

## *L'Arrestation* de Jean Anouilh ou les affections inexprimables

Jean Anouilh prétendait ne pas avoir de biographie, ne pas se souvenir de son passé, tant il était hostile aux confidences intimes sur sa vie privée. Pourtant, et c'est un paradoxe, il est l'auteur de plusieurs œuvres dans lesquelles figurent des éléments autobiographiques. Parmi elles, *L'Arrestation*, qui sera l'objet de notre analyse. Le choix de cette pièce n'est pas aléatoire, car aucune œuvre anouilhienne ne semble être autant imprégnée des sentiments de malaise, de haine, de honte et de ressentiment, qui, à en croire les critiques, ont accompagné l'auteur toute sa vie.

Avant d'entrer dans l'analyse de la dimension micro et macrocosmique de la pièce qui nous permettra de présenter de façon plus approfondie le monde intérieur du protagoniste et la façon dont s'opère sa transposition sur scène, il paraît légitime de présenter tout d'abord les éléments autobiographiques présents dans l'œuvre.

Certains souvenirs de Caroline Anouilh, fille de l'auteur, présentent une ressemblance frappante avec les événements de la pièce analysée. Rappelons que Jean Anouilh, comme Frédéric Walter, le héros de *L'Arrestation*, était le fils d'un tailleur et d'une pianiste qui jouait pendant les vacances dans des stations balnéaires. À l'âge de quatre ans, tous deux rencontrent leurs pères respectifs pour leur dire adieu, ignorant qu'il s'agit de leurs pères biologiques. Ils sont en quelque sorte troublés

par ce souvenir marquant. Jean Anouilh avoue : « Tout petit, j'ai vu un homme superbe partir pour la guerre et me serrer dans ses bras, si fort. J'en ai gardé une curieuse impression, une sorte de malaise... »<sup>1</sup>. Dès l'enfance, l'idée d'être les enfants illégitimes d'un aristocrate les obsède. C'est à l'âge de 10 ans qu'ils découvrent le secret. Dans la pièce, le héros se rappelle qu'après qu'il a été encore une fois humilié par le gérant du casino où travaille sa mère, celle-ci, pour le reconforter, lui annonce « qu'[il est] le fils d'un prince et qu'il faut qu'[il soit] plus fier que les autres qui ne sont rien à côté de [lui] » (A, 182). Pour les deux, c'est un événement traumatique qu'ils essaient d'effacer de leur mémoire. Le jeune Frédéric dit dans la pièce : « Je n'ai jamais eu de souvenirs d'enfance. J'ai tout oublié » (A, 177). Anouilh avoue dans une de ses rares interviews : « Je suis amnésique. Maintenant seulement, mon enfance commence à me revenir : c'est sans doute que je vieillis. Ma mère était pianiste au casino d'Arcachon. Je disais "Je suis le fils de la pianiste" et on me laissait entrer. [...] De temps en temps, quelqu'un venait me dire : "Votre mère dit qu'il faut que vous alliez vous coucher" et je ne savais pas la fin... mais souvent je me cachais. Tout mon théâtre est sorti de là »<sup>2</sup>, ce qui confirme le caractère autobiographique de *L'Arrestation*.

Le troisième fait qui figure dans la pièce et dans les souvenirs d'Anouilh, c'est la présence des pères biologiques à l'enterrement de leurs anciennes maîtresses. Dans les deux textes est soulignée la ressemblance entre les pères et leurs fils illégitimes, qui saute aux yeux des personnes présentes.

À part ces quelques analogies à caractère événementiel, on observe aussi certaines ressemblances ayant

<sup>1</sup> C. Anouilh, *Drôle de Père*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon, 1990, p. 25.

<sup>2</sup> M. Saraczyńska, « De l'écriture dramatique au spectacle : "L'Arrestation" ou l'inspiration autobiographique dans le théâtre de Jean Anouilh », [dans :] É. Le Corre, B. Barut (dir.), *Jean Anouilh, artisan du théâtre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 217.

trait au monde affectif des deux garçons. Caroline Anouilh se rappelle que son père lui « raconta son admiration rancunière pour ce père inavoué. Il se rappelait avoir été terriblement jaloux de l'affection que cet homme portait à Mamine, et aussi d'avoir mis une sorte de point d'honneur à manifester beaucoup d'attachement à son père d'état civil, ce père qui l'élevait »<sup>3</sup>. Or, le petit Frédéric éprouve les mêmes émotions envers ses deux pères. Il faut aussi souligner que, comme le constate Gabriel Marcel, Anouilh détestait qu'on l'humilie, et comme l'ajoute sa fille Caroline, il se sentait facilement humilié, caractéristique qui le rapproche une fois de plus de son héros de *L'Arrestation*.

