

Sylwia Kucharuk

Université Marie Curie-Sklodowska de Lublin

« TOUT EST SOURCE » –
QUELQUES ASPECTS DE
L'INTERTEXTUALITÉ DANS
LE THÉÂTRE DE JEAN
ANOUILH

Everything is a source – some aspects of intertextuality in Jean Anouilh's theatre

ABSTRACT

The principal objective of the article is to illustrate the way Jean Anouilh plays with intertextuality, paying particular attention to inter- and intratextuality present in the playwright's later works which create a peculiar macrotext. The main part of the article is devoted to a detailed analysis of autotextuality elements, as defined by L. Dällenbach, in the play *Cher Antoine ou l'amour raté*.

KEY WORDS: macrotext, autotext, intertextuality, intratextuality, Anouilh

« Tout est source. Soi-même, les autres, la littérature aussi. Le phénomène rare et parfaitement inexplicable, est la transmutation », constate Jean Anouilh dans *Le Figaro* (Anouilh 2000 : 189). Cette courte déclaration résume parfaitement une des idées conductrices de sa création. Il est notoire que Jean Anouilh a nourri ses propres pièces des œuvres des autres dramaturges. Il s'en inspire très consciemment, ouvertement même. Il cite ses prédécesseurs, il les réécrit, il y fait allusion, voire les pastiche. Il s'en joue de différentes façons. De plus, ses propres pièces dialoguent entre elles, ce qui n'est pas sans importance. Il serait intéressant de s'interroger sur la façon dont s'opère son jeu avec l'intertextualité et quel est l'objectif de ce jeu. Dans notre propos, nous voudrions surtout nous focaliser sur l'autotextualité présente dans les pièces les plus récentes de cet auteur.

RÉÉCRIRE LES AUTRES

Quand on aborde la question de l'intertextualité dans le théâtre de Jean Anouilh, dans l'acception large du terme, on ne peut pas ne pas évoquer la fameuse reprise de *Antigone* de Sophocle, qui est certainement son œuvre la plus connue, emblématique pourrait-on dire. Comme le souligne Pierre Brunel : « Jean Anouilh s'est fait une spécialité de la reprise et de la modernisation des mythes grecs » (Brunel 1995 : 181). De fait, Anouilh

s'inscrit dans un courant en vogue au XX^e siècle et suit les auteurs comme Giraudoux, Cocteau, Gide et Sartre en reprenant les mythes antiques et en les interprétant à sa façon. Après *Eurydice* (1941) qui précède *Antigone* (1944), viennent : *Médée* (1953) inspirée de la tragédie d'Euripide, *Tu étais si gentil quand tu étais petit* la reprise des *Choéphores* d'Eschyle et *Œdipe ou le roi boiteux* (1978), inspiré d'*Œdipe roi* de Sophocle. Ces reprises ont été déjà abondamment étudiées par des chercheurs comme Ewa Andruszko, Maria Maślanka-Soro, Jacqueline Blancart-Cassou, Pierre Brunel, Charles Mazouer et Federico Lenzi. Pour cette raison, nous ne nous attarderons pas sur cette question et nous limiterons à quelques remarques importantes pour l'analyse ultérieure. Il est à noter que ces reprises constituent un double jeu intéressant : sur les temps et les lieux, l'action se déroulant sur deux plans : moderne et antique, et sur la vie et le théâtre, qui se manifeste par une ambiguïté entre acteurs et personnages et des procédés visant à rompre l'illusion théâtrale à la Pirandello. Comme le constate à juste titre Jacqueline Blancart-Cassou, ce faisant Anouilh « transporte le jeu dans le monde tragique » (Blancart-Cassou 2007 : 107). Il faut aussi souligner que dans *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, Anouilh reprend ses personnages de l'*Orchestre* qui date de 1962 et les introduit dans la reprise avec une fonction de chœur antique, ce qui tient de l'autotextualité, objet d'analyse de la partie suivante.

