

| e-cahiers littéraires

revue littéraire et électronique : études et textes inédits de jeunes chercheurs francophones

Article 2, mars 2016

Inès **KHEMIRI**

I.S.L.T., Université de Carthage

Inédit

Théâtre et «roman familial» dans les dernières pièces de Jean Anouilh

«Nous sommes tous des metteurs en scène omnipotents et inopérants,
la plupart du temps d'un Opéra intime : notre vie.»¹

«Presque tous les hommes sont de petits garçons blessés.»²

Jean Anouilh

Les dernières pièces de théâtre de Jean Anouilh, notamment *Cher Antoine ou l'Amour raté* (1969), *Ne réveillez pas Madame* (1970), *Tu étais si gentil quand tu étais petit* (1972) ou *L'Arrestation* (1975), qui montrent souvent un auteur dramatique dirigeant une troupe de comédiens avec lesquels il entretient des rapports difficiles - ont pu séduire le public et les critiques par la richesse de leur palette dramatique. Commentant cette originalité des pièces de Jean Anouilh où la théâtralité est particulièrement mise en avant, Pol Vandromme écrivait déjà en 1965 : «Comment dire ? Ce ne sont pas seulement des pièces *de* théâtre ; ce sont des pièces *sur* le

¹ Programme de la création du *Directeur de l'opéra*. Septembre 1971, *Théâtre II*, Gallimard, Pléiade, p. 1315.

² Cité dans la notice de *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, *Théâtre II*, p. 1470, note 2.

théâtre, et même quelques fois des pièces *dans* le théâtre³.» Cela est tout à fait vrai. Néanmoins, il convient de ne pas trop se laisser trop éblouir par ce que Pierre Brunel a appelé le «jeu pirandellien⁴», et prêter aussi l'oreille au drame poignant qui semble se jouer en arrière-plan cette envoûtante machinerie théâtrale. Cet «Opéra intime», comme l'aime appeler Anouilh, et qui semble avoir partie liée à ce qu'on appelle depuis Freud, le «roman familial», est suggéré par le retour d'images obsédantes⁵ et par la répétition de situations dramatiques complexes, appelée par le jeu du théâtre dans le théâtre. Il semble révéler une carence affective que rien ne semble avoir pu combler et dévoiler une «blessure narcissique»⁶, demeurée béante. C'est la trame de ce «roman familial», ses acteurs, sa configuration et ses enjeux que nous voudrions mettre en évidence en tenant compte de la spécificité du langage théâtral.

En effet, sous les scènes d'emprunt et le jeu du théâtre dans le théâtre, surgissent, çà et là, des images obsessionnelles renvoyant à des souvenirs traumatisants que l'auteur n'a pas réussi à chasser entièrement du champ de sa conscience. Sous les mots des autres percent plus poignants que jamais les souvenirs de ses propres maux, de son mal de vivre. Comme le souligne Claude-Gilbert Dubois, la scène théâtrale n'est pas régie par le principe du réel mais par le principe de l'imaginaire, et met moins en scène des objets mimétiques que des «objets-passions» :

La représentation est l'extériorisation de l'univers intérieur d'un auteur et des personnages qui l'habitent à l'égard d'un public qui intériorise à son tour décors, drames et passions représentées. Les objets représentés à la vue s'allégorisent et éveillent d'autres objets-passions, volontés, désirs – avec lesquels ils interfèrent et communient dans l'émotion théâtrale [...]⁷.

³ Pol Vandromme, *Jean Anouilh, un auteur et ses personnages*, La Table Ronde, 1965, p. 65

⁴ Voir Pierre Brunel, «*Tu étais si gentil quand tu étais petit* de Jean Anouilh ou le mythe d'Electre», in *Le Mythe d'Electre*, Honoré Champion, 1995, p. 187.

⁵ Concernant *Cher Antoine*, l'auteur a déclaré : «*Cher Antoine* est né à partir d'une idée qui un jour m'est venue : les funérailles d'un dramaturge. Qui va venir ? Ses proches, ses amis, ses amours passées, ses ennemis ? Ainsi, je me mis à écrire et de la situation ont surgi les caractères. Par moments, il me semblait qu'ils étaient là à m'attendre pour que je leur donne forme, tous réclamant une vie scénique.» ; «I write Plays as a Chairmaker Makes Chairs», «Invention et création», «Sur le théâtre. 1970», *Théâtre II*, p. 1342.

⁶ Voir par exemple Dessuant Pierre, «Névrose, Œdipe et blessure narcissique», *Revue française de psychanalyse* 4/2003 (vol. 67), p. 1203-1209. URL : <www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2003-4-page-1203.htm>. DOI : 10.3917/rfp.674.1203.

⁷ Claude-Gilbert Dubois, *Le baroque. Profondeurs de l'apparence*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993, p. 144.

La scène théâtrale, montrant des personnages engagés dans des conflits psychologiques tiendrait davantage de l'écran sur lequel viendrait s'inscrire le drame intérieur de l'auteur, son «roman familial».

Ce qui semble sous-tendre l'art du théâtre dans le théâtre et de la mise en abyme dans les dernières pièces Jean Anouilh, c'est en effet le «roman familial» de l'auteur, sa «fable des origines» qui révèle une profonde blessure narcissique, une insatisfaction fondamentale :

On peut dire que l'homme heureux n'a pas de fantasmes, écrit Freud⁸, seul en crée l'homme insatisfait. Les désirs non satisfaits sont les promoteurs des fantasmes, tout fantasme est la réalisation d'un désir, le fantasme vient corriger la réalité qui ne donne pas satisfaction⁹.

La notion de «roman familial» que Freud a introduite en 1909 dans *Le Roman familial des névrosés*, désigne en effet, les «fantasmes par lesquels le sujet modifie imaginativement ses liens avec ses parents (imaginant, par exemple, qu'il est un enfant trouvé). De tels fantasmes trouvent leur fondement dans le complexe d'Œdipe¹⁰». Dans son essai *Roman des origines et origines du roman* paru en 1972, Marthe Robert fait de ce concept, qu'elle définit comme «le récit fabuleux, mensonger mais merveilleux, que tout homme invente autour de ses relations familiales¹¹», son principal outil d'analyse de la littérature européenne.

⁸ «Je suis, en qualité de médecin, beaucoup plus sceptique que Piédelièvre, sur le bien-fondé des théories nouvelles de ce M. Freud. Mais tout de même, une chose me trouble. Pourquoi, un jour d'hiver, il y a un peu plus de trois ans, Antoine, sans rien dire à personne, a-t-il senti le besoin de s'en venir retrouver au fond de l'Allemagne la vieille bonne qu'il avait eue enfant?» *Cher Antoine*, p. 728.

⁹ Freud, «Création littéraire et rêve éveillé», in *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, 1933. p. 7

¹⁰ «Avant de leur consacrer un article, en 1909, Freud avait déjà fait état à quelques reprises de fantasmes par lesquels le sujet se forge une famille, invente à cette occasion une sorte de roman. De tels fantasmes se rencontrent manifestement dans les délires paranoïaques ; rapidement Freud les retrouve chez les névrosés sous diverses variantes : l'enfant imagine qu'il est né non de ses parents réels, mais de parents prestigieux, ou bien d'un père prestigieux, et il prête alors à sa mère des aventures amoureuses secrètes, ou encore il est bien lui-même enfant légitime, mais ses frères et sœurs sont des bâtards.

«De tels fantasmes se rattachent à la situation œdipienne ; ils naissent sous la pression qu'exerce le complexe d'Œdipe. Leurs motivations précises sont nombreuses et mêlées : désir de rabaisser les parents sous un aspect et de les exalter sous un autre, désir de grandeur, tentative de contourner la barrière contre l'inceste, expression de la rivalité fraternelle, etc.» Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, 1967, éd. 2004, PUF, « Quadrige », n° 249, p. 247.

