

POUR UNE LECTURE BERGSONIENNE DU *BAL DES VOLEURS* DE JEAN ANOUILH

Marie Voždová – Jiřina Matoušková

Katedra romanistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci,
Křížkovského 10, 771 80 Olomouc, République tchèque
marie.vozdova@upol.cz – jirina.matouskova@upol.cz

TOWARDS A BERGSONIAN READING OF *LE BAL DES VOLEURS* BY JEAN ANOUILH

Abstract: The play *The Thieves' Carnival* (*Le Bal des voleurs*) by the French playwright Jean Anouilh, written in 1938 and published in the set of "Pink Plays" in 1942, occupies an exceptional place in the theatrical universe of the author, as it is his only comedic ballet. In this paper, the different aspects of Anouilh's laughter and sense of the comic reflected by the behaviour of the characters featured in the play are shown. In order to perform a detailed thematic analysis, several theoretical approaches to the category of comedy are followed, including the famous thesis by Henri Bergson entitled *Laughter. An Essay on the Meaning of the Comic*, published in 1900. The application of Bergson's theory to *The Thieves' Carnival* shows that Anouilh's sense of the comic is based on three types of comic situations which were defined by Bergson. On the basis of these situations, it is possible to identify the principles of repetition, inversion, and mutual interconnection of situations. Given that the sense of the comic present in the works of Anouilh as a whole is fused with elements of the tragic and is identified as an existential bitter type of comedy, the comedy *The Thieves' Carnival* can be considered an exception. Nevertheless, Anouilh's comedy bears traces of melancholy and sadness created by the heaviness of existence, even in this pleasant distraction.

Keywords: laughter; situation comedy; character; Anouilh; Bergson

Résumé : L'œuvre *Le Bal des voleurs*, du dramaturge français Jean Anouilh, écrite en 1938 et publiée dans l'ensemble des « pièces roses » en 1942, occupe une place exceptionnelle dans l'univers théâtral de l'auteur, car il s'agit de sa seule comédie-ballet. Nous étudions dans cet article les différents aspects du rire et du comique anouilhien présents dans la pièce à travers le comportement des personnages. Notre analyse thématique détaillée de l'œuvre se fonde sur plusieurs approches théoriques de la catégorie du comique, dont notamment la célèbre thèse d'Henri Bergson intitulée *Le rire. Essai sur la signification du comique*, parue en 1900. L'examen du texte du *Bal des voleurs* au moyen de la théorie bergsonienne révèle que le comique de la pièce de Jean Anouilh est basé sur les trois types de

situations comiques définies par Bergson. Au cœur de ces situations, on peut identifier des principes de répétition, d'inversion et d'interconnexions mutuelles des situations. Si le comique de l'ensemble de l'œuvre de Jean Anouilh reste imprégné d'une dose de tragique et se définit comme un comique existentiel amer, on peut constater que la comédie-ballet *Le Bal des voleurs* est une exception. Néanmoins, même dans ce divertissement plaisant la gaieté anouilhienne porte aussi la trace légère d'une certaine mélancolie et tristesse devant le poids de l'existence.

Mots-clés : rire ; comique de situation ; personnage ; Anouilh ; Bergson

L'anecdote n'est que la surface. Essayez de couper l'anecdote et vous verrez qu'elle a la moelle triste.

Milan Kundera, *Les amours risibles*

1. Introduction

Le dramaturge français Jean Anouilh (1910-1987) est connu comme un auteur fructueux de la période de l'entre-deux guerres et de l'après-guerre. Même s'il a écrit au total une quarantaine de pièces de théâtre, plusieurs scénarios originaux et des adaptations de pièces d'autres créateurs, il reste essentiellement célèbre pour sa pièce emblématique *Antigone* et il est ainsi rangé parmi les auteurs du théâtre sérieux d'inspiration classique et mythologique. Mais il ne s'agit là que d'une face de l'inspiration et de l'expression artistique de cet auteur aux multiples visages.

L'objectif de notre article sera de définir le comique de Jean Anouilh exprimé dans sa seule comédie-ballet, *Le Bal des voleurs*. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur les postulats de la théorie bergsonienne du comique et du rire.¹ Comme le théâtre de Jean Anouilh devient un pur théâtre de situations au cœur desquelles agit le personnage, nous nous intéresserons aux comportements des différents personnages principaux : les voleurs, la duchesse Lady Hurf, lord Edgard et les jeunes filles. Nous observerons ainsi le texte anouilhien à travers le prisme des schémas bergsoniens et analyserons la fréquence ainsi que le caractère des éléments comiques. Avant de nous concentrer sur la pièce en question, nous rappellerons les grands points de la théorie de Henri Bergson ainsi que l'évolution de l'approche de Jean Anouilh vers le comique et le rire dans l'ensemble de son œuvre.

2. Les réflexions de Bergson sur le rire

Henri Bergson, dans son étude *Le rire. Essai de signification du comique*, parue en 1900 chez Félix Alcan, définit entre autres trois modèles de situations comiques à l'aide d'une analogie avec les jeux d'enfants intitulés « le diable à ressort », « le pantin à ficelles » et « la boule de neige ». Le premier modèle bergsonien de situation comique est celui du diable à ressort. L'effet comique y est créé et augmenté par la répétition d'un acte. Le modèle du pantin à ficelles condense la situation où le personnage croit qu'il agit d'après son libre arbitre alors qu'il est en réalité mené et dirigé par

¹ Lidia Rebenzstok a adopté une méthode similaire se concentrant sur la problématique du genre de l'ensemble des pièces roses (Rebenzstok 1997 : 103-123).

quelqu'un d'autre qui s'amuse de cette situation. Au troisième modèle de situation, que Bergson désigne du terme boule de neige, correspond la situation où la pensée, une fois prononcée, en entraîne une autre qui en entraîne une autre, etc. Il se produit un effet de boule de neige qui tombe, grandit et augmente ainsi le comique. Dans ces modèles pittoresques de situation comique on trouve à l'œuvre la répétition, l'inversion et l'interférence car elles sont le contraire de la vie qui est changement, irréversibilité et individualité fermée sur soi.