On ne peut donc pas s'empêcher de supposer que Frédéric Walter est une incarnation de l'auteur, ce que suggère aussi Jacqueline Blancart-Cassou en disant que « cette histoire de parricide, de fatalité, de châtement attendu que Jean Anouilh érige en tragédie, est avant tout son drame personnel »<sup>4</sup>.

En prenant en considération le peu d'informations biographiques qu'on possède sur la vie de Jean Anouilh, on peut donc être surpris de l'abondance des éléments autobiographiques présents dans la pièce. La question se pose alors de savoir pourquoi « un homme hostile aux confidences intimes, même dans son récit de souvenirs qui n'est guère qu'un recueil d'anecdotes pittoresques, un homme qui disait ne pas se souvenir de son passé lointain, [a] pu ainsi se mettre sur la scène, livrer au public ce qu'il ne voulait pas avouer et prétendait ne plus savoir »<sup>5</sup>. Eu égard au tempérament mutique de cet auteur, on pourrait prétendre qu'Anouilh a trouvé sa façon à lui d'« exprimer » l'inexprimable, de livrer au public ce qu'il n'arrivait pas

<sup>3</sup> C. Anouilh, *Drôle de Père*, op. cit., p. 27.

<sup>4</sup> J. Blancart-Cassou, *Jean Anouilh, les jeux d'un pessimiste*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 2007, p. 216.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 217-218.

à avouer dans sa vie privée. Cette thèse serait pourtant difficilement acceptable pour les familiers du dramaturge et de son œuvre. Ainsi, on pencherait plutôt pour l'hypothèse présentée par Jacqueline Blancart-Cassou qui répond à la question présentée ci-dessus de la façon suivante : « S'il a pu le faire, c'est précisément à la faveur du jeu qu'il propose [...]. Lui qui a été capable de "transporter le jeu dans le monde tragique", l'a transporté aussi dans le domaine de l'auto-analyse »<sup>6</sup>.

La pièce est, de fait, une analyse psychologique de Frédéric Walter, un gangster récidiviste quinquagénaire, qui semble être l'alter ego de l'auteur. Pour transposer sur la scène le monde intérieur du protagoniste, Anouilh recourt à quelques procédés intéressants que nous voudrions mentionner.

Tout d'abord, la pièce est construite sur un retour en arrière (ou analepse) : le protagoniste, juste avant de mourir, revoit sa vie, fait que le lecteur/spectateur et le protagoniste même ignorent jusqu'à la fin de la pièce. Même si, dès le début, l'isotopie de la pièce peut suggérer qu'il s'agit d'une rétrospection, l'auteur le cache habilement en manipulant les déictiques.

En outre, l'auteur distancie son protagoniste des faits présentés. Frédéric, qui semble parfois plutôt observer l'action de la pièce se dérouler sous ses yeux qu'y participer, n'est pas conscient du fait que tout ce que « vivent » les personnages observés, il l'a vécu lui-même et que les émotions qu'ils ressentent sont ses propres sentiments éprouvés autrefois. Cette mise à distance est encore renforcée par le fait que les personnages de sa vie (sa mère, sa femme, sa maîtresse) ne le reconnaissent pas. C'est à la fin de la deuxième partie qu'il s'avérera que le microcosme scénique<sup>7</sup> représente le passé du protagoniste

<sup>6</sup> *Ibidem.*

<sup>7</sup> Cf. É. Souriau, *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris, C.D.U., 1963.

ou plutôt ses anciens états psychiques et que parmi les *dramatis personae* se trouvent aussi des incarnations du protagoniste : le Petit, c'est Frédéric à l'âge de dix ans, le Jeune Homme – Frédéric à l'âge de vingt-sept ans. Il devient alors clair que l'espace est subjectivisé et que nous voyons les faits par les yeux du protagoniste<sup>8</sup>.

