

# Dramaturge grinçant et historien fâcheux. Sur Pauvre Bitos de Jean Anouilh.

Benoît Barut

► To cite this version:

Benoît Barut. Dramaturge grinçant et historien fâcheux. Sur Pauvre Bitos de Jean Anouilh. . Jean Anouilh, artisan du théâtre (actes du colloque du centenaire), Élisabeth Le Corre et Benoît Barut (dir.), Presses universitaires de Rennes, coll. “ Interférences ”, 2013, 2013. <hal-01451855>

HAL Id: hal-01451855

<https://hal-univ-orleans.archives-ouvertes.fr/hal-01451855>

Submitted on 1 Feb 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Dramaturge grinçant et historien fâcheux. Sur *Pauvre Bitos* de Jean Anouilh.

*Benoît BARUT* (Polen EA4710 – Cepoc)

(dans *Jean Anouilh, artisan du théâtre*, actes du colloque du centenaire, Élisabeth Le Corre et Benoît Barut (dir.), Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2013, p. 129-149.)

[129] « On m'a traité de "fachiste". C.H. Ce qui est un mot moderne, commode, qui ne veut absolument rien dire et qui doit probablement venir de "fâcheux". Et si tu prends le Littré, tu peux y lire (je l'ai appris par cœur) : "Fâcheux : homme importun, incommode et dont la présence embarrasse." [...] Hé bien, je suis un fâcheux ! Et je vais être digne de ma réputation<sup>1</sup>. »

La décennie 1944-1955 est, pour Anouilh, celle de la consécration. Il est l'auteur qui rafle la mise dans sa « niche », à savoir la zone où le théâtre d'art rencontre le théâtre de divertissement et que l'on nommera la comédie d'art. Sans pour autant abandonner toute prétention à une certaine hauteur ou gravité de ton, il abandonne peu à peu la couleur noire qui fut longtemps sa favorite et propose désormais des comédies de salon originales, réinventées. Cette tonalité comique le distingue des autres gagnants de la période, plus sérieux ou considérés tels (Claudel, Montherlant mais aussi Camus et Sartre). En outre, contrairement à certains dramaturges exploitant une veine voisine mais annonçant le Nouveau Théâtre et campant donc dans les salles exiguës de la rive gauche, Anouilh a pour lui l'Atelier et bientôt la Comédie des Champs-Élysées, salles vastes et réputées de la rive droite. Il a donc une place de choix dans la gamme dramatique de l'après-guerre d'autant que, du point de vue de l'écriture, il se situe à un point d'équilibre : il dispose de suffisamment de [130] fraîcheur pour chercher à faire de l'original et de suffisamment de métier<sup>2</sup> pour que la sauce prenne. Anouilh domine donc la scène parisienne de 1944 à 1955 car il conjugue la bonne dose d'audace (ni trop, ni trop peu) ainsi que le bon lieu, le bon ton et, enfin, les bonnes personnes. De fait, il joue sur deux tableaux : celui d'un boulevard de très haute volée et celui du théâtre d'art, c'est-à-dire du théâtre qui compte, notamment grâce à sa collaboration continuée avec Barsacq, héritier de Dullin, et son association avec Barrault pour *La Répétition*. Double casquette, double public. Au final, sur les douze pièces qu'il fait jouer, il y a bien sûr des

---

<sup>1</sup> Jean ANOUILH, *Les Poissons rouges*, Gallimard, Folio, 1999, [1970], p. 89.

<sup>2</sup> C'est également au cours de cette décennie qu'il signe ses premières mises en scène.

de demi-succès ou des succès d'estime (*Ornifle, Médée*), voire des échecs plus ou moins retentissants (*Roméo et Jeannette, La Valse des toréadors*) ; mais on compte surtout des succès (*L'Invitation au château, Ardèle, Colombe, Cécile*) voire des triomphes (*Antigone, La Répétition, L'Alouette*).

En 1956, *Pauvre Bitos* met un terme à cet état de grâce. La pièce fâche – elle porte sur un sujet sensible : la Libération et ses débordements – et la pièce tranche. Anouilh s'était jusque-là globalement interdit les sujets politiques, ce qui le rendait difficilement situable et donc difficilement attaquant. *Pauvre Bitos* met un terme à cette indécision et catalogue pour jamais son auteur. Le discours politique déployé dans la pièce est en effet volontiers réactionnaire. Bien plus, dans ce procès des procès de la Libération, Anouilh prend la *doxa* à rebrousse-poil. La pièce prône un refus de l'acharnement, se veut un appel à l'indulgence. De tels propos – sonnante comme une preuve de faiblesse pour les uns, un aveu de culpabilité pour les autres, une excuse de la collaboration pour les plus virulents – ne peuvent qu'être impopulaires. La pièce fait donc de l'esclandre et elle fait salle comble, l'un n'expliquant pas totalement l'autre. En effet, le scandale n'explique pas à lui seul comment *Pauvre Bitos* a pu se jouer pendant un an et demi à guichets fermés ; l'indignation n'a pas autant de souffle. C'est pourquoi on laissera largement de côté le discours explicite sur la période de l'après-guerre pour se concentrer sur le discours indirect qu'offre la dramaturgie – à la fois brillante et grinçante – et sur l'utilisation de la Révolution comme un emblème de toute l'histoire. Là sont les raisons de l'étrange fascination qu'a exercée et que peut encore exercer ce brûlot aujourd'hui refroidi.

## Les sources ou la source ?

Anouilh s'est souvent moqué de la tendance archéologique des critiques littéraires, de leur goût immodéré pour les « sources »<sup>3</sup>. Il faut pourtant s'essayer à [131] ce labeur de sourcier dans le cas de *Bitos*. D'une part parce que c'est une pièce historique et qu'Anouilh, on le sait, est un lecteur féru d'histoire<sup>4</sup> ; d'autre part, parce qu'à l'intérieur même de la pièce, une source est revendiquée : le fameux manuel d'histoire de la Troisième République concocté par Albert Malet et Jules Isaac (PB, 379, 390, 408). Une lecture parallèle de la pièce et du manuel prouve effectivement qu'il s'agit d'une source non-négligeable. L'exemple de la fameuse loi du 22 prairial est probant. Une comparaison des trois leçons – le véritable texte de loi<sup>5</sup>, le Malet-Isaac<sup>6</sup> et Anouilh (PB, 469-470) – prouve assez que le dramaturge suit le manuel scolaire et non un ouvrage historique reproduisant le texte de loi de manière plus circonspecte et exhaustive. Anouilh rajoute peu d'éléments de son propre chef et son texte

---

<sup>3</sup> Voir « Les sources », in Jean ANOUILH, *En marge du théâtre*, Efrin Knight (éd.), La Table ronde, 2000, p. 189-191.

<sup>4</sup> Cela ne l'empêche pas de commettre quelques bourdes : il situe le procès de Danton en 1793, fait de Hérault de Séchelles un ennemi de Danton, transforme Osselin en Osmin, etc. (Jean ANOUILH, *Pauvre Bitos ou le dîner de têtes, Pièces grinçantes*, La Table ronde, 1973 [1956], respectivement, p. 405, 455, 428. Toutes les références à cette pièce renverront à cette édition désormais désignée par le sigle PB.)

<sup>5</sup> Nous nous sommes servis du *Bulletin des Lois* n°1, texte officiel disponible sur le site internet Gallica.

<sup>6</sup> Albert MALET, Jules ISAAC, *Histoire moderne. De la Renaissance à 1815*, Hachette, 1934, p. 466.

présente les mêmes ellipses et les mêmes altérations que celui du Malet-Isaac<sup>7</sup>. Mais, pour être la seule référence revendiquée, ce manuel élémentaire n'est évidemment pas l'unique source historique de *Bitos*.

