
Le théâtre au château ou le XVIII^e siècle selon Anouilh

Dans le théâtre de Jean Anouilh dont la critique a salué – ou blâmé – selon les périodes, la permanence de grands thèmes comme la fatalité, la pureté et la laideur prégnante, une époque revient avec une grande constance, associée à un artifice dramaturgique : le XVIII^e siècle et le motif du théâtre au château. On pense bien sûr à *La répétition ou L'amour puni* et à *Pauvre Bitos ou Le dîner de têtes* qui mettent explicitement en scène un jeu s'apparentant au théâtre de société ou à sa version plus contemporaine du théâtre amateur, ici au château de Ferbroques, là dans la salle voûtée d'un ancien prieuré des Carmes. Si ces pièces ont fait l'objet d'études très poussées¹, l'angle d'approche a rarement été celui du théâtre de société². Pourtant le phénomène est patent dans plusieurs œuvres d'Anouilh et des allusions plus ou moins développées parsèment un grand nombre de pièces, à tel point que le XVIII^e siècle acquiert une représentativité exceptionnelle au sein du kaléidoscope historique mis en place par Anouilh, sur laquelle il convient de s'interroger. Le cas particulier du théâtre de société se combine dans l'esprit d'Anouilh avec un lieu privilégié, celui du château, lui-même lié à une certaine vision de l'aristocratie et de ses rapports avec les autres groupes sociaux. Il s'associe à une thématique plus large, celle

1. Roland Mortier, « Anouilh et Marivaux, ou l'amour puni », *Formen innerliterarischer Rezeption*, 1987, p. 167-172. Rachel Juan, « Anouilh et la "répétition" de *La double inconstance* de Marivaux : un jeu subtil de décalcomanie », 1994, p. 67-84. Marie-Hélène Cotoni, « La séduction dans *La double inconstance* et dans *La répétition ou L'amour puni* d'Anouilh », *Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, 1997, p. 605-616.

2. Roland Mortier, qui analyse magistralement le phénomène de transposition et de transfert dans les deux textes (« la nature insurmontable de l'espace qui nous sépare du modèle », *art. cit.*, p. 167), ne s'attache pas au cadre du théâtre de société, même quand il mentionne les interventions de Tigre en tant que « metteur en scène lettré », au « langage ambigu » : « Très habilement, Anouilh charge le Comte de définir les rôles principaux et leur adéquation aux interprètes » (*ibid.*, p. 171). Philippe Sellier dans son édition de *La répétition*, dans un paragraphe intitulé « L'atmosphère XVIII^e siècle », mentionne cette composante parmi d'autres : « C'est le siècle où une aristocratie blasée se passionne pour le théâtre, interprète elle-même les pièces de Beaumarchais dans ses résidences » (1970, p. 26). Rachel Juan y fait également allusion : « On apprend que là se prépare une "fête" ce qui peut annoncer un spectacle. Faut-il souligner – mais le public de 1950 le savait-il? – que le XVIII^e siècle a été l'âge d'or du théâtre de société? » (*art. cit.*, p.74).

du théâtre dans le théâtre étrangement récurrente, qui incite les personnages à se dévoiler selon le rôle au second degré qui leur a été confié.

Le théâtre au château et ses dérivés constituent bien une piste exploratoire, plus apte peut-être que les dénominations hétérogènes auxquelles Anouilh recourt, ainsi que le souligne Jacques Vier : « Plus encore que roses, noires, grinçantes, j'aime l'épithète de pièces costumées », qui permettent des « chorégraphies masquées aux résultats parfois imprévus³ ». Comme chez Pirandello en effet, dont Anouilh est parfois proche (les interventions de l'auteur et des personnages dans *La grotte* évoquent celles des protagonistes de *Six personnages en quête d'auteur* et de *Ce soir on improvise*), le dédoublement du texte théâtral permet aux textes théâtraux d'entrer en résonance et aux époques de se mêler. Présentes de manière moins aléatoire qu'on ne pourrait le penser, les références au XVIII^e siècle et au théâtre de société ou amateur deviennent le tissu même de deux pièces qui élisent ostensiblement cette période, l'une en hommage à Marivaux, l'autre afin de régler des comptes politiques, tandis qu'une intertextualité diffuse, « à la manière de » atteste la fascination d'Anouilh pour ce siècle éminemment théâtral⁴.

« UN PETIT TOUR DIX-HUITIÈME⁵ »

On sait combien Anouilh joue avec les données historiques et combine l'exactitude et l'anachronisme, notamment pour un effet de démonstration politique. Le XVIII^e siècle est aux yeux d'Anouilh une époque-miroir qui montre et fait voir. Pourtant, très rares sont les pièces se situant explicitement au XVIII^e siècle. Celui-ci apparaît plutôt par des costumes qui sont des déguisements (*La répétition*, *Pauvre Bitos*), par des illustrations qui s'incarnent (*Le boulanger, la boulangère et le petit mitron*), par des fragments musicaux (*L'orchestre*) ou de simples allusions. La seule exception est *Cécile ou L'école des pères*, qui multiplie les allusions au XVIII^e siècle (les gazettes, le chevalier, les dots des soeurs, la tante chanoinesse, Voltaire voisin du château, un père sensible à la mode depuis Rousseau, la Cour, etc.) mais qui plante un faux décor XVIII^e : « Un jardin de caisses d'oranges. La maison à gauche, à droite un petit pavillon chinois. Costumes Louis XV bourgeois

3. Jacques Vier, *Le théâtre de Jean Anouilh*, 1976, p. 92 et 95.

4. La culture littéraire et plus particulièrement théâtrale d'Anouilh, visible dans ses différents articles critiques, outre le fait que c'est un XVIII^e siècle mythique, voire anachronique qui l'intéresse, n'est pas à mettre en cause.

5. Jean Anouilh, *La répétition ou L'amour puni*, 2004, acte II, p. 14-15. Anouilh ne numérotant pas ses scènes, nous donnons l'acte quand la pièce est ainsi divisée et la page dans les éditions de la Table Ronde, sauf pour *La répétition ou L'amour puni* pour laquelle notre édition de référence est celle de Folio Gallimard, 2004.

ou Louis XVI peut-être – mais aussi faux que possible⁶». Cette discrétion dans la reconstitution historique est un principe chez Anouilh, y compris dans le cycle des pièces justement dénommées « Pièces costumées » qui regroupent, comme on le sait, *L'alouette*, *Becket ou L'honneur de Dieu* et *La foire d'empoigné*⁷. Dans son texte autobiographique, *La vicomtesse d'Eristal n'a pas reçu son balai mécanique. Souvenirs d'un jeune homme*, Anouilh explique que l'idée des chevaux-jupons de Becket devait lutter contre l'idée même de « pièce historique⁸ ». Cette facticité de la référence historique, qui explique notamment le port de costumes contemporains pour *Antigone*, est encore plus nette pour le XVIII^e siècle. Anouilh opte pour un siècle mythique, notamment dans sa peinture de l'aristocratie, orienté dans la perspective de la Révolution, souvent limité à une série de vignettes comme celle du livre d'histoire de Toto dans *Le boulanger, la boulangère et le petit mitron*, dont le titre résume un épisode révolutionnaire à la manière de Sacha Guitry et de son film *Si Versailles m'était conté*⁹. Aucune référence n'est inexacte, tout au plus stéréotypée, suffisamment plastique pour servir les desseins du dramaturge et s'insérer dans le cadre contemporain. Anouilh avouait avoir composé *L'alouette* avec ses seuls souvenirs scolaires de Jeanne d'Arc : le XVIII^e siècle ne bénéficie pas d'un autre traitement.