¹¹ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Tel Gallimard, 1972, p.41.

Reprenant les analyses de Freud, elle explique que :

L'enfant ne vient pas à son «roman familial» uniquement par jeu et par goût du mensonge [...] mais, dit Freud, parce qu'il en a besoin à un moment de crise grave, pour surmonter la première déception où son idylle familiale risque de sombrer. Longtemps, en effet, le petit enfant voit dans ses parents des puissances tutélaires qui lui dispensent sans cesse leur amour et leurs soins, en échange de quoi il les revêt spontanément non seulement d'un pouvoir absolu, mais d'une capacité d'aimer et une protection infinies qui les placent dans une sphère à part, bien au-dessus du monde humain. Pour l'être chétif que le danger menace de partout, cette idéalisation ne va pas sans de sérieux profits, en fait il y trouve justement ce dont il manque dans le sentiment de son existence précaire, d'abord un gage de sécurité [...], puis une explication honorable de sa faiblesse [...], et même un moyen de renverser toute la situation puisqu'à diviner ses parents on devient soi-même l'enfant-dieu. [...]¹²

Mais la confrontation avec le réel va changer l'attitude de cet enfant-roi :

Or la vie elle-même en décide autrement, car l'enfant grandit, les soins continuels dont on l'entourait commencent de se relâcher, l'amour des siens lui semble donc amoindri, et pour peu qu'il doive le partager effectivement avec un ou plusieurs nouveaux venus, rien ne peut faire qu'il ne se juge spolié, victime d'une imposture ou d'une vraie trahison. Non seulement il n'est plus l'unique aimé, l'enfant-roi ou le petit dieu qui avait droit à un intérêt sans faille ni partage, mais en même temps il entrevoit que ses père et mère ne sont pas non plus les seuls parents en ce monde, un début d'expérience sociale lui apprend qu'il en existe d'autres, une foule d'autres parmi lesquels beaucoup sont en quelque façon supérieurs aux siens, ayant plus d'esprit, plus de bonté, plus de fortune ou de rang¹³.

Pour surmonter cette épreuve, l'enfant invente une «fable biographique» qui ménage son narcissisme et qui justifie son nouveau statut :

Pour composer l'intrigue de son «roman familial», l'enfant n'a d'ailleurs pas besoin d'une tromperie bien compliquée, il lui suffit de faire passer au compte d'un fait extérieur le changement tout intérieur dont les motifs lui restent cachés : devenus méconnaissables à ses yeux depuis qu'il leur découvre un visage humain, ses parents lui paraissent tellement changés qu'il ne peut plus les reconnaître pour siens, il en conclut que ce ne sont pas ses vrais parents, mais littéralement des étrangers, des gens quelconques avec les quels il n'a rien de commun si ce n'est qu'ils l'ont recueilli et élevé¹⁴.

¹² *Ibid.*, p. 44-45.

¹³ *Ibid.*, p. 45.

¹⁴ *Idem.*

Il va alors se donner un père¹⁵ imaginaire, voire toute une nouvelle famille¹⁶. «Ayant ainsi interprété le sentiment d'étrangeté que lui inspirent maintenant ses anciennes idoles démasquées, il peut désormais se regarder comme un enfant trouvé, ou adopté [...]»¹⁷»

Dans cette fable des origines, l'enfant peut se donner le statut de «l'Enfant trouvé» ou celui du «Bâtard». Dans le premier cas, il se pose comme un prince auquel la révélation de ses vrais parents, nécessairement nobles, apportera les privilèges dus à son rang. Dans le second cas, «mettant à mort» son père, il adopte l'attitude du conquérant qui ne devra sa gloire qu'à lui-même : «Le Bâtard n'en a jamais fini de tuer son père pour le remplacer, le copier ou aller plus loin que lui en décidant de “faire son chemin”¹⁸».

Dans la littérature européenne, ces deux types de psychologie ont été incarnés respectivement aux yeux de Marthe Robert par deux illustres personnages : Don quichotte, d'un côté et Robinson Crusoé de l'autre. Le premier, nourri des romans de chevalerie, se faisant une haute idée de lui-même, «réfractaire à l'expérience¹⁹» choisit de vivre dans l'«irréalité²⁰» et «se condamne à vivre en marge de la réalité tangible²¹». En revanche, le second, qui veut «s'élever par entreprise²²», renie son père²³ et va à la conquête du monde où il parvient, «à force de

¹⁵ Cette affabulation, comme l'explique Marthe Robert, touche principalement la figure du père : «D'abord, il garde sa mère à ses côtés, et cette proximité crée une intimité d'autant plus étroite qu'elle s'impose désormais dans le récit comme le seul lien concret ; puis – mais en fait les deux procédés se tiennent de si près qu'il n'est guère possible de les dissocier –, il relègue son père dans un royaume de fantaisie, dans un au-delà de la famille qui a le sens d'un hommage et plus encore d'un exil, car pour le rôle qu'il joue alors dans l'ordre ordinaire de la vie, ce père royal et inconnu, cet éternel absent pourrait tout aussi bien ne pas exister, c'est un fantôme, un mort auquel on peut certes vouer un culte, mais aussi quelqu'un dont la place est vide et qu'il est tentant de remplacer». *Ibid.*, p. 50-51.

¹⁶ Mélanie Klein rapporte : «Le cas de son petit garçon de cinq ans, qui décida d'aller vivre chez ses voisins, parce qu'il était convaincu d'être un enfant trouvé dont les vrais parents étaient ces gens étrangers probablement plus représentatifs et plus aimants à ses yeux.» *Ibid.*, p. 198, note 1.

¹⁷ *Ibid.*, p. 46-47.

¹⁸ *Ibid.*, p. 60.

¹⁹ *Ibid.*, p. 178.

²⁰ *Ibid.*, p. 181.

²¹ *Idem.*

²² *Ibid.*, p. 134.

²³ «[...] Robinson rompt une fois pour toutes avec ceux qu'il a reniés, jamais plus, il ne franchira leur seul [...]» *Ibid.*, p. 135

patience et de travail²⁴» à fonder son royaume²⁵ : «ayant formé le vœu de n'être le fils de personne, il devient l'orphelin absolu, le solitaire absolu qui s'engendre lui-même en toute pureté au royaume du désert parfait²⁶.»

Quel est «le roman familial» qui se joue en filigrane dans les dernières pièces de Jean Anouilh? Auquel de ces deux types de profils psychologiques peut-on rattacher ses héros, et en particulier le personnage du metteur en scène qui domine ce théâtre, et avec lequel l'auteur entretient beaucoup d'affinités ?

Oreste, *sourdement, après un temps d'hésitation* : Je vous avais vus, tous les deux.

Egisthe : Ta mère et moi ?

Oreste : Oui²⁷.

Ces propos qu'échangent Oreste et Egisthe dans *Tu étais si gentil quand tu étais petit* (1972) où Anouilh réécrit le mythe d'Electre, renvoient à cette scène originelle où l'enfant découvre l'infidélité de la mère et en reçoit une forte commotion. C'est cette scène obsessionnelle que pointent également la plupart des épisodes répétés par les comédiens.

En effet, le thème de la mère infidèle, de l'enfant mal aimé et du père humilié est décliné dans les principales œuvres de notre corpus selon des configurations suffisamment originales pour donner chaque fois l'impression de la nouveauté, mais aussi suffisamment proches pour suggérer la permanence d'un «mythe personnel²⁸». Par la méthode de la «superposition des textes²⁹», préconisée par Charles Mauron, nous pouvons déceler les formes de ce mythe.