Parmi les autres hypotextes, on peut songer à *La Révolution française* de Pierre Gaxotte. Selon son propre aveu, Anouilh a lu cet ouvrage en 1940<sup>8</sup> et, en effet, on constate une parenté de pensée entre les deux auteurs : ils partagent le même anti-jacobinisme, le même mépris du peuple comme intervenant politique, la même conviction concernant la corruption généralisée des conventionnels, et voient tous les deux Robespierre comme le type même du médiocre<sup>9</sup>. Nul doute qu'Anouilh a dû goûter le ton souvent sarcastique de Gaxotte ainsi que sa galerie de figures révolutionnaires propres à faire des farces tragiques. Néanmoins, malgré la parenté d'opinion, ce n'est pas Gaxotte qui fournit la majeure partie de la matière historique mais l'*Histoire de [132] la Révolution française* de Michelet. Clairement, Anouilh ne partage pas la vision mythifiante de Michelet sur la Révolution (i.e. l'acte irrémédiable à partir duquel se comprend toute l'histoire)<sup>10</sup>. Néanmoins, il ne peut faire l'économie de ce qui demeure l'une des sommes les plus importantes sur la période. S'il refuse de désigner l'historien du peuple comme une de ses sources, il butine pourtant à l'aise dans cet immense travail d'archive. Ainsi reprend-il à son compte et amplifie-t-il, dans l'épisode du régent de collège (PB, 437-440), l'idée de la triste et dure position humiliée du boursier qui aurait *raidi* Robespierre<sup>11</sup>. Par ailleurs, le combat de l'Incorruptible en faveur du mariage des prêtres est connu mais les motifs qu'Anouilh avance sortent directement de Michelet<sup>12</sup>. On pourrait encore relever de nombreux emprunts directs comme l'idée – et quasiment la formulation – du « un coup à gauche, un coup à droite, c'est comme cela qu'on va droit » (PB, 450) qui caractérise la politique robespierriste<sup>13</sup> ; ou bien l'analyse faisant paradoxalement de Robespierre un défenseur du clergé et un allié des rois<sup>14</sup>. « Cette prétendue complicité avec la droite et les prêtres que certains historiens se sont plu, je ne sais pourquoi, à insinuer ; c'est un point qui demande à être discuté », argue *Bitos* (PB, 397). Pour n'être pas nommé, c'est bien Michelet, au premier chef, qui est visé ici. Cet effacement s'explique : *Bitos* – républicain et homme de gauche – rechigne à avouer que l'un des colosses de l'historiographie républicaine est anti-robespierriste. En outre, Michelet aurait une bien étrange figure à être convoqué par ces aristocrates réactionnaires à l'appui d'un guet-apens historique ourdi contre le progressiste *Bitos*. À cet égard, Chateaubriand choquerait moins. Si

---

<sup>7</sup> Le choix des articles conservés ainsi que leur ordre de présentation et les allègements apportés, laissent à penser qu'Anouilh s'est contenté de reproduire le manuel en rajoutant des numéros d'articles (qui, vu les coupes opérées, sont devenus incorrects).

<sup>8</sup> « Le dramaturge et l'académicien », *Études littéraires : Anouilh aujourd'hui*, 41, 1, printemps 2010, p. 199.

<sup>9</sup> Pierre GAXOTTE, *La Révolution française*, Fayard, 1928, p. 358 : « S'il fallait le définir [Robespierre], on ne pourrait mieux faire que de reprendre les signalements de passeport : front moyen, figure moyenne, talent quelconque, vie ordinaire, petits besoins, petit tempérament. »

<sup>10</sup> Anouilh parle même des « divagations » de Michelet (« Le dramaturge et l'académicien », *op. cit.*, p. 203).

<sup>11</sup> Jules MICHELET, *Histoire de la Révolution française*, Gallimard, Folio Histoire, 2007, t. I, p. 478-479.

<sup>12</sup> Cf. PB, 444-445 et MICHELET, *op. cit.*, t. I, p. 490. La formule utilisée par Anouilh (« où est la force ? ») trahit l'emprunt. Voir également l'analyse du fonctionnement judiciaire prévu par les lois de prairial qu'opère Michelet (*ibid.*, t. II, p. 883-884) et qu'Anouilh transpose d'assez près dans *Pauvre Bitos* (PB, 470-471).

<sup>13</sup> MICHELET, *op. cit.*, t. II, p. 442 et 770.

<sup>14</sup> Comparer PB, 397 et MICHELET, *op. cit.*, t. II, p. 794 et 947.

Anouilh avoue admirer les pages sur la Révolution et l'Empire des *Mémoires d'outre-tombe*<sup>15</sup>, il n'en récupère que quelques détails, un sentiment de caste marqué par un certain mépris du peuple<sup>16</sup> et un ton d'amère ironie à l'égard des révolutionnaires prompts au meurtre et ayant [133] la larme facile (PB, 450)<sup>17</sup>. Au final, Anouilh ne cite ni Gaxotte, ni Michelet, ni Chateaubriand, ni aucun des autres ouvrages dont il a pu se servir, à l'exception d'un seul qui est loin d'en faire la synthèse : le Malet-Isaac.

Si Anouilh efface ses sources et se contente de citer la référence scolaire, c'est avant tout pour camoufler son savoir. Quelle que soit l'étendue véritable des connaissances de l'auteur sur la Révolution, il ne cite que la référence élémentaire. Le but est de faire croire qu'il s'en tient à une vulgate historique, ce qui a plusieurs conséquences. Ce procédé consonne en premier lieu avec le dénigrement de soi qu'on retrouve fréquemment sous la plume d'Anouilh, à ce rabaissement mi-sincère, mi-stratégique qu'il utilise pour excuser ses facilités boulevardières ou ses plaisanteries de garçon de bains. Se cacher derrière le Malet-Isaac, c'est ainsi prier le spectateur de faire grâce aux simplifications ou aux lacunes historiques. C'est une manière pratique de se défausser. *Pauvre Bitos* se donne explicitement comme une pièce fondée sur l'histoire, mais c'est de l'histoire de manuel. La référence au Malet-Isaac sert donc, en second lieu, de paratonnerre et de paravent. Tous les détails historiques ne viennent assurément pas de ce manuel. C'est donc une référence de contrebande qui, en troisième lieu, permet à Anouilh de faire passer pour basique une vision de la période passablement plus fouillée, de faire passer pour consensuelle une vision de l'histoire déjà très orientée. Afficher le Malet-Isaac, c'est enfin faire la promesse – qu'elle soit tenue ou non est une tout autre histoire – de ne pas surpasser l'auditoire. À cet égard, un échange de l'acte I est particulièrement éclairant :

[MAXIME –] Julien, tu sais ton rôle ? Les lois de prairial ?

JULIEN – 22 Prairial 94. Renforcement des pouvoirs du Tribunal Révolutionnaire.

MAXIME – Bravo ! Dix-neuf ! (PB, 395)

Voilà qui s'appelle surnoter. Même en faisant la part du comique et du profit dramatique – évoquer dès le début de la pièce ces lois de prairial qui constituent la pointe ultime de la Terreur et qu'Anouilh place comme sommet de l'acte II – une telle phrase sert à éviter que le public ne développe des complexes<sup>18</sup>. Dans [134] le même ordre d'idées, le dramaturge prend

<sup>15</sup> Voir « Le dramaturge et l'académicien », *op. cit.*, p. 202.

<sup>16</sup> Avisant le commun Robespierre, Chateaubriand persifle : « Les gens à souliers étaient prêts à sortir des salons, et déjà les sabots heurtaient à la porte. » (François-René de CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe* I, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », V-13, p. 404)

<sup>17</sup> MICHELET (*op. cit.*, t. I, p. 1036) remarque ce « don des larmes » chez les plus sanguinaires mais Chateaubriand manie un stylet plus aigu : « Les conventionnels se piquaient d'être les plus bénins des hommes : bons pères, bons fils, bons maris, ils menaient promener les petits enfants ; ils leur servaient de nourrices ; ils pleuraient de tendresse à leurs simples jeux [...] Ils chantaient la nature, la paix, la pitié, la bienfaisance, la candeur, les vertus domestiques ; ces béats de philanthropie faisaient couper le cou à leurs voisins avec une extrême sensibilité, pour le plus grand bonheur de l'espèce humaine. » (CHATEAUBRIAND, *op. cit.*, IX-2, p. 553-554)

<sup>18</sup> Si Mirabeau, Robespierre, Danton, Saint-Just et Desmoulins n'ont guère besoin d'être présentés, Tallien et son épouse sont sans doute moins familiers au spectateur qui a quitté l'école depuis longtemps. Aussi l'auteur fait-il le point grâce à Brassac et Amanda, jouant respectivement l'un et l'autre rôles. La jeune femme « récite [...] comme une écolière » (PB, 382) une notice biographique faisant la part belle à la petite histoire et aux images d'Épinal. « Qu'elle est gentille, la petite Amanda ! Elle en est encore aux histoires en images » (PB, 384),

soin de recréer un cadre minimal de savoir réactivant les souvenirs de la communale : quelques repères chronologiques comme les lois de Prairial ou le 9 thermidor, quelques détails sur les personnages (la vérole de Mirabeau) et leurs rapports (l'opposition Danton-Robespierre) faisant la part belle aux mots historiques – « C'est une révolte ?... Non, Sire, c'est une révolution » (PB, 420) – et à l'anecdotique : Tallien organisant le 9 thermidor par amour, le gendarme Merda ou encore la sonnette de l'Assemblée qui empêche Robespierre de parler... Cette base posée, Anouilh va proposer une relecture plus personnelle de l'histoire.