Un certain nombre de pièces font état du goût – et du mauvais goût – du public pour ce siècle : « le style XVIII^e » et « le Louis XV » font des ravages en ameublement, en littérature, dans la mode et dans les moeurs. C'est, en reprenant le titre d'Umberto Eco, la « guerre du faux ». Faux mobilier XVIII^e qui se révèle de style et non d'époque comme « ce pouf qui aurait bien voulu être Louis XV¹⁰ » dans l'univers théâtral de *Colombe*¹¹, ces « trois fauteuils Régence qu'on avait toujours crus vrais¹² ». Le vêtement féminin du XVIII^e

6. Jean Anouilh, *Cécile ou L'école des pères, Pièces brillantes*, 1951, p. 487.

7. Jean Anouilh, *Pièces costumées*, 1960.

8. Jean Anouilh, *La vicomtesse d'Eristal n'a pas reçu son balai mécanique. Souvenirs d'un jeune homme* 1987, p. 187.

9. Adolphe récite les dates de la Révolution française à son fils Toto de la Convocation des États généraux à la chute de Robespierre (Jean Anouilh, *Le boulanger, la boulangère et le petit mitron, Nouvelles pièces grinçantes*, 1959, p. 385) puis le livre d'Histoire s'anime, raconte la marche sur Versailles, le retour de Varennes et la vie au Temple : les parents deviennent le roi et la reine, le patron du père le municipal abject.

10. Dans *Le boulanger, la boulangère et le petit mitron*, Élodie, par snobisme, a voulu du mobilier Majorelle alors qu'Adolphe, son mari débonnaire, préfère le style Louis XVI.

11. Jean Anouilh, *Colombe, Pièces brillantes, op. cit.*, acte I, p. 196.

12. Jean Anouilh, *La répétition [...], op. cit.*, acte II, p. 58. Seuls les vrais Fragonards du *Bal des voleurs* font exception... (*Pièces roses, op. cit.*, p. 103). Les noms de Boucher ou de Greuze ne servent qu'à évaluer la beauté d'Amanda dans *Léocadia* (*Pièces roses*, 1958, 3^e tableau, p. 310) ou d'Isabelle dans *L'invitation au château* (*Pièces brillantes, op. cit.*, p. 141).

siècle, popularisé en déguisement de « petite marquise » fait la joie des femmes (comme le développe la scène entre la comtesse et Hortensia dans *La répétition*) et du public. Anouilh s'en moque par l'intermédiaire de Madame Georges, l'habilleuse de *Colombe*: « Trois changements seulement, mais tout du Louis XV. C'est des robes qu'on met plus de dix minutes à agraffer¹³ ». Pamela, qui se targue d'être une bonne mère pour sa petite Mouquette, lui a offert pour ses cinq ans « une vraie robe de marquise, tout en soie avec les paniers et les petits rubans¹⁴ » et la duchesse de *Léocadia* n'a chaussé toute sa vie que des Louis XV¹⁵...

Ces accessoires vont de pair avec une mauvaise littérature, celle du XIX^e siècle qui pense retrouver ses lettres de noblesse dans les évocations complaisantes de la guerre en dentelles, des amours libertines comme dans *La maréchale d'Amour*, jouée au quatrième acte de *Colombe* dans un « décor Louis XV vu en 1900¹⁶ » qui accumule les clichés des parcs et des bosquets sur une musique de menuet. À la fin de *L'orchestre*, alors qu'une des musiciennes vient de se suicider, une mauvaise formation de ville d'eaux « attaque *La gavotte des petits marquis*, morceau de genre léger et gracieux, que [les musiciens] jouent gaiement, faisant des mines avec leurs petits chapeaux Louis XV, sous l'oeil du patron qui est revenu¹⁷ ».

Cette couleur XVIII^e siècle autorise bien sûr les anachronismes et les glissements d'une époque à l'autre par les noms (Lucile, Monsieur Damiens dans *La répétition*), les titres de noblesse et la psychologie prêtée aux aristocrates. La tante de Tigre dans *La répétition* obéit au calendrier noble en partageant son temps entre Paris et Ferbroques, « un désert », un « château du dix-huitième » et elle est « nourrie des philosophes¹⁸ ». Tigre lui-même incarne ces aristocrates que Maxime fustige dans *Pauvre Bitos*: « bon gentilhomme français, bien élevé depuis des siècles¹⁹ », spirituel quand il cherche à contourner les clauses du testament de sa tante, futile mais courageux comme le montrent ses faits d'armes²⁰, tuant des tapissiers sous lui comme d'autres des chevaux et prêt à se suicider comme Vatel pour une réception, lucide envers ses pairs, joueur, ayant le sens de l'honneur, de sa classe sociale,

13. Jean Anouilh, *Colombe, Pièces brillantes, op. cit.*, acte IV, p. 250.

14. Jean Anouilh, *L'orchestre, Nouvelles pièces grinçantes, op. cit.*, p. 327.

15. Jean Anouilh, *Léocadia, Pièces roses, op. cit.*, 1^{er} tableau, p. 272.

16. Jean Anouilh, *Colombe, Pièces brillantes, op. cit.*, acte IV, p. 295.

17. Jean Anouilh, *L'orchestre, Nouvelles pièces grinçantes, op. cit.*, p. 336.

18. Jean Anouilh, *La répétition [...], op. cit.*, acte I, p. 9; acte I, p. 16; acte I, p. 10.

19. *Ibid.*, acte IV, p. 113.

20. *Ibid.*, acte II, p. 41.

mondain, méprisant l'intelligence, incapable de travailler comme de choisir entre le libertinage et la découverte inattendue du bonheur.