Pour Henri Bergson, le rire représente le signe du comique, c'est un phénomène social. Le comique et le rire n'appartiennent qu'à la raison, le sentiment n'y joue aucun rôle. Un certain endurcissement apparaît comme la condition du rire. C'est le sentiment qui dans l'optique de Bergson représente le plus grand ennemi du rire. Une indifférence absolue forme la meilleure ambiance pour la naissance du rire. Le comique s'oriente uniquement vers la raison, il a besoin de l'apathie du cœur. Si l'homme regarde le monde et la vie à travers le spectre de l'indifférence, les tragédies se changent pour lui en comédies. À l'instar de Bergson, d'autres philosophes, penseurs et critiques littéraires soulignent aussi l'importance de l'élimination de la compassion et la nécessité de la présence de l'indifférence pour la création du comique. D'après Henri Bergson, c'est la raideur mécanique à la place de la vie qui fait rire. En ce qui concerne le mouvement, c'est l'imitation et la répétition qui manifestent l'automate à l'intérieur du vivant et qui s'avèrent comiques.² À partir de ces hypothèses de base, qui sont d'après nous importantes pour la perception des situations comiques dans le théâtre de Jean Anouilh, nous pouvons examiner le comique dans la pièce *Le Bal des voleurs*.

3. L'évolution de l'approche anouilhienne vers le comique

Le théâtre sérieux portant sur les grands thèmes de l'humanité marque surtout la première étape de la création de Jean Anouilh. Le jeune auteur, émerveillé par les pièces de Jean Giraudoux, voulait créer un théâtre poétique à la manière giralducienne.³ Ayant vécu la triste expérience de la guerre, suivie de la période des épurations de l'après-guerre, l'auteur change complètement son approche quant à la réalité quotidienne et la matière travaillée. Au lieu des thèmes philosophiques profonds qu'il avait traités jusqu'alors, il se tourne vers la thématique de la vie quotidienne familiale et de ses moments parfois médiocres et grotesques. Ainsi, la langue stylisée et pathétique des personnages se change en langue parlée et, comme nous l'avons montré dans nos travaux antérieurs,⁴ Anouilh choisit de plus en plus le comique amer comme procédé d'expression favori. L'atmosphère de ses pièces restera la même jusqu'à la fin de sa vie. Pour le caractère de ce rire grinçant, l'auteur s'inspire

² Pour en savoir plus, consulter Bergson (1900).

³ Dans son *Hommage à Giraudoux*, publié après la mort de l'auteur, Jean Anouilh se souvient de l'influence qu'eut sur lui, en tant que jeune auteur, la représentation de la pièce giralducienne *Siegfried* au théâtre de La Comédie des Champs-Élysées en 1928, dans la mise en scène de Louis Jouvet (Anouilh 2000 : 29-32). Sur l'admiration d'Anouilh pour Giraudoux, voir également l'article de Marie Voždová (2007 : 199-205).

⁴ En ce qui concerne le thème du rire grinçant de Jean Anouilh, nous renvoyons à Voždová (2001 et 2010).

de Molière et de son univers théâtral, car sous la gaillardise gauloise il ressent chez son grand précurseur et Maître un ton triste et parfois amer.⁵

Dès ses premières années de création artistique Anouilh lui-même se met, semble-t-il, à polariser son théâtre. Il divise ses pièces en plusieurs groupes rassemblés sous différents adjectifs. Il existe ainsi des pièces noires, roses, baroques, secrètes, grinçantes, costumées, brillantes, farceuses, etc. Même si l'auteur se prononce pour un simple jeu d'étiquettes sans rien vouloir dire, il est possible, surtout dans les pièces du début de sa carrière, d'y voir une liaison entre la dénomination adjectivale choisie et le sujet de la pièce et son atmosphère. C'est notamment le cas des premières pièces noires et roses. Les pièces noires sont pour la plupart évaluées comme tragiques et sérieuses, les pièces roses sont qualifiées de comédies destinées surtout à amuser le public. Si l'on simplifie, le pathétique des pièces noires provient du refus des compromissions de leurs héros, tandis que le comique des pièces roses consiste dans leur acceptation. Néanmoins, comme le montre par exemple Christophe Mercier,⁶ on peut déjà trouver certaines traces du comique anouilhien amer dans les pièces noires. Le rire y est lié à l'apparition de personnages secondaires médiocres et prend sa source dans leurs comportements et défauts de caractères.⁷