La pièce semble être construite sur le motif d'une enquête policière menée par le Commissaire. Cependant, l'interrogatoire du protagoniste et la « descente sur les lieux » relève plutôt de la psychothérapie. Le Commissaire<sup>9</sup> pose surtout à Frédéric des questions de nature psychologique pour le mettre sur une bonne voie et parfois, il lui propose des interprétations de ses actes. On pourrait lui attribuer le rôle de commentateur, une figure assez fréquente dans le drame psychologique, qui a pour fonction d'expliquer au protagoniste son état psychique, que ce dernier n'est pas capable de comprendre<sup>10</sup>. Quand l'Homme (Anouilh nomme ainsi son héros), fatigué par cette enquête-introspection, tend les mains, dans un geste de résignation, pour qu'on lui passe les menottes, le Commissaire lui répond : « Je vous ai déjà expliqué que je n'avais pas de menottes [...]. Et ce n'est pas de cela qu'il est question » (A, 198). Ainsi, il nous fait comprendre que l'enquête n'a pas pour but l'arrestation du héros, contrairement à ce que le titre de la pièce pourrait suggérer, mais son auto-analyse. Car, comme le constate à juste titre Maja Saraczyńska : « L'Arrestation est également un arrêt : un arrêt sur image, un arrêt sur un moment de vie ou sur un souvenir hantant la mémoire du

<sup>8</sup> Cf. J. Błoński, « Dramat i przestrzeń », [dans :] J. Degler (dir.), *Problemy teorii dramatu i teatru*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003, t. 1.

<sup>9</sup> Compte tenu du contexte de la pièce (le protagoniste est en train de mourir) et de l'omniscience du Commissaire on pourrait rapprocher ce personnage de saint Pierre. [S. K.]

<sup>10</sup> Cf. L. Łopatyńska, « Technika faktów psychologicznych w dramacie », [dans :] J. Degler (dir.), *Problemy teorii dramatu i teatru*, op. cit.

dramaturge »<sup>11</sup>. D'ailleurs, le commissaire psychologue pose la question clé de la pièce :

Le Commissaire : Je me suis toujours demandé ce qui avait pu le pousser à passer la barrière [...] qui sépare ceux qu'on appelle les honnêtes gens des autres. [...] les honnêtes gens ce sont ceux qui n'osent pas. Mais pour les envies, on en est tous au même point. Quel est celui d'entre nous qui n'a pas tué au moins une fois en idée [...]. Seulement il y en a qui le font vraiment. (A, 66)

Après avoir présenté en bref quelques éléments du microcosme scénique et les procédés théâtraux utilisés par l'auteur, nous voudrions nous focaliser sur le macrocosme théâtral compris ici comme ce qui englobe tout ce qui est invisible sur la scène et ce à quoi renvoie le microcosme scénique<sup>12</sup>. Dans le cas de la pièce analysée, il s'agit – on vient de le souligner – du monde intérieur du protagoniste.

Comme il le constate lui-même : « sa vie a été un mélange de tendresse et d'horreur » (A, 100). Il est né d'une relation adultère entre sa mère et le vicomte de Lépaud, ce qu'il ignore jusqu'à l'âge de 10 ans. Sa mère, qui, comme toutes les mères anouilhennes, est une mère « absente », trop occupée par le travail et le plaisir, rend son enfant malheureux. Il est laissé à lui-même, et le soir il attend vainement sa mère. Son absence lui pèse, il ne lui reste plus qu'à respirer son odeur laissée sur l'oreiller. Il est tellement solitaire que l'attente de sa mère se transforme en une sorte d'obsession, comme le constate le veilleur de nuit :

Il y avait quelque chose qui ne tournait pas rond pour lui. Il apparaissait en chemise, il allait jusqu'à la porte-fenêtre du parc, [...] il regardait un peu la nuit, et puis il allait se recroqueviller dans un fauteuil. Une lubie, quoi ! [...] Je crois surtout qu'il était malheureux, ce petit-là... Pas méchante sa mère, elle le soignait bien, elle l'aimait bien [...] mais elle courait un peu, quoi ! Et ça l'avait tourneboulé, le petit. (A, 47)

<sup>11</sup> M. Saraczyńska, « De l'écriture dramatique au spectacle : "L'Arrestation" ou l'inspiration autobiographique dans le théâtre de Jean Anouilh », *op. cit.*, p. 217.