Parallèlement, le théâtre d'Anouilh cultive une forme d'auto-représentation très nette comme l'a montré Rachel Juan²¹ qui, en étudiant les différentes modalités d'insertion du monde du spectacle, distingue entre autres catégories, les pièces où interviennent des acteurs improvisés (ce qui inclut le phénomène du théâtre de société²² avec, outre *La répétition* et *Pauvre Bitos*, *La belle vie*, *L'hurluberlu*, *Léocadia*, auxquelles il faudrait ajouter *Le bal des voleurs* et *L'invitation au château*) et les pièces faisant place au théâtre dans le théâtre comme *La répétition* qui inclut une partie de *La double inconstance*, *Colombe* qui montre quelques scènes de *La maréchale d'Amour* et *L'hurluberlu* qui opte pour une pièce contemporaine, « une comédie où les principales notabilités du pays tiendraient un rôle » pour renouveler la traditionnelle fête de charité et fête des rosières (« c'est très surfait les rosières²³ »!), mais dans un cadre lié au théâtre de société :

AGLAÉ : La grand-mère de mon mari adorait la comédie. Il y a encore les vestiges d'un théâtre de verdure au fond du parc, mais on ne s'en sert jamais²⁴.

La proposition appelle d'ailleurs de la part du général une vague réminiscence de la querelle autour de la moralité du théâtre : « Êtes-vous sûr qu'il aime le théâtre, d'abord, le bon Dieu ? [...] Il y a deux cents ans, cela le mettait dans une colère épouvantable et il excommuniait les tricheurs²⁵... ».

Dans *Ornifle ou Le courant d'air*, c'est à « une fête Molière à Vaux-le-vicomte. Molière chez Fouquet ! » que sont invités les personnages. Comme dans le théâtre de société, la fête est le prétexte à une comparaison entre acteurs professionnels et amateurs : « Faire cent kilomètres aller-retour sur le verglas pour se retrouver tous déguisés en sociétaires de la Comédie-Française. Tant qu'à faire, je préfère autant aller passer la soirée rue de Richelieu », entre théâtre et improvisation²⁶ : « Nous jouerons peut-être plus juste, mais le texte sera moins bon ; il sera de nous²⁷ », et à une confusion carnavalesque pour ces deux médecins déguisés qui singent la scène du

21. Rachel Juan, *Le thème de l'évasion dans le théâtre de Jean Anouilh*, 1993, p. 137-sq.

22. Le cas de *Cher Antoine ou L'amour raté*, de 1967, est à part puisque ce sont des acteurs professionnels qui reprennent, sur un simple canevas à l'italienne, les rôles des personnages des premiers actes, pour une « représentation privée », destinée au seul Antoine, sur une « petite scène improvisée dans le hall » (*Pièces baroques*, 1969, acte III, p. 89, 96).

23. Jean Anouilh, *L'hurluberlu*, *Nouvelles pièces grinçantes*, op. cit., acte II, p. 82.

24. *Ibid.*, acte II, p. 70.

25. *Ibid.*, acte II, p. 83.

26. On se souvient que dans le projet de Tigre, le texte de Marivaux doit se couler insensiblement au fil de la conversation et la représentation succéder au dîner.

27. Jean Anouilh, *Ornifle ou Le courant d'air*, *Pièces grinçantes*, op. cit., acte II, p. 258-259.

poumon et se révèlent tout aussi incapables que leurs homologues moliéresques.

Globalement, la peinture de l'aristocratie du XX^e siècle reprend les traits habituellement et rapidement dévolus aux nobles d'Ancien Régime : esprit, légèreté, hauteur de ton, indifférence totale au mariage. Au père Romain, domestique de *La grotte* et défenseur des valeurs aristocratiques, qui voit dans le laisser-aller des nobles du XX^e siècle l'explication de la Révolution et ce depuis que Louis XV et la Du Barry ont inventé de se servir eux-mêmes à Trianon²⁸, Anouilh oppose le bossu des *Poissons rouges*, émule de Fouquier-Tinville et des comités d'épuration de la Libération²⁹, qui reproche au héros et à ses semblables leur « imbécile vanité, un petit je ne sais quoi » qui leur permet de « danser leur vie, se ruinant pour une fête, risquant leur peau pour un joli geste ou un mot » : « Il faudra que vous et vos semblables, vous perdiez cette très ancienne habitude de parler légèrement – de penser légèrement – de tout³⁰ ».

La peinture des couples aristocratiques cherche à ressusciter cette liberté entre mari et femme, cette indépendance mutuellement consentie au nom de l'absence d'amour, mais qui n'exclut pas l'estime, garante de la distinction et du bon ton. Ainsi la plupart des nobles qui peuplent les châteaux d'Anouilh sont-ils adultères comme le comte et la comtesse de *La répétition*, comme le comte de *La grotte* qui s'agace de l'interrogatoire mené par le commissaire parce qu'il risque d'être en retard alors qu'il « monte ce matin » avec [Madame de Merteuil]³¹ au Pré Catelan. Soucieux d'évoquer le XVIII^e siècle dans son parfum de libertinage, Anouilh se souvient de ses lectures de Laclos et de Crébillon³². Ses maris refusent toute dispute, toute « scène » bourgeoise : « Croyez-moi, il vaut mieux que nous ne parlions plus de cela, ma chère. C'est un sujet au bord du grotesque ou de l'odieux,

28. « La Révolution était aux portes » (Jean Anouilh, *La grotte, Nouvelles pièces grinçantes, op. cit.*, acte II, p. 239). La scène évoque la table magique de Choisy en la plaçant à Trianon, ce qui est une des rares erreurs d'Anouilh, en dehors des scènes inventées et présentées comme telles, comme celle du jeune Robespierre et des pères jésuites dans *Pauvre Bitos* ou celle de l'intimité du couple royal au Temple dans *Le boulanger, la boulangère et le petit mitron*.

29. Nous reviendrons sur ce glissement politique et polémique entre la Révolution et la Libération, qui hante plusieurs pièces d'Anouilh, proche en cela d'Anatole France par exemple dans *Les dieux ont soif*.

30. Jean Anouilh, *Les poissons rouges, Nouvelles pièces grinçantes, op. cit.*, acte IV, p. 579-580.

31. Jean Anouilh, *La grotte, Nouvelles pièces grinçantes, op. cit.*, acte I, p. 173. Horace, héros de *L'invitation au château* a rencontré la véritable nièce de Romainville, disgraciée par la nature, mais aux belles qualités morales chez les... Berquin (Jean Anouilh, *L'invitation [...], Pièces brillantes, op. cit.*, acte II, p. 29).

32. C'est pourquoi, il faut accueillir, avec prudence la distinction émise par Rachel Juan : « on est passé du XVIII^e siècle et d'un théâtre qui imposait aux couples les règles strictes d'une société chrétienne à une société moderne émancipée » (*art. cit.*, p. 83).

selon. Et de mauvais goût en tout cas³³». Une galanterie paradoxale guide les rapports avec leurs épouses comme le montre le personnage d'Ornifle, sorte de Dom Juan au petit pied : « *(Il lui baise la main, la reconduisant)* : Vous êtes décidément adorable et la seule femme qui ne me déçoive pas. Je me demande bien pourquoi je vous trompe³⁴ ».