4. La ligne du sujet du *Bal des voleurs*

Le Bal des voleurs figure dans l'univers des pièces anouilhiennes comme une œuvre exceptionnelle. Cette pièce rose écrite en 1938⁸ peut être considérée comme la seule « vraie » comédie de Jean Anouilh. Cette exclusivité se laisse déjà pressentir dans le sous-titre concernant le genre de la pièce : comédie-ballet. Comme le souligne Robert de Luppé, Anouilh rejoint par cette comédie Molière et rend ainsi hommage à celui qui dut par ordre du roi quitter sa grande comédie de caractères et devenir organisateur de fêtes et divertissements (de Luppé 1959 : 31-32). L'auteur, en grand maître des métamorphoses et pour son simple plaisir, crée son univers de marionnettes à la commedia dell'arte. Cette féerie est fondée sur le comique de situation, les imbroglios successifs et l'utilisation du déguisement et des masques. Anouilh y rappelle par son approche Marivaux, car les personnages adoptent aussi avec le déguisement

⁵ Jean Anouilh a rendu hommage à Molière de plusieurs façons : il en a fait le héros de sa pièce *La petite Molière*, inspirée par sa vie, de ses trois pièces grinçantes *Ornifle ou Le Courant d'air* (1955), *Pauvre Bitos ou Le Dîner de têtes* (1956) et *L'Hurluberlu ou Le Réactionnaire amoureux* (1959), et enfin il a réalisé en 1960 la mise en scène du *Tartuffe* au Théâtre des Champs-Élysées en y ajoutant une courte avant-pièce d'un acte, intitulée *Le Songe du critique*, dans laquelle il a essayé de donner son interprétation de la comédie de Molière.

⁶ Pour en savoir plus consulter Mercier (1995).

⁷ Observant les personnages anouilhien, Léonard Pronko constate : « Les personnages sont tragiques en raison de leur incapacité à s'élever au-dessus du mal et de la compromission qui font partie de leur condition, et ils sont comiques parce qu'ils ne sont pas capables de se voir tels qu'ils sont. C'est seulement le personnage héroïque du monde d'Anouilh qui se voit tel qu'il est, et qui devient par là même plus tragique que comique » (Pronko 1977 : 156).

⁸ La pièce a été éditée d'abord séparément chez Fayard en 1938, puis elle a paru dans l'ensemble des pièces roses en 1942 aux éditions de la Table Ronde. Elle fut représentée pour la première fois le 17 septembre 1938 au Théâtre des Arts dans la mise en scène d'André Barsacq. Le texte tchèque traduit par Luděk Kárl a été publié par Dilia en 1964.

un nouveau rôle et changent leur identité. Le masque en tant que changement visuel externe produit un changement du comportement et des pensées instantanées de l'homme, c'est-à-dire un changement interne.

La scène de la pièce est située à Vichy, dans un jardin public avec un kiosque à musique, puis se développe dans le riche salon d'une villa louée dans la même ville. Le nombre de personnages reste limité, comme c'est toujours le cas chez Anouilh. On peut les diviser en trois groupes. Il y a d'abord les voleurs qui ont à leur tête Peterbono, le vieux voleur rusé, qui « apprend le métier » à Hector et au très jeune Gustave. Il y a ensuite une famille aristocratique séjournant à Vichy, composée essentiellement de la vieille duchesse lady Hurf accompagnée de son ami de famille l'oncle Edgard et de ses deux nièces, Éva et la jeune Juliette. Chez la duchesse séjournent également, en tant qu'invités, les financiers père et fils Dupont-Dufort. Le troisième groupe est formé par des personnages épisodiques sans noms caractérisés par leurs fonctions dans l'histoire et nécessaires pour son évolution, tels que les agents de police, le musicien, etc. Avec cette constellation de personnages, l'auteur développe une histoire assez simple et même banale, mais qui est pourtant aussi pleine de mouvement. Elle ne manque ni d'intrigues, ni de grand amour, ni de crime et, bien sûr, ni de coup de théâtre. Tout cela aboutit à une fin heureuse. L'amour triomphe, tous les protagonistes sont contents et personne ne souffre. Par cette fin, la pièce mérite de porter l'adjectif *rose*.⁹ En même temps, le thème en question permet à l'auteur de créer, doser et graduer le comique.

5. De la boule de neige au diable à ressort : les personnages de voleurs

La situation comique correspondant au modèle bergsonien de la boule de neige se situe au début de la pièce. Le trio des voleurs qui dévalise la clientèle de la ville balnéaire utilise pendant ses manœuvres différents déguisements. Ils possèdent dans ce but un grand nombre d'accessoires, tels que des perruques, des barbiches, des barbes et des habits masculins et féminins. Les voleurs, dans le mouvement brusque et continu qu'engendre la succession des changements de costumes, ne se reconnaissent pas les uns les autres et par la suite ils se dépouillent mutuellement. Le jeune et élégant Hector vole le portefeuille et la montre d'un commissionnaire, puis est lui-même volé à son tour par une chaisière (qui est en réalité son ami Peterbono). La chaisière lui prend non seulement les deux objets volés jusqu'à présent, mais aussi son propre porte-monnaie. Au moment même où Peterbono reconnaît les deux objets, il sait qu'ils appartiennent au commissionnaire, car c'était lui même qui les avait déjà volés une première fois et aussitôt rendus, n'y trouvant pas assez de valeur. Puis Hector et Peterbono décident de dérober ensemble le collier d'une jeune fille, laquelle n'est en réalité nul autre que leur troisième ami Gustave. Celui-ci se vante d'avoir pris le porte-monnaie d'un vieillard qui porte une culotte à carreaux ; néanmoins, il

⁹ Adélaïde Jacquemard-Truc s'est intéressée à l'influence de la dramaturgie de Musset sur les pièces roses de Jean Anouilh. Elle souligne surtout l'existence d'une intrigue amoureuse à la fin heureuse, la localisation des histoires dans des espaces situés hors de Paris et l'introduction de personnages secondaires de fantoches comiques (Jacquemard-Truc 2013 : 71-82).

ignore qu'il s'agissait de son ami Peterbono, seulement sous un autre déguisement. De la même façon que la boule de neige roule, s'emballe et grandit, ici aussi une cause initiale produit toute une suite de situations : un voleur en dépouille un autre et celui-ci encore un autre. L'effet comique augmente. Anouilh, en tant que sympathisant et disciple de Georges Feydeau, travaille avec le phénomène du mouvement. Ainsi, il sait parfaitement, dans un temps donné et sur un espace limité, peindre la circulation bizarre des personnes et des objets. Le paradoxe comique de la situation consiste dans le fait que quoique les trois voleurs « travaillent » toute la journée, suite à la série des malentendus, ils ne s'enrichissent aucunement.

