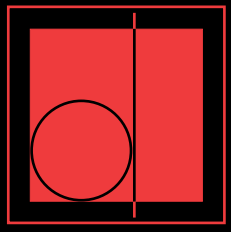
ÉTUDES LITTÉRAIRES



UNIVERSITÉ LAVAL

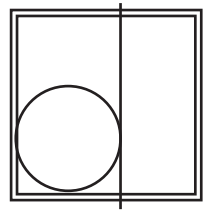
Anouilh aujourd'hui

Printemps 2010

ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

ANOUILH
AUJOURD'HUI



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION
■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Alain Beaulieu, Université Laval ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Emilia Deffis, Université Laval ■ Pascale Fleury, Université Laval ■ Danielle Forget, Université d'Ottawa ■ Monique Moser-Verrey, Université de Montréal ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Matthieu Fortin, adjoint.

COMITÉ CONSULTATIF
■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard, McMaster University ■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle ■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : *Études littéraires*, Département des littératures, Faculté des lettres, Université Laval, Québec (Québec), Canada, G1V 0A6.
Téléphone : 418 656-7844 ■ télécopieur : 418 656-2991
Adresse électronique : revueel@lit.ulaval.ca ■ Site Internet : www.etudes-litteraires.ulaval.ca
■ Édition numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt/

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP : www.sodep.qc.ca) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS : www.calj-acrs.ca) ■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département des littératures de l'Université Laval et avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche sur la société et la culture (Québec).

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires ■ La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère* et dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp.

Abonnement annuel : contactez-nous, voir à la fin de ce numéro.
Vente au numéro : voir bon de commande à la fin de ce numéro.
Abonnement à la version numérique : pour une institution : www.erudit.org/revue/etudlitt
pour un individu : contactez-nous, voir coordonnées à la fin de ce numéro.

© 2010 Université Laval
Tous droits réservés. Imprimé au Canada.
Dépôt légal — 2e trimestre 2010
Bibliothèque nationale du Québec
ISSN 0014-214X ISBN 2-920949-42-X
Maquette : Richard Ouellette
Infographie : Chantal Gaudreault
Impression : Marquis Imprimeur inc.

SOMMAIRE

ANOUILH AUJOURD'HUI

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ
SOUS LA DIRECTION BERNARD BEUGNOT

PRÉSENTATION 7

Témoignage

ANCA VISDEI
Pour un portrait d'Anouilh en père spirituel 13

Paysages dramatiques

JEAN-MARIE APOSTOLIDÈS
Le fantôme de Cyrano dans l'œuvre de Jean Anouilh 29

JACQUELINE BLANCART-CASSOU
Recherche sur l'invention des noms propres dans le théâtre de Jean Anouilh 41

BENOÎT BARUT
« Un pied dans le devoir, un pied dans le désir » : les didascalies de Jean Anouilh 75

JEANYVES GUÉRIN
Pour une lecture politique de l'*Antigone* de Jean Anouilh 93

HÉLÈNE LAPLACE-CLAVERIE
Le bal des voleurs : apothéose ou métamorphose de la comédie ballet ? 105

ÉLISABETH LE CORRE
« Et nous voilà comme le chœur antique » : les avatars du chœur dans le théâtre de Jean Anouilh 115

GÉRARD SICHI
Anouilh et son temps : les allusions à l'actualié 129

Visages

BERNARD BEUGNOT
Note sur l'iconographie anouilhienne 147

Rivages du théâtre

CHRISTOPHE MERCIER
Le cinéma de Jean Anouilh 157

Pages nouvelles

Le Voyageur sans ticket ou *J'ai fait du théâtre parce que ça m'amusait*
Impromptu inédit de Jean Anouilh, décrypté, édité, annoté et mis en forme par Jean-Louis Barsacq 173

La nuit d'octobre ou *Adieu jeune homme* (vers 1975) 193

Le péché originel (fable sans date) 195

Le dramaturge et l'académicien. Lettres inédites échangées entre Jean Anouilh et Pierre Gaxotte (1962-1982) 197

Document

BERNARD BEUGNOT
Index des personnages du théâtre d'Anouilh 211
Note bibliographique 225

Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Résumés / *Abstracts*

Présentation

Bernard Beugnot

Il n'y a qu'une chance sur mille qu'une pièce
dépasse l'époque où elle a été créée.
(Jean Anouilh)