LA RÉPÉTITION OU LE THÉÂTRE DE SOCIÉTÉ MIS EN SCÈNE

La répétition fut créée par la compagnie Renaud-Barrault le 26 octobre 1950 au Théâtre Marigny et souvent reprise depuis, notamment au Théâtre Édouard VII en 1986 dans une mise en scène de Bernard Murat³⁵. La pièce est regroupée en 1951 dans le volume des *Pièces brillantes* avec *L'invitation au château*, *Colombe* et *Cécile ou L'école des pères* selon un assemblage moins étonnant qu'il n'y paraît, que l'on peut lire comme une variation sur les différentes formes de jeu théâtral : théâtre de société avec *La répétition* qui inclut la répétition d'une pièce du répertoire tout en évoquant *Les acteurs de bonne foi*, théâtre professionnel avec *Colombe*, sorte de divertissement dans *Cécile ou L'école des pères* liée à *L'école des mères* de Marivaux et jeu de rôles avec *L'invitation au château*³⁶. De son côté, *La répétition* joue avec les caractéristiques principales du théâtre de société qui sont la fête, la troupe, les intrigues et la répétition³⁷.

À l'image des aristocrates d'Ancien Régime, le comte organise une fête privée et un bal autour d'une idée (« En une nuit, il avait trouvé le thème du Bal et celui de la Fête³⁸ ». Comme dans ces fêtes du XVIII^e siècle dont les auteurs et les mémorialistes nous ont laissé le témoignage³⁹, tout tourne autour de ces préparatifs qui allient un déploiement professionnel à une

33. Jean Anouilh, *La grotte, Nouvelles pièces grinçantes, op. cit.*, acte II, p. 231.

34. Jean Anouilh, *Ornifle [...], Pièces grinçantes, op. cit.*, acte II, p. 273.

35. Les principaux rôles étaient tenus en 1950 et en 1986 par les acteurs suivants : la comtesse : Madeleine Renaud, Annie Duperey ; le comte : Jean-Louis Barrault, Bernard Giraudeau ; Héro : Jean Servais, Pierre Arditi ; Lucile : Simone Valère, Emmanuelle Béart.

36. Isabelle, danseuse à l'Opéra, doit jouer la fausse nièce de Romainville selon une idée d'Horace : « Car j'ai résolu que ce serait moi, ce soir, qui organiserait la comédie » (Jean Anouilh, *L'invitation [...], Pièces brillantes, op. cit.*, acte II, p. 29) et semble, bien sûr, la seule qui « n'a pas l'air de jouer la comédie » (*ibid.*, acte III, p. 55) dans cette « parade » (*ibid.*, acte IV, p. 100).

37. Rachel Juan souligne avec raison la représentation dix ans plus tôt de la pièce de Sacha Guitry *Le bien-aimé* qui montre Louis XV jouant Tartuffe et La Pompadour Elmire (*art. cit.*).

38. Jean Anouilh, *La répétition [...], op. cit.*, acte I, p. 12. Désormais : R, suivi de l'acte et de la page.

39. Voir entre autres Madame de Genlis, Collé et Laujon.

Pour une typologie de fêtes privées, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage, *Le théâtre de société : un autre théâtre?*, 2003, p. 205-213.

nette conscience de l'éphémère et métamorphosent les châtelains en quasi-entrepreneurs de spectacles :

LA COMTESSE : Le lendemain, les tapissiers arrivaient de Paris... Nous avons passé huit jours merveilleux dans la fièvre et les coups de marteau ; dévorant les plinthes, assortissant des échantillons en plein nuit. [...] Tigre était extraordinaire. Il avait une idée par minute (R, I, 12).

LE COMTE : Mais je ne dormirai pas tant que je n'aurai pas trouvé quelque chose pour rendre le Louis XV drôle (R, I, 17).

Nous avons à donner à nos amis une fête qui est une véritable gageure dans ce désert, vous le savez. [...] Les gens ne se sont jamais ennuyés chez nous. Nous pouvons avec cette folie couler en un soir une réputation de quinze ans (R, I, 21).

Seule limite peut-être à cette théâtromanie qui aurait traversé les siècles, un souci de représentativité sociale dont témoignent également les textes du XVIII^e siècle (les théâtres privés en tant que bâtiments font étalage de la fortune de leurs propriétaires et de leurs protecteurs dans le cas des théâtres des danseuses) mais qui prend ici la forme moderne du snobisme :

LE COMTE : J'avais pensé à imposer la barbe aux hommes, mais c'était être original à bon marché [...]. Nous pouvons tout aussi bien sombrero dans le banal à cause de cela... J'en meurs d'angoisse. (*Il a ôté sa perruque et s'évente*) (R, I, 17).

Comme dans ces spectacles composites du XVIII^e siècle, le théâtre occupe une part importante certes, mais qui s'intègre au sein d'autres divertissements, ici un souper et un bal. Anouilh, pour préparer les glissements entre les répétitions et les déclarations personnelles du comte et de Lucile, comme pour montrer que le théâtre n'est pas la préoccupation majeure de cette aristocratie, laisse le comte placer la représentation de *La double inconstance* au milieu du repas sans que la limite entre la conversation et la représentation soit fixée : « D'ailleurs le menu du souper sera combiné suivant les nécessités dramatiques » (R, I, 15-16). Anouilh force les choses pour satiriser les nobles, annoncer le glissement qui sera celui des répétitions et enfin rendre hommage à la langue de Marivaux :

La pièce pendant le dîner est une idée ravissante. Un personnage se lève de la table et il en interpelle un autre [...] : leur ton surprend un peu au début, – mais j'aurai eu soin et vous aussi à l'autre bout de la table, de donner à la conversation dès le début du repas un petit tour dix-huitième (R, I, 14-15).

En choisissant une pièce de Marivaux (auteur joué dans le cadre du théâtre de société, comme en témoigne la pièce composée et représentée à Berny⁴⁰,

40. Jules Cousin, *Le comte de Clermont, sa cour et ses maîtresses. Lettres et documents inédits*, 1867, 2 vol.

puis entré au répertoire des troupes amateurs⁴¹), Anouilh brocarde vigoureusement l'anti-intellectualisme et l'inculture des nobles :

LA COMTESSE: Un seul point noir. Ils parlent tous de Marivaux. La plupart ne l'ont jamais lu.

LE COMTE: Tant mieux. Ils croiront que c'est de moi. [...] Ils sont ineptes, c'est entendu ; mais on ne demande pas à notre classe de produire des génies. [...] Nous avons du talent à nous tous, et sur plusieurs siècles. [...] Enfin, ils n'étaient pas moins bêtes au Grand Siècle et c'est tout de même eux qui ont fait le succès de bons auteurs (*R*, I, 15-16).

Le bon ton consiste à louvoyer entre les écueils de la représentation amateur mal connotée (« ce moment d'effroi qui saisit toujours les gens du monde quand on les assoit sur des chaises en face d'une scène d'amateurs », *R*, I, 15) pour adopter un ton légèrement décalé comme « un Louis XV 1900, Mme Bartet dans *Adrienne Lecouvreur* » (*R*, I, 17) ou faussement négligé (« vous pensez vraiment que c'est mieux sans perruque ? [...] Il y a quelque chose d'inachevé, qui rend le Louis XV bon enfant »), quitte à devenir un nouvel impératif: « je vais télégraphier le contre-ordre à tout le monde » (*R*, I, 21).