Le rire est provoqué par le changement volontaire des déguisements. Hector a pour la première fois rencontré Éva, la nièce ennuyée et orgueilleuse de lady Hurf, dans le parc, ils se sont même embrassés, mais à ce moment il était déguisé. Sous son déguisement il a réussi à plaire à la jeune femme. En tant que noble espagnol il ne l'intéresse pas du tout. Comme il ne se souvient plus du masque qu'il portait lors de leur première rencontre, durant toute la pièce il change sans cesse ses habits et se montre à Éva, mais il est à chaque fois déçu par le résultat.

On assiste à la situation bergsonienne du diable à ressort. Hector apparaît à intervalles réguliers, et même avant et sans regarder son masque, sa seule apparition sur la scène suffit à faire naître le rire. Au comique de situation s'ajoute le comique de gestes et de formes provoqué par le nouveau déguisement. On retrouve ainsi un effet comique à plusieurs pas, plusieurs temps, tel qu'en parlait Stendhal. La première impulsion du rire est produite par la simple apparition du personnage, la seconde par son nouvel habit de déguisement.¹⁰ Les entrées et sorties d'Hector, examinées de plus près, rappellent une sorte de ballet sur place. Comme privé de sa propre volonté, indécis et dépendant d'Éva, il agit d'après les instructions d'un autre, dont le mouvement devient un pas en avant, un pas en arrière. L'effet de ce mouvement d'Hector est encore rendu plus intense par une fréquence relativement élevée de courtes apparitions sur scène.

En outre, et ceci est typique pour Jean Anouilh, les situations les plus comiques portent en soi aussi le sous-rire amer, une nuance de tristesse et de mélancolie. Quand, finalement, Hector réussit à trouver le bon déguisement, Éva réalise que maintenant il ne lui plaît plus du tout, qu'avant elle devait mal le regarder et se tromper. Le personnage court donc après son idée fixe, il dépasse tous les obstacles et lorsqu'il est sur le point d'atteindre au but désiré, tous ses efforts se révèlent vains. Le contraste brusque entre ce qui est attendu et ce qui est atteint, entre le désir et le résultat, sert de base au comique grotesque.

6. La mise en scène des pantins à ficelles : le personnage de Lady Hurf

Les voleurs travestis en nobles espagnols se sentent maîtres du moment, ils croient dominer la situation et tromper leur entourage. La riche lady Hurf qui s'ennuie dans

¹⁰ Stendhal se concentre sur le phénomène du rire au théâtre. Il décrit le rire à trois pas. Le spectateur rit, même s'il ne comprend la situation qu'à moitié, puis il voit ses voisins et leurs rires le provoquent de telle façon qu'il rit encore plus. Après vient le moment de lucidité où enfin lui aussi comprend l'anecdote théâtrale dans son intégralité et commence à éclater de rire beaucoup plus fort (Stendhal 1930).

les bains fait semblant de reconnaître en eux ses amis espagnols. Elle invente cette situation embarrassante et comique pour s'amuser et faire passer le temps. Elle donne ainsi un masque à des gens qui en portent déjà un autre, ce qui exige aussi le changement de leur comportement. On assiste à un double jeu de masque. « Je m'ennuie comme une vieille tapisserie. [...] J'ai cru pendant soixante ans qu'il fallait prendre la vie au sérieux. Mais je veux profiter de mes dernières années et rire un peu. Je suis d'humeur à faire une grande folie », avoue-t-elle (Anouilh 1942 : 43). La situation provoque le rire car ceux qui voulaient tromper les autres se laissent duper à leur tour.

Lady Hurf pose à Peterbono (dans son déguisement de noble espagnol) des questions sur sa famille, ses proches, ses parents et connaissances du passé, et s'amuse de son embarras grandissant. Anouilh non seulement augmente la tension si la duchesse se laisse duper par les réponses de Peterbono, mais il intensifie aussi par chaque réplique le comique de situation. Peterbono proclame que toutes les personnes à qui la dame s'intéresse sont décédées. Mais lady Hurf veut toujours savoir précisément par quel sort de la mort ils sont partis. Ainsi, après s'être sauvé à l'aide de ses mensonges et après avoir été soulagé, le personnage est remis de nouveau dans l'embarras. Les brusques changements de son état provoquent le rire. Hector veut aider son ami et lui suggère par différents gestes des façons de mort possibles. Mais Peterbono ne comprend rien de cette gesticulation comique et décrypte le message de son ami chaque fois autrement. Donc le récepteur ne reçoit jamais l'information précise de l'émetteur et la communication s'avère impossible :

Lady Hurf : [...] Mais la duchesse ?

Peterbono : Morte.

Lady Hurf : Dieu ! Et le comte, votre cousin ?

