

SYLWIA KUCHARUK

Université Marie Curie-Skłodowska, Lublin

## *Tu étais si gentil quand tu étais petit* de Jean Anouilh – de la reprise du mythe à l'expérimentation anouilhienne

*Tu étais si gentil quand tu étais petit* by Jean Anouilh – from adaptation  
of the myth to Anouilh's experimentation

ABSTRACT: *Tu étais si gentil quand tu étais petit* a play by Jean Anouilh, is not just an ordinary adaptation of a Greek tragedy, it is rather an attempt to portray the interplay between theatre and life. The myth has been utilised to violate suspension of disbelief and strengthen the effect of a play within a play. The *Dramatis personae – the characters* – like the characters in plays by Pirandello, enact and simultaneously experience once again their own tragedy, which constitutes the essence of their existence. The analysis proposed in the article is intended to demonstrate the ways in which Anouilh transposes Pirandellian performance into the world of ancient tragedy – a device which constitutes the unique originality of his adaptation of the myth about the sons of Atreus.

KEYWORDS: adaptation, myth, play within a play

Comme le souligne Pierre Brunel dans *Le mythe d'Électre*, «Jean Anouilh s'est fait une spécialité de la reprise et de la modernisation des mythes grecs»<sup>1</sup>. Après avoir écrit *Antigone*, qui a été son grand succès, il a continué le chemin des adaptations en composant *Eurydice*, *Médée*, *CEdipe ou le roi boiteux* et finalement

---

<sup>1</sup> P. Brunel, *Le mythe d'Électre*, Paris: Honoré Champion Éditeur, 1995, p. 181.

*Tu étais si gentil quand tu étais petit*, pièce qui a pourtant été mal reçue par le public, étant trop compliquée pour être comprise. Pour la comprendre et «l'apprécier à sa juste valeur»<sup>2</sup>, comme le dit Pierre Brunel, «il faut connaître les intentions de l'auteur»<sup>3</sup> qui voulait dans son adaptation «transmettre le jeu dans le monde tragique»<sup>4</sup>, procédé avec lequel il renouvelle le genre et qui rend son œuvre exceptionnelle. Un examen plus approfondi du texte permet de donner raison à Brunel. Avant de commencer l'analyse même de cette version, il convient de noter que *Tu étais si gentil quand tu étais petit* est déjà une deuxième proposition de l'adaptation du même mythe écrite autrefois par Anouilh. La première commencée en 1945 sous le titre *Oreste* a été inachevée parce que chaque fois qu'il voulait la reprendre, il s'arrêtait à la même réplique d'Électre. Il avoue qu'«un beau matin d'été, à la campagne, dans le Midi, j'ai eu envie soudain de remordre dans ce fruit» (T, p. 1313<sup>5</sup>). Revenant à l'objet de ce propos, il convient de remarquer tout de suite qu'en tant qu'adaptation *Tu étais si gentil quand tu étais petit* est très proche de sa source et à la fois très originale.

L'auteur reprend le mythe d'Électre en se basant sur la tragédie d'Eschyle *Les Choéphores*, dont il suit en gros le schéma de l'action qui commence aussi par l'attente d'Électre. Celle-ci reconnaît son frère sur la tombe d'Agamemnon. Ensemble, ils planifient le meurtre, seulement c'est sur l'initiative d'Électre et non d'Apollon, qu'Oreste se fait passer pour un voyageur annonçant sa propre mort. La Clytemnestre anouilhienne impressionnée par la beauté de l'étranger, reste visiblement sous son charme. La scène du double meurtre est plus complexe et plus longue que chez Eschyle. En plus, l'Électre anouilhienne participe à cette situation et encourage son frère à tuer leur mère. Après avoir commis le crime, Oreste est persécuté par les Erinyes, mais il réussit à se sauver d'eux. Les références aux *Choéphores* sont d'autant plus visibles qu'Anouilh reprend presque textuellement plusieurs fragments de la pièce d'Eschyle dans la traduction de Paul Mazon. Il abrège parfois et réécrit certains dialogues. Certaines tirades du chœur dans la pièce anouilhienne sont des tissages élaborés à partir de phrases empruntées à cette traduction. Néanmoins, il reste clair qu'il s'agit là d'une véritable pratique du collage. Le dramaturge explique ainsi ce procédé: «J'ai donc relu *Les Choéphores* [...] et il y avait des passages si directs, si drus, si beaux, que j'ai décidé de les mettre dans la sauce tels quels:

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 183.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> J. Blancart-Cassou, *Jean Anouilh, les jeux d'un pessimiste*, Aix-en-Provence: Université de Provence, 2007, p. 107.