« J'ai un plagiat inconscient » (Anouilh 2007 : 839) constate le personnage des *Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, qui est le double de l'auteur. De fait, Anouilh ne cache pas ses sources d'inspiration, il les admet dans ses interviews et y fait allusion dans ses œuvres. Effrin Knight, dans *La Vision Littéraire de Jean Anouilh*, présente la liste détaillée des auteurs et des œuvres cités par l'auteur dans ses pièces. La liste comporte soixante pages, ce qui témoigne de la récurrence et de l'abondance avec laquelle Anouilh se réfère aux autres auteurs, faisant de l'intertextualité un jeu qui pourrait être le sujet d'une analyse à part. Nous nous limiterons à constater après Ewa Andruszko et Waclaw Rapak que l'intertextualité est la clé d'interprétation la plus appropriée de l'œuvre dramatique d'Anouilh (Andruszko, Rapak 1991 : 515).

DE LA RÉÉCRITURE AU MACROTEXTE

Une certaine impression de « déjà-lu » accompagne le familier de l'œuvre anouilhienne car il se trouve constamment en présence du même drame. Que ce soient les leit-motifs, les personnages qui reviennent sous le même nom ou qui représentent le même type, ces récurrences ne semblent pas être gratuites. De fait, Anouilh fait de ses thèmes communs qui, au début de sa carrière, représentent ses hantises, un jeu inter- et intratextuel dans lequel il met aussi en relation sa propre création, ce qui devient de plus en plus évident dans les pièces plus tardives. Pour cette raison, nous proposons d'interpréter l'œuvre de Jean Anouilh comme un macrotexte qui rappelons-le,

est la réécriture d'un auteur par lui-même, non plus à l'intérieur d'un livre, mais à l'intérieur de son œuvre, [...] tient donc en même temps de la réécriture intratextuelle, puisqu'il s'agit de se récrire soi-même et non de récrire autrui, et de la réécriture intertextuelle, dans la mesure où elle exige du lecteur des compétences culturelles (Gignoux 2005 : 143).

Dans le cas analysé, ce jeu ne peut être déchiffré que par les familiers de l'œuvre, à qui l'auteur semble offrir ce « privilège ». De nombreuses pièces tardives forment une sorte de réseau avec les différents liens hypertextuels qui nous renvoient d'une pièce à l'autre. Repérons-en quelques-uns.

Pour nommer ses protagonistes de *Chers Zoiseaux*, *La Culotte* et *Le Nombriil*, Anouilh reprend un nom qu'il avait déjà donné dans des pièces antérieures à un vieux général : c'était Léon Saint-Pé dans *Ardèle ou la Marguerite*, Léon Saint-Pé dans *La Valse des toréadors*. Les héros de *Cher Antoine ou l'amour raté* et des *Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, par exemple, sont nommés Antoine de Saint-Flour. Dans *Le Directeur de l'Opéra*, le personnage principal porte un nom analogue mais traduit en italien : Antonio di San Floura. De même, les épouses du protagoniste dans *L'Hurluberlu...* et *Ne réveillez pas Madame* s'appellent Aglaé ou Charlotte dans *Le Boulanger...* et *les Poissons rouges...*

La ressemblance de noms des personnages anouilhien va de pair avec celle du caractère et du rôle attribué dans l'univers dramatique, ce qui nous permet de distinguer dans le macrotexte analysé les personnages – types suivants :

- a. le mari – père (le protagoniste),
- b. la femme – mère,
- c. les enfants,
- d. la bonne – l'amante du héros.

Le personnage principal est un auteur dramatique ou un écrivain qui jouit d'une certaine notoriété et aisance matérielle. Pourtant, il n'a pas réalisé ses ambitions, d'où son aigreur et son cynisme, qu'il n'essaie même pas de cacher. D'une pièce à l'autre, comme un refrain, reviennent les accusations de la part de sa femme « mécontente d'un conjoint dont la carrière n'est pas assez brillante et lucrative » (Blancart- Cassou 2007 : 63) ou les propos dénigrants des critiques.

Il convient de remarquer au préalable que les allusions évidentes à la biographie de l'auteur et à sa création permettent de considérer ce personnage comme un alter ego de l'auteur, ou au moins de supposer que l'auteur veut être considéré comme tel, ce qui effectivement fait partie de son jeu. On ne peut pas ne pas le considérer autrement qu'une sorte d'auto-caricature de l'auteur, qui fait ainsi un clin d'œil au lecteur et continue son jeu.

