, est venu à l'hôtel pour accompagner sa mère qui travaille dans l'orchestre, pour passer des nuits de solitude proustienne, attendant impatientement les caresses d'une mère absente.

Nous pouvons aussi confirmer la ressemblance entre le grand secret autour de la naissance de Frédéric et celui du dramaturge. Il a confié à sa fille que :

— C'était en 1914, j'avais quatre ans quand ma mère me prit par la main et dit : « dis au revoir au monsieur ». Le monsieur était habillé pour partir à la guerre... Il était grand et beau. Il m'attira à lui, me fit montrer sur ses genoux et me serra contre sa poitrine avant de m'embrasser... Je sentis une larme couler de sa joue sur mon front. J'en fus troublé.

propre au XX^e siècle. En contraste avec la tradition autobiographique moderne, dont l'origine remonte aux *Confessions* de Rousseau et qui se développe au XIX^e siècle, tradition où les auteurs racontaient de façon rétrospective leur vie lorsqu'ils avaient atteint l'âge mûr avec le désir ultime de se situer socialement et historiquement, le siècle dernier s'intéresse moins au statut social de soi, et plus au processus d'autoformation, sans doute sous l'influence de la psychanalyse.

¹⁸ *L'Arrestation. op.cit.*, p. 168.

¹⁹ VISDEI, Anca. *op.cit.*, p. 15.

Et voici la confession fictionnelle :

J'avais quatre ans. Cinq peut-être. J'avais oublié.

[...] Il me scrutait avec une sorte d'ironie méchante. Il a murmuré avec une moue de mépris : « Un visage de fille ! »

Les visions des deux enfants se chevauchent, se mêlant aux images des tantes murmurants (« Et quand j'ai raconté à mes tantes questionneuses qu'on venait de voir un monsieur au château, elles ont ricané entre elles, avec des mimes²⁰. » « [S]ouvenir de ces très jeunes années : [...] Des tantes chuchotent entre elles des secrets de famille²¹. ») et des pères biologiques allant aux funérailles de leur mère (« A l'enterrement de ta mère. Il y était venu. [B]ien entendu, tout le monde savait. Tout le village l'avait reconnue depuis longtemps la mâchoire de son seigneur²². » « Lors des obsèques de la vieille dame, ce notable, [...] sera présent²³ »).

De pareilles scènes d'enfance sont associées à celles qui sortent de l'imagination de l'auteur, avec les tentatives d'empoisonnement de l'amant de sa mère, le meurtre du vieil homme qui est à la fois l'ancien amant de celle-ci et son père secret, de son cambriolage autodestructeur et sa fuite hors de sa famille. Étaient-ils simplement des inventions pour accroître l'intérêt dramatique ? C'est possible. Étaient-ils inspirés des événements qui auraient pu se réaliser et qui, seulement par hasard, sont restés dans l'imagination du jeune Anouilh ? *L'Arrestation* pourrait être d'une certaine manière une tentative d'autoanalyse pour Anouilh, comme semble suggérer Visdei dans sa

²⁰ *L'Arrestation. op.cit.*, p. 181.

²¹ VISDEI. *op.cit.*, p. 15

²² *L'Arrestation. op.cit.*, p. 183.

²³ VISDEI. *op.cit.*, p. 15.

biographie *illégitime* de ce dramaturge²⁴ Nous ne pouvons déterminer si, l'auteur a cherché à travers son écriture à revisiter ses souvenirs de jeunesse et à s'autoanalyser pour se mettre à distance de soi-même. Pour notre part, nous voudrions plutôt nous concentrer sur l'intérêt dramatique qui manifeste dans l'utilisation des détails de la vie de l'auteur.

L'image de soi comme outil pour atteindre le public

Selon la définition de Philippe Lejeune, une autobiographie est « le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité²⁵ ». C'est par conséquent un genre fondamentalement inaccessible pour le théâtre, à cause de la nature indirecte du drame. Dans le théâtre conventionnel, une pièce n'existe que *via* la voix et le corps du comédien. Il y a des représentations modernes dans lesquelles l'auteur lui-même est aussi l'acteur, ce qui pourrait laisser penser qu'il communique directement avec le public. Toutefois, même dans pareil cas, comme le souligne judicieusement Patrice Pavis²⁶, la représentation de soi sera toujours « suspecte », « parce qu'elle sera l'objet d'une mise en place, d'un choix des matériaux, d'une exhibition, en un mot une mise en scène de moi à des fins artistiques et fictionnelles ». Le texte théâtral ne peut jamais assumer dans son intégralité le « pacte autobiographique²⁷ », contrat qui assure que la narration que fait l'auteur est fidèle à la réalité biographique. Cette impossibilité n'est pas sans rapport avec la nature indirecte de l'expression théâtrale. Si dans la plupart des

²⁴ « L'enfance d'Anouilh est un ennemi invisible mais omniprésent auquel l'auteur essaiera de régler son compte au fil de ses pièces. » VISDEI, *op.cit.*, p. 14.