²⁴ *Ibid.*, p. 145.

²⁵ «J'ai été dans mon royaume», dit-il à un seigneur «russien». Cité par Marthe Robert, *op.cit.*, p. 159.

²⁶ *Ibid.*, p.135.

²⁷ *Tu étais si gentil quand tu étais petit, Théâtre II*, p. 982.

²⁸ «En 1954, et à propos de Racine, je formulai l'hypothèse d'un "mythe personnel" propre à chaque écrivain et objectivement définissable.» Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, Librairie José Corti, 1963, Cérès Editions, 1996, p.7.

²⁹ «La psychocritique, explique Charles Mauron, recherche les associations d'idées involontaires sous les structures voulues du texte. La technique doit (provisoirement) annuler les secondes pour qu'apparaissent les premières. La psychanalyse avait déjà résolu un problème très voisin par la méthode des libres associations. Mais celle-ci est inapplicables en critique littéraire où l'on ne saurait dire à Mallarmé : «Associez.» La superposition des textes la

L'enquête biographique sera sollicitée pour confirmer cette configuration imaginaire reconstituée à travers le miroir brisé de l'œuvre.

1. «La mère coupable³⁰»

Le thème de la mère ou de l'épouse de l'auteur dramatique, coupables d'infidélité, traverse la plupart des pièces de Jean Anouilh et semble refléter le drame profond qui s'est joué dans l'enfance de l'auteur : «Sa mère l'amène, lorsqu'il a quatre ans, embrasser un gentilhomme qui s'apprête à partir pour la guerre. Cet homme prend le même sur ses genoux. Des tantes chuchotent entre elles des secrets de famille. L'enfant, sensible, intuitif, comprendra, vers l'âge de dix ans, que cet homme pourrait être son vrai géniteur [...] Anouilh en voudra à sa mère d'avoir trompé cet homme effacé et bon [...] ³¹».

On retrouve ce thème de la mère coupable dans *Ne réveillez Madame*, dans *Cher Antoine*, dans *L'Hurluberlu* ou dans *L'Arrestation*. La mère coupable se révèle comme telle à travers la «scène primitive», qui prend ici la forme de la scène traumatisante de l'adultère³². C'est au cours des répétitions que l'Enfant ou l'adulte découvrent que leur mère/épouse entretient une liaison

remplace en psychocritique. Il faut donc éviter de la confondre avec une comparaison. Nous touchons ici à la première des trois grandes frontières que je voudrais préciser afin de situer concrètement la psychocritique par rapport aux autres courants contemporains. Une comparaison de textes porte sur des contenus conscients de chacun des textes superposés ; elle les affaiblit les uns par les autres afin de faire apparaître moins des répétitions obsédantes (problème mieux résolu par la statistique) que des liaisons inaperçues et plus ou moins inconscientes.» *Ibid.*, p. 26.

³⁰ Nous empruntons cet intitulé à la dernière pièce de la trilogie de Beaumarchais, *La Mère coupable* (1792) mais aussi à un titre assez proche que nous trouvons dans *Le Rendez-vous de Senlis* : «Oh ! mais j'ai joué aussi des mauvaises mères. Tenez, dans *La Grande Coupable*, cher monsieur, j'abandonne mon bébé sur les marches d'une église.» *Théâtre I*, p. 481. Cette dernière pièce qui est fictive, est également citée dans *Colombe*, p. 922.

³¹ Voir Anca Visdei, *Jean Anouilh. Une biographie*, Editions de Fallois, Paris, 2012, p. 15.

³² «Car la mère ici n'est rapprochée qu'au prix de son abaissement, c'est l'amour même qui l'avilit, tandis que le père abhorré demeure toujours dans la zone idéale qui seule convient à son statut d'exception. De reine qu'elle était, la mère tombe d'un coup à une condition sociale humiliée, mais à cet état médiocre ou servile s'ajoute encore une indignité morale, puisque la fable de l'illégitimité n'a pas d'autre fondement que son adultère supposé.» Marthe Robert, *op. cit.*, p. 55.

amoureuse. La scène théâtrale a ainsi partie liée avec la scène imaginaire qu'elle réfracte sous la forme d'images obsessionnelles.

Dans *Ne réveillez pas Madame*, c'est la scène d'amour jouée par le couple Rita / Bachman, qui sont amants dans la vie et que l'enfant surprend, qui semble avoir traumatisé ce dernier. La Mère y joue le rôle d'une femme mariée, acceptant, en l'absence de son époux, les déclarations enflammées de son amant Von Krantzv, joué par l'acteur Alberto. Surpris par le Petit Garçon – auquel s'identifie Julien – qui les a rejoints au théâtre alors qu'ils sont en train de s'embrasser, ils le grondent sévèrement et lui demandent de rentrer à la maison et de ne plus les interrompre en plein travail :

L'Acteur : Oublie qui tu es, oublie qui je suis et ne soyons plus qu'un enfin.

La Mère *râlant de plaisir sous ses caresses* : Norbert !

L'Acteur : Ta peau. Ta peau. Ta peau.

Le Petit Garçon qui est entré depuis un moment et qui les regarde en silence ainsi que Julien fait un geste. Cette fois, c'est lui qui parle.

Le Petit Julien : Maman.

L'Acteur, *se relevant surpris* : Quoi maman ? Qu'est-ce qu'il fait ainsi ce petit crétin ? Qui t'a permis d'entrer ?

Le Petit Julien : Je viens voir maman.

La Mère, *se levant, réparant son désordre* : Pourquoi es-tu venu Julien ? Tu sais bien que je t'ai interdit de venir au théâtre pendant les répétitions.

Le Petit Julien : Papa est retenu au bureau ce soir. [...] J'ai peur tout seul. [...].

La Mère *gênée* : Parce que nous travaillons. Nous faisons un métier très difficile, tu sais. Allons rentre gentiment, mon amour. Et si tu ne veux pas aller chez le concierge, fais-toi des nouilles en attendant ton père [...].³³

Mais le Petit Garçon se sent trop seul pour partir. Il fait quelques pas puis revient. Il retrouve sa mère entre les bras de l'Acteur qui «l'enlace et l'embrasse longtemps³⁴». A cette «trahison», le Petit Garçon répond par le silence puis par la fuite : «*Le Petit n'a rien dit, il est*

³³ *Ne réveillez pas Madame*, p. 904-905.

³⁴ *Ibid.*, p. 906.

devenu tout pâle et il se sauve en courant à travers le théâtre.» De cette blessure, Julien souffre encore, puisque, à l'évocation de cette «scène primitive», on le voit crier encore : «Maman !³⁵»

Dans *L'Hurluberlu*, le Général comme son fils Toto sont malheureux de voir Aglaé se détourner d'eux, et leur préférer la compagnie d'Achille de Lépaud, qui est son partenaire dans la pièce que le Général a accepté de monter dans le petit théâtre de son jardin.

Le général reproche alors à sa femme de ne plus s'occuper des leurs enfants, en particulier de Toto qui semble perturbé :

Le Général, *grave* : Aglaé, je voudrais que nous pensions davantage à nos enfants. Je trouve que depuis que vous ne vous occupez que de cette représentation et de votre rôle, ils sont un peu livrés à eux-mêmes. Toto m'a paru dérouté³⁶.

Ce qui semble inquiéter Toto, c'est de voir sa mère vouer toute son affection à son partenaire de théâtre. L'empressement avec lequel elle rejoint le jeune homme derrière le rideau, la joie et les rires du couple, qui témoignent de l'amour naissant, inquiètent Toto que son père essaie tant bien que mal de consoler :

Elle a bondi sur le théâtre et disparu, légère, derrière le rideau. Aussitôt, on entend sa voix claire qui crie :

Mais non ! Mais non ! Pas comme cela ! Qu'il est composé ce garçon ! Voyons, laissez-moi faire sans bouger, s'il vous plaît monsieur !