Peterbono : Mort.

Lady Hurf : Dieu ! Et votre ami l'amiral ?

Peterbono : Mort également. [...]

Lady Hurf : Pauvre cher ! Que de deuils. [...] votre cousin [...] comment est-il mort ?

Peterbono : Comment est-il mort ?

Lady Hurf : Oui ! Je l'aimais tant.

Peterbono : Vous voulez que je vous raconte les circonstances qui ont marqué son trépas ?

Lady Hurf : Oui.

Peterbono : Eh bien, il est mort ... (*Hector lui mime un accident d'auto, mais il ne comprend pas cela*). Il est mort fou.

Lady Hurf : [...] Mais la duchesse ?

Peterbono : La duchesse ? [...] Elle est morte.

Lady Hurf : Oui. Mais comment ? (*Hector se touche le cœur à plusieurs reprises. Peterbono hésite à comprendre, mais comme il n'a lui-même aucune imagination, il se résigne.*)

Peterbono : D'amour.

Lady Hurf : [...] Et votre ami l'amiral ?

Peterbono : L'amiral ? Ah ! lui... (*Il regarde Hector qui lui fait signe qu'il n'a plus d'idées.* [...])

Noyé (Anouilh 1963 : 26-30).¹¹

¹¹ Une scène presque identique se retrouve dans une pièce brillante, *L'invitation au château*. Une jeune fille, Isabelle, est invitée au château pour jouer le rôle de l'amante de Frédéric. Elle est questionnée

Observons maintenant la situation suivante : lady Hurf ramène toute la société au bal des voleurs. Mais on apprend qu'en lisant l'invitation, elle s'est trompée (on ignore si exprès ou involontairement), car en réalité il s'agissait du bal des fleurs. Tous les participants alors se déguisent en voleurs. Le moment devient paradoxal puisque les vrais voleurs, qui sont en ce moment déguisés en nobles espagnols, doivent se re-déguiser en voleurs. Conformément au désir de la société, ils sont obligés de se défaire de leur identité de nobles et de prendre un masque, mais en réalité tout se passe à l'envers. On assiste dans ce cas à l'inversion de l'apparence et de la réalité. Tout le monde se met à conseiller aux voleurs quel déguisement choisir pour ressembler aux vrais voleurs. Lady Hurf à la fin constate avec une ironie cachée : « [...] on ne peut pas demander à des grands d'Espagne de se réussir des têtes de voleurs » (Anouilh 1963 : 52).

On trouve une autre situation similaire. Peterbono qui, travesti en noble espagnol, dit adieu à lady Hurf, remplit tout de même à la fois son rôle naturel de voleur et lui prend sa bague. L'auteur augmente le comique du moment : Peterbono ignore que lady Hurf a tout aperçu et qu'il agit alors avec son acceptation silencieuse. « Pauvre vieux ! Je lui ai laissé ma bague. En somme, ils sont restés quinze jours ici à cause de moi. Et nous n'avons pas le droit de leur faire perdre leur temps. C'est un métier qui ne doit pas rapporter tant que cela », dit-elle après à lord Edgard (Anouilh 1963 : 70). On voit bien que c'est alors le personnage de la duchesse, lady Hurf, qui tient les ficelles des marionnettes-pantins masculins, elle les dirige sans qu'ils s'en rendent compte, s'en amuse et joue avec eux.

7. Entre la rigidité et l'action : le personnage de lord Edgard

Pour peindre le personnage de lord Edgard, ami distrait de la duchesse, l'auteur utilise plusieurs procédés comiques. Cette marionnette ridicule est d'abord distraite, mécaniquement raide et rigide, et sert de médiateur involontaire du comique de mots et de situation.¹² Pendant le dialogue avec lady Hurf lord Edgard ne fait pas

par une vieille comtesse, Madame Desmemortes, sur sa famille, et Romainville, qui a engagé Isabelle, préfère proclamer toute sa famille morte :

Madame Desmemortes : Le pauvre Antoine... lui serait donc un peu quelque chose, s'il vivait ?

Romainville : Oh, si peu ! Et puis, il est mort !

Madame Desmemortes : Il faut absolument que je situe cette petite. Voyons, vous dites que sa mère, qui était une Fripond-Minet est morte.

Romainville : Morte !

Madame Desmemortes : La cousine de sa mère, donc, une Laboulassé ...

Romainville : (la coupe) Morte aussi !

Madame Desmemortes : L'ainée... mais la cadette ?

Romainville : Morte, morte !

Madame Desmemortes : Comment, les deux ?

Romainville : Les deux !

Madame Desmemortes : Et du côté de son père ...

Romainville : Tous morts !

Madame Desmemortes : Pauvre petite ! Mais c'est une hécatombe autour d'elle !

Romainville : Un charnier ! (Anouilh 1951 : 49-50).

¹² Pour une étude détaillée de la typologie des personnages-marionnettes dans le théâtre de Jean Anouilh, voir Malachy (1978).

attention au sujet de la conversation, il n'écoute pas et ne fait que répéter les mêmes répliques :

Lady Hurf : Edgard, ne bougez d'ici sous aucun prétexte !

Lord Edgard, *se rasseyant* : Bien, ma chère amie.

Lady Hurf, *s'en allant* : Mais si vous la voyez courez après elle.

Lord Edgard : Bien, ma chère amie.

Lady Hurf : Ou plutôt – vous la perdriez – ne courez pas après elle, venez tout simplement nous dire dans quelle direction vous l'avez vue partir.

