

Le bal des voleurs de Jean Anouilh Un modèle d'art dramatique au second degré

Yelena Mazour-Matusevich

Volume 36, Number 1, Summer 2004

Écrivains encombrants

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/010638ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/010638ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mazour-Matusevich, Y. (2004). *Le bal des voleurs* de Jean Anouilh : un modèle d'art dramatique au second degré. *Études littéraires*, 36(1), 95–106.
<https://doi.org/10.7202/010638ar>

Article abstract

Although Jean Anouilh is one of the most faithful followers of the French 17th century theatrical tradition. The idea of entertainment undergoes important modifications in his work that reveal a distinct philosophy. The notion of an oblivion that helps people put up with their lives by masking its final absurdity becomes central in this philosophy. Consequently, theatre and dream have the same origin: the psychological necessity to forget. By analysing these two forms of the same human activity that Freud called “day-dreams”, the article seeks to elucidate the theatrical conception of one of the most enigmatic authors of the 20th century.



LE BAL DES VOLEURS DE JEAN ANOUILH : UN MODÈLE D'ART DRAMATIQUE AU SECOND DEGRÉ

Yelena Mazour-Matusevich

« Anouilh a une trompeuse apparence qui, on s'en aperçoit vite,
ne laisse deviner que l'existence d'un mystère. »

Marcel Aymé

■ Un des auteurs les plus populaires au monde, Jean Anouilh demeure un mystère. En effet, qu'est-ce qui constitue l'attrait universel de ses pièces ? En paraphrasant Marcel Aymé, on peut dire qu'elles ont, comme leur auteur, une trompeuse apparence qui cache quelque chose d'énigmatique.

On chercherait en vain la profondeur psychologique dans les personnages d'Anouilh. Contrairement aux personnages romanesques et aux héros tourmentés de Tchekov, ceux d'Anouilh ne semblent pas à même d'acquérir leur propre existence. On peut à peine parler de leur personnalité ou de leur caractère. Revendiquant l'héritage de Molière, Anouilh s'en tient aux types : dame patronnesse, militaire, valet, adolescent amoureux et ainsi de suite, en leur donnant souvent les mêmes noms qui se retrouvent ainsi d'une pièce à l'autre : Gaston¹, Juliette², Dupont-Dufort³, Hector⁴. Cependant, contrairement à Molière, ce ne sont pas des types sociaux ni même des types humains. Il s'agit de conventions, d'apparences, de déguisements, de rôles et même de masques. Duchesses, comtesses⁵, valets⁶, nourrices⁷,

1 *Le voyageur sans bagage, Le bal des voleurs, La valse des toréadors, Le nombril.*

2 *Le voyageur sans bagage, Le bal des voleurs, La valse des toréadors (Dupont-Fredaine).*

3 *Humulus le muet, Le bal des voleurs, Léocadia.*

4 *Le voyageur sans bagage, Le bal des voleurs.*

5 *Humulus le muet, Le voyageur sans bagage, Le bal des voleurs, La valse des toréadors, Léocadia, L'Hermine, La répétition, Ardèle, L'invitation au château, Ornifle ou le courant d'air.*

6 *Léocadia, Le voyageur sans bagage, Pauvre Bitos, Cécile ou l'école des pères.*

7 *Le bal des voleurs, Antigone, Médée, Le nombril.*

petits garçons⁸, maîtres d'hôtel⁹, généraux¹⁰ n'ont rien à voir avec une quelconque réalité. Les descriptions des rôles ne correspondent ni aux statuts sociaux, ni au moment historique, ni à la nationalité réelle, ni aux professions. La théâtralité, le caractère conventionnel du spectacle sont toujours soigneusement accentués par Anouilh : « L'enthousiasme me revient, maintenant que je sais qu'on peut faire un théâtre artificiel¹¹ », dit-il. Toutes les précautions sont prises pour que le spectateur reste spectateur et que la réalité soit clairement séparée de l'illusion du spectacle¹². Cependant, la vérité de l'existence n'est pas moins présente dans le théâtre d'Anouilh. Elle se trouve pourtant ailleurs que dans la vérité psychologique des personnages. Pour pénétrer son secret, on doit d'abord essayer de formuler sa conception du théâtre.

Selon l'auteur lui-même, elle réside surtout dans la nécessité de divertir le public qui vient au théâtre « pour oublier ses ennuis et surtout la mort¹³. » Comme de nombreux aspects du théâtre d'Anouilh, elle trouve son origine au XVII^e siècle où le but de *divertir* se joignait aux impératifs d'*instruire* et de *plaire*. En effet, Anouilh est un des héritiers les plus fidèles de la tradition néoclassique française. Ainsi, une grande partie de ses comédies peut être classée selon les catégories du XVII^e siècle : comédies au château et comédies nuptiales¹⁴. Il faut noter cependant que la comédie initiatique, si importante pour le Grand siècle, semble être absente du théâtre d'Anouilh. Les constantes qui définissent cette catégorie, « guérir un homme de ses préjugés ou de ses défauts, l'initier à la sagesse [...] lui enseigner la vertu [...] »¹⁵, lui sont étrangères. Il n'a, en effet, aucun message moral ou didactique à propager. Le concept même de comédie initiatique présuppose un certain optimisme existentiel, la foi en la possibilité d'améliorer la nature humaine et la certitude que cette initiation sera suivie d'un progrès moral. Chez Anouilh, un tel optimisme est exclu et, par conséquent, l'initiation à la vérité de la vie est forcément tragique, comme dans *La sauvage* et *Antigone*, ou absurde, comme dans *Humulus le muet*. L'idée de divertissement elle-même subit une métamorphose chez lui : son sens primaire de l'action qui sert à amuser évolue et se transforme en une sorte de baume thérapeutique adoucissant la douleur de vivre¹⁶. La notion d'oubli est certainement centrale