<sup>12</sup> Cf. É. Souriau, *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, *op. cit.*

C'est « un enfant difficile, ombrageux, secret, mal dans sa peau – d'une fierté, d'une susceptibilité malades » (A, 177) car au fond de lui, il sait bien que sa mère le quitte pour rejoindre son amant Alberto, ce qui le rend d'autant plus malheureux. Il ressent à l'égard de sa mère un sentiment complexe où se mêlent l'amour, la honte et la haine. Il avoue : « Je l'ai aimée passionnément, petit ; puis, en grandissant, je me suis mis à la haïr » (A, 178). C'est à l'âge de dix ans que Frédéric commence à se rendre compte de l'adultère de sa mère. Il ne le comprend pas très bien à l'époque mais il en est traumatisé. Comme le constate à juste titre André François Rombout : « À partir de cet instant la mère cesse d'être pour l'enfant un être pur, asexué, à qui l'on se confie, qui protège, console, caresse et guérit, pour devenir une femme, être mystérieux, dangereux et souillé dans l'esprit du fils par son caractère d'être sexualisé. Elle devient dès cet instant une étrangère, "une chère ennemie" »<sup>13</sup>.

Comme le suppose le veilleur de nuit, « Il paraît que les enfants ça les dérange et qu'ils traînent ça toute leur vie... » (A, 47). De fait, Frédéric en garde un profond sentiment de honte et les amants de sa mère, coupables de sa souillure, deviennent des ennemis mortels. L'image de sa mère souillée le hante toute sa vie et le pousse à devenir un meurtrier : à l'âge de dix ans, il tente d'empoisonner Alberto puis, devenu jeune homme, il tue le vicomte de Lépaud, qui non seulement est l'amant de sa maîtresse, mais avant tout un ancien amant de sa mère et son père biologique. Il avoue que, quand il voit ce dernier « dans sa nudité répugnante », tenant par le poignet Marie-Josépha, sa maîtresse – « à demi-nue souillée, déjà lâche et soumise, prête à se laisser reprendre par ce vieux mâle ignoble » (A, 187), il revoit à travers elle sa mère.

---

<sup>13</sup> A. F. Rombout, *La pureté dans le théâtre de Jean Anouilh, amour et bonheur, ou l'anarchisme réactionnaire*, Amsterdam, Holland University Press, 1975, p. 39.

Frédéric, quand il revit cette scène, se rend finalement compte du fait qu'« il ne pouvait pas supporter les hommes qui touchaient sa mère [...]. Ni les hommes qui touchaient la femme qu'il aimait, plus tard » (A, 165). Il réalise ainsi que son rapport avec sa mère se transposait entièrement dans les relations qu'il entretenait avec les femmes. Cela n'est pourtant pas la seule raison de son acte de violence. Il tue son père biologique, qui est d'ailleurs « un vieux paillard, dépuceleur de la moitié du pays » (A, 101) pour se venger d'avoir été abandonné et relégué au rang de fils illégitime, ce dont il a eu honte toute sa vie. Depuis l'enfance, il lui porte une haine obsessionnelle. Tout d'abord parce qu'en tant que bâtard, il devient l'objet des ricanements des autres, mais surtout parce qu'il se sent en quelque sorte perdu entre les degrés de l'échelle sociale. Il réalise très jeune n'appartenir entièrement à aucune classe sociale, ce qui le condamne à la solitude. « Je n'étais pas de votre race ! » criera-t-il à sa femme.

Ni de celle du vieil oiseau de proie qui m'avait fait, une nuit de plaisir, par hasard. Ni de celle des pauvres petits truands minables de l'orchestre. Et il fallait bien être quelque chose ! (A, 197)

On pourrait définir ce malaise comme une « non » appartenance. Il se sent toujours différent et étranger à tous les milieux qu'il côtoie dans la vie et a une idée fixe : valoir mieux que ce qu'il est puisque « le sort était en quelque sorte, injuste avec lui » (A, 176).

Grâce à la rétrospection et aux commentaires du Commissaire, l'Homme comprend aussi le malaise qu'il ressentait en tant que jeune marié et les raisons pour lesquelles il a quitté sa femme et ses enfants. Pendant un séjour dans une ville d'eau, le petit Frédéric tombe amoureux d'Anne-Marie, la fille d'une cliente bourgeoise du Casino. Il cherche sa compagnie bien qu'en tant que fils du personnel, il lui soit interdit de jouer avec les enfants des clients. D'ailleurs, il est souvent humilié par la mère d'Anne-Marie, qui rappelle constamment au garçon son