La composition de la troupe calque le cercle relationnel dans lequel s'inscrit le théâtre de société et qui lui valut sa dénomination : un groupe restreint qui s'ouvre à des membres plus extérieurs selon des raisons qui bousculent très légèrement le code de sociabilité en raison des besoins de la troupe. On invite Monsieur Damiens parce qu'un ami, Gontaut-Biron, a fait défaut, parce qu'il est l'homme d'affaire de la famille de la comtesse depuis plus de trente ans, enfin parce qu'il avait « un joli talent d'amateur à vingt ans » (*R*, I, 14). De là, pour les besoins des rôles, l'invitation s'étend à Lucile sa nièce, voire au valet de chambre :

HORTENSIA: Quel nouveau caprice de Tigre de décider qu'elle jouerait avec nous ? Il est vrai qu'il a aussi donné un rôle à son valet de chambre. J'espère que la comédie jouée, il la renverra à l'office avec lui (*R*, I, 23).

L'intrigue sentimentale brisée entre le comte et Lucile, le cercle mondain se referme et retrouve les limites de la petite société antérieure :

LA COMTESSE: J'avais prévu cette défection. Léonor à qui Tigre avait d'abord promis le rôle et qui l'avait entièrement appris, consent à oublier le vilain tour qu'il lui a joué. [...] Et je vais téléphoner à Gontaut-Biron, je suis sûr qu'il n'est plus grippé (*R*, V, 142).

Les intrigues qui se nouent pendant la fameuse répétition appartiennent également au phénomène du théâtre de société, comme en témoignent de

41. Voir Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *op. cit.*, p. 229-241.

nombreux romans du XVIII^e siècle⁴². On y retrouve les principaux motifs romanesques : la distribution changée pour faire briller une femme (« Je me demande pourquoi vous avez tout bouleversé pour lui donner le rôle », *R*, I, 16), le piquant de l'anonymat (« Ce sera un détail des plus piquants de ne pouvoir dire qui elle est », *R*, I, 16), la volonté d'un des participants de ruiner le spectacle (« Villebosse : Je ferai semblant de ne pas savoir mon texte. Je lui compromettrai sa représentation », *R*, I, 31), les rivalités entre femmes dans un jeu complexe d'alliances et d'oppositions...

Enfin, la pièce elle-même est essentiellement composée de cette répétition⁴³, de ces alentours de la pièce qui devrait être donnée, comme ces prologues et ces pièces en forme de répétitions qui ont pour vocation de combler cet intervalle entre le monde réel et le théâtre, qui doivent suggérer la pièce en train de se faire ou de se préparer et qu'on ne verra finalement pas⁴⁴. Comme chez Caylus, Laujon ou Carmontelle, on assiste donc aux préparatifs. Les discussions sur les costumes, l'apprentissage du texte, le trac font l'essentiel de la conversation :

MONSIEUR DAMIENS : Depuis hier que je suis là, je n'ai eu le temps que de me costumer et d'essayer de retenir mon rôle (*R*, I, 13).

LE COMTE : L'ennui, c'est le costume Louis XV et la perruque. Cela fait dragée (*R*, I, 17).

HORTENSIA : Je ne me sens pas très sûre de moi (*R*, I, 22).

VILLEBOSSE : Nous passons dans trois jours que diable ! et j'ai un rôle écrasant. Je ne tiens pas à être ridicule (*R*, III, 69).

Les discussions des femmes sur leurs robes Louis XV révèlent des préoccupations qui ne sont guère différentes des actrices de société de Carmontelle dans *Les ennuis de la campagne* :

LA COMTESSE : Tournez. Dieu que l'interprétation des paniers est cocasse ! Jacquot a du génie ! [...]

HORTENSIA : C'est bouleversant d'avoir réussi à faire du Louis XV avec le petit drapé qu'on a justement lancé cette saison (*R*, I, 25).

La fonction de metteur en scène qu'endosse le comte est également fréquente : expliquer la pièce, donner des conseils de jeu aux acteurs improvisés, autant de *topoi* chers au théâtre de société qui aime se mettre en scène. Le choix même d'une pièce qui contient des implications personnelles relève

42. Voir Catriona Seth, « La scène romanesque : présence du théâtre de société dans la fiction de la fin des Lumières », *Les théâtres de société au XVIII^e siècle*, 2005.

43. Rachel Juan note avec raison combien le verbe « répéter » scande, tel un leitmotiv, la pièce (*op. cit.*, p. 76, 102, 129, 139 entre autres).

44. Voir Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *op. cit.*, p. 144-148 et Dominique Quéro « Autour de la société de Morville et de trois prologues de Caylus », *Le comte de Caylus, les arts et les lettres*, 2004, p. 161-177.

également du registre du théâtre privé, à la différence notable que dans le théâtre de société, le système d'allusions fonctionne de manière positive, dans le sens d'un hommage rendu au commanditaire de la fête et de sa petite société. C'est moins l'interprétation orientée que donne le comte de *La double inconstance* (le fameux « C'est proprement l'histoire élégante et gracieuse d'un crime », R, I, 32) qui change que la série de remarques visant à déstabiliser les acteurs (sauf Lucile) :

LE COMTE: Éliane, Hortense, j'ai l'impression que je serais un petit garçon de vous indiquer quelque chose. Vous allez nous faire cela très bien (R, I, 33).

LE COMTE: Ma chère Hortensia, je vous trouve un peu méchante dans votre scène avec Sylvia. C'est cousu de fil blanc. Soyez charmante, vous le pouvez. Il faut la duper cette fille-là, ne l'oubliez pas (R, II, 45).

Au jeu social qui règle les échanges théâtraux sur les scène privées, succède ici un jeu de la vérité, incongru et dangereux parce qu'il rompt l'illusion :

(*Sa voix a un peu changé malgré lui en parlant. Hortensia, la comtesse et Héro derrière son verre, le regardent surpris. Il conclut sourdement, comme gêné soudain*): Mais je n'ai pas besoin de vous expliquer le rôle, mademoiselle, vous n'avez qu'à être vous (R, I, 34)

et qu'il donne un sens autre aux répliques métatextuelles de cette comédie de la société: « Lucile: Nous bavardons et nous ne serons jamais prêts. Ce serait terrible, n'est-ce pas, si nous ne savions pas nos rôles? » (R, II, 39) « L'application » du texte à la réalité, des personnages aux personnes, tant redoutée par les auteurs de théâtre de société, parce qu'ils savent qu'elle peut précisément ruiner le divertissement, fonctionne ici à plein régime, comme le montrent les répliques à double sens et les commentaires du texte de Marivaux :

HORTENSIA: Il va venir, il dîne encore.