En dépit de cette épigraphe, plusieurs signes font penser qu'Anouilh (1910-1987) et son œuvre sortent aujourd'hui du relatif oubli où ils semblaient être tombés après les hommages appuyés de 1987 où s'entendaient parfois les accents des années 1930 ; les pièces commencent à échapper à l'éclipse qui les a marquées, au moins sur les scènes françaises, appelées à ne pas s'engloutir dans l'éphémère de la société qu'elles reflètent. Plus de dix ans après le plaidoyer bien inspiré de Christophe Mercier (*Pour saluer Jean Anouilh*[1]), Jacqueline Blancart-Cassou vient de publier une pénétrante monographie (*Jean Anouilh. Les jeux d'un pessimiste*[2]). Le service des Célébrations nationales a inclus une notice dans sa brochure de 2010[3]. Enfin, outre la présente livraison d'*Études littéraires,* la *Revue d'histoire littéraire de la France* a programmé pour 2010 un numéro spécial que coordonne Jeanyves Guérin.

L'initiative, courageuse et au départ risquée de la maison Gallimard, de consacrer Anouilh par un *Théâtre* en deux volumes dans la Bibliothèque de la Pléiade pour laquelle les droits furent acquis à l'aube du nouveau siècle[4], n'est sans doute pas étrangère à ce réveil, qu'elle le stimule ou simplement l'accompagne. L'accueil de la critique, hormis des réserves défendables sur le principe et le contenu d'une édition anthologique, témoigne de la présence d'Anouilh dans la mémoire culturelle et dramatique. Bon spectre, la quarantaine de recensions, globalement favorables, émane en effet d'horizons sociaux et politiques très divers, et de plumes qui n'appartiennent pas seulement à la génération nostalgique des années 1950 ou 1960. Les épithètes qui rappellent une défaveur (le mal-aimé, le réprouvé) ou une inspiration (l'anticonformiste) invitent le public à une relecture, les directeurs de

1 Paris, Bartillat, 1995.
2 Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 2007.
3 P. 00. Direction des archives de France, 56, rue des Francs-Bourgeois, 75003, Paris.
4 Le contrat fut signé en 2002 et les volumes parurent à l'automne 2007. Le succès fut réel et rapide puisque le premier tirage s'est presque épuisé en deux ans.

théâtre à un retour sur la scène. Même les courtes notices, reprises par des manuels d'histoire littéraire, lot de lieux communs, contribuent à entretenir ou réveiller une présence mémorielle. Plus pertinentes et décisives, d'heureuses formules rafraîchissent le regard comme si la relecture distanciée effaçait la patine ou l'usure : théâtre poétique ; ample autobiographie morale ; cruauté à la Daumier ; laboratoire de formes nouvelles ; mélodie faite de mélancolie, de tendresse et de colère parfois ; poésie du souvenir, des fantômes du passé. On redécouvre que, si ce théâtre ne trouve que sur la scène sa dimension authentique et sa force, il ne se refuse pas au plaisir d'une lecture dans un fauteuil.

Reste que, ces dernières années, se manifeste un goût pour de nouvelles mises en scène. Qu'il suffise d'évoquer quelques exemples récents : *Becket ou L'honneur de Dieu*, mis en scène par Didier Long avec Bernard Giraudeau et Didier Sandre (Théâtre de Paris, 2000) ; *Léocadia* (*Wild Orchid*) au festival de Chichester en 2002 ; *Antigone*, mis en scène par Nicolas Briançon avec Barbara Schulz et Robert Hossein (Théâtre Marigny, 2003) ; *Le voyageur sans bagage*, réalisé à la télévision par Pierre Boutron avec Danielle Lebrun et Jacques Gamblin (France 3, septembre 2004) ; un spectacle intitulé *Anouilh le réprouvé* au Studio Raspail (11 février 2008, avec Patrice Rostain et Jean Bouquin) ; *Eurydice*, mise en scène par Pacöme Rupin (grand amphithéâtre de l'ESSEC, 9 et 10 avril 2008) ; *Médée* au Vingtième théâtre, mise en scène de Ladislas Chollt, avec Elodie Navarre dans le rôle-titre, 2009 ; *Le bal des voleurs*, mis en scène par Thierry Harcourt (Sofia, 2009). *Colombe* va être à l'affiche de la Comédie des Champs-Élysées au début de février 2010. Divers autres projets, dramatiques ou culturels, sont en cours d'élaboration tant à Bordeaux, ville natale d'Anouilh, qu'en Belgique ou en Tunisie.