## Révolution et théâtre

L'étude de sources a ses limites et Anouilh fait bien de souligner que ce qui compte le plus, c'est la « transmutation »<sup>19</sup>. Dans cette perspective, on constate qu'il prend certaines libertés à l'égard de la matière historique. Tallien en est le meilleur exemple. Anouilh en fait un brasseur d'affaires, un homme de la Plaine voire du Marais (PB, 406), c'est-à-dire un homme de droite, ce qui est particulièrement acrobatique. Concussionnaire, Tallien profite certes – comme nombre d'autres – des réquisitions sans état d'âme. Mais il est bien un montagnard ainsi qu'un membre zélé du Comité de Salut Public. Anouilh a donc fait un Tallien à sa main pour qu'il colle au personnage de Brassac, et peu importe l'exactitude historique. Même s'il s'interdit de traiter aussi cavalièrement les vrais ténors de la Révolution, Anouilh pense d'abord en dramaturge. Des nécessités dramatiques évidentes expliquent la contraction temporelle<sup>20</sup> ainsi que certains raccourcis (la sur-représentation de Tallien qui vaut pour tous les Thermidoriens) ou certaines facilités [I35] de construction (le face-à-face de Robespierre et Lucile au sujet de l'arrestation de Camille n'eut jamais lieu malgré les suppliques de cette dernière). L'histoire est matière malléable subordonnée à l'art : « Il faut se garder de chercher l'histoire pure dans le drame, fût-il historique. Il écrit des légendes et non des fastes. Il est chronique et non chronologique »<sup>21</sup>, dit Hugo. Anouilh souscrit pleinement et construit sa pièce de manière à échapper aux critiques concernant les inexactitudes historiques. En effet, *Bitos* ne se présente pas comme une « pièce costumée » avec homogénéité de la période historique d'un bout à l'autre de la pièce mais bien comme une « pièce grinçante » jouant sur deux plans temporels *éloignés*<sup>22</sup>. L'action historique – i.e.

---

plaisante Brassac qui, plus délié, ne récite pas mais raconte à sa manière la coalition thermidorienne. D'un discours à l'autre, le cours de rattrapage *ad usum puerorum* se transforme en relecture profonde de l'histoire.

<sup>19</sup> « [...] ces fameuses sources qu'ils sont les seuls, avec une peine et un travail infinis, à pouvoir détecter et qui n'ont finalement aucun intérêt. Tout est source. Soi-même, les autres, la littérature aussi. Le phénomène rare, et parfaitement inexplicable, est la transmutation. » (« Les sources », *op. cit.*, p. 189.)

<sup>20</sup> Le dernier dialogue avec Saint-Just est explicitement situé la scène la veille du 22 prairial (10 juin) 1794 et de sa fameuse loi terroriste. Le problème est qu'Anouilh fait composer cette loi en même temps que celle sur l'Être Suprême pourtant promulguée le 7 mai. De même, il évoque la Fête de l'Être Suprême comme à venir alors qu'elle vient d'avoir lieu (le 8 juin). La juxtaposition du décret totalitaire sur la justice et de la loi théocratique opère une condensation dramatique frappante. (Peut-être subit-il ici l'influence du Malet-Isaac dans lequel les deux textes de loi s'enchaînent sur la même page.) Le même bouleversement du calendrier à des fins dramatiques est repérable dans la scène du souper chez Tallien.

<sup>21</sup> Victor HUGO, *Cromwell*, GF-Flammarion, 1968, p. 485.

<sup>22</sup> Le XX<sup>e</sup> siècle des actes I et III, où l'histoire est jouée et commentée, encadre le XVIII<sup>e</sup> de l'acte II où l'histoire est réincarnée. Les véritables pièces historiques d'Anouilh (*L'Alouette*, *Becket*, *La Foire d'empoigne*, *Vive Henri*

costumée – est donc *intégrée* au milieu d'un discours sur l'histoire qui l'encadre et la place explicitement dans une perspective d'interprétation voire de surinterprétation. « Vous avez une façon bien à vous [...] d'imaginer l'histoire », récrimine Bitos (PB, 400). La phrase est adaptable à Anouilh lui-même. Ce dernier ne cherche pas à dissimuler mais au contraire à souligner le prisme personnel à travers lequel il perçoit cette période historique. Dès le titre, Anouilh prévient qu'il fera de l'histoire partielle – c'est un dîner *de têtes*<sup>23</sup> – et partielle : page après page, la Révolution n'apparaît pas autrement que comme une manipulation politicienne, un simulacre.

*Pauvre Bitos* ne cesse de revenir sur la thématique (méta)théâtrale. *Mascarade, jeu, farce, rôle*, etc., on relève tout au long des trois actes tout un lexique du théâtre dans le théâtre d'autant plus à sa place que la Révolution est profondément liée, chez Anouilh, à l'idée même de spectacle. L'idée n'est guère originale – la politique-spectacle des révolutionnaires est pressentie par Chateaubriand et explicitée par Michelet<sup>24</sup> – mais elle est exprimée avec force et constance. Vulturene décrit le procès de Danton comme un spectacle passionnant [136] (PB, 404-405) et il file la métaphore théâtrale jusqu'au bout. Le procès devient finalement une soirée de gala avec la foule habituelle des premières pour assister à une pièce avec rôles typés sortis du répertoire ou rôles de composition, interprétés par des vedettes. C'est un happening avant la lettre puisque « cela avait plutôt un côté spectacle d'avant-garde pour connaisseurs ». Vertigineux jeu de miroirs : on a du théâtre (la Révolution elle-même) dans le théâtre (le jeu de Maxime) dans le théâtre (la pièce d'Anouilh).

Cette histoire à tendance histrionique n'est pas que jeu de masques ; elle est aussi jeu de mots. Dans la pièce, les révolutionnaires ne sont que des phraseurs. Cette idée, peut-être héritée de Gaxotte<sup>25</sup>, revient sans cesse : « Tout se passa en paroles, comme d'habitude » (PB, 382-383) ; « quand on vous coupait la parole, on vous coupait également la tête » (PB, 390). Comme au théâtre, parler, c'est vivre. Comme au théâtre, on meurt d'être réduit au silence. La Révolution s'est passée à la tribune, qui n'est rien d'autre qu'une scène de théâtre. Le gracieux Mirabeau en fait part : « Après tout nous sommes au théâtre. Il est dit que cette Révolution se ferait par la parole. Il faut donc apprendre le métier de tragédien. » (PB, 443) La Révolution ou la dramaturgie du verbe – « Vive la démocratie qui nous a donné le verbe ! » (PB, 390) – et du verbe seulement. À tel point que, *in fine*, la parole phagocyte plus ou moins l'action : « ces gens-là ont surtout parlé » dit Maxime (PB, 390). Il paraît étrange qu'Anouilh, auteur dont la dramaturgie est essentiellement fondée sur le mot sinon le bon mot, s'en prenne ainsi à des beaux parleurs. En réalité, ce ne sont pas les phrases mais la phraséologie qui est remise en cause surtout quand elle tourne à vide et qu'elle prend le pas sur toutes les autres activités humaines. À cet égard, Robespierre est le type extrême du

---

IV !) ne voyagent pas ainsi d'un siècle à l'autre. Par ailleurs, à l'exception de *La Foire d'empoigne*, elles reposent sur le même principe de construction : une prolepse liminaire suivie d'une série de séquences marquantes, entrecoupées d'ellipses temporelles. L'acte II de *Bitos* correspond à ce format.