8 *La Sauvage, Le voyageur sans bagage, Eurydice, Médée, Ne réveillez pas Madame, Colombe, L'orchestre.*

9 *Léocadia, Le rendez-vous de Senlis, Le voyageur sans bagage, L'invitation au château.*

10 *L'hurluberlu, La valse des toréadors, Ardèle.*

11 *Les Nouvelles Littéraires*, 27 mars 1937, cité par H. B. McIntyre, *The Theatre of Anouilh*, 1981, p. 30.

12 Branko Alan Lenski, *Jean Anouilh. Stages in Rebellion*, 1975, p. 17 : « In the Pièces roses, Pièces brillantes and two of the Pièces grinçantes, the settings, with very few exceptions, have one thing in common : they represent places far removed from the turmoil of reality. » Ma traduction : « Dans les pièces roses, les pièces brillantes et deux des pièces grinçantes, les décors, avec quelques exceptions, ont une chose en commun : ils représentent des endroits très éloignés de l'agitation de la réalité. »

13 Interview d'Opéra de février 1951, citée dans Pol Vandromme, *Un auteur et ses personnages*, 1965, p. 15.

14 Ainsi, *Léocadia, Le rendez-vous de Senlis*, et *L'invitation au château* correspondent à la catégorie « comédie au château » ; alors que *Le bal des voleurs* appartient à la catégorie « comédie nuptiale ». Pour la description des catégories, voir Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre*, 1981, p. 79-81.

15 *Ibid.*, p. 79.

16 Edward Owen Marsh, *Jean Anouilh. Poet of Pierrot and Pantaloon*, 1953, p. 87 : « The only escape again is in denial, turning his back on reality and advancing into the world of fancy. » Ma traduction : « La seule porte de sortie encore une fois est dans la négation, dans le refus de la réalité afin de se plonger dans un monde de fantaisie. »

dans cette conception du théâtre comme divertissement : le théâtre apparaît comme une sorte de drogue, qui, comme toute autre, aide à oublier la réalité. Il apparaît comme une construction élaborée destinée à soulager les peines de l'existence humaine, « un mensonge que l'on commet par pitié¹⁷ ».

Cette conception du théâtre révèle la philosophie générale d'Anouilh. Profondément pessimiste, il voit la condition humaine dans toute sa misère, engendrée par la peur permanente de la mort et des ennuis quotidiens. Pour se sauver de cette réalité hostile et impénétrable, les hommes essaient de créer autour d'eux un monde plus favorable qui n'est, en vérité, qu'un monde de rêve¹⁸. En conséquence, le théâtre et le rêve ont la même origine : la nécessité psychologique de s'oublier et d'oublier. Ce ne sont que deux formes de la même activité humaine que Freud a nommée *Tagtraum*¹⁹. L'effort des hommes pour créer autour d'eux une réalité sublime ou raisonnable — afin de supporter la vie en en masquant l'absurdité finale — est ainsi *doublé* de l'effort des dramaturges pour donner *l'image de l'image* « déjà terriblement conventionnelle que les hommes se font de leur condition²⁰ ». La vie humaine est d'ores et déjà un théâtre et l'auteur dramatique ne fait que reproduire « l'image conventionnelle qui est devenue pour nous la Vie²¹ ».

Anouilh est, en effet, fasciné par l'idée d'un théâtre de l'existence où les hommes seraient des acteurs²². Pour dévoiler le jeu de leur existence aux spectateurs, il utilise souvent dans ses pièces une sorte de mise en abyme en introduisant dans une comédie une autre comédie qui ne s'arrange, elle, qu'avec les rêves ou les chimères les plus improbables et les plus fantastiques. Ainsi, il s'agit d'un théâtre au second degré.

Ce phénomène, issu historiquement du théâtre du XVII^e siècle, est observable dans un grand nombre de pièces d'Anouilh²³. Cependant, *Le bal des voleurs* est particulièrement intéressant, car cette comédie semble être la première pièce écrite selon ce principe de théâtre « au second degré ». En apparence, *Le bal des voleurs* n'est qu'une comédie amusante, « une adorable comédie-ballet, certainement intelligente et sophistiquée, mais en fin de compte vide

17 Pol Vandromme, *Un auteur et ses personnages*, op. cit., p. 19. McIntyre parle de « theatrical make-believe into which we can escape from real life » (« Le faire-croire théâtral dans lequel nous pouvons nous échapper de la vie réelle ») ; H. B. McIntyre, *The Theatre of Anouilh*, op. cit., p. 32.