<sup>5</sup> T = J. Anouilh, *Théâtre II*, Paris: Gallimard, 2007.

des morceaux de gros théâtre de situation [...] au milieu de mes analyses de petit délicat» (T, p. 1314)<sup>6</sup>.

Cependant, Anouilh se permet de prendre quelques libertés plus significatives avec Eschyle, ceci surtout dans la création des personnages. Pour les rapprocher du public, il change leurs traits et leurs relations réciproques. Ils parlent un langage moderne sauf dans les passages empruntés à Eschyle. Leurs costumes sont souvent indéfinissables : moitié grecs, moitié modernes. Leurs relations sont fondées sur la folie et la haine démesurée.

La passion ardente entre Clytemnestre et Égisthe qui les a poussés autrefois à tuer Agamemnon s'est déjà éteinte. Ils ont vieilli et grossi. Dans une scène de ménage qui occupe une place importante dans la pièce, ils s'insultent et se giflent comme un couple vulgaire :

Clytemnestre, se lève soudain et le gifle de toutes ses forces, devenue une mégère échevelée : Mufle ! Goujat ! Valet d'écurie !

Égisthe, s'est dressé, il la gifle aussi : Putain ! [...]

Clytemnestre : Je te déteste !

Égisthe, dur : [...] C'est moi qui finirais par t'étrangler [...] (T, p. 972).

Clytemnestre est égoïste, cruelle, sans égards pour personne. Elle aime la vie, dont elle veut jouir le plus possible, même aux dépens des autres. Être mère n'était pas sa vocation. Elle a tué Agamemnon non parce qu'il a sacrifié une de leurs filles, mais pour ne plus « avoir un homme qui vous répugne dans son ventre, tous les soirs » (T, p. 992). Pour proclamer Égisthe roi, sans scrupules, ils ont corrompu plusieurs de leurs opposants et tué les plus résistants parmi eux. « Nous puions, tous les deux, l'adultère et le sang... il a fallu jouer la comédie sur ma fille égorgée, en appeler aux dieux, acheter ceux qui étaient à vendre [...] et faire peur aux autres » (T, p. 951).

Égisthe semble regretter d'être devenu ce qu'il est maintenant : « [...] une caricature d'Agamemnon » (T, p. 973). En parlant du crime commis avec Clytemnestre, il constate non sans regret : « Il n'y avait sans doute que ce que nous avons fait, à faire » (T, p. 971). Pourtant son souvenir le plus douloureux c'est l'enlèvement d'Oreste, qui, on le suppose, était son fils naturel. Il témoignait beaucoup d'affection pour lui, et après l'enlèvement, selon Clytemnestre, il est devenu trop sentimental, ce qui a contribué à tuer leur passion. Il est malheureux, mais il semble être résigné à son sort.

---

<sup>6</sup> J. Anouilh, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 2007.

Électre est une « fille à papa », haineuse et révoltée. Dépourvue du sens de la justice, elle est obsédée par l'idée de la vengeance, dont le seul motif est la haine pour sa mère qu'elle traite de putain. Elle veut faire croire aux autres qu'elle est mal traitée par elle. Elle est toujours en loque, dépeignée. Elle ne se lave même pas. Elle semble être atteinte d'une maladie mentale, d'ailleurs Oreste avoue que tous les deux, ils sont « un peu cinglés » (T, p. 982), trait hérité de leurs « parents fous » (T, p. 982). En plus, ses sentiments à l'égard d'Oreste sont ambigus. Elle frôle l'inceste en le serrant contre elle.

