

Article

« "La Répétition" par Jean Anouilh : une nouvelle lecture »

R. Steinberg et H. H. Mowshowitz

Études françaises, vol. 9, n° 2, 1973, p. 115-128.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036543ar>

DOI: 10.7202/036543ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

«La Répétition» par Jean Anouilh: une nouvelle lecture

Northrop Frye ne fut pas le premier critique à voir dans la comédie le mouvement d'une ancienne société à une nouvelle, mais c'est son essai « *The Mythos of Spring : Comedy* » qui nous a suggéré cette nouvelle lecture d'une pièce assez négligée¹. Frye soutient que la création d'un nouvel ordre remplaçant celui qui est indésirable est un procédé comique traditionnel. C'est l'affirmation des valeurs d'une société particulière, réalisée sans violence, avec un minimum d'ostracisme, et même souvent restreinte à une légère réprimande des personnages antisociaux. Dans beaucoup de cas, les protagonistes comiques refusent de se conduire selon les conventions de leur société; dans d'autres, ils ne sont que des bellâtres, des fous même, qui ne savent pas répondre à l'attente de leur société en ce qui concerne le bon goût, le style, ou l'élégance. Dans tous les cas, la fin sera la même : la naissance d'un nouvel ordre.

La nouvelle société du monde comique reflète une vision optimiste de l'univers; il s'agit d'un monde utopique où l'homme se montre capable de vivre en paix et en harmonie avec ses congénères. Dans le monde de la comédie, il n'est pas fréquent que le personnage principal soit

1. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton (N. J.), Princeton University Press, 1957, p. 163-186.

soumis à un développement psychologique, sauf chez Molière. Il y a aussi rarement des transformations de ce genre qu'il y a mobilité des personnages d'un monde à l'autre pendant la pièce. En fin de compte, le personnage comique ne se cherche pas, son identité ayant été fixée par l'auteur dès le début. La confrontation entre les héros comiques et les personnages obstacles, ces derniers s'opposant au succès des premiers, est clairement définie. Frye nous décrit le processus ainsi :

... the movement of comedy is usually a movement from one kind of society to another. At the beginning of the play the obstructing characters are in charge of the play's society, and the audience recognizes that they are usurpers. At the end of the play the device in the plot that brings hero and heroine together causes a new society to crystallize around the hero, and the moment when this crystallization occurs is the point of resolution in the action, the comic discovery, anagorisis or cognitio².

L'action dramatique se réduit donc à la question suivante : comment le héros peut-il éliminer ceux qui font obstacle à son succès? Le triomphe inévitable de la nouvelle société est marqué par une fête sociale à la fin de la pièce. Nous savons que dans le théâtre romain, cette célébration devait inclure non seulement les héros mais même quelquefois les personnages et l'auditoire.

Bien que reconnaissant les éléments comiques dans *la Répétition*, il faut constater que le mouvement dramatique général prend une direction entièrement différente de celle que Frye nous décrit. Dans la comédie traditionnelle, le triomphe de la nouvelle société représente le sommet de l'action dramatique et signale en même temps la défaite d'un ancien ordre. Le moment le plus proche de ce triomphe dans la pièce d'Anouilh se situe à la fin du deuxième acte³. Jusqu'alors, la pièce semble être une comédie. Toute l'ac-

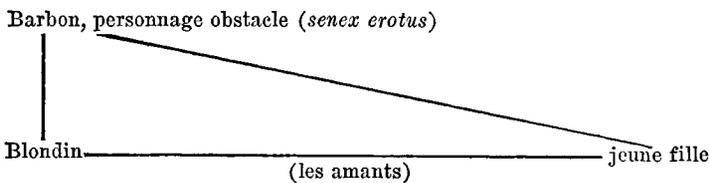
2. N. Frye, *Anatomy of Criticism*, p. 163.