Hors du circonstanciel, Anouilh et son théâtre sont loin d'avoir épuisé les recherches possibles, d'ordre tant documentaire qu'interprétatif. Les archives privées commencent seulement à s'ouvrir et à être exploitées ; elles recèlent bien des inédits, tels que celui publié ici par Jean-Louis Barsacq qui daterait des années 1964-1965 ; même s'il ne faut pas en attendre la révélation de grandes pièces inconnues, elles illustrent au moins la constante fécondité et la diversité des talents d'Anouilh, polémiste, nouvelliste, observateur de son temps, critique occasionnel. Ne serait-il pas temps de mettre en chantier une correspondance générale ? Bien des lettres sortent des cabinets, comme celles adressées à Anca Visdei ou à l'historien Pierre Gaxotte dont *Études littéraires* livre la primeur. En novembre 2006 s'est vendu un lot de lettres, dont une, envoyée à Lucien Dubech, critique à l'*Action française* et à *Candide*, évoquait le travail avec Barsacq pour *Le bal des voleurs*. On sait tout ce que contiennent déjà les fonds publics : Bibliothèque des arts du spectacle (A. Barsacq, J.-L. Barrault, P. Fresnay) et Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (L. de Vilmorin entre autres), Académie française (Francis Ambrière), Université d'Austin (soixante-dix lettres à Léopold Marchand). Le texte de *Mandarine*, montée en janvier 1933 par Pierre Fresnay, est aujourd'hui inaccessible ; pourtant il existe sous forme de deux sections manuscrites, l'une à la Beinecke Library de l'Université Yale, l'autre à la SACD (quatre-vingt-six pages qui restent à ordonner). Il faut multiplier les éditions critiques, en particulier pour les pièces qui ne figurent pas dans la Pléiade[5].

Le temps paraît aussi venu pour une biographie d'Anouilh qui pourrait se sous-titrer *Une vie de théâtre*. Vaste entreprise qui suppose, à partir d'une grande familiarité avec l'histoire du théâtre au XX^e^ siècle, de fouiller les fonds d'archives, d'exploiter les correspondances, de réunir pour mieux connaître l'homme de scène les témoignages d'acteur qui existent épars. Ce serait conjoindre une meilleure intelligence de la personnalité morale et intellectuelle d'Anouilh, complexe, secrète, attachante et l'ancrage de son œuvre dans la culture étendue du lecteur acharné qu'il était et dans les courants dramatiques dont il fut un spectateur à la fois lucide et attentif.

L'œuvre oxymorique de ce « janséniste sous un petit chapeau d'Arlequin », qui place en son centre la vision de l'homme « inconsolable et gai », n'a pas donc livré tous ses secrets, tout ce que Roland Barthes appelait la « rumeur des signifiés seconds » qui court derrière les sourires grinçants de ses personnages et son « désespoir étincelant » (Laurent Dandrieu).

Pour ce numéro d'*Études littéraires*, nulle thématique préalable n'avait été définie ; mais, au gré des collaborations, se révèlent ou s'approfondissent des aspects peu ou mal connus de l'œuvre : entrée dans l'atelier du dramaturge par l'invention des noms propres, la figure prégnante de Cyrano, les travestissements du chœur antique et le frémissement discret de l'actualité ; activité cinématographique ; éclairages renouvelés sur des pièces aussi commentées qu'*Antigone* et *Le bal des voleurs*. Les inédits et le petit dossier iconographique[6] montrent tout ce qu'il reste à découvrir pour mieux connaître l'homme que fut Anouilh et ses rapports avec le texte comme avec la scène de théâtre. En ce centenaire de sa naissance, Anouilh demeure fascinant et apte à séduire les jeunes générations, quand bien même elles ne trouveraient pas à sa lecture la « mer de délices » (*Madame Figaro*) dans laquelle le coffret de la Pléiade plonge Éric Neuhoff.

(Automne 2009)

5 L'édition par nos soins de *Becket ou L'honneur de Dieu* doit paraître en mars 2010 dans la collection Folio théâtre. Celle de *L'invitation au château*, pour la même collection, est déposée chez Gallimard.