<sup>23</sup> « Un dîner de têtes, cela n'a rien à voir avec un bal costumé ! On ne se fait que la tête, voyons ! » dit Maxime (PB, 396). On ne saurait être plus clair : ce n'est pas l'histoire travestie, c'est l'histoire tronquée.

<sup>24</sup> « La mise en scène est pour beaucoup dans la vie révolutionnaire », dit MICHELET (*op. cit.*, t. II, p. 56) à propos de la pose de Marat dans son sous-sol, mi-forçat mi-anachorète, et de la pose rousseauiste de Robespierre vivant chez le menuisier Duplay.

<sup>25</sup> Pierre GAXOTTE, *op. cit.*, p. 359 : « Au club, l'action ne compte pas, mais la parole. »

discoureur qui ne sait rien faire de ses dix doigts. Il n'a pas d'autre talent, là où les autres acteurs de la Révolution ont un pied dans la vraie vie et auraient pu exercer un vrai métier :

Moi [Danton] sans la Révolution, j'aurais pu être charron ou maréchal-ferrant, j'aurais pu faire quelque chose d'honnête d'un fer rouge avec un marteau, Camille aurait pu jouer du clavecin ou peindre ; Saint-Just savait du moins maîtriser un cheval difficile ou faire des armes ; ce pauvre homme de Louis XVI, lui-même, n'était pas mauvais serrurier. [...] Toi, tu ne savais rien faire de tes mains. Tu ne savais que parler. Un vilain petit avocat. (PB, 403-404)

Les mots sont dévalués quand ils ne s'appuient sur rien de tangible ; la plupart du temps, ils sonnent creux. « Et nous sommes payés tous pour savoir ce que valent les mots, [137] nous ne faisons que cela », avoue le cynique Saint-Just (PB, 449). Or c'est justement le cynisme qui permet d'échapper en partie à la faillite des mots.

Comparant le sang versé pendant l'Ancien Régime et celui versé par la Révolution, Vulture analyse :

Les rois ont massacré, eux aussi depuis l'aube du monde et autant que vous, c'est vrai. Ils avaient du moins le courage de dire que c'était pour le bien de leurs affaires, ou pour leur bon plaisir. On savait à quoi s'en tenir. [...] Vous et vos pareils, en faisant la même besogne, vous y avez posé la main sur le cœur. C'est en cela que je vous trouve répugnants. (PB, 413)

On peut tuer mais il ne faut pas le faire en ayant le mot « humanité » à la bouche. Le cynisme permet d'éviter la démonétisation du langage. Ce grief, typiquement anouilhien, est transhistorique : Rosny dans *Vive Henri IV !* essuie le même reproche de la part du féodal Entragues : « c'est la mode maintenant de parler toujours de la France<sup>26</sup>... » C'est contre les hypocrites de l'histoire que se révoltent Vulture et Anouilh derrière lui. Bitos, c'est Tartuffe. La pièce de Molière est évoquée dès avant l'arrivée du substitut (PB, 391-392). Le nom du personnage resurgit en insulte une fois le jeu commencé et il fait violemment réagir Bitos (PB, 401). Plus tard, on verra l'hypocrite en action : après avoir été humble et doux envers le comte de Mirabeau, une didascalie montre Robespierre « se démasquant soudain » (PB, 446) et virant hargneux. La cible éternelle d'Anouilh, comme celle de Molière, c'est Tartuffe. Or, l'opposé de l'hypocrite, son antidote, ce n'est pas le pur ou l'idéaliste – le fanatisme les guette – mais bien le cynique, celui qui avoue son masque et, ce faisant, l'annule<sup>27</sup>. Saint-Just, que la tradition historiographique présente comme un intransigeant que l'Incorruptible lui-même est parfois obligé de réfréner, est moins dégradé que « ce petit tartufe de Robespierre »<sup>28</sup>. Cette résurgence moliéresque, Anouilh la récupère certainement de Michelet qui assène sans ambages que « du pharisaïsme [138] moral, il [Robespierre] passerait, au besoin, à l'hypocrisie religieuse »<sup>29</sup>. De fait, présenté par Anouilh, l'Être Suprême est un expédient

<sup>26</sup> Jean ANOUILH, *Vive Henri IV ! ou la Galigai*, La Table ronde, 2000, p. 77-78.

<sup>27</sup> Ce qui est vrai de la politique l'est aussi de l'esthétique. Le théâtre est un art du mensonge. Pour éviter que ce mensonge ne soit néfaste, semble dire Anouilh, il faut explicitement montrer que personne n'est dupe du mensonge. C'est exactement ce que permet le recours au théâtre dans le théâtre, procédé qui redouble le masque, le désigne complaisamment et, conséquemment, l'annule. En ce sens, Anouilh met en œuvre une dramaturgie cynique, qui ment et qui dit qu'elle ment, une dramaturgie qui – si l'on suit la logique de la pièce – fait moins de mal que celle d'un auteur se prenant au sérieux. Dans la mesure où tout le monde ment, mieux vaut – pour tout le monde, y compris le peuple – un réactionnaire cynique qu'un progressiste qui s'accroche à son masque...

<sup>28</sup> Jean ANOUILH, *La Foire d'empoigne* [1960], *L'Avant-Scène Théâtre*, n° 283, mars 1963, p. 60.

<sup>29</sup> MICHELET, *op. cit.*, t. I, p. 866-867. Voir aussi t. II, p. 885, où le nom même de Tartuffe est utilisé.



politico-moral : « Je crois qu'il faut refaire leur Dieu, maintenant. Nous ne leur ferons pas passer autrement leur ignoble envie de vivre. Un Dieu à nous. Un Dieu que nous aurons bien en mains. » (PB, 468) La divinité n'est qu'un outil de plus dans la musette du politicien, une recette de cuisinier : il suffit d'une loi pour créer le créateur.

Anouilh présente Bitos-Robespierre comme un tartuffe mais, à la suite de Michelet, il en fait aussi un petit curé rentré (PB, 402). Du coup, l'hypocrisie est moins religieuse que politique. Robespierre, pour Anouilh, n'est qu'un faux démocrate :

[MAXIME –] N'oubliez pas qu'en 92 vous étiez encore monarchiste.

BITOS, *badinant*. – Monarchiste ? Même après la mort du roi ? Il me semble qu'il l'a votée, pourtant.

MAXIME – Plus pour les borbons, bien sûr, mais pour lui-même. (PB, 397)<sup>30</sup>

Robespierre peut donc être en même temps un clérical masqué et un tartuffe politique embrassant hypocritement la cause du peuple. Tel est le message d'Anouilh : Robespierre comme Bitos sont démocrates seulement parce qu'ils appartiennent au *démos* – qu'ils méprisent voire haïssent par ailleurs (PB, 401, 494). Ils font donc tout ce qu'ils peuvent pour s'élever et, paradoxalement, le chemin le plus sûr est d'embrasser la cause du peuple encore plus étroitement. Bitos s'est ainsi haussé jusqu'au poste de substitut de la République. Qu'on lui présente une porte de sortie, il s'y engouffre<sup>31</sup>. Quoiqu'il en soit, hypocrite ou cynique, le révolutionnaire tord la vérité, ment (au moins au peuple), est une sorte d'histrion, comme le disait Mirabeau (PB, 443). On n'est guère en pays de conviction et de vérité : la métaphore théâtrale tend à exhiber la facticité de la Révolution. Pour notre [139] grinçant dramaturge, elle n'est que pure apparence : on joue la Révolution plus qu'on ne la fait.

## Révolution ou palingénésie

La révolution chez Anouilh – qu'il s'agisse de la Révolution française dans *Bitos* ou de la révolution communiste de *La Belle Vie* – est à prendre dans son sens le plus littéral : un tour complet sur soi-même, un retour au point de départ. C'est un changement sans changement avec, au mieux, quelques altérations cosmétiques. Les costumes et appellations changent, non les mœurs : on ne dit plus « Monsieur » mais « Camarade sous-commissaire adjoint »<sup>32</sup>. Nonobstant ce toilettage linguistique, il y a toujours des dirigeants et des dirigés. L'oppression persiste même si elle a changé de mains, si tant est qu'elle en change, ce qui n'a

---

<sup>30</sup> Pour Michelet aussi la monarchie renaît à la mort de Danton.