Lord Edgard : Bien, ma chère amie.

Lady Hurf : D'ailleurs non. Vous ne nous retrouveriez jamais. Envoyez un chasseur après elle [...].

Lord Edgard : Bien, ma chère amie... (Anouilh 1963 : 21).

Puis il essaie plusieurs fois d'exprimer une idée, probablement ses doutes quant à la vraie identité desdits nobles espagnols, mais il est toujours coupé par lady Hurf. Sa pensée comme son idée fixe ressortent de sa tête à plusieurs reprises comme le diable à ressort de la petite boîte dans la situation comique du modèle bergsonien. Lorsqu'enfin il parvient à parler, son information se fait superflue, car tout le monde connaît la vérité.

Lord Edgard appelle, à l'insu des autres, un détective de l'agence Scottyard. Il cherche ce détective dans chaque nouveau venu, et Hector changeant ses déguisements ne fait pas exception. Lord Edgard le questionne sur son identité. La répétition continuelle et automatique de sa question semble être ridicule. Le vrai détective ne vient qu'à la fin de la pièce, mais cette fois-ci lord Edgard ne le croit pas. Il se jette sur lui, lui tire la barbiche sous prétexte qu'elle est fausse et finalement le renvoie, car il est arrivé trop tard, l'intrigue est déjà résolue.

Durant toute l'histoire, lord Edgard ne fait pas confiance aux nobles espagnols, alors que lady Hurf s'en amuse, mais seulement jusqu'au moment de se rendre compte de l'amour de sa nièce Juliette pour le jeune voleur Gustave. À ce moment-là, elle panique et veut arrêter le jeu. Or, c'est lord Edgard qui commence à son tour à prendre goût à la mise en scène de la situation. Il veut jouer le rôle du destin et proclame Gustave son fils perdu. Même si Gustave, un double des jeunes héros anouilhien irrécyclables, fous et orgueilleux, refuse d'abord son jeu, lord Edgard, à l'aide de Juliette, réussit à mener son idée jusqu'au bout. La duchesse en est bien étonnée :

Lady Hurf, *dès qu'ils sont sortis* : Edgard, ce n'est pas vrai ! Vous n'avez jamais eu de fils volé en bas âge.

Lord Edgard : Non. Ce n'est pas vrai. [...]

Lady Hurf : Ainsi vous avez joué les imbéciles pendant cinquante ans et vous étiez capable de trouver cela tout seul ! (Anouilh 1963 : 75).

On assiste ainsi dans le dernier moment de la pièce au renversement des rôles et à l'inversion de la situation. Edgard, le pantin à ficelles toujours dirigé par la duchesse, se libère et lui montre ses capacités. Au dernier moment c'est donc elle qui doit accepter son rôle directeur et respecter silencieusement sa décision. L'inversion de la situation brusque et inattendue s'ajoute aux sources du comique déjà étudiées.

On découvre que le personnage jusqu'ici dissipé, inattentif, silencieux et passif en cache un autre qui sait très bien que l'identité des nobles espagnols est fausse, il devine même l'intention de la duchesse de jouer le jeu avec les voleurs ainsi que sa volonté de chasser le duo de banquiers Dupont-Dufort. À la différence de lady Hurf, c'est également lui qui sent l'amour entre Gustave et Juliette, il prend au sérieux et même comprend la décision de la jeune fille de sacrifier toute sa vie luxueuse et de partir avec son amoureux. C'est pourquoi il veut les aider, quitte à aller contre les habitudes sociales.

8. L'inversion dans le jeu théâtral : le personnage entre être et paraître

Jean Anouilh, pour augmenter le comique de situation, utilise dans cette pièce le procédé du *théâtre dans le théâtre*. À savoir, les voleurs ont élaboré des méthodes modèles. Il s'agit de scènes de théâtre apprises et de caractère différent, qui servent à retenir l'attention de la clientèle des bains. Les types d'actions portent chacune leur titre de repli qu'eux seuls sont capables de déchiffrer :

Hector : La nourrice là-bas. La chaîne d'or. [...]

Peterbono : [...] Nous allons lui faire le coup des trois militaires. [...] C'est le coup classique pour les nourrices. Le premier lui fait la cour, le second fait la risette à l'enfant, et le troisième fredonne sans arrêt des sonneries de caserne pour l'étourdir (Anouilh 1942 : 19-20).

Les situations comiques naissent aussi d'une certaine schizophrénie intérieure du personnage. Le personnage remplit à la fois le rôle qu'il a pris avec le masque adopté mais aussi il agit conformément à son propre caractère. Ainsi la fausse identité alterne avec la vraie. Hector sous son déguisement fait la cour à Éva, il prend sa main et veut la sentir, pourtant dans le même moment, comme un vrai voleur, il observe avec son instrument sa bague, essayant de deviner sa valeur :

Hector, *langoureux* : Votre main encore. [...] Je veux respirer votre main. (*Il se penche sur sa main, mais tire subrepticement de sa poche une loupe de bijoutier et en profite pour examiner les bagues de plus près.* [...])

Éva : À ce soir ! [...]

Hector, *défaillant* : Mon amour ...(*Il redescend sur scène, rangeant son outil et murmurant très froid.*) Deux cent mille. Ce n'est pas du toc (Anouilh 1963 : 15-16).