18 Pol Vandromme, *Un auteur et ses personnages*, op. cit., p. 18-19 : « Tout était au point ; tout s'enchaînait selon des lois qui éreintaient les peurs de l'existence, qui stimulaient éperdument les rêves, qui fatiguaient les cruautés de la vraisemblance. »

19 En anglais : « day-dreams ». Sigmund Freud, « Relation of the Poet to Day-Dreaming », dans *Character and Culture*, 1963.

20 Anouilh, cité dans Pol Vandromme, *Un auteur et ses personnages*, op. cit., p. 19.

21 Anouilh, cité dans *id.*

22 Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre*, op. cit., p. 344 : « De même, si le thème du théâtre du monde persiste, pour une part, au XX^e siècle, il y a loin de la problématique d'un Pirandello, d'un Anouilh, d'un Genet à celle de Corneille, Rotrou et leurs contemporains. À l'époque baroque, l'homme pouvait bien se sentir démuné sur la scène de l'univers : la conscience d'une divinité supérieure lui évitait les angoisses métaphysiques de l'homme du XX^e siècle. »

23 Pol Vandromme, *Un auteur et ses personnages*, op. cit., p. 26. Ce procédé est loin d'être nouveau. Selon Georges Forestier, qui le définit comme « le théâtre dans le théâtre », ce phénomène, apparu en France en 1628 (*Célinde*), a connu « un succès considérable » à l'époque baroque (*Le théâtre dans le théâtre*, op. cit., p. 9).

de sens²⁴ ». Cependant, elle peut être considérée comme une pièce clé dans la dramaturgie d'Anouilh et son déchiffrement pourrait éclairer le reste de son œuvre. En effet, elle représente un point de départ dans l'évolution théâtrale de l'auteur : « Il me semble que tout est dans *Le bal des voleurs* : mes personnages, mes thèmes », a dit Anouilh dans une de ses interviews²⁵. Une telle tentative d'élucidation exige qu'on examine cette pièce en analysant, pour ainsi dire, le mécanisme intrinsèque mis en place par l'auteur. Dans *Le bal des voleurs*, l'action se déroule sur deux plans : « il y a une pièce à l'intérieur d'une autre pièce — l'une que les personnages montent pour le public, l'autre qu'ils imaginent à leur intention [...] »²⁶. Ces deux pièces sont intégrées et liées par une certaine logique, celle du rêve.

Le mécanisme du rêve existe tout d'abord dans la structure de la pièce qui représente une hiérarchie des rêves. Au sommet de cette hiérarchie se trouve le rêve de l'auteur lui-même. Naturellement, il ne peut pas être présenté directement car, selon Freud, les rêves personnels révélés dans toute leur nudité primordiale ne peuvent que nous dégoûter :

I should now add that even if he (daydreamer) were to communicate them (phantasies) to us he could give us no pleasure by his disclosures. Such phantasies when we learn them, repel us or at least leave us cold²⁷.

Ainsi, pour communiquer ses rêves, l'auteur est obligé de les déguiser²⁸. Dans *Le bal des voleurs*, l'auteur choisit trois personnages pour ce faire : Lady Hurf, Lord Edgard et Eva. Tous trois partagent d'une manière différente les fonctions de metteur en scène et deviennent autant d'intermédiaires entre l'auteur et les autres personnages. Leurs relations avec eux sont de même nature que celles que l'auteur entretient avec tous les personnages de la pièce : Lady Hurf, Lord Edgard et Eva deviennent les auteurs de la pièce que les personnages imaginent à leur « propre » intention. En effet, puisque Lady Hurf, Lord Edgard et Eva occupent la position de l'auteur dans la pièce intérieure, ils doivent à leur tour déguiser leurs rêves personnels. Par conséquent, ils choisissent chacun un « représentant » parmi les personnages les plus jeunes : Lady Hurf choisit Juliette, Lord Edgard, Gustave et Eva, Hector. Par rapport à Gustave, à Juliette et à Hector, Lady Hurf, Lord Edgard et Eva sont des personnages adultes. Ils ne le sont pas qu'en raison de leur âge, ils le sont surtout parce qu'ils sont conscients de la condition humaine et cherchent à s'oublier à l'aide de la pièce qu'ils s'inventent. Elle-même n'est pour eux qu'une sorte de drogue :

24 Lewis W. Falb, *Jean Anouilh*, 1977, p. 34 : « a delightful comédie-ballet, clever and sophisticated, to be sure, but finally somewhat empty-headed ».

25 *Arts*, n° 333 (16 novembre 1951), cité dans H. B. McIntyre, *The Theatre of Anouilh*, op. cit., p. 24.

26 Pol Vandromme, *Un auteur et ses personnages*, op. cit., p. 26-27. Là aussi Anouilh s'inspire de la technique de la comédie néoclassique : « En bref, ce qui distingue le théâtre dans le théâtre de l'intermède aussi bien que du jeu de rôle, c'est qu'il y a continuité sur le plan de l'action dramatique, assurée par le regard des spectateurs intérieurs, mais en même temps *changement de niveau* » (Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre*, op. cit., p. 12).