6 Bernard Beugnot et *Études littéraires* expriment leur reconnaissance et leurs remerciements à la famille et aux amis de Jean Anouilh qui nous ont communiqué des textes manuscrits et des photos inédits en nous autorisant à les reproduire.

TÉMOIGNAGE

Pour un portrait d'Anouilh en père spirituel

Anca Visdei

Lettre imaginaire

Cher Jean Anouilh,

Je vous ai gardé dans mon cœur, même après votre mort, « mourir la belle affaire ! » Comme un signet dans le livre de ma vie, un père spirituel à mettre sur toutes les blessures, toutes les douleurs… mon père spirituel, vous ne m'avez jamais abandonnée. Merci. Dont acte.

Dans Lettre à une jeune fille qui veut faire du théâtre *vous écriviez* :

Mademoiselle, j'ai bien cherché. Votre lettre est récente, mais il ne faut pas croire que cette qualité, comme en géologie, garantit une place aux couches supérieures des papiers qui encombrent ma table.

Moi, je n'ai pas eu à chercher. Vos lettres sont anciennes, mais il ne faut pas croire que cette qualité, comme en géologie, les condamne à une place aux couches inférieures des papiers qui encombrent ma table…

Vos lettres, vos pièces, vos mots m'aident à vivre chaque jour. Je vous entends, Monsieur. Comme si c'était hier. Six pieds sous terre, Monsieur, vous n'êtes pas mort. Je vous évoque souvent, avant les choix difficiles, lorsque les doutes m'assaillent, lors des moments de découragement. Vous êtes toujours là.

Je me rappelle votre grain de voix, votre sourire, presque tous vos mots, votre veston de bon vieux tweed, votre panama clair et votre canne qui, posée à côté de vous, faisait davantage penser à une coquetterie de jeune homme qu'à une servitude de l'âge. Je ne peux pas vous garder pour moi, Monsieur.

Bien sûr, il y a votre œuvre, reprise dans les manuels de littérature, savez-vous que nous voisinons sur la même page de « Langue et littérature française pour les 3e » chez Hachette ? Vous étiez au moins aussi élégant, aussi plein d'humour et de lucidité que vos pièces. Dans un monde d'ego hypertrophiés, une réelle modestie, une réserve prudente et pudique vous ont aidé à rester un inconnu célèbre.

Puisque vous avez commis l'imprudence (et la terrible trahison amicale, je vous en voudrai toujours) de mourir, permettez-moi de vous dresser un modeste tombeau dans l'acception du Grand Siècle français, cette époque que vous aimiez tant : un monument de mots pour vous honorer.

Mon souvenir de vous n'est pas objectif, je n'y ai vu que du bon. Je dirai ce bien que je vous ai vu faire, ce vrai que je vous ai entendu dire, ce sourire lucide qui ne vous quittait pas, votre absolu besoin de porter secours à tout être en détresse. La raison pour laquelle je veux vous remercier ici est la même qui justifie l'admiration d'Albert Cohen pour Churchill d'Angleterre, *lettre d'amicale et fraternelle affection, au mot près la raison pour laquelle vous êtes reconnaissant à Molière* d'avoir été un homme. *Cohen a-t-il rencontré Churchill ? Moi, je vous ai rencontré, le roi n'est donc pas mon cousin. Merci, Monsieur.*

La rencontre improbable

Un jour de juin, sur les hauteurs verdoyantes de Lausanne, je faisais la connaissance de Jean Anouilh, rencontre parfaite comme une scène bien écrite. L'anecdote qui la précède, je crois l'avoir aussi racontée, par bribes et à doses homéopathiques à Jean Anouilh.

La scène se situe à Paris rue Jean-Goujon. En 1984. J'écrivais des pièces de théâtre et je travaillais comme critique dramatique dans un magazine tout neuf tout beau. Nous avions tout : le grand hall carrelé de marbre où l'on dressait l'arbre de Noël du personnel, l'escalier d'apparat somptueux, épousant des murs très hauts et laissant un grand puits de lumière.