²⁵ LEJEUNE, Philippe. *L'Autobiographie en France*. Paris, Colin. 1971. p. 14

²⁶ PAVIS, Patrice. « Théâtre autobiographique » *Dictionnaire du Théâtre*. Paris, Dunod. 1997. pp. 361-362.

²⁷ LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil. 1975.

textes littéraires, les lecteurs lisent les propres paroles de l'auteur, le public n'entend guère le voix du dramaturge. Comme souligne Pavis, « le théâtre est une fiction présente assumée par des personnages imaginaires qui diffèrent de l'auteur et ont d'autres soucis que de raconter sa vie²⁸ ». Cette phrase éclaire deux points ; D'abord, que l'existence des médiateurs, les comédiens, renforce l'impossibilité fondamentale d'un théâtre autobiographique²⁹. Puis, qu'une pièce théâtrale a rarement pour but exclusif de raconter la vie d'auteur. Alors, comment fonctionnent les éléments autobiographiques pour aider ou pour souligner les « autres soucis » que pourraient avoir les personnages de la pièce. Pour examiner la possibilité d'un théâtre autobiographique, réfléchissons d'abord aux différentes formes de pactes qui peuvent s'établir entre l'auteur et le spectateur ou entre le comédien et le spectateur.

Dans le cas d'Anouilh, l'autoreprésentation passe par trois étapes différentes. Il commence d'abord à employer les personnages qui lui ressemblent comme un élément comique et autocritique dans les pièces comme *Épisode de la vie d'un auteur* ou *La Grotte*. Nous pouvons considérer qu'on est encore dans une phase expérimentale. Avec *Cher Antoine* et *Les Poissons rouges*, il expérimente en jouant avec sa propre image d'auteur accompli et en incorporant quelques épisodes de sa vie, par exemple les souvenirs de son enfance solitaire, ou un épisode encore plus banal lorsqu'il a uriné dans le bocal à poisson. Dans *l'Arrestation*, il insère dans son théâtre davantage d'événements marquants de sa vie, comme la scène de rencontre avec son père biologique.

Dans la période expérimentale, le pacte que l'auteur propose à son public reste encore simple pour *Épisode de la vie...* Il joue avec son image

²⁸ PAVIS, *op.cit.*, p. 361.

²⁹ Même si cette impossibilité préalable n'empêche pas les auteurs dramatiques à explorer le domaine autobiographique. Aussi tôt qu'à l'aube de théâtre français, nous trouvons une telle exploration par exemple dans *Le Jeu de Feuillée* d'Adam de la Halle.

uniquement pour en faire une sorte de caricature, un personnage fictionnel qui se présente comme grotesque. Ensuite, avec *La Grotte*, Anouilh fait de l'Auteur l'incarnation scénique de lui-même. Cependant, la fonction de ce personnage est plutôt d'être un narrateur, puisqu'il ne participe pas directement au déroulement de la pièce interne. Sa position est plus proche de celle du chœur chez les classiques grecs, ou de celle des figures narratrices dans *Antigone* ou *Eurydice*. D'autre part, Antoine est une interprétation sophistiquée des références à soi en tant que personnage dramatique et fictif. Même si on s'accorde à lui attribuer le caractère d'Anouilh, les conflits représentés dans les pièces sont élaborés pour correspondre aux exigences dramatiques. Ici le pacte offert aux lecteurs-spectateurs est plus proche de celui d'une autofiction, dans le sens qu'il assure la « vraisemblance littéraire » plutôt que la véracité du texte. En examinant les divers pactes que propose le dramaturge, nous pouvons supposer que chez lui, les pièces qui comportent des « personnages doubles » de l'auteur sont des pièces autoréférentielles et auto-représentantes, mais pas des pièces autobiographiques à proprement dit, malgré la présence d'éléments que l'auteur tire directement de sa propre vie.