Électre (elle lui demande soudain, comme une femme) : C'est bon de me sentir collée à toi ? Tu peux serrer, tu peux toucher [...] (elle demande encore, soupçonneuse) : Tu n'as jamais serré d'autres filles, c'est vrai ? [...] (T, p. 959).

D'autre part, après le meurtre, elle chante à Oreste une berceuse : « [...] je suis ta maman, je te berce... tu es mon petit garçon et je t'ai sorti de mon ventre » (T, p. 994).

Oreste est un personnage brut et inculte. Enfant, il a vu sa mère et Égisthe en train d'avoir un acte sexuel, ce qui l'a marqué pour toute sa vie. Enlevé par un esclave, un vieux pédagogue Strophos de Phocide, il vivait dans la forêt et il est devenu primitif. Il a été élevé loin des gens, seulement la nuit il descendait dans le port pour s'entraîner à tuer. On a l'impression que le vieux pédagogue lui a fait un lavage de cerveau pour l'imprégner de son idéologie. Oreste résume ainsi son éducation de « tueur à gages » :

Oreste: Vous savez ce que c'est un pédagogue, un pédagogue doublé d'un patriote, par-dessus le marché. Des discours et des coups, des coups et des discours. La patrie à délivrer du joug honteux de l'occupant. Le gouvernement de l'abandon et de la honte. La justice qui doit passer sur les traîtres et les collaborateurs. Tout cela mijoté dans une vieille haine rancie de politicien qui a perdu sa place. [...] Ras le bol (T, p. 976).

Interrogé par Clytemnestre sur la raison qu'il a de vouloir la tuer, il répond d'une voix indifférente, comme s'il récitait une leçon apprise par cœur : « Vous avez tué le roi mon père, avec mon amant, et puis vous l'avez mis à sa place. Argos gémit sous son joug » (T, p. 978).

Le personnage d'Apollon, si important dans la tragédie d'Eschyle, ici est absent. Oreste et Électre déclarent d'ailleurs de ne pas croire aux dieux. Oreste n'est donc pas obligé de tuer sa mère. Son acte est dépourvu de tragique. Il ne

se sent pas touché par le drame familial. Il reste indifférent tout au long de la pièce, comme s'il était privé de sentiments. Il fait penser à une machine à tuer.

À un moment donné, on assiste à une bagarre entre la sœur et le frère. Prise de colère, Électre se jette sur lui et le griffe au visage. Par la suite «il lui rend deux gifles brutales l'assommant à demi et la traîne à l'autre bout de la scène» (T, p. 981). Après le crime, il constate: «Ce qui devait être fait a été fait. [...] Vous m'avez gorgé de haine, le vieux et toi. [...] je suis libéré maintenant et tout m'est égal» (T, p. 994). Il menace son pédagogue de mort, s'il essaie de s'approcher de lui parce qu'il le «dégoûte encore plus qu'Égisthe» (T, p. 995). Il avoue ouvertement ne rien aimer et n'être attaché à personne.

Comme on le voit, Anouilh garde le schéma de l'histoire mythique, mais dégrade les relations entre les personnages. Faisant ceci, il suit un courant contemporain d'auteurs comme Giraudoux, Yourcenar, Sartre qui ont modernisé le mythe des Atrides. Dans sa pièce, le parricide ne se trouve plus au centre de la problématique de l'œuvre et le désir de la vengeance est remplacé par une autre motivation. De plus, il dévalorise les personnages, Oreste, Électre ou Agamemnon qui est démythifié, dessiné comme «un roi dur et borné» (T, p. 978). Égisthe, au contraire, semble le plus humain de tous les personnages de la tragédie. Comme ses prédécesseurs, l'auteur fait aussi référence aux événements du XX<sup>e</sup> siècle à la Libération et aux événements de Mai '68. Vu dans cette perspective, Anouilh ne semble pas très innovateur. On dirait que *Tu étais si gentil...* n'est qu'une adaptation entre plusieurs d'un mythe connu. L'originalité et le véritable intérêt de la pièce anouilhienne sont à remarquer ailleurs et résident dans le procédé du théâtre dans le théâtre. En effet, l'action ne se déroule pas à Argos, mais sur la scène d'un théâtre, l'histoire mythique étant la pièce intérieure.