<sup>31</sup> Il n'y a qu'à voir à quel point la proposition de Brassac à Bitos – passer du côté du patronat, sous prétexte que les idées politiques du substitut de gauche sont finalement proches de celles des patrons du grand capital – fait mouche (PB, 495-496). L'entourloupe fonctionne grâce à deux causes, l'une conjoncturelle – l'alcool englouti par Bitos le désinhibe – l'autre structurelle : la volonté chez l'ancien boursier de s'extraire du peuple quitte à tourner casaque politique. Le rouge de Bitos est de toute façon très pâle : le personnage est plus proche qu'il n'y paraît de cette classe qu'il honnit mais qui l'attire. Il fait déjà partie des puissants, comme l'explique Deschamps : « ni André Bitos, ni les meneurs des usines de Monsieur Brassac, ni d'ailleurs, les figures de la Révolution, que nous avons essayé d'évoquer ce soir, ne sont le peuple. Tous ces gens-là vous ressemblent plus que vous ne pouvez l'imaginer. Le peuple, le vrai peuple a seul l'honneur et l'élégance d'appartenir à la race qui ne fait que donner. » (PB, 477)

<sup>32</sup> Jean ANOUILH, *La Belle Vie*, La Table ronde, 1980, p. 43-44.

rien d'évident... L'ancien PDG dans les sulfates deviendra demain « commissaire aux sulfates » avec le double d'ouvriers sous ses ordres et disposant du même bureau, de la même voiture, des mêmes secrétaires pas même rebaptisées « assistantes de direction ». L'idée est la même dans *La Foire d'empoigne* : les révolutions de palais n'entraînent pas de renouvellement ni des sentinelles ni des cadres : Fouché est ministre de Napoléon puis de Louis XVIII, puis de Napoléon, puis de Louis XVIII... « Et on appelle ça changer de régime »<sup>33</sup>, dit avec sagacité un des gardes.

En caricaturant, on peut dire que la révolution n'est qu'un pétard mouillé. Comme les révolutionnaires ne sont que des parleurs, rien de concret ne s'opère : de l'Ancien Régime à la réaction thermidorienne, c'est blanc bonnet et bonnet blanc. Pas de différence entre les massacres de la Terreur rouge et ceux de la Terreur blanche (PB, 487), sinon le degré plus ou moins assumé de cynisme. Pour Anouilh, l'histoire (et la Révolution en particulier, période fonctionnant comme un emblème) n'est qu'une sorte de sur-place déguisé. D'où un Bitos apparaissant, à travers les didascalies du troisième acte, comme l'homme de tous les temps, tantôt à l'antiquité (« empereur romain » ; « de plus en plus César romain »), tantôt au XVIII<sup>e</sup> siècle (« très Régence »), tantôt à une époque plus contemporaine (« décidément très clubman ») mais toujours situé dans les sphères du pouvoir<sup>34</sup>. Le « Bitos » resurgit d'époque en époque car l'histoire est éternel retour du même<sup>35</sup>. Dans *Bitos* – à la faveur d'une invention dramatique éprouvée : [140] une soirée déguisée ou semi-déguisée – on se rend parfaitement compte que rien ne change vraiment : les puissants de 1793 et ceux de 1955 ont la même tête. Le présent équivaut au passé, aujourd'hui est hier et l'histoire est cyclique. D'où la palingénésie totalitariste :

ROBESPIERRE [...] – Nous avons tué l'arbitraire, ne l'oublie pas.

CAMILLE – Nous ne l'avons pas tué ! Il renaît, pareil à lui-même, de l'orgueil de quelques-uns. Quelle différence entre l'arbitraire des ministres de Capet et ceux d'une poignée d'hommes que nous avons faits plus puissants qu'eux ? [...]

[ROBESPIERRE –] Devrai-je t'apprendre ton catéchisme ? Il n'est pas un grimaud de dix ans qui ne le récite mieux que toi dans les écoles de la nation. L'arbitraire des rois est un crime ! L'arbitraire des peuples ou de ceux qui le représentent est sacré. [...]

CAMILLE, *doucement*. – Robespierre, nous ne sommes pas à la tribune. Je sais qu'il faut dire les mots et se réfugier parfois derrière leur barrière infranchissable, pour simplifier. (PB, 456-457)

Quand cette nécessité de simplifier devient façade commode pour tous les abus, on glisse de la rhétorique qui grossit à la casuistique qui déforme et dissimule. La livrée change en fonction des modes et des époques, l'histoire fait évoluer les artefacts et les parures – le « bien du peuple » remplace la « raison d'État » (PB, 457) – mais les hommes n'évoluent pas. Et, pour Anouilh, ce sont eux qui font l'histoire.

---

<sup>33</sup> *La Foire d'empoigne*, op. cit., p. 62.

<sup>34</sup> Respectivement PB, 478, 491, 486 et 500.

<sup>35</sup> Structurellement, *Pauvre Bitos* propose aussi une révolution de cet ordre, un retour *du* même et *au* même. Les deux premiers mots de la pièce (ceux du titre) sont ainsi également les deux derniers prononcés par Victoire. De plus, l'acte III forme une boucle. Il débute sur une opposition radicale de Bitos aux aristocrates. Ceux-ci, à force d'alcool et de caresses, arrachent un rapprochement. Mais ce radoucissement n'est qu'éphémère et, Victoire ayant révélé le complot qui se trame, il laisse place de nouveau à la haine.

## Les « titans », les « spéciaux », les mâles et les glacés

S'il y a quelque chose qu'Anouilh ne reprend pas à Michelet, c'est l'idée d'un peuple acteur de la Révolution. Sa vision de l'histoire est plus individualiste et croise la manière dont on apprenait (et dont on apprend toujours) l'histoire à l'école : une histoire faite par les « titans » et les « spéciaux », pour paraphraser Michelet, une histoire « des grands hommes », c'est-à-dire des êtres s'extirpant de la masse, dominant le peuple toujours destiné à être guidé voire manipulé. C'est par la bouche de Mirabeau qu'Anouilh exprime, avec un minimum de distorsion, son opinion sur le gouvernement du peuple :

MIRABEAU, *sourdement, après un temps*. – Je n'aime pas les médiocres.

ROBESPIERRE, *doucement encore*. – Nous avons besoin d'eux. Ce que nous avons à faire ne se fera que par eux.

[141] MIRABEAU, *rêvant, murmure*. – Pour eux, peut-être. [...] Pas par eux. [...] Parce qu'ils sont trop près des petites choses.

ROBESPIERRE – Est-ce leur faute ?

MIRABEAU – Non, mais c'est un fait. Et la politique ne sera jamais que l'interprétation des faits. Leur donner le pouvoir c'est risquer de les voir se perdre dans des problèmes secondaires à la mesure de leurs courtes vues ; dans des revendications particulières. Celui qui gouverne doit prendre un peu de hauteur. Et leur vie ne les a point accoutumés à la hauteur. (PB, 444-445)

Pour Anouilh, démocratie et médiocratie (voire cacocratie ?) sont synonymes. Il faut des têtes dans un gouvernement. Qu'ils soient des cyniques, des hypocrites ou même des idéalistes, les conventionnels qu'il met en scène partagent tous cette réserve à l'égard des capacités de la masse<sup>36</sup>. Deschamps le redira aux aristocrates, le gouvernement du peuple n'est qu'un gouvernement de ses représentants : en dépit de leur extraction, les dirigeants de gauche sont bien du côté des puissants tandis qu'à l'autre extrémité, on a la canaille qui pense et vit petitement. On a beaucoup glosé sur la vision acerbe du peuple offerte par Anouilh dans son théâtre. Cependant, on oublie souvent de souligner le fond de tendresse que cache un tel discours à la serpe. Comme le cynisme de Vulture, Anouilh « est tendre pour les hommes, dont il a accepté la faiblesse » (PB, 411). « Les êtres, il faut leur prendre ce qu'ils sont capables de donner »<sup>37</sup>, lit-on dans une autre pièce. Autrement dit, et c'était la leçon de Mirabeau, il ne sert à rien de reprocher aux petits d'être petits : il faut seulement en être conscient et ne pas leur confier de tâches au-dessus de leurs moyens. S'ils méritent « une place au soleil » (PB, 445), ils ne sont pas armés pour la revendiquer efficacement.