27 Sigmund Freud, « Relation of the Poet to Day-Dreaming », loc. cit., p. 42. Ma traduction : « Je dois ajouter que même s'il [le rêveur] nous les communiquait, ses révélations ne nous procureraient aucun plaisir, car de telles fantaisies, une fois révélées, nous répugnent ou du moins nous laissent indifférents. »

28 *Ibid.*, p. 43 : « The writer softens the egoistical character of the day-dream by changes and disguises... » Ma traduction : « L'écrivain adoucit le caractère égoïste du rêve en le changeant et en le déguisant... » Edward Owen Marsh parle du côté romantique de l'œuvre d'Anouilh qui représente « an adolescent daydream — gay, frivolous, delightfully irresponsible, charming in its freshness and invention » (*Jean Anouilh*, op. cit., p. 86). Ma traduction : « Un rêve adolescent — joyeux, frivole, adorablement irresponsable, charmant dans sa fraîcheur et son invention. »

LADY HURF : Va, tu finiras comme moi, sous tes traits d'une vieille femme couverte de diamants, qui joue aux intrigues pour tâcher d'oublier qu'elle n'a pas vécu²⁹.

Gustave, Juliette et Hector sont des personnages enfants, car ils ne se rendent pas compte de la condition humaine. Ils ont encore leurs illusions et leurs espoirs, ce qui revient au même selon Anouilh. Ces deux groupes de personnages forment deux mondes qui correspondent à la hiérarchie de la pièce : le monde des rêves d'enfant et le monde des rêves des grandes personnes.

L'existence de ces deux univers semble être un trait distinctif du théâtre d'Anouilh. On peut citer en exemple *Humulus le muet* avec Madame la Duchesse, Hector et le gouvernant comme « adultes » et Humulus ainsi qu'Hélène comme « enfants », *Antigone* avec Créon et la nourrice comme « adultes » et Antigone / Hémon comme « enfants », ainsi que *Le voyageur sans bagages*. Si dans les pièces roses ces deux mondes coexistent paisiblement, dans les pièces noires comme *Antigone* ils s'affrontent dans une lutte sans merci. Cependant, c'est dans *Le bal des voleurs* qu'on peut observer la formation du système théâtral binaire d'Anouilh, qui est déterminé par l'existence de ces deux mondes de rêves.

Quel que soit le cas, le monde des adultes reste opposé à celui des enfants, car leurs rêves demeurent contraires : les adultes rêvent de leur enfance et de leur jeunesse perdues, tandis que les enfants rêvent de devenir grands. Cette dichotomie révèle une particularité temporelle du rêve, car le vecteur des rêves de l'adulte emprunte une direction opposée à celui des songes de l'enfant : le premier est dirigé vers le passé, tandis que le second est orienté vers l'avenir. Par conséquent, l'aspect temporel s'avère capital dans le rêve³⁰.

Cependant, si le temps oppose les deux plans de la pièce, c'est également lui qui les unit. En effet, les trois moments les plus importants demeurent toujours présents dans l'imagination : (1) une impression courante qui provoque les souvenirs liés au passé (2) et, ensuite, le désir lui-même, orienté vers l'avenir (3)³¹. Ainsi, dans le rêve, le passé, le présent et l'avenir sont toujours ensemble et demeurent intimement liés : « This past, present and futur are strong together, as it were, on the thread of the wish that runs through them³². »

Le même schéma se retrouve dans la pièce. L'apparition imprévue des voleurs et l'amour romantique du voleur Gustave, pour la nièce de Lady Hurf, Juliette, réveillent des souvenirs chez Lady Hurf et Lord Edgard. Lady Hurf, qui « s'ennuie comme une vieille tapisserie³³ », fait de Juliette la principale protagoniste de sa comédie qui n'est autre que son propre rêve du passé. Juliette incorpore la jeunesse de Lady Hurf aussi bien que l'amour auquel cette dernière « a officiellement renoncé il y a déjà plusieurs années³⁴ ». On devine, cependant, que cette

29 Jean Anouilh, *Le bal des voleurs*, 1958, deuxième tableau, p. 172.

30 Sigmund Freud, « Relation of the Poet to Day-Dreaming », *loc. cit.*, p. 38 : « The relation of phantasies to time is altogether of great importance. » Ma traduction : « La relation de la fantaisie au temps est en général très importante. »

31 *Id.*

32 *Id.* Ma traduction : « Ce passé, le présent et l'avenir sont étroitement liés ensemble comme s'il y avait un fil qui les unissait. »

33 Jean Anouilh, *Le bal des voleurs*, *op. cit.*, deuxième tableau, p. 171.

34 *Ibid.*, deuxième tableau, p. 170.

renonciation solennelle n'est que partielle et affectée car, selon Freud, les hommes en général ne renoncent jamais à ce qui leur a plu une fois :

Actually we can never give anything up ; we only exchange one thing for another. What appears to be a renunciation is really the formation of a substitute or surrogate³⁵.

La pièce intérieure tout entière représente une substitution sophistiquée de la jeunesse perdue des adultes. Ainsi, Lord Edgard ne vit que dans ses souvenirs et essaie, autant que possible, de retrouver l'ombre de son passé. Lui non plus n'a pas intérieurement renoncé à son ancien amour pour Lady Hurf. Il revoit sa jeunesse et son amour dans le personnage de Gustave qu'il observe et dont il compare chaque pas avec les aventures de sa propre jeunesse :

LORD EDGARD, *qui a mis son lorgnon* : Mais... ils s'embrassent !

LADY HURF : Eh bien ! Oui, ils s'embrassent. Et après ? Cela ne vous est jamais arrivé ?