HÉRO, *dans son verre, lorgnant Villebosse qui rumine dans son coin*: Erreur! Il ne dîne pas, il souffre. Et s'il a l'air de dîner c'est qu'il remâche sa rancoeur (R, II, 46).

L'absence de démarquage entre la pièce répétée et la réalité permet au comte et à Lucile de s'exprimer, au mépris des conventions, suivant un glissement imperceptible, que les autres parviennent toutefois à interrompre, ponctuellement dans un premier temps, puis définitivement :

LA COMTESSE: Adieu! Un pareil objet me venge assez de celui qui en a fait le choix [...].

LA COMTESSE enchaîne. *C'est presque le même ton* : Assez. Je suis fatiguée et j'aimerais avoir une conversation avec vous. Voulez-vous monter avec moi jusqu'à ma chambre? (R, II, 55)

Ce que *La répétition* met en place avec les outils du théâtre de société, c'est la superposition temporaire du théâtre devenu réalité par la force du désir amoureux et de la réalité sociale réduite à un jeu conventionnel. C'est là d'ailleurs qu'Anouilh sort du cadre historique du théâtre de société et de sa

continuation mondaine pour l'intégrer dans son univers des purs, des veules et des cyniques. Dès que la comédie de société tend à devenir la vraie vie selon le désir du comte et de Lucile (du moins dans les deux premiers actes de *La répétition*) avec ses opposants (les orphelins qualifiés de « petits intrigants », *R*, I, 14) ou les « comparses » (« De tout petits rôles dans la pièce que nous allons jouer tous les deux », *R*, II, 67), la réalité sociale avec ses inégalités et ses humiliations apparaît comme un théâtre vain et frelaté. La métaphore théâtrale omniprésente rend compte de l'espace social : la « représentation » des femmes (*R*, II, 56), le « rôle » de Héro, « pas celui de la pièce de Marivaux » (*R*, II, 57), « la pièce ne comporte que deux ou trois rôles, deux ou trois situations toujours les mêmes » (*R*, IV, 108), doublée de celle du jeu de cartes (*R*, II, 61). Les interruptions de la répétition, les commentaires de la comtesse sur le placement des personnages (quand Lucile parle au comte qui n'est pas en scène) et sur le jeu de Lucile (« Mais enfin – je puis le dire devant elle car elle a de l'esprit – elle n'a pas un éclat qui justifie cette assurance de sa beauté qu'il y a dans le texte », *R*, II, 52) soulignent le refus de quitter la comédie sociale avec ses règles. L'acharnement final à jouer la pièce avec les acteurs initialement prévus, une fois exclus Damiens et Lucile, montre que le théâtre de société n'opère qu'une suspension carnavalesque des règles, librement consentie par tous et pour un temps défini, celui de la fête. Dès que le jeu se leste de gravité et de révélation personnelle (celle du bonheur pour le comte, *R*, V, 130), que les scènes théâtrale et sociale deviennent interchangeable, l'édifice risque de craquer. S'il y a théâtre de société chez les aristocrates, il doit rester un spectacle éphémère, qui mime l'ordre (« il faut tout de même que cette pièce soit bien jouée quoi qu'il arrive », *R*, III, 102) à l'intérieur d'un microcosme conciliant.

PAUVRE BITOS OU LE THÉÂTRE DE SOCIÉTÉ POLÉMIQUE

Avec cette pièce sous-titrée *Le dîner de têtes*, créée le 11 octobre 1956, Anouilh tire les leçons de la confrontation entre théâtre et réalité pour une véritable mise à mort, en forme de dîner « d'époque » théâtralisé.

Comme dans la pièce de 1950, un personnage, Maxime, avant de vendre cette « vénérable baraque » léguée par un oncle⁴⁵, décide une petite société (amis et relations du collègue et de la petite ville de province) à se travestir le temps d'un dîner de têtes en accord avec un lieu, la salle voûtée d'un prieuré ayant abrité les réunions des Jacobins en 1792, puis le tribunal révolutionnaire en 1793. Lila est « en Marie-Antoinette chapeauté d'une

45. Jean Anouilh, *Pauvre Bitos ou Le dîner de têtes, Pièces grinçantes*, op. cit., acte I, p. 375. Désormais : *PB*, suivi de l'acte et de la page.

manière extravagante» (*PB*, I, 381), tous portent le jabot et la perruque, «se sont fait des têtes d'époque» (*PB*, I, 379), en accord avec leur physique (Philippe a le profil de Louis XVI, *PB*, I, 380) et leur caractère, une loge sert à se «peinturlurer» (*PB*, I, 380)... Mais le but de cette «petite fête historique» est immédiatement annoncé à la différence de *La répétition* qui entrelace l'intrigue de la pièce de Marivaux avec celle de Lucile et du comte, puis de la comtesse et de Héro. Il s'agit ici d'une «vaste machination pour perdre un petit jeune homme» (*PB*, I, 376), qui «ne sortira pas vivant de ce que tu appelles ma petite surprise-partie» (*PB*, I, 380). Pourquoi cette mise à mort? Selon Maxime, pour perdre un substitut, qui, au lendemain de la Libération, «se croit Robespierre» (*PB*, I, 377). Pour Anouilh, il s'agit en multipliant les glissements historiques et les anachronismes entre la Révolution et les épurations de l'après-guerre⁴⁶, de dénoncer le fanatisme politique ainsi que la collusion de la justice et du pouvoir. Le texte-support de la révélation, car il s'agit toujours de révéler les personnages à eux-mêmes, n'est pas une pièce du répertoire, mais l'Histoire elle-même, celle de Malet et Isaac que Julien a révisée, celle des biographies que récite par exemple Amanda ou que d'autres comme Brassac interprètent avec plus de brio: «Chacun a étudié son personnage. Et attention, défense de parler d'autre chose» (*PB*, I, 379), «tout le monde joue le jeu» (*PB*, I, 378). Une Histoire qui se répète selon Anouilh entre le fanatisme des uns et l'inconséquence des autres: «Cela apprendra à mes ancêtres à s'être laissé guillotiner comme des moutons. J'ai horreur de ces histoires d'aristocrates qui montaient à l'échafaud en souriant de mépris» (*PB*, I, 375). *Pauvre Bitos* ou le théâtre de société sous la Révolution, qu'Anouilh reprend avec *La belle vie*, créée en 1979, publiée en 1980, où des aristocrates jouent leur vie quotidienne au Musée du peuple...