Au lever du rideau, à part Électre «assise [...] sur la marche d'une sorte d'estrade» (T, p. 945), on voit aussi quatre musiciens se préparer à l'accompagnement musical d'une représentation théâtrale. Les familiers de la création d'Anouilh reconnaissent vite ces personnages. Ils ont été aussi protagonistes d'une autre pièce anouilhienne: *L'Orchestre*, écrite en 1962. Ce sont respectivement: Léon, Pamela, Suzanne Délicias et Mme Hortense avec les mêmes caractéristiques. Les femmes sont aussi sottes et bavardes que dans *L'Orchestre*. Elles parlent sans gêne de leur vie privée parfois même avec des détails piquants et ne s'épargnent pas de méchancetés. Madame Hortense évoque souvent et avec la même nostalgie, son mari défunt qui «écrasait la femme au lit»<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Idem, *Monsieur Barnett suivi de L'Orchestre*, Paris: La Table Ronde, 1975, p. 105.

La Violoncelliste qui aime tricoter souligne qu'elle s'est consacrée au soin de sa mère malade et en conséquence est restée célibataire et vierge. La Violoniste, au contraire, se flatte d'avoir beaucoup d'amants mais s'est vue obligée d'abandonner sa fille. Léon de *Tu étais si gentil...* a aussi «le nez grec»<sup>8</sup> comme son homonyme de *L'Orchestre*, mais il paraît plus sympathique. C'est d'ailleurs un procédé assez fréquent chez Anouilh que de faire revivre ses personnages dans une autre pièce, parfois même avec quelques modifications qui n'empêchent pourtant pas de les reconnaître. On pourrait dire que ces personnages sont en quelque sorte recyclés par Anouilh. L'auteur puise dans sa propre création pour en tirer les personnages déjà prêts à être repris dans une nouvelle œuvre. Les personnages de l'orchestre ne sont pas, comme on pourrait le croire, des fantoches habituels qui abondent dans l'œuvre d'Anouilh. Ils ont ici des fonctions assez particulières. La pièce n'étant divisée ni en actes, ni en scènes, c'est l'orchestre et le plus souvent le Pianiste qui lui donne sa structure approximative. Il annonce : « Attention ça va être à nous. C'est l'entrée d'Oreste » (T, p. 965), ou plus loin : « Et voilà ! Fin de la première partie... » (T, p. 968).

Outre le cadre pour l'histoire mythique, l'orchestre constitue son public et en même temps une sorte de chœur moderne qui commente les gestes et les faits des personnages. Les trois musiciennes de *L'Orchestre* avec leur côté bavard se réalisent pleinement dans ce rôle. On ne s'étonne donc pas que l'auteur les ait fait réapparaître dans *Tu étais si gentil...*

La conversation des musiciens au début de la pièce nous introduit dans la problématique de la pièce intérieure. Ainsi sa fonction rappelle-t-elle le Prologue de la tragédie antique. Les musiciens parlent du meurtre d'Agamemnon commis par Clytemnestre comme s'il s'agissait d'un scandale des grands de ce monde ou d'un fait divers tiré d'un journal d'actualité :

La Violoniste, qui contemple le couple royal, extasiée: Ils ont été des amants célèbres! Les paparazzi à leurs troussees. Leur photo dans tous les journaux! (T, p. 948).

Ils sont bouleversés par le fait que Clytemnestre ait été acquittée dans le procès qui a eu lieu après le meurtre :

La Contrebassiste: Vous savez avec un bon avocat, quand on plaide le passionnel... Elle a pu prouver qu'elle vengeait sa fille. En vérité, c'est parce qu'elle avait

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 105.

déjà son Égisthe dans la peau. [...]. Et après, avec les millions de vieux, ils se sont mis à se la couler douce : la mer Égée, les palaces, les croisières (T, p. 948).