origine modeste. L'Homme, en revoyant une des scènes d'humiliation du petit, nous dévoile ses sentiments : « Il la déteste en ce moment, et il en a pour la vie... il ne pardonnera jamais plus rien aux femmes riches d'un certain âge... » (A, 134). Ironie du sort, la femme qu'il déteste autant est sa future belle-mère. D'ailleurs, après deux ans de mariage, il s'aperçoit que, comme le Commissaire le lui fait comprendre dans la rétrospection, « la fille, en plus gracieux, se met à ressembler à sa mère et qu'il est en train d'étouffer » (A, 136) ce qui explique les raisons de son départ avec Marie-Josépha, une prostituée. De nouveau, la haine, cette fois-ci envers sa belle-mère, se transpose dans la relation avec sa femme et empêche en quelque sorte son bonheur.

Son séjour au Casino est d'ailleurs marqué par des humiliations constantes d'où un profond sentiment de honte qui l'accompagne toute sa vie, ce dont témoigne la citation suivante :

L'Homme : Il sait qu'il est le plus beau et que tout le monde le regarde... il n'est plus le fils de la pianiste, qui a toujours un peu honte qu'on apprenne pourquoi il est là, avec les autres, qui ont des papas et des mamans clients... Il n'a pas besoin de s'inventer, comme il le fait quelquefois, des parents imaginaires qui sont justement partis en excursion ce jour-là... en ce moment il est comme un petit client... Et c'est cela qu'il cherchera toute sa vie, peut-être à cause de cet après-midi... Et il fera tout ce qu'il faudra pour cela.

Le Commissaire : Oui. Exactement tout. Ce qui l'amènera à faire ma connaissance... (A, 140)

À un moment donné, la rétrospection semble remuer des plaies, pas encore guéries, malgré les apparences. Les émotions se ravivent à un point tel que l'Homme s'identifie finalement à elles et leur donne libre cours. Il devient enragé. Il s'en prend à ses incarnations et à ses proches pour lesquels, quelques instants plus tôt, il était plein de compréhension. Dans un élan, il essaie de nouveau de tuer l'ancien amant de sa mère, ce qu'il avait échoué à faire à l'âge de dix ans. Pour cela, il engage aussi ses incarnations :

L'Homme : Hé, petit ! [...] Et toi aussi, mon grand ! On a peut-être encore le temps de lui faire son affaire tous les trois ensemble. Cela me ferait plaisir avant de m'en aller.

Le Petit (demande) : On va lui faire boire quelque chose ?

L'Homme : Non. Ça ne réussissait jamais ton truc ! Les mains. Cela suffit. (il demande, complice, au jeune homme :) Pas vrai, mon grand ? [...] Attention les gars ! Cette fois-ci il ne faut pas rater notre coup ! (A, 204)

C'est en quelque sorte la reconstruction de sa personnalité décomposée au même titre que la confirmation de sa personnalité de meurtrier. Le Petit, le Jeune Homme et l'Homme se jettent tous les trois sur leur cible qui, elle aussi, est incarnée simultanément par deux personnages : le vicomte de Lépaud et Alberto, qui ressemble à ce premier au moment de son homicide. C'est un effet voulu par Anouilh, ce dont témoignent les didascalies :

*Le vicomte de Lépaud surgit nu, une épée à la main. En vérité, c'est un sabre de samouraï et c'est Alberto Bachman, un masque japonais grimaçant qu'il tient devant le visage, mais on ne s'en apercevra pas tout de suite. (A, 205)*

C'est à ce moment que la catharsis se produit et que l'Homme se libère finalement des passions qu'il avait essayé de cacher au plus profond de lui et qui le dérangent depuis des années. Après une courte lutte, l'Homme décide de lâcher son ennemi en disant : « Pauvre type... À la fin on se met aussi à comprendre les autres » (A, 208) ce qui prouve que, finalement, la haine et le ressentiment à l'égard des amants de sa mère s'apaisent.

Il meurt dans les bras de sa mère qui est cette fois présente et lui adresse des paroles réconfortantes, comme si elle voulait guérir la dernière plaie de son fils, à savoir la honte :

Tu es le fils d'un prince. [...] il ne faut pas avoir honte d'être avec des musiciens... [...] Ils ont l'air un peu minable [...] mais c'est des artistes tout de même... Eux aussi, c'est des princes. (A, 211)

Force est de constater que cette introspection particulière, bien qu'elle ait ravivé la plaie, a permis au bout du compte de la cicatriser. Le fait de comprendre

ses propres sentiments a soulagé sa conscience et, par conséquent, lui a permis de comprendre les autres et, ce qui est encore plus important, de leur pardonner et de mourir en paix. Car tout porte à croire qu'il meurt libéré de son malaise, de la haine et de la honte qui l'avaient conduit à franchir la barrière et à devenir criminel.