[...]

LORD EDGARD, *tout à ses souvenirs* : Délicieux ! Vous vous souvenez, le Crystal Palace³⁶ ?

Les adultes veulent revivre leur passé et ce désir représente leur façon de lutter contre le temps qui passe. Ainsi, la comédie que les « enfants » jouent sans le savoir représente pour Lady Hurf et Lord Edgard leur mémoire revitalisée, leur jeunesse répétée, leur vie rejouée et revécue : « Repetition, remembering, reenactment are the ways in which we replay time, so it may not be lost³⁷. » Aussi, les trois adultes appartiennent à la catégorie des personnages « looking for « a second chance » », selon l'expression de McIntyre³⁸, de ceux qui, comme l'auteur lui-même, adoptent une approche ludique de la réalité³⁹.

Eva lutte également contre le temps, mais sa situation est bien particulière. Elle n'a jamais aimé et, par conséquent, elle n'a pas de souvenirs d'amour. Aussi, lutte-t-elle pour en avoir. À vingt-cinq ans, elle se sent déjà vieille : « J'ai l'impression que je suis une vieille auprès de toi⁴⁰. » Eva n'a vécu dans son passé qu'un seul moment très bref où il lui semblait qu'elle aurait pu tomber amoureuse d'Hector :

EVA *éclate de rire* : Mais non, c'est l'orchestre ! Décidément vous me plaisez beaucoup⁴¹.

Cependant, ce moment précieux où elle pensait pouvoir, comme les personnages enfants, se laisser bercer par une illusion d'amour et de bonheur s'éloigne d'elle. La magie s'évapore et, incapable de la moindre folie, victime d'une sagesse prématurée, elle cherche en vain à la retrouver en faisant changer de tête à Hector :

35 Sigmund Freud, « Relation of the Poet to Day-Dreaming », *loc. cit.*, p. 36. Ma traduction : « En fait, nous ne renonçons jamais à rien ; nous ne faisons qu'échanger une chose pour l'autre. Ce qui apparaît comme une renonciation n'est, en réalité, qu'une formation de la substitution ou de la subrogation ».

36 Jean Anouilh, *Le bal des voleurs*, *op. cit.*, quatrième tableau, p. 236.

37 Peter Brooks, « Freud's Masterplot. A Model for Narrative », dans *Reading for the Plot*, 1984, p. 111.

38 H. B. McIntyre, *The Theatre of Anouilh*, *op. cit.*, p. 32 : « À la recherche d'une seconde chance ».

39 *Ibid.*, p. 30.

40 Jean Anouilh, *Le bal des voleurs*, *op. cit.*, troisième tableau, p. 196.

41 *Ibid.*, premier tableau, p. 131.

HECTOR, *qui s'est retourné pour changer de tête et qui apparaît complètement différent.*

EVA éclate de rire : Oh ! non. Ce n'était pas ainsi⁴²

Elle veut ressentir ce qu'elle a éprouvé une fois, ne serait-ce que pour un jour, pour une minute même. Les têtes, qu'elle fait changer à Hector à chaque instant, symbolisent le désir des adultes de créer une substitution au plaisir qu'ils ne peuvent plus ressentir.

De cette façon, la pièce intérieure qui représente le rêve collectif des personnages adultes possède les mêmes traits que tout rêve ordinaire. L'intégration des temps, passé, avenir et présent, ainsi que le déguisement des désirs rendent possible l'existence de deux mondes dans la pièce : celui des rêves d'enfant et celui des rêves d'adulte.

Toutefois, il y a encore un aspect du rêve qui correspond à l'existence des deux mondes de la pièce. Selon Freud, le rêve égoïste comprend deux aspects qui correspondent à deux parties de notre *ego*, l'active et la passive. L'homme se voit dans ses rêves comme un protagoniste actif qui est simultanément observé par un autre côté de son *ego*, le côté passif du spectateur. Freud nomma le côté actif de la personnalité humaine « sa majesté *ego*⁴³ », désignant le côté passif comme « le rôle du spectateur⁴⁴ ». Selon ce principe, les personnages adultes sont dans la position de spectateurs observant le développement de leurs rêves dont les enfants sont les protagonistes. Lady Hurf appelle les personnages « enfants » tout simplement « nos marionnettes⁴⁵ ».

Les adultes sont des spectateurs dans la pièce intérieure, mais ils ne le sont pas dans la pièce cadre. *Le bal des voleurs* tout entier est une fantaisie de l'auteur où les personnages ne sont que ses marionnettes. Par conséquent, les rôles joués par les personnages adultes sont doubles : ils sont protagonistes dans la pièce cadre et spectateurs dans la pièce intérieure⁴⁶.

Cette double position engendre un double langage de la part des personnages adultes. Lady Hurf, Lord Edgard et Eva changent leurs emplois comme des masques et on s'en aperçoit à leur variation de langage. Celui du protagoniste est dynamique : ses phrases sont presque exclusivement formées de verbes organisant l'action ou formulant le désir. « Les verbes articulent la pression et la force du désir », selon Peter Brooks⁴⁷. Les personnages dans les rôles actifs agissent non seulement eux-mêmes, mais poussent les autres à agir dans leurs discours ;

42 *Ibid.*, troisième tableau, p. 167.