Plus encore : en tant que caste, l'aristocratie ne suscite guère plus de confiance chez Anouilh qui présente dans son théâtre moins de nobles de valeur que de noblaillons ridicules ou faisandés. Dans *Bitos*, c'est Maxime lui-même qui s'en prend à sa classe : « Notre classe a toujours eu un fort contingent d'imbéciles », assène-t-il (PB, 378). Un peu plus haut, il avait déjà donné le ton en évoquant ses ancêtres se laissant guillotiner « comme des moutons » (PB, 375). Une bande d'imbéciles qu'on conduit à l'abattoir comme des moutons, la définition aurait aussi bien pu s'appliquer au peuple. En somme, chez Anouilh, la valeur n'attend point

<sup>36</sup> Saint-Just (PB, 454), Tallien (PB, 462) et Desmoulins (PB, 457-458) sont finalement d'accord sur ce point.

<sup>37</sup> Jean ANOUILH, *Ne réveillez pas Madame*, La Table ronde, 1970, p. 49.

le nombre des quartiers comme le prouve le récurrent hommage aux humbles : la mère de Bitos (PB, 417-418), la cuisinière de *La Grotte* ou Lucile dans *La Répétition*, entre quelques autres. Peuple, bourgeois, aristocrates, toutes [142] les castes se valent ; ne compte vraiment que la qualité<sup>38</sup> qui est une question de personne. Anouilh propose en conséquence une histoire d'individus de qualité (les fameuses « têtes » du dîner) non une histoire de classe et encore moins de la masse. C'est en outre une histoire d'hommes – non de femmes<sup>39</sup> – et, particulièrement, d'hommes à complexes<sup>40</sup>.

[JULIEN –] Le peuple te faisait peur, comme les femmes – d'où ta vertu – comme la vie. Tu nous as tous tués parce que tu ne savais pas vivre. Ils nous auront coûté cher tes complexes !  
BITOS *hausse les épaules, essayant de faire rire les autres.* – Des complexes en 93 !  
JULIEN – Ne fais pas l'imbécile ! Il y en avait déjà... (PB, 401-402)

En quelque sorte, Anouilh hérite d'une historiographie d'époque – l'histoire comme une suite de dates formant des vignettes narratives et surtout comme une somme d'individualités laissant dans l'ombre l'histoire sociale et celle des idées – enrichie par la révolution psychanalytique dont il a finalement absorbé les principes sinon les subtilités. Le monologue de Robespierre, prononcé juste avant qu'il élabore ses fameuses lois de prairial, est particulièrement éclairant :

Je hais encore les hommes... L'affreux Marat dans sa baignoire sanglant, un crapaud... [...] Et le peuple écoutait ça, parce que ça gueulait plus fort que les autres ! Le gros Mirabeau, élégant dans sa robe de chambre, avec son ventre et son sourire [...] Et le Père jésuite avec ses verges [...] Et Danton avec sa grosse voix et son odeur d'homme [...] Le gros Samson qui leur coupe la tête pue aussi et ses deux aides avec leurs gros bras. Et ils sourient complaisamment aux filles du haut de l'estrade, car ils savent qu'elles les attendent le soir toutes moites, consentantes, devenues soudain si ignoblement tendres [...] Seulement mes belles, vos gros amants, [143] vos taureaux bien membrés, vos mâles, vous ne savez pas qu'il suffit qu'il paraisse et qu'il les regarde, le petit Robespierre qui est si maigre et si laid. [...] Mais qu'ont-ils donc ? On dirait que leurs gros bras n'ont plus de vigueur ? Que leurs grosses voix se font molles ? Que cette chose, cette chose immonde qui tendait leurs culottes a disparu ? [...] Putains ! Je vous apprendrai, moi ! Je vous ferai veuves. Il n'y aura plus personne dans vos lits. (PB, 466-467)

---

<sup>38</sup> Éliane constate : « Maintenant nous pouvons bien le dire, c'est une fille qui avait de la qualité. Son départ même le prouve. » (Jean ANOUILH, *La Répétition*, Gallimard, Folio, 1999 [1950], p. 141)

<sup>39</sup> Les femmes sont bien pâles dans *Bitos*. Madame Tallien et Marie-Antoinette ne prononcent qu'une poignée de phrases. Lucile Desmoulins a un peu plus de texte mais propose une vision clichéique de la femme-nature contre l'homme-culture : réduite à l'idée de maternité, la femme est coupée du monde des idées ou des principes. C'est là l'Anouilh volontiers misogyne que l'on connaît bien. Pour lui – qui n'évoque dans sa pièce ni Madame Rolland, ni Olympe de Gouge, ni même Charlotte Corday – les femmes ne font pas l'histoire à moins d'être dé-féminisées, comme Jeanne dans *L'Alouette*, la laide Léonora dans *Vive Henri IV !* ou, dans *Bitos*, les dames de la Halle, ogresses qui confinent au monstrueux. À la limite, certaines femmes peuvent exercer un semblant d'action politique en jouant à fond la carte de leur féminité : c'est le cas d'Agnès Sorel dans *L'Alouette*. On conviendra que cette politique d'alcôve ne met guère les femmes à l'honneur.

<sup>40</sup> L'idée vient peut-être de CHATEAUBRIAND, *op. cit.*, IX-3, p. 560 : « Les plus difformes de la bande obtenaient de préférence la parole. Les infirmités de l'âme et du corps ont joué un grand rôle dans nos troubles : l'amour-propre en souffrance a fait de grands révolutionnaires. »

La haine des hommes professée ici par Robespierre est d'abord un refus de leur corps, de leur matérialité : couleurs, cris, gestes, odeurs, tout ce qui fait de ces hommes des êtres vivants<sup>41</sup>. Sa pathologique horreur du corps renvoie à une non moins pathologique phobie du sexe. Le monologue de Robespierre crée une équivalence entre sexe bandé, grosse voix, gros bras, forte odeur. Il n'est pas jusqu'aux verges du père jésuite qui ne renvoient à l'image obsédante d'une virilité tous azimuts et agressive, celle qui fait justement défaut au malingre Robespierre. Par compensation, celui-ci déploie un syndrome œdipien incomplet. Il s'en tient en effet à la mort de la figure de pouvoir. Il n'y aura pas de seconde étape : si Robespierre génère des veuves, s'il vide les lits des filles, il n'entend pas s'y vautrer à la place des mâles châtrés<sup>42</sup>. Son déficit sexuel<sup>43</sup> se résout en fixation fantasmatique comme l'indique sa rancœur à l'égard des taureaux bien membrés et des putains qui deviennent soudainement tendres et moites. De ce refoulement sexuel découle la *libido epurandi*, comme c'était déjà le cas pour la vipère de la fable<sup>44</sup> : suite à une blessure amoureuse, celle-ci ne pense plus qu'à détruire. Le fabuliste en tire la moralité suivante :

[...] les tourments obscurs des misérables  
 Nous coûtent presque toujours cher.  
 Petits garçons heureux,  
 Hitler ou Robespierre,  
 Combien de pauvres hères  
 Qui seraient morts chez eux<sup>45</sup> ?

[144] Blessure amoureuse de la vipère, blessure d'enfance d'Hitler et de Robespierre. Celle de Bitos est l'une et l'autre : « Vous, Maxime, c'est vrai que je vous portais vos affaires pendant les promenades pour que vous puissiez courir. C'est vrai que je m'étais fait votre valet et que je vous aimais ! Mais vous m'avez repoussé. » (PB, 493) Toutes les vexations suivantes ne feront que réactiver cette blessure amoureuse inaugurale. D'où le fantasme de vengeance largement centré sur le sexe, le fantasme d'émascation. Son œil fait débâter. Celui qui est doublement castré (castration sociale du petit boursier pauvre et castration sexuelle de l'amoureux éconduit), celui qui, en dépit de son patronyme, n'est né ni coiffé (« bitos » désigne un chapeau en argot) ni membré<sup>46</sup>, va finalement récupérer le pouvoir et donc une paradoxale virilité.