Une question se pose, pourtant. Peut-on rapprocher l'auteur dramatique du protagoniste, en se basant juste sur les quelques éléments autobiographiques présents dans l'œuvre ? Ne serait-ce pas créer une biographie ou plutôt un « après-texte » de caractère pseudo-biographique à partir de son œuvre<sup>14</sup> ? L'auteur semble nous le suggérer lui-même par la bouche de son supposé alter ego : « L'Homme : Passé cinquante ans, on est tous de vieux gangsters ; on a tout fait – on est recherché par toutes les polices » (A, 156). Si on ajoute à cette constatation celle, citée plus haut, qui dit qu'il n'existe pas de frontière entre ceux qui souhaitent la mort à quelqu'un et ceux qui passent à l'acte car ils sont aussi coupables, la supposition qu'Anouilh, dans cette pièce-enquête, interroge sa propre conscience n'est pas dénuée de fondements. Tout porte à croire qu'en commettant un parricide par papier interposé, Anouilh purge ses hantises et qu'une certaine catharsis s'accomplit dans sa vie comme c'est le cas dans celle de son héros, ce que semble confirmer Jacqueline Blancart-Cassou : « Ce meurtre du père devenu effectif dans *L'Arrestation* [...] a peut-être fait fonction de psychodrame dans la vie du dramaturge. Le fait est qu'avec cette pièce prennent fin les enquêtes sur soi qu'il offre aux spectateurs et aux lecteurs sous forme de puzzle. Sans doute est-elle imparfaite [...]. Mais elle est l'une des plus riches [...] et, semble-t-il, la plus révélatrice de toute l'œuvre d'Anouilh »<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Cf. E. Andruszko, W. Rapak, « Jean Anouilh, czyli Intertekstualność jako dystans », [dans :] *Ruch Literacki*, 1991, R. XXXVII, z. 5.

<sup>15</sup> J. Blancart-Cassou, *Jean Anouilh, les jeux d'un pessimiste*, op. cit., p. 217.

Évidemment, ce ne sont que des suppositions. Pourtant, la récurrence constante de certains thèmes obsessionnels dans le théâtre anouilhien est un fait sur lequel s'interroge aussi la fille d'Anouilh, Caroline : « Il n'est pas question d'élaborer une thèse prétendant que tout le théâtre de mon père découle de cette étrange situation, de ce que l'on peut appeler une "bâtardise", au demeurant incertaine. Si l'on se penche sur cette éventualité, pourtant, on s'étonne moins de la "répétition" de certains personnages. Il y a beaucoup de mères pauvres et infidèles, de maîtresses d'aristocrates, dans les pièces de papa. Et aussi des paternités dévoilées de façon inattendue »<sup>16</sup>.

Il n'en est pas moins vrai qu'Anouilh avait un goût particulier pour la provocation. N'en est-ce pas une de plus que de faire d'un gangster son alter ego ? D'un côté, il avoue que son théâtre se nourrit de ce qu'il voit, de ce qu'il vit, de ce qu'il subit, pour ensuite le démentir en s'adressant ainsi aux « fouilleurs » : « chers sourciers et "vous hypocrites lecteurs, mes semblables, mes frères" : comment voulez-vous que j'aie eu le temps de vivre tout ça, pendant ces rapides quarante années où vous n'avez vécu, vous, qu'une vie ? Je vous distrayais le soir en vous racontant des histoires comme à des petits enfants, voilà tout »<sup>17</sup>. N'est-ce pas un procédé visant à transposer sa biographie dans son œuvre, tout en s'en distanciant<sup>18</sup> ? S'agit-il, alors, de « mettre en espace des bribes de son vécu et de sa pensée »<sup>19</sup> et de se (re)construire « par le biais d'une création théâtrale »<sup>20</sup> ou plutôt de se

<sup>16</sup> C. Anouilh, *Drôle de Père*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>17</sup> J. Anouilh, *En marge du théâtre*, textes réunis par E. Knight, Paris, La Table Ronde, 2000, p. 191.