43 Sigmund Freud, « Relation of the Poet to Day-Dreaming », *loc. cit.*, p. 40 : « His Majesty the Ego, the hero alike of all day-dreams and all novels. » Ma traduction : « Sa majesté Ego, le héros de tous les rêves et de tous les romans. »

44 *Ibid.*, p. 41 : « In these [novels] the person introduced as the hero plays the least active part of anyone, and seems instead to let the actions and sufferings of other people pass him by like a spectator. » Ma traduction : « Dans ces romans, la personne présentée comme le héros joue le rôle le moins actif et semble, au contraire, laisser passer les actions et les souffrances devant lui comme un spectateur. »

45 « Chut ! Voici nos marionnettes » (Jean Anouilh, *Le bal des voleurs*, *op. cit.*, deuxième tableau, p. 172).

46 Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre*, *op. cit.*, p. 11 : « Il y a un théâtre dans le théâtre à partir du moment où un au moins des acteurs se transforme en spectateur. Dès lors un quelconque divertissement intercalé dans une pièce ne peut être considéré comme un spectacle intérieur que s'il constitue un spectacle pour les acteurs de la pièce-cadre. »

47 Peter Brooks, « Freud's Masterplot... », *loc. cit.*, p. 111 : « These verbs articulate the pressure and drive of desire. » Ma traduction : « Ces verbes articulent la pression et la force du désir. »

ainsi, les verbes sont très souvent à l'impératif. C'est précisément le langage employé par Lady Hurf au début de la pièce quand elle se trouve en position active, car la pièce intérieure n'a pas encore commencé :

LADY HURF : Edgard, ne bougez d'ici sous aucun prétexte⁴⁸ !
Prenez la décision⁴⁹.
Jamais, entendez-vous⁵⁰ !

Le langage des protagonistes se caractérise par une abondance de verbes et d'expressions exprimant le désir et la volonté :

LADY HURF : Je ne veux pas être en sécurité parfaite ; je veux profiter de mes dernières années et rire un peu.
J'ai envie d'assassiner les Dupont-Dufort⁵¹.

Eva parle de la même façon au début de la pièce :

Retrouvez-le⁵².
Quand quelqu'un me plaît, je suis capable de tout⁵³.
Ne me suivez pas tout le temps en changeant de barbe⁵⁴.

Pendant la pièce, Lady Hurf et Eva se transforment graduellement de personnages actifs en personnages passifs en complète rupture avec l'action. D'abord, on remarque qu'après avoir occupé la plupart du temps scénique dans le premier tableau du *Bal des voleurs*, Lady Hurf n'en occupe plus que la moitié au deuxième. Elle est presque complètement absente du troisième tableau où elle n'a plus qu'une seule réplique à prononcer. Au quatrième tableau, elle s'est transformée en spectatrice et n'a plus d'autorité. Effectivement, lorsqu'elle veut intervenir et influencer l'action, on ne lui obéit plus comme auparavant :

LADY HURF : Cette fois, nous l'en empêcherons.
La clarinette s'est faite déchirante pour implorer. Alors LADY HURF va au musicien, furieuse : Et d'abord, vous, mon ami, vous commencez à m'agacer. Fichez-moi le camp.
*La clarinette essaie de protester*⁵⁵.

Eva aussi disparaît totalement de l'action au quatrième tableau et ne prononce plus aucune réplique : « EVA, *qui a assisté à toute la scène sans rien dire*⁵⁶. »

La métamorphose des rôles actifs en rôles passifs se révèle également par le changement des temps grammaticaux. Dans la phase active, la plupart des verbes sont employés au futur ou au présent. Les protagonistes agissent au présent et sont motivés par un désir dirigé vers l'avenir. Ainsi, Lady Hurf et Eva emploient beaucoup de verbes au futur dans la première moitié de la pièce :

48 Jean Anouilh, *Le bal des voleurs*, op. cit., premier tableau, p. 141.

49 *Ibid.*, premier tableau, p. 147.

50 *Ibid.*, premier tableau, p. 148.

51 *Id.*

52 *Ibid.*, premier tableau, p. 167.

53 *Id.*

54 *Ibid.*, premier tableau, p. 168.

55 *Ibid.*, quatrième tableau, p. 238.

56 *Ibid.*, quatrième tableau, p. 241.

LADY HURF : Qui devra les pénétrer, les diriger ? Je verrai ce qui me passera par la tête⁵⁷.

EVA : J'en serai peut-être encore amoureuse. J'attendrai que vous soyez plus drôle⁵⁸.

Vers la fin de la pièce, les adultes n'emploient plus le futur qu'en parlant des enfants :

LADY HURF : Il fera un homme rêvé pour notre terrible et douce Juliette⁵⁹.

EVA : Comme elle va être heureuse⁶⁰ !

Ils n'utilisent plus le futur à la première personne, car ils n'expriment plus leur désir directement, en leur propre nom. Leurs désirs sont déjà coupés d'eux-mêmes et incorporés dans les personnages-enfants. À ce moment, ce sont bien les enfants qui commencent à user d'un langage actif :

JULIETTE : Dépêchez-vous. Maintenant, laissez-moi parler. Oh ! rassurez-vous⁶¹.

Je vous aiderai. Je ferai le guet. Je sifflerai. Tenez, écoutez⁶².