Ces deux citations illustrent déjà le caractère moderne des événements commentés. Les personnages mythiques y sont presque dépourvus de traits royaux, à ce point que le lecteur/spectateur, perplexe, se demande parfois s'ils sont vraiment rois ou tout simplement des gens très riches et puissants. Ils sont contemporains aux musiciens, il n'y a presque aucune trace de l'Antiquité, juste quelques allusions délicates à la réalité grecque. Cet effacement des traits antiques, royaux et grecs des personnages de l'intra-pièce rend l'histoire représentée plus contemporaine, plus universelle et aussi plus originale.

En plus, de la conversation des musiciens se dégage une image rabaisée des Atrides. La Contrebassiste juge leur conduite exagérée en disant :

Des égoïstes! C'est pour ça qu'ils souffrent tant, ils pensent tellement à eux, tout le temps, que leur malheur, il prend des proportions inimaginables. On dirait qu'ils sont les premiers à avoir eu des coups durs (T, p. 946).

La même Contrebassiste appelle Oreste « petit voyou » et « petit malappris ». La Violoncelliste dit à propos de Clytemnestre et d'Égisthe qu'ils « s'insultent et qu'ils se battent comme des chiffonniers ! » (T, p. 948). Toutes deux s'expriment dans un langage vulgaire, ce qui n'est pas sans l'effet sur l'image qu'on se fait des Atrides. Du coup, ils paraissent d'autant plus vulgaires et affectés.

Les musiciennes se montrent aussi peu compatissantes par rapport à la souffrance de la famille royale. La Contrebassiste s'exclame « les Atrides, moi, leur histoire, ça ne m'épate pas ! [...] je trouve que leurs tragédies, c'est forcé ! » (T, p. 965) ce qui peut provoquer aussi l'indifférence du lecteur/spectateur qui ne s'apitoie plus sur leur sort.

Or, cet effet est encore amplifié par la dépréciation de la valeur de la tragédie. La Contrebassiste constate : « [...] la vie, c'est un bastringue ! Et la tragédie grecque pareil ! C'est pas parce qu'ils ont des péplums : le cul dessous, le même ! [...] seulement ils ont la manière de dire et nous on l'a pas. Et puis, ils sont tous un peu rois, alors ils vous font ça à l'esbroufe » (T, p. 963).

Il paraît donc évident que la reprise des personnages de *L'Orchestre* dans *Tu étais si gentil...* n'est pas un simple hasard ou un jeu innocent, mais une idée bien réfléchie par l'auteur. À part sa fonction introductive, elle contribue à l'effacement du tragique et du pathétique. Ainsi avant même le commencement de la représentation du mythe, le lecteur/spectateur est invité à prendre du recul

par rapport à l'histoire qu'il va suivre. Insistant ainsi sur le rôle de l'orchestre, il faut noter que dans la perspective adoptée l'orchestre nous donne quelques indices importants sur la conception particulière des protagonistes de l'intrigue. Ce ne sont pas des acteurs qui interprètent les rôles des Atrides, mais de « vrais » personnages qui chaque soir revivent sur la scène leur drame intérieur. Le Pianiste parle de « leur façon de recommencer à se massacrer tous les soirs » (T, p. 948). Après avoir annoncé la fin de la première partie il ajoute : « [...] il y a plus de deux mille ans que ça marche, cela va se dérouler tout seul [...] ils vont se tuer tous et nous, nous irons nous coucher » (T, p. 968). De fait, les musiciens sortent et les Atrides réapparaissent pendant l'entracte. On assiste au théâtre qui est en train de se faire. Comme le saisit très bien Jacqueline Blancart-Cassou, la pièce intérieure « se déroule elle-même sur deux plans temporels, moderne et antique : tantôt les personnages mythiques eux-mêmes s'expriment dans le langage le plus moderne, tantôt ils nous font entendre une traduction des *Choéphores* d'Eschyle »<sup>9</sup>. C'est une démarche assez originale introduite par Anouilh.

Le plan moderne commence par un dialogue très significatif entre Électre et Égisthe :

Égisthe : Qu'est-ce que tu fais ?

Électre : J'attends Oreste.

Égisthe : On va tout redire encore ce soir ?