Parmi les personnages-acteurs du jeu théâtral et porteurs du comique de la pièce on peut compter également le duo des parasites père et fils Dupont-Dufort. Ils se trouvent au bord de la faillite et cherchent à sortir de la misère. D'un côté ils participent à la conversation mondaine des protagonistes mais de l'autre ils mènent ensemble un dialogue parallèle silencieux pendant lequel le père ne cesse de pousser son fils à tâcher de plaire à une des demoiselles héritières de lady Hurf. Personne ne fait attention à eux et leur aspiration vaine ne récolte aucun fruit. Voulant se faire bien voir de la duchesse, ils appellent la police pour arrêter les voleurs démasqués, néanmoins la police arrive et les arrête justement tous les deux, car, déguisés en voleurs, ils sont prêts à aller au bal. L'imbroglio devient la source du comique. Anouilh réussit à jouer avec les motifs de la double déformation, interne et externe, invisible et visible.

Rappelons encore un moment de la pièce, où le comique prend sa source dans l'utilisation du procédé de l'inversion de la situation théâtrale. Après que le jeune voleur Gustave dévalise la duchesse, ayant des remords et voulant libérer sa conscience, il décide de revenir et rendre sa rapine. Néanmoins il est attrapé juste à l'instant où il ressort des objets volés du sac et les remet à leur place.

Analysant ces situations comiques, on peut constater que plusieurs personnages de la pièce jouent sur les deux registres du réel et de l'apparence, chacun joue son rôle devant les autres et les autres lui servent de public. Les personnages sont au plus haut point théâtraux.

9. Le rire du premier plan : les personnages des jeunes filles innocentes

Si nous avons jusqu'à maintenant parlé du comique et du rire du second plan, exprimant une certaine attitude envers la réalité et provoqué par les situations, les paroles, les gestes et les formes, nous voudrions ajouter que, dans *Le Bal des voleurs*, on peut aussi trouver dans une mesure abondante le rire en tant qu'acte physique, c'est-à-dire le rire du premier plan. Les personnages y sourient, rient, éclatent en fou rire, bondissent de joie, ce qui représente un élément exceptionnel et rare dans l'univers théâtral de Jean Anouilh. Le terme de joie est employé par Charles Baudelaire lorsqu'il distingue cette dernière du rire. D'après lui, tandis que le rire devient l'expression d'un sentiment ambigu et prend sa source dans le sentiment de la supériorité du producteur lui-même, puisant ses origines dans l'orgueil humain, la joie reste claire, elle représente le rire de l'être innocent, de l'enfant candide et elle exprime aussi un certain contentement presque animal (Baudelaire 1980 : 228). À ce type de rire appartient celui d'Éva et de Juliette, les nièces de lady Hurf. Ces filles rient et sourient souvent sans avoir d'éléments ridicules visibles dans leur entourage. La source de leur rire se trouve, comme en parle dans de pareils cas Marcel Pagnol, à l'intérieur d'elles-mêmes et il n'appartient qu'à elles : ainsi le sourire (désigné d'ailleurs par Pagnol comme le vrai sous-rire) et le rire peuvent être provoqués par le sentiment du bonheur intérieur vécu et ne doivent pas nécessairement avoir de liaison avec le monde extérieur.¹³

10. « Loci communes » du comique anouilhien dans *Le Bal des voleurs*

L'auteur a choisi la comédie-ballet comme forme de son œuvre. Il souligne ainsi déjà dans ce sous-titre son intention de vouloir créer un morceau gai basé sur un rythme et un mouvement mesurable. Or, la grande originalité de la pièce consiste dans une rythmisation du mouvement des personnages-marionnettes. La musique se révèle un autre moyen d'expression, à l'égal des paroles, gestes et mouvements, et sert à l'auteur à multiplier l'effet et la tension comique des situations.

Image hyperbolique inverse, l'orchestre est figuré par un seul clarinetiste. Celui-ci, omniprésent, passe à travers toute la pièce et accompagne les différentes scènes d'après leur contenu par une musique au caractère successivement sérieux,

¹³ Marcel Pagnol réfléchit aussi, entre autres, au rôle guérissant du rire et aux possibilités thérapeutiques de la représentation comique au théâtre (Pagnol 1947).

mélancolique, gai et de foire. Comme dans un morceau musical, chaque personnage possède sa propre mélodie d'accompagnement. Durant la première apparition des voleurs dans le rôle des nobles espagnols, il joue des motifs de chansons espagnoles héroïques. Quand apparaît Juliette avec Gustave, c'est le moment de la mélodie romantique, etc. Parfois la musique précède les paroles et par sa tonalité le lecteur peut deviner d'avance le caractère de la scène à venir.

Dans l'épilogue de la pièce, l'auteur, par l'intermédiaire du motif musical, fait un clin d'œil ironique au lecteur : le personnage du clarinettiste se dévoile en avouant être ce détective si longtemps attendu. Apprenant que personne n'a plus besoin de lui et que sa présence devient alors redondante, il sort de sa poche son instrument et s'en va.

11. Conclusion

Après avoir examiné *Le Bal des voleurs* au prisme de la théorie d'Henri Bergson sur le comique et le rire, il ressort que le comique de la pièce de Jean Anouilh est basé sur les trois types de situations comiques définies par Bergson. Au cœur de ces situations, on peut identifier des principes de répétition, d'inversion et d'interconnexions mutuelles des situations. Les protagonistes de la pièce sont, pour la plupart, des marionnettes, des pantins à ficelles. C'est bien sûr surtout l'auteur qui en tire les ficelles, mais aussi son personnage favori, c'est-à-dire la duchesse lady Hurf, qui par sa stratégie, fait jouer une autre pièce à l'intérieur de la pièce même, et qui, par son action, remplace l'auteur. Dans ce sens, elle occupe une position ambiguë, car même si elle se révèle une sorte d'intermédiaire du comique tirant sa source du comportement des autres, elle est aussi ridicule à la fois à cause de sa rigidité, de ses usages et de son comportement interchangeable, qui consiste à diriger tout le monde et à occuper la première place dans la société. Elle est donc non seulement le sujet mais aussi l'objet du comique. Et, finalement, elle est dominée et ridiculisée par lord Edgard, son objet précédent d'ironie et de rire.