« Contesté par la critique intellectuelle et peu estimé dans sa famille » (Blancart- Cassou 2007 : 63) il s'enferme donc dans son monde, ce qui retrouve sa manifestation scénique par l'espace clos de son bureau, d'où il ne sort presque pas. Ce sont les autres qui viennent vers lui, toujours avec le même objectif : lui demander de l'argent. Il est autant conscient de la médiocrité de ses proches que de la sienne. Il se reproche de ne pas les empêcher de devenir ce qu'ils sont.

Sa femme lui est aussi devenue indifférente, même le fait de la tromper constamment avec les bonnes ne l'émeut plus. Hypocrite, elle ne s'intéresse qu'aux apparences. Ses ambitions surpassent ses capacités intellectuelles et financières et elle s'en prend à son mari.

Le héros a toujours un seul fils, le plus souvent nommé Toto, devenu « un bon à rien, voué aux plaisirs et incapable de gagner sa vie et d'assumer des responsabilités, brutal et cynique dans son égoïsme, réclamant sans cesse de l'argent à son père » (Blancart-

-Cassou 2007 : 65) et une, deux ou trois filles, l'une étant invariablement nommée Marie-Christine, devenues « des petites bourgeoises aux idées étroites semblables à leur mère » (Blancart-Cassou 2007 : 65).

Il est à remarquer que l'auteur se sert de la même constellation des dramatis personae pour présenter le même drame familial dont les pièces suivantes ne constituent que de nouvelles variantes. Illustrons notre thèse avec quelques exemples.

Dans *Le Directeur de l'Opéra*, le protagoniste doit faire face à deux crises : celle au sein de sa famille et la grève des choristes à l'opéra. Toto, son fils, refuse d'accepter l'enfant qu'il vient d'avoir avec sa maîtresse, ce qui provoque une querelle et finit par une bagarre entre le père et le fils. Celui-ci lui reproche de l'avoir délaissé et lui réclame de l'argent. Pour en trouver, il n'hésite même pas à fracturer les tiroirs du bureau de son père. La femme du protagoniste et leurs filles, sont, à leur tour, jalouses de l'attention que celui-ci porte à Toto. Elles soutiennent qu'il le gâte aux dépens de leurs besoins. Elles traitent le protagoniste d'égoïste et d'avare et réclament de l'argent pour de nouvelles fourrures, leur nouveau caprice. La situation familiale difficile plonge le héros dans la mélancolie des temps où ils vivaient tous en paix.

Dans *Chers Zoiseaux* le protagoniste est un auteur de mauvais romans policiers qui, pourtant, rapportent de l'argent. Il est en train d'écrire un roman intitulé *Les oiseaux font caca partout*, dont le titre se réfère évidemment aux membres de sa famille qui se disputent autour de lui. Son travail est constamment interrompu par le va-et-vient de ses enfants et de sa femme qui lui demandent de l'argent ou exigent qu'il les tire d'affaires. Les personnages de son roman sont calqués sur ses proches, le même procédé apparaît dans *Cher Antoine ou l'amour raté* auquel nous reviendrons. Ses enfants sont des « parasites » qui réclament constamment de l'argent. Arthur, le fils du protagoniste qui, comme le fils du personnage de *La Culotte* est incapable de passer son bac, a renversé un cycliste, acte dont il se soucie peu. Rosa, la fille, une sotte qui consacre la plupart du temps aux soins de son corps, délaisse son enfant et regrette même de l'avoir mis au monde. La femme, une ancienne actrice, qui avait beaucoup trompé son mari, est devenue folle. Elle n'apparaît pas sur scène, on entend seulement ses cris, qui rappellent celui du paon, avec lesquels elle réclame du whisky. Leur hypocrisie et leurs relations malsaines sont mises à nu quand Grazziano, éditeur du protagoniste, les séquestre et menace de mort s'ils ne livrent pas Archibald, le gendre du protagoniste, qui a fait un enfant à la fille de l'agresseur.

Dans *La Culotte*, l'action se passe à l'époque de la révolution féministe. Léon, académicien, est attaché à un poteau, car il a fait un enfant à la bonne. Sa femme vient lui faire une séance d'autocritique et lui détache de temps en temps la main droite pour qu'il écrive un article pour le Figaro, travail qui fait vivre la famille. Son fils, qui vient lui réclamer de l'argent, n'hésite même pas à lui enlever de force ses chaussures d'académiciens, ce qui témoigne de son égoïsme et son insensibilité. Devant le tribunal, il rend son père coupable de lui avoir gâché la vie. Il prétend que toutes les erreurs commises dans sa vie sont les conséquences d'un traumatisme dû à la vue du phallus de son père dans un urinoir. Toto constate que son père n'est pas un héros, propos qui contraste avec le titre de la pièce anouilhienne : *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros* et auquel il fait évidemment allusion.