On l'entend éclater d'un rire argentin qui se prolonge. Toto n'a pas bougé. Le Général lui dit doucement, répondant à son regard.

Le Général : Ce n'est rien. C'est maman qui rit³⁷.

La scène finale où on voit le couple s'embrasser tout en répétant fonctionne comme cette cruelle «scène primitive» qui a marqué Julien paluche. En effet, à la fin de *L'hurluberlu ou le réactionnaire amoureux*, le général demande à son petit garçon Toto de regarder les répétitions de la comédie dans laquelle sa mère Aglaé et lui-même vont jouer³⁸. La scène montre un couple qui s'embrasse : c'est Aglaé et le jeune homme dont elle s'est éprise :

³⁵ Ibid., p. 906.

³⁶ Ibid., p. 364.

³⁷ Ibid., p. 365.

³⁸ «Voilà, tu vas t'asseoir là, tout seul. Tu seras notre spectateur.» Ibid., p. 368.

Il [le Général] a disparu. On l'entend crier :

Tout le monde est prêt ? Les trois coups, Ledadu.

Un petit temps, puis trois coups sont frappés, un air de guitare et le rideau s'écarte sur un décor sommaire.

Sur une place de style espagnol, Aglaé est dans les bras d'un homme qui l'embrasse.

Les didascalies particulièrement longues ici miment le regard fixe de l'enfant qui assiste à «la trahison» de la mère et expriment son désarroi. Mais cette blessure est en même temps tournée en dérision par le jeu des «grotesques» qui s'amuse de cette scène d'adultère :

Par les côtés du décor deux figures de grotesques – en l'occurrence Lebelluc et Ledadu – surgissent, les observent et se retournent faisant un clin d'œil au public. La musique n'a pas cessé pendant cette pantomime.³⁹

Dans *L'Arrestation*, la mère qui est pianiste, entretient une liaison avec un membre de la troupe qui s'appelle, lui aussi, Roberto Bachman. Elle explique à son amant, agacé, qu'elle ne peut pas le rejoindre tant que son fils ne s'est pas endormi : «Tu sais bien qu'il est nerveux et qu'il ne peut pas s'endormir tant qu'il ne sait pas si je suis rentrée...⁴⁰» Rapportant les propos ridicules à ses yeux de la mère, Bachman déclare à l'inconnu qu'il rencontre à l'Hôtel : «Elle prétend qu'il l'attend tous les soirs, le nez dans son oreiller, pour sentir son odeur, avant de s'endormir vraiment⁴¹.» L'Homme est exaspéré par le regard désapprobateur que celui qu'il appelle trivialement un «cocu en herbe⁴²» jette sur lui. Il rapporte qu'un soir l'enfant «est venu jusqu'à la porte. On l'entendait respirer derrière⁴³.»

On retrouve ce même «drame du coucher», pour paraphraser Proust, dans *Ne réveillez pas Madame*. La mère de Julien rappelle à son fils devenu adulte, combien il lui était attaché dans son enfance :

Pourquoi ne m'aimes-tu plus, maintenant que tu es grand ? Quand tu étais petit, je te couchais en partant pour le théâtre, tu prenais mon oreiller dans ton lit pour sentir mon odeur en m'attendant... Tu disais que sans cela

³⁹ *L'Hurluberlu ou le réactionnaire amoureux, Théâtre I, acte IV, p. 369.*

⁴⁰ *L'Arrestation, Première partie, p. 25.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 36.

⁴² *Ibid.*, p. 35

⁴³ *Ibid.*, p. 36.

tu ne pouvais pas dormir. En rentrant, à minuit, je passais t'embrasser et le reprendre, tu l'avais en boule contre toi, tu murmurais : "Ah, tu es rentrée !..." et tu t'endormais enfin paisiblement⁴⁴.

Affecté⁴⁵ par cette liaison, l'enfant de *L'Arrestation* devient somnambule. Il passe la nuit à errer dans l'hôtel comme une âme en peine. Le garçon de l'hôtel rapporte la conduite étrange de l'enfant solitaire, la nuit :

A cette époque-là, vers les trois heures – je vous parle des années qui ont suivi la première guerre mondiale, quand il y avait encore des musiciens à demeure ici- il m'arrivait d'entendre comme un pas de souris... C'était un môme... Le fils de la pianiste. Il était un peu somnambule. Il y avait quelque chose qui ne tournait pas rond pour lui. Il apparaissait en chemise, il allait jusqu'à la porte-fenêtre du parc [...] il regardait un peu la nuit, puis il allait se recroqueviller dans un fauteuil. [...] Je crois qu'il était malheureux, ce petit-là...⁴⁶

Confronté à cette situation déprimante, l'enfant s'invente «des parents imaginaires⁴⁷». Il s'y prête d'autant plus que sa mère lui affirme «qu'il est le fils d'un prince⁴⁸». Le lecteur apprendra aussi que la mère a été dans sa jeunesse la maîtresse d'un aristocrate, le vicomte de Lépaud, qui a été, lui aussi, dur avec l'enfant. Cet aristocrate est perçu par le héros comme un personnage libidineux, violent et pervers. Il surgit dans son imagination «nu, une épée à la main⁴⁹.»

L'effet traumatisant de ce drame de l'enfance est si profond qu'il vient s'inscrire dans le nom des personnages présentés comme les amants de la mère : Le nom d'Achille de Lépaud dans *L'Hurluberlu* rappelle celui que porte le vieil aristocrate, le vicomte de Lépaud, l'amant de la mère dans *L'Arrestation*. De même, le personnage qui porte le nom d'Alberto Bachman, musicien dans l'orchestre et amant de la mère de l'enfant dans *L'Arrestation*, se retrouve dans *Ne réveillez pas Madame* où il est comédien, mais toujours amant de la mère de Julien.

⁴⁴ *Ne réveillez pas Madame*, acte II, p. 890-891.

⁴⁵ «J'ai lu un article très documenté là-dessus – un client avait oublié une revue médicale- il paraît que les enfants ça les dérange et qu'ils traînent ça toute leur vie...», explique le garçon de l'hôtel. *Ibid.*, p.47.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁷ *L'Arrestation*, Deuxième partie, p.140.

⁴⁸ *Ibid.*, p.182.

⁴⁹ *Ibid.*; p. 184.

Dans *Cher Antoine*, le thème de l'enfance malheureuse de l'Auteur dramatique causée par une mère mondaine et peu présente dans la vie de son fils est également abordé⁵⁰. L'un des amis du «Maître» explique la dernière péripétie dans l'existence de ce dernier par la carence affective dont il a souffert dans son enfance et qui s'est réveillée comme une blessure mal cicatrisée quand il a atteint la cinquantaine. N'a-t-il pas cherché à retrouver en Allemagne «sa bonne d'enfant» à laquelle il était très attaché, pour la reprendre à son service?

Toutes les extravagances dont se rend coupable Antoine seraient comme la conséquence de ses souffrances d'enfant. Dans une scène inédite de *Cher Antoine*, Anouilh note au sujet de son héros : «Lui et son inquiétude, son besoin d'être aimé, son désir constant de petit garçon⁵¹.» Ce traumatisme explique sans doute pourquoi le héros de Jean Anouilh a tendance à évacuer de sa mémoire les souvenirs de son enfance. Dans *L'Arrestation*, on voit Frédéric Walter affirmer que son enfance est un trou noir : «Je n'ai pas eu de souvenirs d'enfance, j'ai tout oublié⁵²», déclare-t-il, et un peu plus loin, il réitère : «Mon enfance est un brouillard dont n'émergent que quelques visages⁵³.» Parmi ces visages, il y a bien évidemment, celui du père.