À part celui de situation, l'auteur développe dans la pièce plusieurs autres types de comique comme le comique de gestes, de formes et de mots. On notera l'importance dans ces procédés d'une forme de rigidité. Les personnages ne font que répéter les mêmes gestes et les mêmes paroles, ils ne sont aucunement vivants, ils agissent mécaniquement comme des machines automates et ont des tics répétitifs. Cette rigidité de l'être et la transformation de la vie en mécanisme créent, dans l'optique bergsonienne, un climat très favorable pour la naissance du comique. Si le comique de l'ensemble de l'œuvre de Jean Anouilh reste imprégné d'une dose de tragique et se définit comme un comique existentiel amer, nous pouvons constater que la comédie-ballet *Le Bal des voleurs* est une exception. Néanmoins, dans ce divertissement plaisant la gaieté anouilhienne porte aussi la trace légère d'une certaine mélancolie et tristesse devant l'existence, introduite par la figure du jeune et intransigeant Gustave. Anouilh, dans son unique féerie, joue sur les deux niveaux de l'« être » et du « paraître » et ainsi, à part le rire du premier plan identifié chez les jeunes filles innocentes, il ne crée pas un grand rire libérateur ni le comique pur mais plutôt son illusion.

Remerciement

Cet article a été écrit avec le soutien financier de MŠMT, le projet IGA_FF_2018_015 (*Les littératures et langues romanes : les traditions, les tendances actuelles et les nouvelles perspectives*).

Bibliographie

- ANOUILH, Jean (1963), « Le Bal des voleurs », dans *Théâtre complet de Jean Anouilh*, Paris : La Table Ronde, 13-76.
- ANOUILH, Jean (2000), « Hommage à Giraudoux », dans *En marge du théâtre. Textes réunis et annotés par Efrin Knight*, Paris : La Table Ronde, 29-32.
- BAUDELAIRE, Charles (1980), « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », dans *Œuvres complètes*, Paris : Laffont.
- BERGSON, Henri (1900), *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris : Félix Alcan.
- BERGSON, Henri (1993), *Smích*, traduit par Eva Majorová et Ladislav Major, Praha : Naše vojsko.
- BLANCART-CASSOU, Jacqueline (2007), *Jean Anouilh : Les Jeux d'un pessimiste*, Aix-en Provence : Publications de l'Université de Provence.
- BLANCART-CASSOU, Jacqueline (2014), *Qui suis-je ? Anouilh*, Grez-sur-Loing : Pardès.
- JACQUEMARD-TRUC, Adélaïde (2013), « De l'influence de la dramaturgie de Musset dans les pièces roses », dans LE CORRE, É. – BARUT, B. (éd.), *Jean Anouilh Artisan du théâtre*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 71-82.
- KUNDERA, Milan (1963), *Směšné lásky* [Les amours risibles], Praha : Čs. spisovatel.
- LUPPÉ, Robert de (1961), *Jean Anouilh*, Paris : Éditions universitaires.
- MALACHY, Thérèse (1978), *Jean Anouilh, les Problèmes de l'existence dans un théâtre de marionnettes*, Paris : Nizet.
- MERCIER, Christophe (1995), *Pour saluer Jean Anouilh*, Paris : Bartillat.
- PAGNOL, Marcel (1947), *Notes sur le rire*, Paris: Éditions Nagel.
- PRONKO, Léonard C., (1977), « The World of Jean Anouilh », dans Beugnot, B., *Les critiques de notre temps et Jean Anouilh*, Paris : Garnier.
- REBENSZTOK, Lidia (1997), « Le Bal des Voleurs, Le Rendez-vous de Senlis, Léocadia – pièces "roses" ou pièces comiques ? », dans *Rire au théâtre*, Lublin : Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 103-123.
- REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE (2010), année 110, numéro 4, Presses Universitaires de France. Numéro spécial Jean Anouilh.
- STENDHAL (1930), Molière, Shakespeare, la comédie et le rire, Paris : Le Divan.
- VISDEI, Anca (2010), *Anouilh, un auteur « inconsolable et gai »*, Paris : Les Cygnes.
- VISDEI, Anca (2012), *Jean Anouilh. Une biographie*, Paris : Fallois.
- VOŽDOVÁ, Marie (2001), *Skřipavý smích Jeana Anouilhe* [Le rire grinçant de Jean Anouilh], Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci.
- VOŽDOVÁ, Marie (2007), « L'apprenti et son maître – Anouilh et Giraudoux », dans *Romanica Olomucensia XIX, Estudios en homenaje al profesor Jiří Černý*, Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 199-205.
- VOŽDOVÁ, Marie (2010), « Entre la gaieté et la tristesse. À propos de quelques pièces anouilhiennes », dans GEISTOVÁ ČAKOVSKÁ, B. – KARUL, R. – TUREKOVÁ, A., *Les passions de l'âme. Actes de la XIX^e Université d'été de l'Association Jan Hus, Smolenice, 4-9 juillet 2010*, Bratislava : Aleph, 219-228.