Dès le troisième tableau, ce sont Gustave et Juliette, les protagonistes des rêves de Lord Edgard et de Lady Hurf, qui dominent la pièce.

Il est remarquable que dans le couple Gustave / Juliette ce soit précisément Juliette qui mène le jeu. Elle est plus active et plus résolue que son amoureux voleur. Elle agit de la même façon que Lady Hurf l'aurait fait dans sa jeunesse. En effet, elle est aussi forte que la vieille dame qui l'a « inventée » dans son rêve. Aussi, Gustave se révèle être une création fidèle à son modèle, Lord Edgard, et se montre aussi passif et hésitant que lui :

LORD EDGARD *regarde ses mains, très ennuyé* : Je ne sais pas si je suis bien qualifié⁶³.

GUSTAVE : Non. Je ne peux pas accepter. Je ne suis pas un type dans votre genre⁶⁴.

Lady Hurf est contente de Juliette, car elle est satisfaite d'elle-même, de son passé et de sa vie en général : « J'ai eu tout ce qu'une femme peut raisonnablement et même déraisonnablement souhaiter⁶⁵. » Puisque son seul problème est l'ennui, Lady Hurf est satisfaite de la comédie qu'elle a fait jouer à Juliette. Cette comédie lui a procuré tout ce qu'elle avait souhaité : un moment d'oubli. En effet, il représente le point culminant de la pièce :

LADY HURF. *Elle les contemple ravie* : Ils sont charmants⁶⁶.

Ce moment d'euphorie passé, Lady Hurf perd tout intérêt pour l'action et la pièce intérieure. C'est comme si elle se réveillait de son rêve et essayait de rétablir son autorité perdue :

LADY HURF, *elle s'arrête* : Mais alors, c'est impossible. Nous avons perdu le sens. Il faut le mettre à la porte⁶⁷.

57 *Ibid.*, premier tableau, p. 145-146.

58 *Ibid.*, premier tableau, p. 167-168.

59 *Ibid.*, quatrième tableau, p. 236.

60 *Ibid.*, quatrième tableau, p. 241.

61 *Ibid.*, troisième tableau, p. 210.

62 *Ibid.*, troisième tableau, p. 211.

63 *Ibid.*, premier tableau, p. 147.

64 *Ibid.*, quatrième tableau, p. 240.

65 *Ibid.*, deuxième tableau, p. 171.

66 *Ibid.*, quatrième tableau, p. 236.

67 *Ibid.*, quatrième tableau, p. 237.

Cependant, elle rencontre une résistance inattendue de la part de Lord Edgard qui, mécontent de la performance de sa « création », Gustave, n'est plus satisfait de la comédie qu'on lui a fait jouer. Comme il a déjà raté sa vie à force de passivité, Lord Edgard ne veut pas que son rêve le soit également. Or, il est menacé par Lady Hurf qui, en égoïste par excellence, s'empresse de se désengager de l'action dès qu'elle a obtenu ce qu'elle désirait. En effet, Lord Edgard proteste lorsqu'il craint que son rêve reste inachevé :

LORD EDGARD : Oh ! On le voit chercher violemment. *Soudain il crie* : Attendez ! Attendez⁶⁸ !

C'est la première fois que Lord Edgard agit et son acte représente une tentative de lutter contre le temps qu'il se refuse à perdre une seconde fois. En déclarant Gustave son fils naturel, Lord Edgard garantit l'avenir de ce dernier et, par conséquent, réhabilite son propre passé. Au moment où Lord Edgard est, lui aussi, satisfait de la comédie, il déclare au public que la pièce est finie :

LORD EDGARD : Alors on n'a plus besoin de vous. La pièce est finie⁶⁹.

Il s'agit évidemment de la pièce intérieure, car les personnages n'ont de pouvoir que sur la pièce qui leur appartient. Ce n'est que l'auteur lui-même qui peut clore la pièce cadre. Ainsi, la fin de la pièce intérieure, l'histoire d'amour entre Gustave et Juliette, ne coïncide pas avec la fin de la pièce *Le bal des voleurs*. Après la clôture de la première, les personnages continuent à jouer leurs rôles quotidiens :

EVA : Et je m'en vais continuer à jouer mon rôle de charmante femme qui a beaucoup de succès.

LADY HURF : Nous nous retrouvons tout seuls, comme des bouchons⁷⁰.

Une fois l'intrigue entre Juliette et Gustave terminée à la fin de la pièce, ces personnages disparaissent. Les adultes restent jusqu'à la fin, car ils demeurent dans le cadre de « l'image conventionnelle » de leur vie qui est, en effet, la pièce cadre : « Les personnages de l'action dramatique principale se divisent en acteurs et en spectateurs de l'action secondaire, ces derniers restant sur scène pendant toute la durée de la représentation⁷¹. »

Cependant, la réplique de Lord Edgard n'est pas la dernière de la pièce. Elle est suivie par les paroles prononcées par le même musicien qui a ouvert la pièce : « Dans ce cas... ». La phrase reste inachevée et ouverte. Subséquemment, la pièce cadre n'est pas terminée et cela signifie que les autres pièces-rêves sont encore possibles. Ainsi, le finale de la pièce n'est que l'ouverture d'une autre pièce sous un autre déguisement :

Il tire sa clarinette de sa poche — car c'était aussi le musicien — et commence à jouer un petit pas redoublé qui sert de finale et que les personnages de la pièce, entrés par toutes portes, dansent en échangeant leurs barbes⁷².