Au fil de l'étude approfondie de ses références textuelles au public, nous pouvons déduire les sentiments fortement ambivalents qui existent chez cet auteur dramatique³⁰. Ils rappellent ceux de Frédéric et sa demande d'attention à l'égard de ses parents impossible à satisfaire. Anouilh cherche, lui aussi, ardemment l'approbation des autres, sans sacrifier un scepticisme amer, souvent proche de la haine. Même si pour Frédéric ou pour Jean, la communication et la réconciliation familiale ont été impossibles dans la vie, cet auteur arrive finalement, dans son écriture, à atteindre son public grâce à ses ruses dramatiques. Du coup, la référence à soi lui permet de franchir la

³⁰ Voir mon article, « La Grotte : Jean Anouilh et sa perspective sur le public » pour étudier les références au public chez Anouilh au cours de sa carrière. (*Cahiers d'études françaises Université Keio*. n°20. pp. 32-47. 2015.)

barrière insurmontable qui existe entre le dramaturge et son public, et d'accéder à l'imagination de ce dernier.

Dans le monde théâtral hyper-médiatisé du 20^e siècle, le dramaturge et le public ont des images déterminées l'un de l'autre. Comme nous observons dans les lettres³¹ et les articles³² d'Anouilh, pendant la première partie de sa carrière, lui aussi n'avait du public que l'image d'un partenaire inaccessible, image entièrement constituée dans son imagination. D'autre part, nous pouvons déduire des articles de périodiques et des émissions télévisées qui présentent Jean Anouilh dramaturge³³, comment le public, à son tour, construit l'image du dramaturge dans son imagination. Évidemment, les médias ne nous offre qu'une image partielle et parfois déformée de ce public. Toutefois, ils nous laissent un petit aperçu sur le processus de fixation d'une image publique. Ainsi le rapport auteur-spectateur est fondamentalement un miroir sans tain de

³¹ Il parle dans une lettre à René Clair, conservée dans la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet (cote : ms 32220. Paru dans Théâtre. Tome I. *op.cit.* p. 1268) de son « vrai public », révélant son désir d'être accepté par un public proche et sélectionné, y compris son ami René.

³² Voir « Les Concessions au Public » (*op.cit.*) et « Propos déplaisants » (*En marge du théâtre*, textes réunis et présentés par Efrin Knight, La Table Ronde, 2000).

³³ Hormis des nombreux articles de magazine et des publications qui traitent de ce dramaturge et de ses œuvres, nous trouvons une telle curiosité dans les programmes télévisés qui montrent par exemple le jeune Anouilh à coté de ses interprètes, Pierre Fresnay et Blanchette Brunoy (*France Actualité*. 12 octobre 1943), ou même avec son cousin éloigné, qui fait une apparition dans une émission de variétés (*Bouquet de joie*. 19 novembre 1956). L'auteur joue le plus souvent sur l'âge et la profession quand il met en scène un personnage proche de son image publique. Ce sont les deux particularités que le public moyen associe le plus facilement à l'image d'Anouilh, avec ses lunettes iconiques et son regard timide. On peut dès lors supposer que ces personnages servent de moyens stratégiques pour l'auteur pour s'approcher de son public à travers l'image que ce dernier connaît.

part et d'autre.

Revenons au paradoxe anouilhien qu'on a observé au début de cet article : le refus de biographie d'Anouilh et ses techniques autobiographiques. Le paradoxe persiste. Nous avons étudié comment Anouilh incorpore les éléments autobiographiques dans certains de ses pièces. En analysant la fonction dramatique remplie par les personnages qui reflètent l'auteur et la nature du pacte autobiographique, ou, plutôt pseudo-autobiographique, nous pouvons conclure que le recours apparemment *paradoxal* aux personnages et aux éléments autobiographiques est une tentative chez le dramaturge à surmonter la distance infranchissable le séparant de son public. Nous avons observé comment Anouilh a offert progressivement son image à l'imagination spectateur. Cela n'assure pas nécessairement que cette image soit un vrai reflet de lui, ou qu'il fasse des concessions pour satisfaire le désir de son public. Toutefois, nous pouvons déduire qu'il a consenti à jouer avec sa propre image pour approcher de l'imagination de ses spectateurs et peut-être s'y introduire. Pour lui, la création dramatique est une guerre entre les deux imaginations : la sienne et celle de son public. De cette façon, le paradoxe disparaît. Dans le cas d'Anouilh, la proposition d'un pacte *autoréférentiel* est un moyen de tenter d'accéder, grâce à l'image publique de soi, à l'imagination des spectateurs.