Il ne s'arrête pas là et cherche à mettre en œuvre une logique d'annulation de la vie. La raideur désincarnée ou décharnée qui caractérisait Bitos-Robespierre – « Une sèche petite mécanique sans grâce. Un automate remonté » (PB, 403) – finit par s'extérioriser dans son nouveau système pénal, lequel fait émerger le spectre d'un monde déshumanisé, mécanisé :

<sup>41</sup> Dans le dialogue avec Lucile (PB, 464), ce sont les visages que Robespierre prétendait effacer. Peu après, il condamne aussi la danse, les parures, la nourriture (PB, 467). C'est un véritable deuil des sens.

<sup>42</sup> Pas de sexe non plus pour Bitos puisque, symboliquement, le père de Victoire lui refuse la main de sa fille.

<sup>43</sup> Ce complexe sexuel trouve, là encore, sa source dans l'historiographie anti-robespierriste initiée par MICHELET (*op. cit.*, t. I, p. 482) lequel prête à l'Incorruptible « une maîtresse qui l'aimait fort, et qui ne lui servait guère »...

<sup>44</sup> Face à Mirabeau, Robespierre parle « dans un sifflement haineux » et il est « venimeux », (PB, 445-446). Il y a bien chez lui quelque chose de la vipère de la fable.

<sup>45</sup> Jean ANOUILH, « Le loup et la vipère », *Fables*, Gallimard, Folio, 2002 [1962], p. 122.

<sup>46</sup> À cet égard, on peut interpréter le nom du personnage comme une dénomination hyper-virilisée ironique : André (*andros*) Bit-os, l'homme-phallus.

SAINT-JUST, *un peu étonné tout de même*. – Mais alors, qui décidera en fait ?

ROBESPIERRE, *mystérieusement, comme apaisé*. – Personne. La machine de la loi. Il est dangereux que des hommes puissent décider quelque chose d’eux-mêmes. Il faut mettre des comparses sûrs, des créatures qui ne soient rien, des imbéciles, au besoin, et les imbriquer les uns dans les autres comme des rouages, émettre leur pouvoir dans des responsabilités minuscules qui ne les engagent jamais. Il faut supprimer autant que possible les hommes et que tout semble se décider de soi. Moi-même je me retirerai. Je ne serai plus rien. La loi broiera seule. (PB, 470-471)

Comme dans tout système totalitaire digne de ce nom, la fragmentation des tâches déresponsabilise et exclut toute possibilité de compassion. Même le cynique Saint-Just est surpris de cette complète élimination de l’élément humain. Anouilh condamne cette espèce de taylorisme politique dans la mesure où il ne laisse aucune place à l’erreur, à la clémence, au cas par cas. C’est un des principaux griefs qu’il retient contre la Libération, notamment dans l’affaire Brasillach où les idées, les principes (ainsi que les animosités personnelles) ont eu raison d’une requête humaniste ou humanitaire, à savoir la commutation de la peine de mort.

Au début de *Pauvre Bitos*, les aristocrates échangent les dernières histoires sur le raide substitut. D’abord « celle de l’appartement qu’il a fait réquisitionner pour sa sœur le même jour qu’il demandait la tête du locataire pour faits de collaboration ? C’était magnifique. On ne savait plus s’il plaidait pour avoir la [145] tête ou l’appartement. » Puis « celle de l’ami d’enfance qu’il a fait condamner dans un sursaut de vertu » (PB, 385). Suivent alors trente-neuf lignes (!) d’un récit très circonstancié. Les dimensions textuelles des deux anecdotes le prouvent : ce n’est pas le Bitos profiteur que redoute Anouilh mais bien le Bitos « chef de gare » (PB, 386), le fonctionnaire vertueux de la guillotine obsédé par l’horaire, le nouvel Horace sacrifiant sans broncher ses intimes d’hier ou d’aujourd’hui. Avec les fripouilles et les cyniques, au moins, on peut s’entendre. Les impassibles (intransigeants et/ou hypocrites) sont autrement plus dangereux.

## Ce que grincer veut dire

Il reste que la pièce a pour titre une étrange formule de commisération qui problématise la condamnation sans appel du personnage éponyme. À condition de l’aborder d’un point de vue esthétique, cette complication éthique est féconde car elle permet de reposer l’épineuse question du grincement. Cette tonalité proprement anouilhienne repose sur un renversement permanent des points de vue ou, pour mieux dire, des points d’appui. Parlant de *La Grotte*, Pierre de Boisdeffre remarque que « l’ensemble procure une impression nauséabonde, comme si l’auteur avait voulu rouler tous ses personnages dans la même boue »<sup>47</sup>. La piste est bonne mais la définition insuffisante. Le grincement ne se réduit pas à une absence de résolution des conflits, une impossibilité de trancher en faveur ou défaveur ou même une incapacité à trouver un personnage épargné par l’ignominie. Le grincement correspond à cette impossibilité de trancher *alors même qu’on avait espéré et même entrevu un mirage de réconciliation*, de fixations des pôles. Le grincement correspond à la perpétuelle

---

<sup>47</sup> Pierre de BOISDEFFRE, « Le Théâtre », *La Table ronde*, janvier 1962, p. 142.

remise en cause des catégories (notamment morales) après avoir agité la fiction qu'elles existent ; c'est la brisure des certitudes après avoir fait espérer qu'elles pourraient tenir. Cette bascule renvoie à la fameuse confiance du personnage central du *Nombril* : « Petit, je m'étais fait à l'idée que les choses avaient un sens – et c'est de cela que je ne me suis jamais remis<sup>48</sup>. » Il convient de rajouter l'idée de répétition, et l'on obtient la définition suivante du grincement : un bruit strident et désagréable produit par le frottement réitéré d'un espoir et d'une déception.

*Pauvre Bitos* illustre parfaitement cette dérangeante déception à répétition. Le personnage du substitut, qui n'a point encore paru sur scène, est d'abord présenté négativement comme un épurateur glacé. Une fois en scène, il indispose, il irrite. Puis, quand on empêche Bitos de se retirer, l'éclairage change. Le personnage en [146] vient même à susciter la pitié en évoquant sa pauvreté, sa condition de boursier au collège, le fait qu'il était la tête de Turc de ses camarades, petits crevés nantis. Surgit enfin la figure de la courageuse et défunte mère de Bitos, qui a payé les études de son fils par des basses besognes de ménage et de blanchisserie. « Si un jour j'ai droit à des armes comme vous, messieurs, il y aura les deux bras rouges de ma mère – croisés dessus », déclare le magistrat (PB, 417). On commence à excuser, à faire grâce et à se dire que ces aristocrates sont vraiment bien cruels face à un Bitos victime. Puis, de nouveau, un renversement :

[DESCHAMPS –] Puisqu'il est question de ta mère, je vais tout de même la dire mon histoire. Quand tu as demandé la tête de Lucien avec qui nous avons fait notre première communion tous les deux, sa mère est venue te trouver la veille de l'audience, avec la tienne. Ces deux vieilles se sont mises à tes genoux et t'ont embrassé les jambes, te suppliant. Et ta mère pleurait autant que l'autre. [...] Ce que je voulais seulement raconter, [...] c'est qu'elle t'avait supplié une partie de la nuit avec l'autre, à genoux, et qu'au petit matin, voyant que décidément son fils était un vrai Romain, elle s'était levée, la brave mère Bitos dont nous parlons, pas du tout admirative et, avec sa grosse main rouge de blanchisseuse, elle l'avait giflé à toute volée, aller retour, son héros. (PB, 418-419)

La mère Courage n'était donc qu'un alibi. De fait, si ses deux bras rouges en croix servent d'étendard à Bitos, ils lui servent aussi de bouclier – les deux sens sont contenus dans le mot « armes ». Cette figure pathétique est propre à contrer les attaques qu'on lui adresse. Le noble Vulture – le nom est digne de Claudel – s'y était laissé prendre. Tel est donc le grincement : une suite de lueurs qui jettent, pour un instant, un éclairage positif sur les choses et qu'Anouilh éteint dès qu'il les a allumées.