Électre : Oui. Tous les soirs (T, p. 949).

et finit par un dialogue analogue dans la scène finale de la pièce :

Égisthe : Qu'est-ce que tu fais là, toi ? C'est fini.

Électre : Non. Ce n'est pas fini. Tout recommence. J'attends Oreste (T, p. 1000).

Comme le définissent les musiciens ce plan est constitué par le bavardage des Atrides, lequel contrarie l'orchestre. La Violoncelliste, confuse, demande au Pianiste : « Qu'est ce qui se passe ? Ils ont commencé avant notre premier lamento ? » (T, p. 949). Le Pianiste répond : « Non. Ils bavardent entre eux. [...] depuis le temps qu'elle les préoccupe, leur histoire, ils ne peuvent pas s'empêcher d'en parler » (T, pp. 949-950).

De fait, Électre, Égisthe et Clytemnestre attendent impatiemment l'arrivée d'Oreste, par laquelle commence le texte d'Eschyle, pour pouvoir commencer leur représentation. Ils ont l'air d'acteurs qui s'appêtent à représenter les

<sup>9</sup> J. Blancart-Cassou, *op. cit.*, p. 118.

*Choéphores*, mais comme on vient de le mentionner plus haut, ils ne sont pas acteurs, mais de « vrais » personnages conçus par Eschyle qui s'expriment soit dans le langage moderne lorsqu'ils bavardent entre eux, soit dans la langue d'Eschyle lorsqu'ils récitent. À la façon de *Sei personaggi in cerca d'autore* de Luigi Pirandello, ils ne sortent pas de leurs rôles, ils ne connaissent pas d'autre réalité que celle de leur drame. « Ce qui pour vous est une illusion à créer, pour nous, par contre, c'est notre unique réalité »<sup>10</sup> semblent-ils dire. Avant même de commencer à déclamer le texte d'Eschyle, ils vivent déjà leur histoire, ils parlent de leurs passions, ils expriment leur haine et leur douleur.

Une fois Oreste arrivé, ils commencent la représentation des *Choéphores* après l'appel d'Égisthe : « Rentrons dans le palais, jusqu'à ce qu'on nous annonce qu'un voyageur étranger demande asile. On peut commencer maintenant. Oreste est là » (T, p. 953). En connaissant déjà leur destin, ils commentent les épisodes qu'ils n'ont pas encore représentés. Cette anticipation rend le public confus d'autant plus que les trois plans : celui de l'orchestre, du bavardage des Atrides et de la représentation des *Choéphores*, qui est là l'intra-pièce proprement dite, s'entremêlent.

En réalité, le vrai drame de ces personnages réside dans le fait qu'ils sont en quelque sorte condamnés à revivre chaque soir leur drame familial et qu'ils en sont déjà las. Égisthe s'impatiente :

Égisthe : Qu'est-ce qu'il fait ?

Clytemnestre : Qui ?

Égisthe : Oreste.

Clytemnestre : Il te tarde de mourir ?

Égisthe : Il me tarde de finir. [...] au premier coup de couteau d'Oreste, la tête enveloppée dans ma robe, je pourrai m'étendre enfin – je serai arrivé (T, p. 950).

De même Clytemnestre, bien qu'elle affirme aimer la vie, devient finalement fatiguée de la conversation avec Électre, de ses insultes et ses reproches d'avoir été une mauvaise mère. Elle « se lève soudain gênée et s'écrie : Mais qu'est-ce qu'on attend ? Commençons, voyons, qu'on en finisse!... » (T, p. 953).

En excluant de l'action les dieux, Anouilh a trouvé une nouvelle source pour le tragique : le caractère éternel et répétitif de la représentation de leur drame. Ils sont devenus les uns pour les autres un supplice interminable,

<sup>10</sup> L. Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, Paris : Gallimard, 1997, p. 255. « Il Padre : quella che per loro è un'illusione da creare, per noi è invece l'unica nostra realtà ».

un peu comme la Belle Fille pour le Père dans, évoqué plus haut, *Sei personaggi in cerca d'autore* de Pirandello. Les analogies avec l'œuvre pirandellienne sont d'ailleurs assez nombreuses, en commençant par la structure de la pièce où les trois plans s'entrelacent, en passant par le drame familial en même temps raconté et représenté et en finissant par la conception du personnage: né vivant, éternel et indépendant de l'auteur qui l'a créé.