Dans *Le Nombri*, le protagoniste, toujours nommé Léon, est déjà avancé en âge et il est atteint de la goutte. Il essaie d'écrire cette fois une pièce intitulée *Les Misérables* qui porte sur l'égoïsme. Pour les familiers de l'œuvre de Anouilh, il sera évident que par analogie aux *Chers Zoiseaux*, le titre se réfère à des proches du protagoniste. De nouveau, son travail est constamment interrompu par l'arrivée de personnages qui lui demandent de l'argent, sa fille qui lui demande de la tirer d'une affaire sentimentale, deux motifs récurrents des pièces mentionnées plus haut, et par une fuite d'eau, motif qu'on a déjà vu dans *L'Épisode de la vie d'un auteur*. De nouveau, il est traité d'égoïste par ses proches auxquels il refuse de l'argent. Cette fois-ci, il est jaloux de son ami, qui a obtenu le prix Goncourt, jalousie par laquelle se manifestent ses ambitions inassouvies. Il a une maîtresse qui, à la différence des celles des autres pièces mentionnées plus haut, n'est pas une bonne un peu naïve mais sincère et le plus souvent d'origine allemande. Au contraire, elle porte toutes les caractéristiques du personnage – type de la femme anouilhienne. Capricieuse, hypocrite et égoïste, elle veut profiter des connaissances de Léon et de son argent pour devenir une actrice célèbre.

Les analogies entre les pièces, soulignées déjà par certains critiques et illustrées ci-dessus, dans l'optique adoptée, consistant à analyser l'œuvre tardive d'Anouilh comme un macrotexte, nous amènent à constater une certaine ressemblance entre la conception du personnage anouilhien et celle de Pirandello. Les personnages pirandelliens sont, rappelons-le, nés vivants, à savoir, indépendants de leur auteur car ils portent en eux un drame familial qui pourrait être joué dans n'importe quelle pièce. Selon les dires de Pirandello :

Ils attendent là, chacun avec son tourment secret et tous unis par leur naissance et par l'enchevêtrement de leurs mutuelles vicissitudes, que je les fasse entrer dans le monde de l'art, en composant de leurs aventures un roman, un drame ou, tout au moins, une nouvelle. Nés vivants, ils voulaient vivre (Pirandello 1977 : 996). [...] Cela finit par être, pour moi, à un certain moment, une véritable obsession (Pirandello 1977 : 998).

De toute façon, il devient évident que le drame familial présent dans le corpus analysé, hante Anouilh à ce point qu'il le réécrit en en faisant un jeu macrotextuel.

DU MACROTEXTE À L'AUTOTEXTE

Cher Antoine ou l'amour raté, dont nous proposons une relecture dans la partie suivante de l'analyse, est l'une des pièces tardives d'Anouilh qui non seulement fait partie du macrotexte analysé plus haut, mais propose aussi un jeu intertextuel intéressant. Son action se réduit principalement à l'arrivée des protagonistes à l'ouverture du testament des proches d'Antoine, qui s'est donné la mort. Ils sont convoqués dans son château en Bavière en hiver, un lieu difficilement accessible. Leur séjour se prolonge inopinément car ils sont bloqués par une avalanche. Dans ce « huis-clos » sartrien, ils évoquent Antoine et leurs relations plutôt difficiles avec le défunt. Ce dernier était un dramaturge célèbre, auteur, entre autres, d'une pièce intitulée non par hasard : *Cher Antoine ou l'amour raté* dont l'action « ressemble étrangement » (Anouilh 1969 : 8) à celle

d'Anouilh, ressemblance annoncée au lecteur par les paroles d'Antoine qu'il prononce de son vivant dans une scène rétrospective :

Antoine : J'en ai trouvé le sujet ce matin, en me réveillant quinquagénaire... un homme vient de mourir – [...] Le jour de l'enterrement, tous les personnages de sa vie se retrouvent, après le cimetière, pour le petit repas traditionnel dans sa maison – ce sont des mœurs de compagnie, mais admettons qu'il soit mort à la campagne. Et ils font un bilan, de lui et d'eux. C'est tout. Mais ce sera assez comique (Anouilh 1969 : 94).