3. Le jugement de Jean-Jacques Gautier au sujet de *la Répétition* confirme cette idée : « Les deux premiers actes tels quels constitueraient une pièce finie dans tous les sens du mot : terminée dans le temps et achevée dans sa forme... » (*le Figaro*, 30 octobre 1950, cité dans l'édition des « Classiques Larousse », p. 128).

tion dramatique qui suit, cependant, est dirigée vers le renversement du triomphe et vers la défaite d'un idéal. Les principes toujours mis en opposition à travers l'œuvre d'Anouilh sont bien connus : l'idéal qui refuse tout compromis, et le réel où l'on doit, malgré tout, se salir les mains. À partir du troisième acte, on assiste à la défaite de personnages qui sont accablés par les machinations rusées d'une société corrompue et inhumaine. Il manque à ces gens le courage et la force de s'opposer à une société qui les persécute; ils restent à jamais incapables de construire une nouvelle société où ils peuvent vivre heureux. Par conséquent, *la Répétition* ne célèbre point les valeurs positives des héros, mais trace plutôt leur fuite désespérée.

Ce n'est que par une lecture qui reste près du texte, et par laquelle on essaie de voir comment le mouvement dramatique est dirigé, que le lecteur peut apprécier le décalage entre le monde comique traditionnel et celui d'Anouilh. Puisque la pièce est compliquée dans ses rapports entre personnages et ambiguë dans son développement de l'intrigue, quelques précisions sont nécessaires. Prenons le triangle dont Mauron s'est servi pour indiquer les relations entre personnages dans la comédie traditionnelle⁴ :

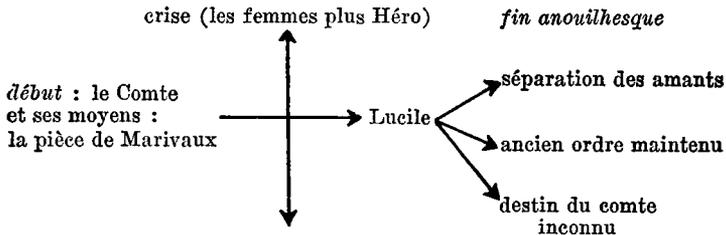
FIGURE 1



et considérons un tel schéma de personnages dans *la Répétition* :

4. Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Paris, 1970, p. 60. Nous avons tout simplement renversé le même triangle dont parle Mauron.

FIGURE 4



Tout en gardant ces diagrammes à l'esprit, revenons pour un moment aux événements qui mènent au triomphe comique du comte et de Lucile à la fin du deuxième acte. Dans la première partie de la pièce, l'obstacle principal à la réalisation de ce triomphe est le comte lui-même. En lui, il faut comprendre l'ordre qu'il représente et dont il est le chef. C'est un ordre d'aristocrates et de parvenus oisifs, n'ayant aucun but sauf celui d'amuser, d'être acceptés et admirés. Une telle coterie, qui s'attache surtout à ses propres intérêts, exclut nécessairement toutes les valeurs des vrais sentiments et de l'amour. Les valeurs de cette coterie, toutes profondément enracinées, sont au contraire l'oisiveté, l'élégance, la prétention et l'hypocrisie.

Maints exemples de ces valeurs se dégagent dès le début de la pièce : la tante de la comtesse hait les enfants ; la comtesse elle-même admet qu'elle préfère ses rosiers aux enfants. Et pourtant, la tante aime mystifier les gens et lègue Ferbroques, une villa convertie en orphelinat, au comte et à sa femme. Sur son lit de mort, le père du comte offre à son fils un conseil digne du père d'Adolphe : « Je m'aperçois un peu tard que je ne me suis jamais occupé de vous. J'ai très peu de temps, je plie bagage... Faites toujours ce qui vous fera plaisir, mais seulement avec des femmes de votre monde⁵. » Le comte jure avoir toujours

5. Jean Anouilh, *la Répétition, ou l'amour puni*, dans *Pièces brillantes*, Paris, Éditions de la Table ronde, 1962, p. 362. Toute référence suivante à la pièce sera indiquée entre parenthèses.