La «scène primitive» de la mère infidèle, de l'enfant mal aimé et du père humilié sont peut-être à l'origine de la démarche théâtrale de l'Auteur dramatique, qui s'acharne à faire répéter

⁵⁰ Nous retrouvons même cette obsession de la mère absente dans les *Fables* de l'auteur :

La Jument
Une jument qui avait
Des obligations mondaines
(On croit que c'est pour s'amuser :
On est une femme de peine)
Décida de prendre une ânesse
Pour s'occuper de son bébé.
Ce n'était pas de la paresse,
Mais une jument élégante
A une vie si fatigante,
Que c'était trop lui demander.

Jean Anouilh, *Fables*, Folio, Gallimard, p. 9.

⁵¹ Appendice. «Autour de Cher Antoine», *Théâtre II*, p. 1285.

⁵² *L'Arrestation*, p. 177.

⁵³ *Ibid.*, p. 178.

à ses comédiens la scène de la trahison, la scène où la mère a donné son affection à un étranger et en a privé son époux et son fils. Le fait-il parce que l'adulte qu'il est devenu demeure profondément traumatisé par cette «scène primitive»? Ou bien parce que le jeu théâtral a des vertus thérapeutiques et que les répétitions lui permettent de surmonter cette crise en la banalisant? Les répétitions ont en tout cas partie liée avec l'imaginaire.

2. Le père réel et le «père royal»⁵⁴

Dans ce théâtre intérieur qui se superpose aux pièces répétées, l'instance paternelle est évoquée sous la forme de deux figures antithétiques : un père effacé, ridicule, sans qualités particulières, et un père d'origine aristocratique que l'enfant admire mais qu'il finit par détester à cause de son arrogance.

Dans *Ne réveillez pas Madame*, le père de Jean Paluche est évoqué comme un homme jaloux, maladroit, «un peu raide», à cheval sur ses principes. C'est Toton, le Souffleur métamorphosé en choreute, qui évoque l'existence dérisoire de cet homme. Après avoir épousé Rita, qui se destinait à la comédie, il est mobilisé et s'illustre sur le front en défendant avec obstination et beaucoup de naïveté «la civilisation chrétienne»⁵⁵. Une fois démobilisé⁵⁶, il retrouve son épouse «chantant des couplets de Willemetz» dans le bras d'un embusqué. Il tente alors de se suicider et se rate. Il passe ses derniers jours «cocu et ancien combattant», «promenant soucieux le petit le jeudi»⁵⁷. Achevant son existence solitaire et triste, il n'ose même pas rendre visite à son épouse dans sa loge et meurt d'une mort peu héroïque : «La mort qui avait tué huit

⁵⁴«[...] ce père royal et inconnu, cet éternel absent pourrait tout aussi bien ne pas exister, c'est un fantôme, un mort auquel on peut certes vouer un culte ce père royal et inconnu, cet éternel absent pourrait tout aussi bien ne pas exister, c'est un fantôme, un mort auquel on peut certes vouer un culte [...]». Marthe Robert, *op.cit.*, p. 51.

⁵⁵ *Ne réveillez pas Madame*, p. 899.

⁵⁶ Voir aussi *L'Arrestation*, p. 168.

⁵⁷ *Ne réveillez pas Madame*, p. 899.

cent mille homme et tiré deux ou trois millions d'obus sans pouvoir l'avoir à Verdun, l'a eu tout de même, avec un peu de sucre⁵⁸.»

Son souvenir surgit dans la mémoire de Paluche, c'est-à-dire sur les planches de son théâtre, à un moment de crise psychologique. Julien, au cours de la répétition, de la «pièce russe» de Tchilov, blessé par la conduite de son épouse Aglaé, qui semble lui préférer un autre comédien et gêné par la vie dissolue que mène sa mère, la vieille actrice Rita Perlidiva, qui, après avoir été la maîtresse de Bachman, vit maintenant avec un jeune comédien, revoit, sur la scène du théâtre vide, un épisode de son enfance qui montre son père, des années plus tôt, venant au théâtre et n'osant pas monter rendre visite à sa femme dans sa loge, de peur de la «déranger» :

Sur le plateau désert et sombre où le vide s'est refait silencieusement, et où il ne reste qu'un élément de décor d'un style ancien, entre un homme à chapeau melon et en jaquette qui tient un petit garçon en costume marin vieillot par la main. Julien va apparaître au coin d'un portant à la fin du monologue de Tonton. C'est lui qui parlera à la place du Petit Garçon.

Les deux personnages un peu fantomatiques se sont avancés dans l'ombre, timidement.

Le Père : Tu as eu tort de me faire venir au théâtre. Ils vont se moquer de moi.

Julien, *doucement* : Mais non papa, pourquoi veux-tu qu'ils se moquent de toi, papa ?

Le Père : Tu es trop petit pour comprendre. Tu vois, il n'y a personne. Allons-nous-en. La répétition est finie. Ils sont tous remontés dans leurs loges.

Julien : On va monter à l'étage des loges. Je connais le chemin.

Le Père, *épouvanté* : Non ! Non !

Julien : Mais je sais où est la loge de maman. C'est la deuxième sur la droite.

Le Père : Non. Non. Nous les dérangerions. Elle n'y est pas seule. Viens. Allons-nous-en d'ici. Ils vont se moquer de nous.⁵⁹

Ainsi, la scène, sur laquelle Julien Paluche fait répéter la pièce russe, est envahie par les fantômes du passé. Cette séquence onirique, qui appartient, pour ainsi dire, au théâtre intérieur de l'auteur dramatique, prolonge, selon une tonalité plus sourde et plus lyrique, le drame qui se joue tant au niveau de la pièce-cadre qu'au niveau de l'intra-pièce. Dans cette séquence, où est mentionné et explicité pour la première fois le titre de la pièce «Ne réveillez pas madame» et où apparaît pour la première et la dernière fois le personnage du père, dit le drame de l'enfance malheureuse qui est au cœur du théâtre de Jean Anouilh. Ce drame tourne autour de la mère

⁵⁸ *Ibid.*, p. 900.

⁵⁹ *Ne réveillez pas Madame*, p. 900-901.

absente, négligeant son époux et ses enfants – comme Aglaé, l'épouse de Julien – de l'enfant délaissé et solitaire et du père humilié.

C'est parce qu'il vit mal le souvenir de son enfance malheureuse que Julien Paluche a envisagé de monter la pièce scandinave, *La Femme du pasteur*, qui dépeint une famille heureuse. Et c'est pour venger l'honneur perdu de ce père si affectueux qu'il a décidé le jour même de la mort de sa mère de monter *Hamlet*. La violence et la démesure qu'il montre dans son interprétation du rôle d'Hamlet témoigne, du profond ressentiment⁶⁰ qu'il continue à nourrir envers sa mère.

Quand les répétitions commencent, Julien, qui joue Hamlet, est dans un état second. Pour des raisons qui échappent à son entourage, il est hors de lui. Il attaque tout le monde et plus particulièrement la comédienne jouant le rôle de la Reine. Celle-ci, effrayée par le ton et les gestes agressifs de son partenaire, préfère renoncer à jouer dans cette pièce. La violence inouïe avec laquelle il la traite montre qu'il n'a pas abandonné tout projet de vengeance et que, dans cette répétition, il confond la comédienne avec le rôle qu'elle joue :

Julien, la jetant dans un fauteuil, exaspéré, on ne sait plus si c'est par elle ou par le rôle :

Allons ! Allons ! Asseyez-vous ! Vous ne bougerez pas, vous ne sortirez pas que je ne vous aie tendu un miroir où vous pourrez vous voir jusqu'au fond de votre âme !