Antoine, depuis son cinquantième anniversaire, était obsédé par l'idée de connaître les sentiments de ses proches envers lui. Il leur avait posé la question : „M'aimez-vous? » à laquelle personne n'avait su répondre. Alors, il avait commencé à douter de leur amitié. Il s'était senti seul et mal aimé. Et puisqu'il n'avait reçu aucune réponse de leur part, il avait transposé cette situation au théâtre afin d'espérer recevoir celle-ci sur scène. Voici comment il explique ses motivations :

Antoine : C'était un dernier plaisir un peu amer que je voulais m'offrir... Convoquer les personnages de ma vie et, qu'une fois enfin, ce soit moi qui aie fait le texte – le vrai texte – celui qu'on ne dit jamais... Qu'une fois enfin, j'aie fait la mise en scène. Que j'aie pu vous arrêter pour vous dire que vous parliez faux, [...] Vous faire taire... Vous renvoyer à votre néant au besoin si vous étiez trop mauvais. Tout ce qu'on ne fait jamais avec les vrais personnages de sa vie (Anouilh 1969 : 127).

Il embauche même des acteurs professionnels pour qu'ils jouent cette pièce devant lui. Pourtant, cette répétition, qui a lieu dans un château bavarois, et non dans un théâtre, échoue, car les acteurs n'arrivent pas à rendre vrais les personnages joués, ce qui nous fait penser encore une fois à Pirandello.

Antoine meurt dans des circonstances plutôt mystérieuses, ses ambitions semblent irréalisées, et alors l'impossible devient possible. Ses proches réunis après l'enterrement prononcent les paroles qu'il leur avait attribuées dans sa pièce !

L'intérêt de la pièce réside, effectivement, dans ce passionnant jeu de miroirs, dû à l'intertextualité interne qui y est présente, « comprise comme rapport d'un texte à lui-même » (Ricardou 1971 : 162) et que certains théoriciens préfèrent définir comme une intertextualité restreinte « désignant les rapports intertextuels entre textes du même auteur » (Dällenbach 1976 : 283). Il est à noter que Lucien Dällenbach, souligne dans son article *Intertexte et autotexte* le besoin d'harmoniser ces deux systèmes de distinction qui, selon lui, ne peuvent exister que concurremment. Après avoir remarqué que la ligne de partage entre l'intertextualité interne/externe et celle restreinte/générale « est tracée diversement selon le cas et que ces fluctuations ne sont pas sans incidence sur la délimitation de l'objet théorique conçu » (Dällenbach 1976 : 282) il propose de « reconnaître l'existence, à côté de l'intertextualité générale et de l'intertextualité restreinte, d'une intertextualité autarcique » (Dällenbach 1976 : 282) et de la nommer dans le sillage de Gérard Genette l'autotextualité. L'autotexte étant défini « comme une reduplication interne qui dédouble le récit tout ou partie sous sa dimension littérale (celle du texte entendu strictement) ou référentielle (celle de la fiction) » (Dällenbach 1976 : 283), la conception théorique de Dällenbach nous semble la plus appropriée à l'analyse de la pièce anouilhienne.

À partir de la multiplication de deux couples de critères : la dimension littérale/référentielle et le dédoublement intégral/partiel, Dällenbach distingue trois manifestations de l'autotexte : le récit ou la mise en abyme, l'auto-citation et la variante. Il est à remarquer que toutes les trois sont présentes dans l'œuvre anouilhienne en question, ce que l'on propose d'illustrer dans la partie suivante.

Nous pourrions distinguer trois procédés avec lesquels Anouilh met en relation son texte avec lui-même. Il l'obtient par :

- a. un parallèle instauré entre lui-même et Antoine de Saint-Flour, personnage principal, auteur de la pièce incluse;
- b. la présence des mêmes personnages qui ont les mêmes caractéristiques et prononcent à peu près les mêmes répliques dans la pièce cadre et la pièce enchâssée;
- c. le théâtre dans le théâtre : une répétition de la pièce d'Antoine est incluse dans la pièce anouilhienne.