aimé son père bien qu'il ait fait très peu d'efforts pour le voir. Selon la comtesse, son mari est « l'arbitre incontesté de ce qui est de bon ton à Paris », et si cela inclut son comportement envers son père, l'ironie n'est que trop évidente. De son côté, le comte s'enorgueillit de ce que les gens ne se sont jamais ennuyés chez lui, et du fait qu'il ne reçoit que des gens « de son monde ». Ces gens n'ont évidemment jamais placé les personnes au-dessus de leur confort matériel.

Le comte, cependant, à la fois barbon et amant, se montre récupérable. Il est de plus en plus sensible aux charmes de Lucile, la jeune institutrice qui vient s'occuper des enfants à Ferbroques, car elle seule se distingue de cette société minable; elle seule, à l'opposé de tous les autres personnages, adore les enfants. L'aristocrate est attiré par la flamme vivante qui brille chez Lucile, mais il lui faudra du temps pour tomber amoureux d'elle. Malgré son affection pour les enfants, Lucile n'a jamais aimé personne; le comte n'a jamais vraiment aimé personne non plus. Ils sont donc des amants en puissance. La jeune fille naïve, seule à cause de son innocence et sa pureté, et le vieux comte licencieux, en quête d'une identité, découvrent leur véritable amour en répétant *la Double Inconstance*.

L'acte où les amants se découvrent nous les montre en plein paradoxe : ils équilibrent leurs rôles dans la vie, c'est-à-dire leur situation actuelle, avec leurs rôles de scène, c'est-à-dire leur situation dans la pièce de Marivaux. Au premier abord, Lucile n'apprécie pas la légèreté du comte, ni sa façon frivole de lui faire la cour. Mais au fur et à mesure qu'il prend plus au sérieux ses sentiments à l'égard de Lucile ainsi que son rôle de prince, elle répond d'une façon positive à ses attentions. Tout comme Antigone avait décrit son amour pour Hémon, Lucile se déclare en présence du comte : « Quand j'aimerai un homme, à la minute où je le saurai, je ferai tout pour lui faire plaisir... et je serai tout de suite à lui — sans jeu » (p. 378). C'est pourtant en jouant dans *la Double Inconstance* qu'elle

trouve son véritable amant et c'est après la découverte de son amour qu'elle cesse de jouer la pièce pour commencer à jouer la vie.

Anouilh n'abandonne pas aussi facilement une métaphore qui lui est chère. Lorsque Lucile décrit au comte son amant idéal, elle va jusqu'à lui fournir des indications scéniques. « Il aura honte, il se taira, j'imagine. Il évitera peut-être même mon regard. Ce sera une autre qu'il invitera à danser — mais je saurai que c'est moi qu'il aime » (p. 380). Le comte lui répond habilement : « C'est un peu compliqué comme règle. Mais j'apprendrai. Je suis très doué pour tous les jeux. » Mais Lucile surestime sa propre haine du théâtral et elle sous-estime l'aptitude du comte à jouer son jeu. Au travers de son interprétation du personnage de Sylvia, le comte se rend compte que c'est Lucile qui l'intéresse :

... Dans ce petit univers frelaté et ricanant sous ses soies, ses cailloux précieux, ses aigrettes — elle est seule, claire et nue sous sa petite robe de toile et elle les regarde toute droite et silencieuse s'agiter et comploter autour d'elle. Et tout ce qui faisait la force et le plaisir du prince est entre ses mains, soudain — inutile. Sylvia est une petite âme inaccessible qui le regarde à mille lieues de lui et le trouble. Il y avait donc autre chose au monde que le plaisir — et il ne le savait pas ? (p. 376).