La Reine *bousculée* : mais est-il nécessaire qu'il la bouscule ?

Julien *crie dans le mouvement* : Oui.

La Reine : *Une Reine !*

Julien : *Oui !*

La Reine : On aura tout vu ! Nous sommes au cirque ! [*Elle enchaîne :*] Que veux-tu faire ? Tu ne veux pas m'assassiner ? Au secours ! Au secours ! Ho !⁶¹

Une telle fureur montre que Julien n'a pas mûri et que sa relation avec sa mère demeure toujours aussi conflictuelle. Cette relation avortée à la mère ruine tous ses rapports avec son

⁶⁰ Voir Michèle Gastambide, *Le Meurtre de la mère. Traversée du tabou matricide*, «La Méridienne», Desclée de Brouwer, 2002.

⁶¹ *Ibid.*, p. 938.

entourage. Son ami Bachman fait l'objet lui aussi d'une attaque en règle où l'histoire d'Hamlet s'associe à des souvenirs *vécus* :

*Julien, sans se retourner, sourdement : Fous le camp, toi. Tu n'es pas seulement le niais Polonius, triste sire, tu n'es pas seulement le roi du Danemark – à dix-huit ans, je le sais que tu as couché avec ma mère en tournée [...] Tu es le faux ami qui m'accompagne vers je ne sais quelle Angleterre avec mon ordre de mort dans ta poche...*⁶²

Ayant compris qu'il ne pourra jamais monter cette pièce à cause des blessures profondes qu'elle réveille dans sa vie, il décide de renoncer à cette représentation. Cet échec montre qu'il n'a pas réussi, malgré l'effort qu'il a fourni, à se réconcilier avec sa mère.

Revenant sur le rôle déterminant de la mère dans la psyché de l'artiste à l'occasion d'une réflexion sur la scène de la mère dans Hamlet, Anouilh écrit :

Je suis sûr que le drame de la mère montre chez tous les dramaturges – y compris les Grecs qu'ils ont eu des problèmes et cela ne trompe pas. On n'écrit pas la scène de la mère dans Hamlet sans avoir été blessé petit. Je peux facilement reconnaître les problèmes qu'un dramaturge a eus dans sa jeunesse ou dans son enfance. L'écrivain puise son inspiration dans ses souvenirs personnels, conscients ou inconscients. Mais ces souvenirs sont tellement transformés dans cette chimie bizarre qu'est l'imagination du créateur que je défie quiconque d'y voir quelque chose de vrai. Le théâtre est à la fois vrai et pas vrai. Pourtant, je suis sûr que les blessures se traduisent toujours dans une œuvre par des choses équivalentes⁶³.

Mais c'est dans l'*Arrestation* que se dévoile une image plus attachante d'un père de condition humble, très affectueux et dont le métier n'est pas sans rappeler celui du père d'Anouilh lui-même :

Mon père était tailleur. Il coupait grave et calme ses costumes, debout. Et après, il expliquait doucement aux ouvriers comment il fallait faire ou ne pas faire... Dès le matin, il travaillait avec ses grands ciseaux qui ne se trompaient jamais, pour nous faire vivre. Et le soir, en rentrant à la maison, il me soulevait de terre avec ses grandes mains fortes et qui avaient travaillé, il me regardait dans les yeux et il me demandait si j'avais été sage, si je n'avais pas fait pleurer maman. Et il avait de grands yeux tristes parce que maman ne l'aimait pas. Et moi, tout petit déjà, je lui mentais, pour qu'il n'ait pas de peine – je ne lui disais pas quand elle était

⁶² *Ibid.*, p. 940-941.

⁶³ «Conversations avec Rokaia Gabr», *Jean Anouilh ou le jeu des miroirs*, Le Caire, Librairie de l'Opéra, 1987. Appendices, «Sur le théâtre. 1981», *Théâtre II*, p. 1353.

sortie... Il a travaillé jusqu'au bout, humblement – sans rien demander à la vie que cet amour, que moi je lui donnais...⁶⁴

Ce père humble est opposé à un autre père, plus prestigieux, un aristocrate.

«Le père royal»

Dans le théâtre d'Anouilh, le thème de l'origine «royale» obsède bon nombre de ses personnages, qui portent pour la plupart un nom à particule comme Antoine de Saint-Flour, Antonio de San-Flora ou encore Léon de Saint-Pé.

Dans *L'Arrestation*, ce mythe des origines aristocratiques est l'objet et la cause du drame. Le père d'origine modeste auquel l'enfant est attaché est opposé au «vrai père», un homme de haute extraction : Pour remonter le moral de son fils qui vient d'être humilié par le gérant du Casino, sa mère lui explique qu'il ne doit pas s'en faire parce qu'il est un être supérieur : «Elle m'a dit que j'étais le fils d'un prince qu'il fallait que je sois plus fier que les autres qui n'étaient rien à côté de moi⁶⁵...»

Il ne s'agit pas de simples propos destinés à consoler l'enfant, mais d'une vérité qui finit par éclater. Le Commissaire, qui enquête sur le meurtre du vicomte de Lépaud, finit par identifier le coupable : c'est le Frédéric Walter, le fils de la pianiste. Celle-ci a été dans les premières années après son mariage, la maîtresse du vicomte de Lépaud qui est le père biologique de Frédéric.

A ce père, l'enfant doit beaucoup de ses traits physiques et intellectuels. Lors d'une visite au château du vicomte, Frédéric se rappelle que ce dernier avait beaucoup examiné sa physionomie : «Il me scrutait avec une ironie méchante. Il murmuré avec une moue de mépris : "Un visage de fille !" Puis il a ajouté avec un petit coup de poing sur mon maxillaire : "Mais il a

⁶⁴ *L'Arrestation*, Deuxième partie, La Table Ronde, Folio, 1975, p. 188.

⁶⁵ *L'Arrestation*, p. 182.

tout de même ma mâchoire ! Ce sera un carnassier ! Soigne-le bien ! On verra ce que l'on pourra faire pour lui plus tard⁶⁶.»

Après cette visite, la mère, de retour à la maison, fera un mensonge à son père : «Elle lui a dit que nous étions allés faire nos adieux au directeur de mon école⁶⁷». Cet aristocrate ne fera de nouvelle apparition qu'une quinzaine d'années plus tard, au décès de la mère. L'Homme qui est le double du jeune homme le lui rappelle :

A l'enterrement de ta mère. Il y était venu. [...] il t'a serré la main, avec un sourire amusé et toujours cette petite curiosité aiguë dans l'œil, en te scrutant. Vous êtes restés quelques secondes l'un en face de l'autre, dans le vent de l'hiver qui soulevait le voile des femmes, avec tout le village en noir, autour de vous qui vous regardait, et le curé qui s'était arrêté de prier. Parce que bien entendu, tout le monde savait. Tout le village l'avait reconnue depuis longtemps la mâchoire de son seigneur⁶⁸.

L'attitude distante et ironique de ce père méprisant qui ne songe pas à le reconnaître remplit le cœur de l'enfant de haine :

Le Commissaire : Qu'avez-vous ressenti pendant ce court face à face avec celui avec celui qui vous avait donné la vie ?

Le jeune homme, *simplement* : La haine⁶⁹.

Le nouveau conflit qui va l'opposer à son père géniteur, qui lui a enlevé aussi la jeune fille qu'il aime, va conduire Frédéric à lui vouer une haine implacable. Il finira par le tuer⁷⁰. Ce faisant, il venge aussi le mal subi par sa mère, car au moment où il lui disputait la jeune fille qu'il désirait, Frédéric n'a vu dans le vicomte que l'homme qui a souillé sa mère :

L'Homme. Quand tu l'as eu en face de toi, dans sa nudité répugnante, son vieux masque de carnassier tendu, quand il t'a giflé à toute volée, avec cette ironie et ce mépris glacés que tu connaissais bien dans son œil, après avoir repris cette fille par le poignet – qui as-tu vu dans ses mains ?