De fait, l'incipit de la pièce évoque la passion d'Antoine pour l'immobilier, passion partagée aussi par Jean Anouilh. Quelques répliques plus tard, on souligne qu'Antoine a mis son fils aux Roches, internat qu'a aussi fréquenté le fils d'Anouilh. Comme le remarque Bernard Beugnot :

Sans qu'il faille identifier Anouilh à son personnage ou chercher des similitudes précises dans le caractère ou la carrière, ce trait évoqué d'entrée de jeu invite à être sensible à la présence de variations autobiographiques, comme si l'auteur par moments se penchait sur son passé. Mais cette présence ne tient pas à des détails biographiques ; elle transpose allusivement une certaine histoire de son théâtre (Beugnot 2007 : 1451).

En effet, dans la conversation des personnages sur la création du défunt, on retrouve un résumé des lieux communs sur Anouilh et sur son théâtre :

Piedelièvre : [...] Il avait un excellent dialogue, net, sans bavures ; la vérité des sentiments ne lui était pas étrangère, loin de là. Son Andromaque est au programme de plusieurs universités d'Allemagne et d'outre-Atlantique. [...] Nourri de culture classique, il n'appréciait rien tant, je le sais, que la nudité, l'unité, le style (Anouilh 1969 : 33).

Antoine est décrit comme un auteur prolifique, mystérieux, étiqueté comme « auteur de vaudevilles et de mauvais mélос » (Anouilh 1969 : 40). Évidemment, toutes ces caractéristiques le rapprochent d'Anouilh. Ce dernier essaie de nous faire croire d'emblée qu'il s'agit de son alter ego et cela pour deux raisons. Tout d'abord, il semble ridiculiser les critiques et, à travers son œuvre, prendre sa revanche sur leurs propos souvent blessants et inopportuns. Ensuite, le rapprochement des deux auteurs renforce l'effet de mise en abyme présent dans le troisième acte. Elle est légèrement annoncée par les protagonistes qui, dès le début, ont l'impression de jouer vraiment la pièce d'Antoine :

Valérie : Je vous ferai remarquer que nous jouons de plus en plus une pièce d'Antoine. Des gens venus de tous les azimuts sous un prétexte fortuit, qui n'ont aucune envie de se fréquenter et qui sont bloqués ensemble, par une cause extérieure, quelque part. C'est un très vieux truc de théâtre qu'il adorait et dont il s'est beaucoup servi (Anouilh 1969 : 32).

Dans le troisième acte, on assiste à la répétition de la pièce d'Antoine qui constitue la mise en abyme mentionnée plus haut, et qui nous intéresse particulièrement, car c'est par cela que se traduit le plus l'autotextualité de la pièce anouilhienne. On assiste à nouveau,

semble-t-il, à l'arrivée des personnages dans le château bavarois. Comme l'indiquent les didascalies, ils sont « encombrés de plaids et de valises, dans des costumes de voyage un peu voyants. [...] ils sont les mêmes et pourtant on ne comprendra pas tout de suite pourquoi ils sont différents » (Anouilh 1969 : 98). En effet, il s'avère que ce sont des comédiens (joués d'ailleurs par les personnages !) qui sont venus dans le château en Bavière. Pourtant c'est l'été 1913, donc « l'été qui précède l'hiver du premier acte » (Anouilh 1969 : 197). Antoine, qui est présent sur la scène, les avait invités pour qu'ils jouent devant lui, en privé, sa pièce qui est, rappelons-le, homonyme à celle d'Anouilh. On assiste à une répétition de la pièce d'Antoine et, ce qui est le plus intéressant, les répliques des acteurs sont analogues à celles prononcées par les personnages dans le premier acte de la pièce anouilhienne, à la différence près qu'elles sont entrecoupées par les remarques d'Antoine sur la mise en scène. Une lecture plus attentive permet d'observer que ses remarques sont présentes dans le premier acte sous la forme de didascalies. Pour rendre plus évidente cette ressemblance, juxtaposons l'incipit de la pièce anouilhienne et celui de la pièce d'Antoine. Le premier acte de cette première commence par :

Marcellin : C'est un petit bijou de décoration baroque, dans un bâtiment du XVIIe. C'est admirable !