68 *Id.*

69 *Ibid.*, quatrième tableau, p. 243.

70 *Ibid.*, quatrième tableau, p. 242.

71 Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre*, op. cit., p. 89. On voit encore une fois qu'Anouilh se révèle fidèle à la tradition du XVII^e siècle.

72 Jean Anouilh, *Le bal des voleurs*, op. cit., quatrième tableau, p. 243.

La pièce se termine avec les verbes « commencer » et « entrer ». Cette fin ouverte est caractéristique des pièces roses d'Anouilh, « délicatement invraisemblables mais d'une invraisemblance savamment calculée pour capturer et retenir l'attention⁷³ ». Par exemple, dans *Le voyageur sans bagage*, Gaston « ouvre la porte toute grande, leur montre gentiment le chemin⁷⁴ ».

Cette fin promet au public et aux personnages l'éventualité d'une nouvelle pièce intérieure, c'est-à-dire d'un nouveau rêve et d'un nouvel oubli. Le jeu de *Tagtraum* continue.

Ainsi, un grand nombre de pièces d'Anouilh peuvent être interprétées comme une interminable série de possibilités où, en changeant de costumes et de têtes, les personnages reviennent jouer leurs fantaisies, leur passé ou leur avenir. Cependant, ce jeu n'est pas gratuit. La vérité de l'existence, telle qu'elle est comprise par Anouilh, se révèle dans la confrontation de deux mondes dans ses pièces : le monde de rêve des adultes et des enfants. Dans *Antigone*, cette confrontation est ouverte et cruelle, car elle coûte la vie aux enfants, Antigone et Hémon, trop attachés à leurs rêves. Dans les pièces roses, brillantes et dans certaines pièces grinçantes, cette confrontation est adoucie par le ton léger et l'action carnavalesque. Cependant, la cruauté de la condition humaine est bien là, accompagnée par la tristesse existentielle d'Anouilh. Le noir transparaît toujours à travers le rose et le brillant de ses pièces. « Elles sont toutes des tragédies », affirme Edward Marsh.⁷⁵ En effet, l'aspect tragique est souvent à peine dissimulé sous l'apparence comique et il peut se résumer, selon Leonard Pronco, par le message suivant : « Nous sommes toujours seuls⁷⁶ ». Ainsi, Hélène, la sourde, n'apprendra jamais l'amour de Humulus, le muet, et Eva ne sortira jamais de sa solitude.

On dit que le mensonge auquel on finit par croire soi-même devient convaincant. Anouilh est bien trop honnête pour cela. Incapable de nous donner un espoir auquel il ne croit pas, il se résigne à nous offrir une gracieuse illusion. Le réveil de Lady Hurf : « mais c'est impossible ! », représente le sort inévitablement partagé par tous les rêveurs. Le spectacle fini, il faut rentrer à la maison. Une fois l'effet anesthésiant passé, on ne nous propose que de revenir à la « droguerie » du théâtre pour une nouvelle dose de jeu-rêve.

73 Philippe Jolivet, *Le théâtre de Jean Anouilh*, 1963, p. 177.

74 Jean Anouilh, *Le bal des voleurs*, op. cit., cinquième tableau, p. 125.

75 Edward Owen Marsh, *Jean Anouilh*, op. cit., p. 70 : « All his [Anouilh's] plays are in this sense tragedies — they all kill one or the other of the aspects of personalities. » Ma traduction : « Toutes les pièces d'Anouilh sont, dans ce sens, des tragédies — elles tuent toutes l'un ou l'autre aspect de la personnalité ».

76 Leonard Cabell Pronco, *The world of Jean Anouilh*, 1968, p. 107.

Références

- ANOUILH, Jean, *Le voyageur sans bagages, suivi de Le bal des voleurs*, Paris, La Table ronde, 1958.
- BROOKS, Peter, *Reading for the Plot*, New York, Alfred A. Knopf, 1984.
- FALB, Lewis W., *Jean Anouilh*, New York, Frederick Ungar Publishing, 1977.
- FORESTIER, Georges, *Le théâtre dans le théâtre*, Genève, Librairie Droz, 1981.
- FREUD, Sigmund, *Character and Culture*, Collier Books, New York, 1963 (éd. de P. Rieff).
- JOLIVET, Philippe, *Le théâtre de Jean Anouilh*, Paris, Éditions Michel Brient et Cie, 1963.
- LENSKI, Branko Alan, *Jean Anouilh. Stages in Rebellion*, Atlantic Highlands (New Jersey), Humanities Press, 1975.
- MARSH, Edward Owen, *Jean Anouilh. Poet of Pierrot and Pantaloon*, New York, Russell & Russell, 1953.
- MCINTYRE, H. G., *The Theatre of Anouilh*, Totowa (New Jersey), Barnes & Noble, 1981.
- PRONCO, Leonard Cabell, *The World of Jean Anouilh*, Los Angeles — Londres, University of California Press — Cambridge University Press, 1968.
- VANDROMME, Pol, *Un auteur et ses personnages*, Paris, La Table ronde, 1965.