<sup>18</sup> Cf. E. Andruszko, W. Rapak, « Jean Anouilh, czyli Intertekstualność jako dystans », *op. cit.*

<sup>19</sup> M. Saraczyńska, « De l'écriture dramatique au spectacle : "L'Arrestation" ou l'inspiration autobiographique dans le théâtre de Jean Anouilh », *op. cit.*, p. 209.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

moquer avec raffinement des critiques qu'il n'estimait pas beaucoup ? Ou bien tout simplement est-ce un clin d'œil adressé au spectateur/lecteur averti avec lequel il aimait tant jouer ses jeux ? Quoi qu'il en soit, il ne tend surtout pas à satisfaire la curiosité des chercheurs. Au contraire, cet auteur défini comme « le plus secret, le plus timide, le plus distant du théâtre français »<sup>21</sup> semble prendre plaisir à ne rien avouer en avouant tout. Car en donnant l'impression d'exprimer à travers ses pièces des émotions qui semblent « inexprimables » dans la vie, il cherche en vérité à « inexprimer » ce que le théâtre rend tout à fait exprimable, ce dont *L'Arrestation* fait la preuve.

Date de réception de l'article : 29.12.2016.  
Date d'acceptation de l'article : 27.03.2017.

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 210.

## bibliographie

- Andruszko E., Rapak W., « Jean Anouilh, czyli Intertekstualność jako dystans », [dans :] *Ruch Literacki*, 1991, R. XXXVII, z. 5.
- Anouilh C., *Drôle de Père*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon, 1990.
- Anouilh J., *En marge du théâtre*, textes réunis par E. Knight, Paris, La Table Ronde, 2000.
- Anouilh J., *L'Arrestation*, Paris, La Table Ronde, 1975.
- Blancart-Cassou J., *Jean Anouilh, les jeux d'un pessimiste*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 2007.
- Błoński J., « Dramat i przestrzeń », [dans :] J. Degler (dir.), *Problemy teorii dramatu i teatru*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003, t. 1.
- Łopatyńska L., « Technika faktów psychologicznych w dramacie », [dans :] J. Degler (dir.), *Problemy teorii dramatu i teatru*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003, t. 1.
- Macé N., « Anouilh 1951-1981 : trente ans de théâtre autobiographique ? », [dans :] *Travaux et recherches de l'Université de Marne-la-Vallée*, oct. 2004, n° 10.
- Mercier Ch., *Pour saluer Jean Anouilh*, Paris, Éditions Bartillat, 1995.
- Saraczyńska M., « De l'écriture dramatique au spectacle : "L'Arrestation" ou l'inspiration autobiographique dans le théâtre de Jean Anouilh », [dans :] É. Le Corre, B. Barut (dir.), *Jean Anouilh, artisan du théâtre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- Rombout A. F., *La pureté dans le théâtre de Jean Anouilh, amour et bonheur, ou l'anarchisme réactionnaire*, Amsterdam, Holland University Press, 1975.
- Souriau É., *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris, C.D.U., 1963.
- Visdei A., *Anouilh, un auteur « inconsolable et gai »*, Condé-sur-Noireau, Les Cygnes, 2010.

## abstract

### *Arrestation by Jean Anouilh, in other words unspoken feelings*

*Arrestation* by Jean Anouilh is a peculiar study of feelings such as hatred, anxiety, regret and shame. The feelings originating from his humble upbringing, have a negative impact on relations with loved ones. The author has chosen a quite interesting way to portray those complicated relations by means of retrospection, which at the same time is the introspection of the protagonist. It helps him to finally understand and tame his negative emotions, which according to him, were the reason for his life's misfortune. Some critics have discerned the author's incarnation in the protagonist. Through this creation the author can express on stage his own feelings, which seemed to be too difficult for him to express in real life. However, knowing the author's unpredictability and his inclination for provocation, there is a suspicion that it might only be a sort of game played with the critics and the audience.

## keywords

hatred, shame, introspection, autobiography

## sylvia kucharuk

Sylvia Kucharuk, docteur ès lettres, maître de conférences à l'Institut de Philologie Romane de l'Université Marie Curie-Skłodowska à Lublin, auteure de *Pirandello i Szaniawski. Przyczynek do badań komparatystycznych*. Son domaine d'intérêt est le théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle, surtout celui de Jean Anouilh. Elle poursuit aussi des recherches concernant les éléments pirandelliens dans le théâtre européen du XX<sup>e</sup> siècle.