Anouilh nous indique que tout au long de ce discours, la voix du comte change un peu, malgré lui, et que tous les autres personnages sur scène pour *la Double Inconstance*, le regardent avec étonnement. Lorsqu'il reconnaît enfin la vraie nature de Lucile, le comte lui dit : « Mais je n'ai pas besoin de vous expliquer le rôle, Mademoiselle, vous n'avez qu'à être vous » (p. 376). Le vieil aristocrate est en train de se métamorphoser ; un changement dans son esprit et dans sa conduite accompagnent un changement semblable chez Lucile. Une autre fois, quand Lucile sort de son rôle afin de clarifier la situation de Sylvia, elle dit spontanément au comte : « Mais ce prince, que ne prend-il une fille qui se rende à lui de bonne volonté ? Quelle fantaisie d'en vouloir une qui ne veut pas de lui.

Quel goût trouve-t-il à cela? » (p. 389). Il est certain qu'elle se rend compte d'une autre signification de ces paroles quand la comtesse la corrige sèchement. « Signalez-lui [à Lucile] », dit-elle au comte, « que le prince n'est pas en scène... C'est Hortensia qu'il faut regarder » (p. 390).

Après cette scène capitale, Lucile et le comte se retrouvent seuls, s'embrassent, et s'avouent leur amour. Le comte n'est plus l'égoïste sardonique qu'il était, car son amour l'a rajeuni et il est devenu tendre et sensible. N'étant plus attiré par la sensualité d'Hortensia, sa maîtresse d'autrefois, il préfère maintenant « deux mains de vraie femme » (p. 407). Pour lui, Lucile n'est pas belle dans le sens accepté du mot, elle est belle parce qu'elle est bonne. Le comte va dès lors suivre ses propres principes au lieu de se soumettre aux commandements de cette société d'aristocrates oisifs. Lucile aussi est prête à se séparer définitivement de sa société; pour la première fois, elle aime un homme et est tendrement aimée de lui.

Dès que les rôles théâtraux des amants (Marivaux) correspondent parfaitement aux rôles réels dans la vie (Anouilh), la troupe des acteurs vient saluer le public. Les amants se sont découverts; ils ont trouvé leur individualité en jouant Sylvia et le prince. Ils peuvent maintenant quitter ces rôles artificiels que la pièce de Marivaux leur avait fournis. La répétition est finie mais leur jeu de scène ne l'est pas. Anouilh ne cesse pas de recourir à l'ambiguïté entre la vie et la scène car toute interaction sociale implique un jeu. Il pousse cette vue pessimiste de la société à l'extrême, de sorte que plus loin dans *la Répétition*, il fait déclarer à Villebosse : « Enfin, répétons-nous ou ne répétons-nous pas? Voilà deux heures que nous sommes habillés! » À ceci, Hortensia lui répond : « Nous jouons, Villebosse. Nous sommes en plein jeu. Vous ne vous en étiez pas encore aperçu? » (p. 429).

La force morale de l'ancienne société prend son essor pendant la deuxième partie de la pièce. Évidemment l'entourage du comte n'est pas resté aveugle à la transfor-

mation de son chef comme la remarque acerbe de la comtesse nous l'a si bien indiqué. Puisque le comte persiste dans sa poursuite de Lucile, et que cette poursuite menace la dispersion du groupe, chaque membre se consacre à la destruction d'un bonheur possible entre les deux amants. On va donc assister à un effort concerté pour ramener le comte à son ancienne condition. La comtesse explique la situation à Hortensia de la façon suivante : « Vous êtes aveugle. Tigre n'est plus le même. Quelque chose a été touché en lui, que rien n'avait atteint jusqu'ici » (p. 411). Dans le cinquième acte le comte lui-même expose à sa femme le développement de son affection pour Lucile. Sa vie d'autrefois, affirme-t-il, n'est qu'un souvenir charmant pour lui, sans autre signification. Ses paroles révèlent non seulement le changement profond qui s'est produit, mais elles illuminent la conduite cruelle de la comtesse envers Lucile et lui. On remarquera en particulier dans le passage suivant l'emploi du passé pour souligner la transformation ; pour Tigre le jeu du mariage est terminé.