Estelle, détachée : Oui, Antoine a toujours eu des maisons admirables. C'était une maladie chez lui. Quand un pays lui plaisait, il fallait qu'il y achète une maison [...] (Anouilh 1969 : 11)

ce qui, dans la pièce d'Antoine, prend la forme dialogale suivante :

Le comédien Cravatar, feignant d'entrer avec la comédienne Estelle sur la petite scène : C'est un petit bijou de décoration baroque, dans un bâtiment du XVIIe. C'est admirable !

La comédienne Estelle, lisant : Oui, Antoine a toujours eu des maisons admirables. C'était une maladie chez lui. Quand un pays lui plaisait, il fallait qu'il y achète une maison [...] (Anouilh 1969 : 117).

Après la réplique, elle sort de son jeu et elle demande à Antoine : « Elle y met quelque aigreur en disant cela ? » (Anouilh 1969 : 117) ce à quoi Antoine répond : « Non. Détachée. Elle constate [...] » (Anouilh 1969 : 117).

Ce n'est qu'un exemple du procédé utilisé par Anouilh dans le troisième acte dont la majeure partie constitue un reflet de l'acte I. Remarquons aussi que, dans l'acte III, pendant la répétition, Antoine introduit quelques modifications dans le scénario, ce qui est aussi important pour notre analyse :

La comédienne Estelle : [...] il s'est acheté et meublé, pour ce nouvel adultère familial, une garçonnière rue de Prony.

Antoine : Je vous demande pardon, c'est un peu précis ; cela m'a échappé. Mettez rue de Chazelles.

La comédienne Estelle reprend, rectifiant sur son manuscrit avec un crayon : Il s'est acheté et meublé, pour ce nouvel adultère familial, une garçonnière rue de Chazelles (Anouilh 1969 : 118).

Cette scène constitue en quelque sorte une mise en scène de la réécriture. Anouilh, sous nos yeux, par l'intermédiaire de son alter ego, réécrit sa pièce, comme si la situation du premier acte n'était que sa variante. Pourtant, ces modifications ne sont pas présentes dans les répliques des proches d'Antoine dans le premier acte. Dans le cas cité

ci-dessus, Estelle évoque toujours au début de l'acte I la rue de Prony et non pas la rue de Chazelles, ce qui ne nous paraît pas gratuit. La façon dont s'opère la réduplication des deux textes pose un problème d'ordre chronologique. On pourrait appliquer à cette mise en abyme présente ici la définition de Dällenbach et l'appeler une mise en abyme rétro-prospective car elle « réfléchit l'histoire en découvrant les événements antérieurs et les événements postérieurs à son point d'ancrage dans le récit » (Dällenbach 1976 : 287). Elle fait toujours partie du jeu sur les temps et sur les lieux et de celui sur la vie et le théâtre, présent aussi dans les reprises des mythes, jeu qui retrouve dans cette pièce sa nouvelle manifestation.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDRUSZKO Ewa, RYPAK Waclaw, 1991, Jean Anouilh, czyli Intertekstualność jako dystans, *Ruch Literacki* XXXII : 511–525.
- ANOUILH Jean, 1969, *Cher Antoine ou l'amour raté*, Paris : La Table Ronde.
- ANOUILH Jean, 2000, *En marge du théâtre*, Paris : La Table Ronde.
- ANOUILH Jean, 2007, *Théâtre II*, Paris : Gallimard.
- BEUGNOT Bernard, *Notice* [ds :], ANOUILH Jean, 2007, *Théâtre II*, Paris : Gallimard.
- BLANCART-CASSOU Jacqueline, 2007, *Jean Anouilh, Les jeux d'un pessimiste*, Aix-en-Provence : P.U.P.
- BRUNEL Pierre, 1995, *Le mythe d'Electre*, Paris : Honoré Champion Editeur.
- DALLENBACH Lucien, 1976, Intertexte et autotexte, *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires* 27 : 282–296.
- GIGNOUX Anne-Claire, 2005, *Initiation à l'intertextualité*, Paris : Ellipses.
- KNIGHT Effrin, 2011, *La Vision Littéraire de Jean Anouilh à travers ses œuvres*, Miami Beach : Lulu.com.
- PIRANDELLO Luigi, 1977, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard.
- RICARDOU Jean, 1971, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris : Ed. du Seuil.