⁶⁶ *Ibid.*, p. 181.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 181.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 183.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 183.

⁷⁰ «Le Commissaire. Frédéric Walter, vous venez d'avouer que vous aviez étranglé le vicomte de Lépaud. L'avez-vous étranglé pour lui prendre cette fille que vous désiriez, cette fille qu'il avait, admettons-le, souillée ou pour vous venger obscurément de vous avoir créé et abandonné dans un monde où vous deviez vous sentir seul ?» *Ibid.*, p. 183.

Le jeune homme, *sourdement* : Ma mère. Ma mère petite, des photos d'autrefois⁷¹.

A ce père géniteur, grand aristocrate, mais arrogant et méprisant, pratiquant le droit de cuissage comme sous l'ancien régime, le jeune homme finit, après avoir caressé le rêve fallacieux d'une ascendance «princière», par préférer un père de basse extraction, mais humble, travailleur et aimant : «Et ma mère jalouse, avait beau me dire qu'il n'était rien pour moi, je n'ai jamais eu d'autre père⁷².»

L'Homme, qui n'est autre que le fils devenu adulte, rendant hommage à ce père humble et affectueux déclarera «Lui aussi était un seigneur»⁷³. Le choix du terme «seigneur» est extrêmement significatif : la noblesse, comme catégorie morale, remplace la noblesse comme catégorie sociale.

3. Résonances autobiographiques du «roman familial»

En nous inspirant de la méthode psychocritique de Charles Mauron⁷⁴, nous voudrions confronter le scénario du roman familial à la réalité de l'expérience vécue par l'auteur. Ce roman familial que nous avons tenté de reconstituer à partir de la dramaturgie de l'œuvre est en parfaite

⁷¹ *Ibid.*, p. 186-187.

⁷² *Ibid.*, p. 188.

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ « Ce progrès est fondé sur la suite des opérations qui composent la méthode psychocritique. On peut les résumer ainsi :

1. En superposant des textes d'un même auteur comme des photographies de Galton, on fait apparaître des réseaux d'associations ou des groupements d'images, obsédants et probablement involontaires.
2. On recherche, à travers l'œuvre du même écrivain, comment se répètent et se modifient les réseaux, groupements, ou, d'un mot plus général, les structures révélées par la première opération. Car, en pratique, ces structures dessinent rapidement des figures et des situations dramatiques. Tous les degrés peuvent être observés entre l'association d'idées et la fantaisie imaginative ; la seconde opération combine ainsi l'analyse des thèmes variés avec celle des rêves et de leurs métamorphoses. Elle aboutit normalement à l'image d'un mythe personnel.
3. Le mythe personnel et ses avatars sont interprétés comme expression de la personnalité inconsciente et de son évolution.
4. Les résultats ainsi acquis par l'étude de l'œuvre sont contrôlés par comparaison avec la vie de l'écrivain.» Charles Mauron, *op. cit.*, p. 38.

consonance avec ce que nous fournissent certains récits biographiques de Jean Anouilh et plus particulièrement avec certains épisodes de sa vie, révélés par sa fille, Caroline Anouilh.

Comme certains de ses personnages, Anouilh a eu tendance à chasser de son souvenir tout ce qui se rapporte à son enfance. Pendant l'exode de 1940, il est surpris de voir surgir des souvenirs d'enfance qui sont aussitôt refoulés par le narrateur qui y voit un sombre présage : «Et je repris mon errance mélancolique dans la cour, assailli par des souvenirs d'enfance, moi qui ne m'en connais aucun (mon enfance est un trou noir), ce qui ne parut pas de bon augure⁷⁵.»

De même, le thème du petit garçon qui traverse toute son œuvre, et qui s'épanouit pleinement dans *L'Arrestation*⁷⁶, est profondément ancré en lui : «J'étais petit garçon dans un triste quartier de Paris où on ne rencontrait pas de voisins vous disant de jolies choses – tous mes Noëls, pour diverses raisons, ont été tristes et je me cache la tête sous l'oreiller en attendant que ces jours néfastes passent[...]»⁷⁷, écrit-il à Pierre Gaxotte.

Dans un moment de désarroi, il écrit dans une autre lettre inédite à André Barsacq : «Je voudrais redevenir petit avec une mère jeune qui ne penserait qu'à moi par surcroît⁷⁸.» Et dans un carnet de notes inédites (collection particulière), on lit encore cette phrase : «Presque tous les hommes sont de petits garçons blessés⁷⁹.»

⁷⁵ *Vicomtesse d'Eristal n'a pas reçu son balai mécanique. Souvenirs d'un jeune homme*, La Table Ronde, 1987, p. 118-119.

⁷⁶ «Tous les journaux ont admiré la façon dont *L'Arrestation* est construite. Ils ont eu raison. Mais pour mon compte j'ai surtout été sensible à l'émotion que dégage la confrontation du héros avec le garçon qu'il a été. La scène de l'interrogatoire m'a pris à la gorge. Que vous êtes heureux de pouvoir jouer avec le temps, de pouvoir tirer des larmes ou presque avec des mots tout simple !» Lettre de Pierre Gaxotte à Jean Anouilh (janvier 1978). «Le dramaturge et l'académicien. Lettres inédites échangées entre Jean Anouilh et Pierre Gaxotte (1962-1982)», in *Anouilh aujourd'hui, Etudes littéraires*, Université Laval, volume 41, n° 1, 2010, p. 205.

⁷⁷ Lettre de Jean Anouilh à Pierre Gaxotte (3 octobre 1975). «Le dramaturge et l'académicien. Lettres inédites échangées entre Jean Anouilh et Pierre Gaxotte (1962-1982)», in *Anouilh aujourd'hui, Etudes littéraires*, Université Laval, volume 41, n° 1, 2010, p. 204.

⁷⁸ *Lettre conservée* au Département des Arts du spectacle de la BnF, sous la cote mn 27, dossier 27, lettre 125.

⁷⁹ Cité dans la Notice de *Tu étais si gentil quand tu étais petit. Théâtre II*, p. 1470, et note 2.

Outre la similitude, voire l'identité de la profession de la mère pianiste et celle du père tailleur avec celles qui sont souvent attribuées au couple parental dans la fiction⁸⁰, la mention de certains lieux qui ont compté dans la vie de l'auteur, comme le Casino d'Arcachon et la passion pour le théâtre de Molière, que la plupart des personnages auteurs dramatiques partagent avec Anouilh lui-même, on relève des affinités plus profondes encore.

En effet, les nouvelles données dont Caroline Anouilh a fait état sur «le roman familial» paternel méritent d'être prises en considération, même si elle a tendance à en minimiser l'effet sur la lecture que l'on pourrait faire de l'œuvre de son père :

Il n'est pas question d'élaborer une thèse prétendant que tout le théâtre de mon père découle de cette étrange situation, de ce que l'on peut appeler une «bâtardise» au demeurant incertaine. Si l'on se penche sur cette éventualité, pourtant, on s'étonne moins de la «répétition» de certains personnages. Il y a beaucoup de mères pauvres et infidèles, de maîtresses d'aristocrates, dans les pièces de papa. Et aussi des paternités dévoilées de façon inattendue⁸¹.