Nous avons vécu très intelligemment tous les deux, Éliane, avec la même horreur du drame. Ce n'est pas qu'il nous faisait peur, mais il nous paraissait de mauvais goût. Vous m'avez passé mes maîtresses, je ne vous ai jamais demandé avec qui vous preniez le thé ; nous avons donné quelques belles fêtes, notre maison est une de celles où l'on a plaisir à venir, et, étant donné ce qu'on fait ordinairement du mariage — le nôtre, en somme, a été délicieux.

Mais il ajoute :

Cette ligne de ma vie si gracieuse et si nette... je viens de m'apercevoir que ce serait... un joli thème d'article pour le Figaro — et rien pour moi. Je ne savais pas pourquoi j'étais si gai toujours : Je m'ennuyais (p. 470-471).

Par contraste avec l'ennui que ressentit le comte dans la vie auparavant, la plénitude du temps actuel le frappe, grâce à son nouvel engagement. Il insiste et sur la simplicité et sur l'actualité de son affection pour Lucile en disant que c'est « sans brio, sans grâce, sans drôlerie », c'est-à-dire sans aucun ornement superficiel qui importait avant, mais, il ajoute, « cela est » (p. 472).

Tigre se rend compte néanmoins du fossé qui s'est creusé entre lui et sa femme. En fait, pour la comtesse, c'est précisément un amour « sans grâce » qui constitue l'outrage et non pas le fait que son mari a une nouvelle maîtresse. L'amour du comte menace tout le système social, tout l'univers de la comtesse. Lorsqu'elle se plaint à son amant Villebosse, elle laisse paraître sa peur d'être ridiculisée : « Enfin, Villebosse, qu'il ait des maîtresses ! Hortensia est mon amie et c'est une fille comme il faut. Mais qu'ira-t-on dire si mon mari se toque d'un pou ! S'il la ramène à Paris, Villebosse, je ne sortirai pas de cet hiver. Positivement, je n'oserai plus me montrer » (p. 431).

En plus du ridicule, Éliane craint également la perte de sa respectabilité de sorte qu'elle se sert d'un autre personnage, M. Damiens, pour arriver à ses fins. Damiens, d'ailleurs, appartiendrait plutôt au groupe des barbons car, tout en se disant protecteur de Lucile, il a aussi des visées sur elle. Encouragé par la comtesse, il vient s'ajouter aux adversaires du comte. L'hypocrisie de Damiens n'est que trop évidente quand il essaie de mettre Lucile en garde contre « les tentations d'un milieu et d'une vie qui ne sont pas les siens » (p. 403). Il s'ensuit que son personnage relativement mineur laisse entrevoir la revanche future de la comtesse. Il ne manque qu'un seul personnage à l'opposition du comte pour être totale : Hortensia. Celle-ci essaie, mais sans succès, de réveiller chez le comte le goût d'un amour sensuel. Malgré l'antagonisme indomptable de tous les personnages à l'égard du comte et de Lucile, l'opposition ne l'emporte pas. Seul Héro, le pauvre « petit monstre qui aime casser les choses », amènera la destruction finale.

C'est avec Héro que la métaphore — vie et scène — culmine : la destruction sociale s'accomplit durant les trois derniers actes. Héro ne peut jamais s'identifier à son rôle dans la pièce de Marivaux et pour une bonne raison : ce n'est pas là qu'il retrouve Évangéline, son amante de jadis, mais c'est bien plutôt dans sa rencontre violente avec Lucile qu'il la retrouve. Lors de cette ren-