Comme dans *La répétition*, le théâtre règne d'abord en maître, mettant la réalité apparente du XX^e siècle et des lendemains de la Libération au second plan. Maxime «a un sens du théâtre étonnant» (*PB*, I, 381), les participants se prennent au jeu de la reconstitution, de ces «figures historiques» qu'ils ont «essayé d'évoquer» (*PB*, III, 479), Vulturene avoue s'être cru «Mirabeau dans le feu de l'action», tout comme Bitos, intégralement habillé en Robespierre, ce qui le distingue déjà des autres, s'est également cru l'Incorruptible (*PB*, III, 480). Mais si *La répétition* est une tentative ratée d'intégration (Lucile entre par effraction comme Silvia dans un monde qui

46. Cette période revient souvent dans le théâtre d'Anouilh sous des formes diverses, notamment sous couvert de pièces historiques dans *La foire d'empoigne*, créée à Berlin en 1960, située durant les Cent Jours et la Restauration.

lui est étranger), puis de sécession (le comte ne s'arrache pas à son milieu) *Le dîner de têtes* met en place un simulacre historique, la fin de Robespierre, pour exécuter socialement Bitos. Déjà étranger au collège des Pères où il a été élevé par charité, celui-ci est rejeté, tué par tous, par Deschamps, son ancien compagnon de maquis qui ne lui pardonne pas son intransigeance vis-à-vis du milicien : « Je suis ravi de l'occasion que vous me donnez de redire à André Bitos sous le masque de Camille ce que je pense de lui » (*PB*, I, 389), par Delanoue, un petit délinquant qui joue le rôle de Merda et qui feint de l'abattre, dans une scène où l'organisateur lui-même reconnaît avoir « cédé à un certain mauvais goût du mélodrame » (*PB*, III, 479).

La pièce ne se contente pas de deux plans comme dans *La répétition*, celui de la réalité et celui du texte théâtral joué, qui, comme là, interfèrent par les ressemblances entre les personnages (Bitos et Robespierre, Vulture et Mirabeau, Deschamps et Camille Desmoulins, Victoire et Lucile Desmoulins) et entre les situations (Brassac rapproche les affairistes de Thermidor des deux cents familles, Vulture et Bitos comparent les massacres des Terreurs blanche et rouge, des Versaillais commandés par Galliffet et de la Libération). Elle en intercale un troisième sous la forme de scènes historiques, à la manière des vignettes du *Boulangère, la boulangère et le petit mitron*, où les personnages des années quarante s'effacent derrière ceux de la Révolution. Plein feu est ainsi donné, à l'acte deux, sur une série de scènes commençant après le coup de feu de Merda (le glissement se fait quand Bitos se croit blessé et s'achèvera quand il décide de quitter le dîner). On assiste ainsi à une scène entre le petit Robespierre et le régent de collège, à la première rencontre avec Danton, au complot avec Saint-Just avant le banquet chez Tallien pour arrêter Camille Desmoulins avec une longue profession de foi politique de Robespierre concernant les pleins pouvoirs du Comité, le culte de l'Être suprême et l'exécution d'André Chénier. Comme dans *La répétition*, si les allusions personnelles sont soi-disant interdites (*PB*, I, 391-392), le décalque des situations et l'exigence de jeu sont tels que la représentation prévue par Maxime, ordonnateur du dîner de têtes comme Tigre de sa fête, ne doit souffrir aucune interruption. Ainsi, Delanoue-Merda exige-t-il de jouer sa partie (il récite la scène de l'arrestation de Robespierre, *PB*, I, 425) ce qui constitue la fin du premier acte, alors même que Bitos, poussé à bout, puis Vulture, Victoire et quelques autres ont décidé d'interrompre ce jeu de la vérité « où la lumière change, où on se met à avoir pitié du traître et où les honnêtes gens ne sont plus qu'une meute assez ignoble autour de lui », dit Vulture en parlant du dénouement de *Tartuffe* et du rôle de l'exempt (*PB*, I, 392).

Comme dans *La répétition*, la seconde moitié de la pièce abandonne plus ou moins l'artifice dramaturgique du théâtre dans le théâtre pour reprendre le schéma d'oppositions cher à l'univers d'Anouilh. Mais le début de *Pauvre Bitos* peut se lire comme la version politique de ce jeu de rôles dont *La répétition*, six ans plus tôt, donnait une version sociale et sentimentale.

Le XVIII^e siècle est donc une époque clé pour Anouilh, d'où sa forte présence directe ou allusive, sociale, politique et intertextuelle.

Pour un théâtre qui met en scène l'opposition irréductible entre les groupes sociaux et qui situe plusieurs pièces dans le milieu aristocratique, le XVIII^e siècle constitue un pôle d'observation privilégié. La peinture d'une classe, de ses loisirs, de ses valeurs, de son langage⁴⁷, de son esprit, ses points communs et ses différences avec l'aristocratie contemporaine intéressent d'autant plus le dramaturge que la peinture de l'aristocratie se fait en fonction de la Révolution française, époque qui captive Anouilh par le cortège d'images qu'elle véhicule, mais aussi par le réservoir d'analyses toutes faites qu'elle propose aux événements plus récents, notamment à la période de la Libération⁴⁸ et que l'aristocratie apparaît guettée, sinon par son propre anéantissement, du moins par ses mutations⁴⁹. À ce jeu avec le théâtre, l'Histoire et la politique, le théâtre de société vu par Anouilh devient un théâtre de la société, mettant en cause celle-ci, asymptote rarement présente au XVIII^e siècle, plus ludique et plus sociable dans ses pratiques.

Plus généralement, c'est une intertextualité certaine qui frappe le lecteur et le spectateur à la lecture des pièces d'Anouilh. Si Marivaux « mille fois relu », comme il le dit dans son *Hommage à Giraudoux* de février 1944, est intensément présent, Beaumarchais n'alimente pas moins une intertextualité diffuse. *La valse des toréadors*, dédiée à Roger Vitrac, est traversée par le souvenir du *Mariage de Figaro* et de *La mère coupable*, comme le montre la scène de reconnaissance au cours de laquelle le général reconnaît en son secrétaire son fils (« Papa, mon cher petit papa ! »), ce qui explique les errements amoureux de ses deux filles, en réalité attirées par leur demi-frère, et surtout la révélation de Mademoiselle de Saint-Euverte, nouvelle Marceline, qui s'écrie, « ravie » :

47. Il y aurait une étude à conduire sur la langue d'Anouilh, ses effets de pastiche de la langue classique dans la syntaxe et le vocabulaire, entre autres, immédiatement mis à distance par l'usage des anachronismes.

48. À propos des scènes de foule de la Libération, Jean Anouilh écrit : « le tout dans la grande tradition française des émeutes de 89 » (*La vicomtesse d'Eristal* [...], *op. cit.*, p. 174).

49. La duchesse de Léocadia reconnaît que « sous Louis XV » elle aurait supprimé les trains ! « Malheureusement, depuis 89, ma famille a perdu tout ascendant sur l'administration » (Jean Anouilh, *Léocadia, Pièces roses*, *op. cit.*, 1^{er} tableau, p. 279).