Égisthe se plaint à Oreste de son rôle :

Et moi, j'ai le rôle le plus court. Le mauvais rôle: borné, suffisant: un parvenu. Et on m'égorge sans un mot, dans la coulisse, juste un « Ah! ». Mais il y a des personnages un peu effacés, comme cela, dans les histoires qui avaient tout de même des choses à dire... Et à qui les dire? Je n'ai que toi » (T, p. 980).

Il manifeste ainsi son indépendance de l'auteur par le fait que dans la pièce anouilhienne il réussit à dire avant sa mort ce qu'il veut dire, ce qui dans la pièce d'Eschyle n'avait pas lieu. Cela rappelle les mots du personnage pirandellien:

Le Père: [...] Quand un personnage est né, il acquiert aussitôt une telle indépendance, même à l'égard de son auteur, qu'il peut être imaginé par tout le monde dans mille autres situations où l'auteur n'a pas songé à le mettre, et qu'il peut aussi acquérir parfois une signification que son auteur n'a jamais songé à lui donner!<sup>11</sup>.

Égisthe nous apprend aussi le caractère éternel de leur existence en tant que personnages: «[...] tu sais bien que nous ne mourrons pas vraiment, que cela recommence tous les soir » dont témoigne aussi Le Père de *Sei personaggi*:

Le Père [...] quelqu'un qui a la chance de naître personnage vivant, peut se moquer même de la mort. Il ne meurt plus! Celui qui mourra, c'est l'homme, l'écrivain, l'instrument de sa création, la créature ne meurt jamais!<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 263. «Il Padre [...] Quando un personaggio è nato, acquista subito una tale indipendenza anche dal suo stesso autore, che può esser da tutti immaginato in tant'altre situazioni in cui l'autore non pensò di metterlo, e acquistare anche, a volte, un significato che l'autore non si sognò mai di dargli!».

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 119. «Il Padre. [...] chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può ridersi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione; la creatura non muore più!».

Pour conclure on peut constater que le dramaturge « transporte le jeu dans le monde tragique »<sup>13</sup> pour entreprendre une expérimentation à la Pirandello. C'est déjà très net dans *l'Oreste* qui était aussi une pièce métathéâtrale, mais plus proche de *Questa sera si recita a soggetto* du fait qu'Égisthe y joue le même rôle que doktor Hinkfuss. La relecture pirandellienne a permis de voir que le mythe semble être pour Anouilh une source idéale pour se procurer des personnages éternels, nés vivants et indépendants de son auteur, ce qui leur permet « d'emprunter déjà, au moment où ils vivent leur aventure, le regard de ceux qui la liront ou la verront représenter. Il semble qu'il s'agisse d'une aventure préexistante, dans laquelle ils n'ont plus qu'à jouer leurs rôles »<sup>14</sup>. Par ce procédé, il obtient l'effet de distance par rapport à l'histoire racontée.

L'auteur place, on l'a vu, l'histoire mythique sur les deux plans temporels moderne et ancien (le collage d'Eschyle) pour approfondir la perspective du théâtre dans le théâtre et pour jouer ainsi avec l'illusion scénique. Son jeu, comme le remarque déjà Jacqueline Blancart-Cassou, « beaucoup plus hardi que la simple adaptation d'une œuvre ancienne pour le public moderne, s'impose franchement dès le début de la pièce et prend d'emblée une double forme : jeu sur les temps et les lieux, et l'on verra se confondre la Grèce antique et la France du vingtième siècle ; jeu aussi sur le théâtre et la vie »<sup>15</sup>.

*Tu étais gentil...* est donc le résultat d'un « recyclage » littéraire et cela d'une double façon : premièrement en tant que reprise de la tragédie antique et deuxièmement en tant que reprise de la même pièce du même auteur.

---

<sup>13</sup> J. Blancart-Cassou, *op. cit.*, p. 112.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 112.