contre, il essaie consciemment de rebuter Lucile en se montrant grossier et ivrogne. Il s'explique ainsi : « Il faut que je dégoûte un peu. C'est dans mon rôle. Pas celui de la pièce de Marivaux, dans l'autre — celle que je joue vraiment » (p. 398). Héro est toujours mal à l'aise dans ses costumes pour *la Double Inconstance* : tantôt c'est son gilet qui est trop étroit, tantôt c'est son impatience qui le saisit et qui le pousse à menacer le comte : « Tu nous aurais fait donner un drame de Victor Hugo, j'exploserais avant la fin, répandant mon foie comme des fleurs empoisonnées sur les convives. Quelle belle sortie pour un ivrogne » (p. 416). Échec dans la pièce de Marivaux, échec en amour, et succès dans un acte destructeur : voilà en peu de mots l'histoire de Héro. Baigné comme il l'est dans son impuissance, un homme si peu héroïque ne saurait guère affronter les vérités de la vie. Le comte l'a brisé d'une façon irréparable en le décourageant d'épouser Évangéline et, par la suite, seule l'ivresse l'aide à oublier cet échec. Mais l'hostilité que Héro cache depuis bien des années au comte, s'accumule lentement pour enfin éclater comme « son foie ». C'est par de nombreuses répliques de Héro qu'Anouilh laisse entrevoir le dénouement de *la Répétition*. Par exemple, le comte demande à Héro d'être sérieux au moins pour une fois, et celui-ci lui répond : « Impossible mon cher, je ne suis pas encore ivre. Je serai sérieux un peu plus tard » (p. 388). Dès que le comte lui révèle son affection pour Lucile, il devient la cible des insultes de Héro. Évidemment un amant déçu ne peut pas supporter de voir le comte heureux : un tel bonheur lui rappelle son amour tragique et la souffrance qu'il en a ressentie. Pour que l'ancienne société soit maintenue, l'amitié entre le comte et Héro devrait l'emporter sur l'amour entre le comte et Lucile, et la superficialité du jeu sur la profondeur du vrai sentiment.

L'occasion est soigneusement préparée pour une vengeance finale et l'exécuteur en sera Héro. La comtesse lui demande de séduire Lucile et il accepte. Avec toute l'ironie dont il est capable, Anouilh attribue à Héro un rôle qui

réveille tout ce que ce personnage avait peur d'affronter : le souvenir d'un amour mort. Lorsque les indications scéniques sont établies par la comtesse, Héro les suit avec précision. La pièce se déroule ainsi :

Elle [Lucile] se couche seule, au bout de l'aile gauche. C'est peut-être incertain de la séduire, admettons qu'elle l'aime vraiment [Tigre]. Et Tigre peut intervenir et l'emmener, s'il l'aime aussi. Mais nous savons tous que vous êtes une brute. Vous la désirez comme un fou, cette fille... Vous avez bu, comme tous les soirs. Vous forcez sa porte... Elle criera bien sûr, mais elle est au bout du monde là-bas — et puis, que peut une petite fille avec ses griffes, ses coups de poings maladroits et ses larmes, contre le désir d'un homme? Si elle l'aime, elle fuira de honte, le lendemain (p. 440).

Au lieu de réagir contre les insultes de la comtesse, Héro ne fait que murmurer doucement le nom d'Évangéline. Il est clair que le rôle de séducteur lui sied bien. Héro ressent si bien l'effet libérateur de ce rôle que la pitié de Lucile excite en lui une violence profonde. La pitié, il en a eu assez : « Vous êtes », dit-il à Lucile, « ce que je hais le plus au monde... Je vous hais! Et je vous défends de me regarder comme ça » (p. 458). Un sentiment de culpabilité pousse Héro à détruire petit à petit la foi de Lucile dans le comte et dans l'amour. Mais il ne sait pas d'où vient ce sentiment ni ce qui l'a inspiré. Il sait seulement que grâce à la destruction de l'amour qu'éprouve Lucile, il ne sera plus seul dans son ivresse. Elle partagera sa solitude : « Ah ce qu'on peut être seul au monde », s'était-il plaint précédemment; « Vous qui aviez déjà un peu pitié de moi tout à l'heure », continue-t-il à Lucile, « vous comprenez maintenant? » Et avant même de partager sa solitude, Lucile partagera son ivresse : « Là, elle va boire maintenant son petit verre d'alcool bien sagement... Et puis après elle en boira un autre, et puis un autre. Elle aura compris, elle aussi » (p. 463). Héro se transforme finalement en amant tendre mais sans cesser de penser à Évangéline et, tout en gardant un fort sentiment paternel pour Lucile. Anouilh décrit Héro de la façon suivante : « Il la [Lucile] tient contre son épaule, il ne joue