Mais alors, tout devient simple Léon! C'est donc vous que je n'ai cessé d'aimer. Je suis une femme fidèle. C'est vous. C'est vous, Léon! En jeune et libre. C'est vous encore plus beau que vous. Je me disais bien que ses mains me rappelaient quelque chose⁵⁰...

tandis que cet échange entre le général et sa femme évoque les considérations du comte dans l'acte des pavillons et dans la dernière pièce de la trilogie: «le général: Soyez toujours belles vous-mêmes et désirables – et nous verrons! [...] Vous avez l'intégrité du foyer à défendre, l'honneur du nom et les enfants⁵¹».

L'inspiration s'inverse parfois comme dans ce dénouement nocturne d'*Ardèle ou La marguerite* que l'on peut lire comme une contre-écriture des scènes finales du *Mariage*, tant les couples s'y défont au lieu se retrouver (ne serait-ce que pour un temps), tant le vertige identitaire est synonyme de faillite au lieu d'être porteur de possibles ludiques. *Cécile ou L'école des pères*, publiée en 1972 dans *Les nouvelles pièces brillantes*, appelle bien évidemment une comparaison avec *L'école des mères* de Marivaux, mais le souvenir de Beaumarchais est également présent dans les scènes nocturnes et dans la peinture du jeune chevalier. Intertextualité diffuse et multiple en forme d'hommage souriant à ce théâtre du XVIII^e siècle, comme le souligne la réplique finale d'Araminthe⁵² qui semble réduire l'intrigue sentimentale à laquelle nous venons d'assister à une comédie donnée avant un repas festif, dans la tradition du théâtre de société:

Araminthe s'avance: Cette petite comédie commence à se faire longue. [...] Ne pensez-vous pas que nous pouvons quitter nos manteaux sombres maintenant et discuter de tout cela autre part que dans le jardin? (*Elle tape dans ses mains. Deux valets paraissent avec des candélabres, d'autres bougies s'allument dans la maison*). Si vous voulez vous donner la peine d'entrer, la table est mise... Il y a même des musiciens que j'ai fait venir en cachette [...]. J'étais dans le secret de la comédie, Monsieur, et au théâtre, tout se termine toujours bien⁵³.

L'apparente superficialité aristocratique, consacrée par une certaine historiographie, se glisse donc avec prédilection dans l'écrin du théâtre de société⁵⁴, relayée par les pratiques amateurs contemporaines. La comédie

50. Jean Anouilh, *La valse des toréadors, Pièces grinçantes, op. cit.*, acte V, p. 204-205.

51. *Ibid.*, acte IV, p. 172.

52. L'idée du divertissement vient de Marivaux: «Monsieur Damis: Sur ce pied-là, le divertissement dont je prétendais vous amuser sera pour mon fils» (Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, *L'école des mères, Œuvres complètes*, 1993, t. 2, sc. 19, p. 108 et «Divertissement») mais il est moins développé.

53. Jean Anouilh, *Cécile ou L'école des pères, Pièces brillantes, op. cit.*, p. 533.

54. Jean Anouilh est sensible au fonctionnement de la troupe et aux rapports qui s'établissent entre personnes et personnages: «C'est un plaisir raffiné que personne ne connaît plus et qui, pourtant, fait partie du mystère du théâtre. Relisez *L'impromptu de Versailles*, vous le comprendrez» (*La vicomtesse d'Eristal* [...], *op. cit.*, p. 40).

mondaine est le prétexte à un dévoilement cruel des êtres et des rapports sociaux : le théâtre de société devient un théâtre de la société, renvoyant à celle-ci sa propre image, son manège vain et impitoyable dont ses comparses ne peuvent s'échapper.

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval
Université Paris XII-Val de Marne

TEXTES CITÉS

- ANOUILH, Jean, *La répétition ou L'amour puni*, Paris, Folio Gallimard, 2004.
- , *La vicomtesse d'Eristal n'a pas reçu son balai mécanique. Souvenirs d'un jeune homme*, Paris, Table Ronde, 1987.
- , *Pièces baroques. Cher Antoine ou L'amour raté, Ne réveillez pas Madame et Le directeur de l'opéra*, Paris, Table Ronde, 1969.
- , *Pièces costumées. L'alouette, Becket ou L'honneur de Dieu et La foire d'empoigne*, Paris, Table Ronde, 1960.
- , *Nouvelles pièces grinçantes. L'hurluberlu, La grotte, L'orchestre, Le boulanger, la boulangère et le petit mitron et Les poissons rouges*, Paris, Table Ronde, 1959.
- , *Pièces grinçantes. Ardèle ou La marguerite, La valse des toréadors, Ornifle ou Le courant d'air, Pauvre Bitos ou Le dîner de têtes*, Paris, Table Ronde, 1958.
- , *Pièces roses. Humulus le muet, Le bal des voleurs, Le rendez-vous de Senlis et Léocadia*, Paris, Table Ronde, 1958.
- , *Pièces brillantes. L'invitation au château, Colombe, La répétition ou L'amour puni et Cécile ou L'école des pères*, Paris, Table Ronde, 1951.
- COTONI, Marie-Hélène, « La séduction dans *La double inconstance* et dans *La répétition ou l'amour puni* d'Anouilh », *Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 605-616.
- COUSIN, Jules (éd.), *Le comte de Clermont, sa cour et ses maîtresses. Lettres et documents inédits*, Paris, Académie des bibliophiles, 1867, 2 vol.
- JUAN, Rachel, « Anouilh et la "répétition" de *La double inconstance* de Marivaux : un jeu subtil de décalcomanie », *Revue Marivaux*, n°4 (1994), p. 67-84.
- , *Le thème de l'évasion dans le théâtre de Jean Anouilh*, Paris, Nizet, 1993.
- MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de, *L'école des mères, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1993, t. 2 [éd. Henri Coulet et Michet Delon].
- MORTIER, Roland, « Anouilh et Marivaux, ou l'amour puni », dans Wilfried FLOECK, Dieter STELAND et Horst TURK (éd.), *Formen innerliterarischer Rezeption*, Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1987, p. 167-172.
- PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle, *Le théâtre de société : un autre théâtre ?*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2003.
- QUÉRO, Dominique, « Autour de la société de Morville et de trois prologues de Caylus », dans Nicholas CRONK et Kris PEETERS (éd.), *Le comte de Caylus, les arts et les lettres*, Amsterdam / New-York, Rodopi, 2004, p. 161-177.
- SELLIER, Philippe (éd.), « L'atmosphère XVIII^e siècle », dans Jean ANOUILH, *La répétition ou L'amour puni*, Paris, Bordas, 1970, p. 26.

SETH, Catriona, «La scène romanesque: présence du théâtre de société dans la fiction de la fin des Lumières», dans Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL et Dominique QUÉRO (éd.), *Les théâtres de société au XVIII^e siècle*, Bruxelles, Université de Bruxelles (Études sur le XVIII^e siècle), 2005, p. 271-282.

VIER, Jacques, *Le théâtre de Jean Anouilh*, Paris, CDU SEDES, 1976.