Caroline Anouilh nous apprend que son père s'est cru pendant longtemps d'origine aristocratique ; il aurait été le fils naturel d'un noble avec lequel sa mère aurait eu une liaison extraconjugale. Cette conviction était si ancrée en lui qu'il en avait fait part à sa fille qui écrit : «La première fois qu'il m'en parla, il me dit simplement : "Tout petit, j'ai vu un homme superbe partir pour la guerre et me serrer dans ses bras, si fort...J'en ai gardé une curieuse impression, une sorte de malaise"⁸²». On retrouve dans son récit beaucoup d'éléments qui ont été transposés dans l'œuvre dramatique, métamorphosés pour les besoins de la fiction comme notamment la scène des adieux que la mère, accompagnée de son fils, fait à son amant. Mais ce dernier émeut l'enfant par la tendresse débordante, l'amour «paternel» qu'il lui manifeste :

C'était en 1914, j'avais quatre ans quand ma mère me prit par la main et me 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 monter sur ses

⁸⁰Voir *L'Arrestation*, p. 168.

⁸¹ Caroline Anouilh, *Drôle de père*, p. 25.

⁸² *Idem*.

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 troublé⁸³.

A sa fille, Anouilh, pourtant plein de pudeur pour tout ce qui touche sa vie personnelle, a laissé entendre, à mots couverts, que cet homme était l’amant de sa mère : «Papa m’expliqua beaucoup plus tard qu’il ne s’agissait pas de son père officiel, que cet homme appartenait à une famille de la noblesse bretonne et qu’il était un admirateur de sa maman, à laquelle il faisait de courtes mais fréquentes visites⁸⁴.» Il serait lui le fils naturel de cet homme. D’où probablement la conduite quasi-aristocratique⁸⁵ d’Anouilh, qui a retenu l’attention de sa fille, et la honte d’être mal né dont souffrent beaucoup de ses personnages, notamment Georges, le héros du *Rendez-vous de Senlis* (1941), qui se construit de toutes pièces un passé de rêve en embauchant des comédiens pour jouer des parents⁸⁶ de haute extraction dans le but d’éblouir sa bien-aimée. Mais cette idée d’une ascendance nobiliaire resta longtemps de l’ordre du fantasme⁸⁷ jusqu’à ce qu’un jour «Mamine» se trahisse :

Vers la fin de sa vie, alors que Mamine passait quelques jours de vacances, en été, dans notre maison du Cap-Ferret, nous croyant seules maman et moi et toute la famille étant partie en bateau avec papa, nous entendîmes une voix forte parlant au téléphone :

– Vous quittez Bordeaux ? ...Alors...mais alors je ne vous reverrai plus ?...Vous savez, je repars bientôt pour Paris...Mais alors ? C’est bien vrai que nous ne nous reverrons plus !

Comprenant que c’était Mamine qui parlait au téléphone (elle était un peu sourde), nous fûmes toutes deux surprises, inquiètes et touchées par ce que nous venions d’entendre malgré nous. Pressentait-elle qu’effectivement elle ne reverrait plus cet homme ? Nous ne le sûmes jamais, mais elle mourut au début de l’hiver⁸⁸.

A la mort de sa bien-aimée, l’homme, comme cela est évoqué dans *L’Arrestation*, vient assister aux funérailles :

⁸³ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ «Il vivait de manière ambiguë (...) comme un aristocrate du XVIIIe siècle ...». *Ibid.*, p. 31.

⁸⁶ «Aidez-moi à faire vivre pour un soir ces personnages d’emprunt dans cette maison d’emprunt... Je les attends, croyez-moi, comme père, mère et ami véritables n’ont jamais été attendus du plus long voyage...» *Le Rendez-vous de Senlis, Théâtre I*, p. 478.

⁸⁷ «Certes, rien ne fut avoué ni prouvé, car Mamine se montra discrète ; on ne badinait pas avec l’adultère en ce temps-là.» Caroline Anouilh, *op. cit.*, p.26.

⁸⁸ *Idem.*

Pendant ses obsèques, alors que toute la famille accompagnait le corbillard groupée plusieurs pas en arrière, un monsieur seul le suivait presque collé au cercueil. Maman, trouvant la scène très touchante, comprit que cet homme qui ressemblait étrangement à papa était celui qui, un jour, était parti à la guerre, celui aussi auquel Mamine avait téléphoné⁸⁹.

Cette découverte semble avoir suscité chez le jeune Anouilh des sentiments mêlés. Il en aurait voulu à sa mère, mais aussi à cet homme qui ne l'a pas reconnu :

Enfant, papa, pour sa part, devina très vite le secret, vers l'âge de dix ans. Après quoi, il devait refuser de se souvenir. Disons, d'évoquer sa vie intime. «Un blanc», comme il disait, la pellicule était coupée, une sorte d'amnésie «sociale» qui dura environ huit années. Plus tard, il nous raconta son admiration rancunière pour ce père inavoué. Il se rappelait avoir été terriblement jaloux de l'affection que cet homme portait à Mamine (...) ⁹⁰.

Pour surmonter cette épreuve, panser cette blessure narcissique, il s'attache alors, comme le fait son héros Frédéric Walter mais aussi Julien Paluche, à manifester à «son père d'état civil», «à ce père qui l'élevait» le plus grand attachement. Mais, «curieusement, il l'avait toujours appelé «Pipiche», jamais papa. Pipiche était un être assez fruste, sans grande envergure, mais papa et lui semblaient liés par une tendresse tacite⁹¹.»

Mais ces révélations d'ordre biographique, auxquelles nous n'accorderons pas la valeur d'une vérité absolue, n'épuisent pas le charme des dernières œuvres théâtrales de Jean Anouilh. Celles-ci pointent, il est vrai, un «secret», mais elles ébauchent, sans jamais les fixer définitivement, d'une part, l'image de «l'Enfant trouvé» qui rêve d'une ascendance princière, et d'autre part, l'image d'un «Bâtard» qui va à la conquête de sa place par ses seuls pouvoirs, mais sans rompre totalement avec ce père, comme l'a fait Robinson.

Ce «roman familial» que nous avons tenté de reconstituer⁹², n'est pas relaté directement, mais évoqué indirectement à la faveur des répétitions auxquelles se livrent des comédiens. Il est

⁸⁹ *Ibid.*, p. 26-27.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁹¹ *Idem.*

⁹² [...] tenter de rapporter, de reconstituer ce qui s'est passé, c'est un peu comme si on essayait de recoller les débris dispersés, incomplets, d'un miroir, s'efforçant maladroitement de les réajuster, n'obtenant qu'un résultat incohérent,

inséparable du jeu théâtral, comme en témoigne la scène au lyrisme contenu de la visite du père au théâtre qui montre que chez Anouilh le jeu théâtral est inséparable du jeu de la vie, et que c'est toujours sous une forme théâtrale que le souvenir prend corps dans son œuvre. Les scènes répétées ou jouées dans les dernières œuvres viennent ainsi réactiver des souvenirs infantiles traumatisants, rouvrir des blessures mal cicatrisées, exacerber des passions jamais éteintes comme le rappelle Anca Visdei⁹³ dans une récente biographie d'Anouilh.

Par le jeu des répétitions, qui en traduit le caractère obsessionnel, l'auteur semble y chercher une forme thérapie. Car c'est toujours en spectateur que Jean Anouilh évoque, convoque les figures de son enfance qu'il mêle, dans une forme de mascarade, aux masques du théâtre, ce qui est une manière de prendre ses distances vis-à-vis des souvenirs traumatisants d'une enfance malheureuse en les convertissant en spectacle, et en les inscrivant dans un vertigineux jeu de miroir.

dérisoire, idiot [...]» Claude Simon, *Le Vent. Tentative de reconstitution d'un retable baroque*. Editions de Minuit, p. 10.

⁹³ Voir Anca Visdei, *Jean Anouilh. Une biographie*, Editions de Fallois, Paris, 2012, p. 15.