Une autre manifestation du grincement se repère dans ce que j'appellerai le syndrome de l'Exempt, en référence à la dernière scène du *Tartuffe*. Selon Maxime, cette scène est la plus mauvaise de la pièce mais c'est aussi celle qui lui procure le plus de plaisir. Vulture, au contraire, la juge dérangeante : « C'est drôle, c'est toujours à cette scène que moi je perds tout plaisir au Tartuffe. Cette minute, au théâtre ou dans la vie, où la lumière change, où on se met à avoir pitié du traître et où les honnêtes gens ne sont plus qu'une meute assez ignoble autour de lui. » (PB, 392) C'est apparemment ce qui se passe à l'acte III de *Bitos* où tous les aristocrates (ou assimilés) se liguent contre le substitut. Ils forment une meute autour de Bitos.

---

<sup>48</sup> Jean ANOUILH, *Le Nombril, Pièces farceuses*, La Table ronde, 1984 [1981], p. 381.

Pour autant, ce dernier est loin d'être uniformément pathétique. D'un côté, il court effectivement un vrai risque comme le suggèrent les menaçantes paroles de Julien :

On n'aurait pas dû me le faire renifler, le Bitos. Il faut absolument que je tue du pauvre, ce soir. Je n'en peux plus de les entendre crier misère dès qu'ils ont [147] fini leur saucisson ! Je n'en peux plus depuis l'Antiquité ! Depuis l'avènement du Christianisme ! Mort aux faibles ! Qu'on le crie enfin ! Mort aux misérables ! (PB, 498-499)

Imprégnées d'un nietzschéisme dévoyé, ces menaces sont savoureuses en raison même de leur putride parfum. Si l'on peut en partie souscrire aux analyses de Thérèse Malachy selon qui le magistrat se verrait accorder « une coloration tragique propre à la victime sacrificielle »<sup>49</sup>, l'image de Bitos comme un « Christ au saucisson » remet les choses en perspective. En outre, il ne faudrait tout de même pas perdre de vue que le fils du peuple est tout aussi abject que ces hobereaux frelatés et qu'il est trop heureux de hurler avec les jeunes loups. Ainsi se moque-t-il de manière éhontée du peuple et « s'esclaffe, ignoble » (PB, 500) en évoquant le mécanicien qui était pourtant venu le sauver de la cabale aristocratique. Son ingratitude finale envers Victoire – qui, par bonté, vient de le prévenir du guet-apens ourdi contre lui – le plonge définitivement dans le panier de crabes. Difficile de lui accorder un véritable statut de victime dans ces conditions.

La scène de l'Exempt est peut-être mauvaise mais elle a pour mérite de fixer les choses : Tartuffe y est puni avec toute la force royale, à la satisfaction générale. Et si, comme Vulture, on est dérangé par l'exemplarité du châtement et l'acharnement des « bonnes gens », il reste toujours la pitié. Satisfaction ou pitié, le spectateur a donc le choix entre deux sentiments positifs et distincts, positifs *car* distincts c'est-à-dire successifs : on est *d'abord* satisfait de voir Tartuffe arrêté *puis* on éprouve un retour de compassion une fois que tout est rentré dans l'ordre. Cette double détente n'a pas lieu dans *Bitos* parce que rien ne rentre dans l'ordre, fût-ce violemment. Il n'y a pas l'ombre d'une résolution des conflits : on a malmené Bitos, mais la mise à mort prévue par Maxime (PB, 379) n'a pas eu lieu. La situation finale est très similaire à celle du début et cet inachèvement crée l'écœurement. Sans victime, on reste dans un entre-deux déplaisant. Au moment où Danton tord le bras de l'Incorruptible, Saint-Just intervient et lui préconise d'achever Robespierre ou bien de le lâcher. Il ajoute : « un demi-jeu, c'est dangereux » (PB, 461). Aucune phrase ne saurait mieux résumer la pièce ni expliquer pourquoi elle a tant horripilé la critique. *Pauvre Bitos* n'est en effet qu'un demi-jeu, un bal masqué incomplet, une séquence historique d'un acte coincée entre deux autres actes représentant l'époque contemporaine. Eût-elle été entièrement historique (comme *L'Alouette*, *Becket* ou *La Foire d'empoigne*), la pièce n'aurait point tant dérangé. Eût-elle été uniquement centrée sur cette cabale d'aristocrates au milieu des années cinquante, [148] elle n'aurait que déplu et aurait eu moins de succès. Mais elle n'est qu'un hybride entre le passé et le contemporain. Les deux temporalités et les deux fables (celle de Bitos et celle de Robespierre) frottent l'une contre l'autre, s'informent l'une l'autre à leurs risques et périls, et créent un bruit désagréable.

---

<sup>49</sup> Thérèse MALACHY, « *Pauvre Bitos* d'Anouilh : l'éclatement théâtral d'un mythe », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1989-2, p. 198.



Vers la fin de l'acte II, Robespierre s'étonne qu'André Chénier moisisse en prison au lieu de pourrir dans une tombe ; il entend remédier à la situation et l'envoyer à l'échafaud. Saint-Just réplique : « Tu as raison. Un poète de moins c'est toujours ça de gagné quand on veut mettre de l'ordre. » (PB, 472) C'est le dernier mot de la plongée historique, et quel mot. Le littéraire est fauteur de trouble. Au vu des réactions provoquées par *Pauvre Bitos*, on ne saurait dire le contraire. Anouilh est bel et bien un fâcheux de talent et tant pis si ce fâcheux est un horrible : j'avale l'os avec le bouillon comme dit en substance l'attachant Louis XVIII de *La Foire d'empoigne* qui « avale » Fouché dans son gouvernement<sup>50</sup>. L'auteur est corrosif et, comme le disait Wilde, il ne déteste pas déplaire. À cet égard, une didascalie de *Bitos* indique un jeu de scène comique devant se poursuivre « jusqu'à la limite de la résistance des spectateurs » (PB, 423). Le plaisant tourne au désagréable, transmutation dangereuse mais cette pièce a valeur d'expérience pour son auteur. Anouilh est allé loin, sciemment. Mais, comme le dit Maxime, « il y a certaines nuits où, si loin qu'on aille, on n'exagère pas » (PB, 502). Pourquoi ? parce que, d'une part, on est au théâtre, lieu où tout est permis. D'autre part, parce qu'on est finalement revenu au point de départ : des propos déplaisants ont été échangés mais rien d'irréparable n'a été accompli. La pièce dérange, incommode et laisse le public (réacs et gauchistes mêlés) en rade car « tout [s'est passé] en paroles, comme d'habitude » (PB, 382-383). *Pauvre Bitos* constitue le vrai début du grincement systématique<sup>51</sup>, et c'est sans doute cela qui, confusément, a gêné et fasciné le public. *Ardèle* et *La Valse des toréadors* sont des pièces balbutiant encore leur grincement et se cantonnant dans la sphère du privé. *Ornifle* propose un dénouement ambigu mais définitif : qu'il s'agisse ou non d'une punition divine, le don juan finit terrassé par une crise cardiaque. L'action de *Bitos*, en revanche, est une parenthèse qui ne change rien, qui reste en suspens et rend les questions soulevées encore plus amères. Plus que les discours réactionnaires de ses personnages – le spectateur en a vu d'autres – c'est peut-être [149] cela qu'on reproche à la pièce d'Anouilh : l'échec de la magie théâtrale<sup>52</sup> *a fortiori* combinée à une virtuosité dramatique qui paraît, du coup, gratuite. L'auteur se joue des règles, maltraite le spectateur, le confronte à une joute vide, le fait assister à une lessive qui ne ressort ni plus propre ni même plus sale qu'auparavant. La machine théâtrale de purgation ou de conjuration échoue lamentablement. Voilà qui fait grincer des dents : on croyait avoir affaire à une pièce virtuose mais bien faite et efficace ; on a en fait une dramaturgie qui tourne en rond et affiche son inanité, son inutilité. Anouilh a finalement produit une pièce qui colle parfaitement à sa vision de la Révolution : un coup dans l'eau. Mais c'est bel et bien un coup de maître.

---

<sup>50</sup> *La Foire d'empoigne*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>51</sup> Détail significatif, ce n'est ni le général Saint-Pé ni Ornifle mais bien Bitos qui est représenté sur la couverture des *Pièces grinçantes*, tant dans l'édition d'origine que dans la réédition dans la collection « La petite vermillon ».

<sup>52</sup> C'est la judicieuse conclusion de l'étude de Thérèse MALACHY (*op. cit.*, p. 201).