plus, il pleure aussi, il murmure : Évangéline. » Et plus tard tout à la fin du quatrième acte, Héro chuchote : « Mon enfant. Mon tendre enfant. Mon pauvre enfant perdu » (p. 469).

Désormais, Héro ne joue plus : il a trouvé une nouvelle Évangéline ; il n'a plus besoin de son rôle réel. Mais le fait de se rattacher ainsi au passé implique une nouvelle souffrance au présent. À travers l'amour retrouvé, il aperçoit la laideur terrible de sa vie actuelle. La vérité de cette laideur le frappe et il semble ne pouvoir y échapper qu'en se suicidant. Pour lui, la découverte de cet amour constitue la fin de son rôle d'acteur, d'instrument de vengeance, et doit constituer également une fin ou un renoncement à la vie. Sans rôle, l'acteur n'a plus de fonction dans la pièce. La même fin est réservée à Lucile dont la fuite subite est bientôt découverte, et au comte parti pour une recherche sans doute futile.

Les structures de la comédie traditionnelle semblent loin de l'esprit du vingtième siècle tel qu'il nous parvient dans *la Répétition*. Est-ce simplement dû au fait que la comédie a subi l'influence du drame ? Est-elle menacée de disparaître ? Ce qui est clair, c'est que le sentiment d'amour qui aurait triomphé dans la comédie des anciens est puni dans *la Répétition*. Le sous-titre de la pièce nous en avait prévenus. Nous savons par exemple, que le barbon n'obtient pas les faveurs de la jeune fille dans la comédie ancienne, et qu'il est sujet de ridicule pour avoir essayé. L'examen de conscience que subit le comte n'aurait pas de place dans la comédie traditionnelle tout comme le personnage serait ou bien *senex erotus* ou bien *senex amantus*, et non pas tous les deux. À un seul moment dans la pièce, il y a de l'espoir pour le triomphe d'une nouvelle société lorsque la troupe salue le public pour célébrer l'amour qui vient de naître. Cette naissance, d'ailleurs, marque une des plus belles parties de la pièce. Dans les deux premiers actes, c'est à peine qu'on peut distinguer Anouilh de Marivaux. Celui-là semble dans son élément lorsque ses personnages jouent la métaphore de la vie sur scène au lieu

d'en discuter. Cependant l'ambiguïté des rôles sociaux, le sentiment du destin, qui n'avait pas de fonction dans la comédie traditionnelle, et toute cette ambivalence des personnages contribuent au ton pessimiste qui prédomine vers la fin de la pièce. L'avenir n'offre pas beaucoup d'espoir, selon Héro : « La pièce ne comporte que deux ou trois situations toujours les mêmes — et... ce qui jaillit irrésistiblement du cœur dans les plus grands moments d'extase, ce n'est jamais qu'un vieux texte éculé, rabâché depuis l'aube du monde, par des bouches aujourd'hui sans dents » (p. 445). Le comte reviendra sans doute pour devenir un autre Héro, c'est-à-dire un cynique amer et un ivrogne impuissant. Il se lancera à la poursuite d'un idéal perdu qu'il retrouvera dans le souvenir d'un ancien amour, mais qui l'amènera vers la mort. Ainsi toute la pièce sordide de la vie se répétera.

R. STEINBERG ET H. H. MOWSHOWITZ