Je venais de connaître mon premier succès d'auteur au théâtre (je m'en suis, à quelques rares exceptions, abstenue depuis), grâce surtout à deux de mes interprètes, stars dont les amateurs du XX^{e} siècle doivent avoir conservé le souvenir. Je viens de retrouver le nom de ma protagoniste, Blanchette Brunoy, dans la distribution du *Voyageur sans bagage*, film réalisé par Jean Anouilh avant la guerre. Mais cela, je l'ignorais en 1984. À cette époque je ne vivais que pour écrire du théâtre. Anouilh était un grand auteur, le dernier géant d'une race disparue car il savait *bâtir* une pièce, en faire la mise en scène en trouvant la bonne distribution et même gagner de l'argent puisque le public le suivait presque toujours. La critique chic boudait, j'ai même lu sous une plume fielleuse « Anouilh, cet auteur qui ne fait rire que le public », mais cela attirait les spectateurs et n'empêchait nullement la « boutique » de tourner. Anouilh représentait un modèle pour l'auteur débutant que j'étais. En attendant, j'allais sagement, tous les soirs, et le dimanche en matinée (parfois deux fois) au théâtre pour livrer au journal mes chroniques dramatiques. J'avais remarqué que l'un ou l'autre de mes collègues de *la culturelle* avait fait la « une » du journal, ce titre en première page qui annonce fièrement les sujets que l'on souligne pour appâter le lecteur. Je n'avais jamais eu de *une*. Je suis donc allée chez D. , mon rédacteur en chef, pour lui demander justice. Je n'osais pas avouer que je voulais la « une » surtout pour que ma famille restée en Suisse constatât à quel point, au bout de deux exils, le vilain petit canard s'en sortait. Je contournai la difficulté en demandant à D. si la « une » était mieux payée que le reste des articles. Comme je

l'espérais, il me répondit affirmativement ; je couvris mon orgueil de ce bouclier de fortune et prétendis que je manquais d'argent. Les gens aiment entendre que vous n'avez pas d'argent. D. me regarda avec condescendance (il acceptait déjà tous mes sujets les plus farfelus, ce qui nous a permis d'ailleurs de ne pas rater quelques carrières naissantes de gloires aujourd'hui confirmées) et m'expliqua patiemment comment se méritait une « une ». Le sujet devait être de grand intérêt, à la fois moderne, important, *visible* et fleurer bon son originalité.

Il conclut que dans le théâtre, ma foi, surtout au moins de juin, de tels sujets en or, il n'y en avait pas. À moins de scoop…

— C'est quoi un scoop au théâtre ?

Du ton dont on dit les énormités, D. me donna un exemple :

— Un scoop serait « Anouilh s'exprimant sur le Festival d'Avignon ».

Qu'à cela ne tienne, folle jeunesse ! Je posai la question dans la rédaction : « Qui a le numéro de téléphone d'Anouilh ? »

— Ben… Anouilh, il ne vit plus en France, il est en Suisse.

Sur le ton dont on dirait le Pôle Nord.

— Où en Suisse ?

— À Lausanne. Mais cela ne sert à rien, il ne donne jamais d'interview, il déteste les journalistes. Nous avons essayé plusieurs fois de le rencontrer, il a toujours refusé.

Anouilh était réputé misanthrope.

Il n'est pas nécessaire d'espérer pour entreprendre… J'appelai. Ce fut lui qui répondit. Voix grave, décidée, j'avais intérêt à me dépêcher si je voulais l'entendre encore. Ses monosyllabes me faisaient très bien sentir qu'il était interlocuteur à vous condamner d'un « Non-merci-au-revoir » sans vous laisser le temps d'en placer une.

Une lettre adressée à Pierre Fresnay (BNF) dans les années trente m'est apparue comme la métaphore anticipée de ma propre rencontre.

Mon cher ami
Nous avons eu P. P. et moi le dialogue suivant :
— *Madame Paulette Pax ?*
— *Oui.*
— *C'est Jean Anouilh, madame.*
— *Oui.*
— *Je serai heureux de pouvoir vous voir.*
— (encombré) *Voulez-vous lundi 7h ?*
— *Si vous voulez. J'ai besoin de vous voir assez rapidement à cause de Fresnay.*
— *Hé bien lundi 7h si cela vous est possible. Entendu au revoir etc.*

Tout lui est théâtre. Il rédige la conversation comme une scène.

Nous avons eu J. A. et moi le dialogue suivant :
— *Monsieur Jean Anouilh ?*
— *Oui.*

— *C'est Anca Visdei, Monsieur. — (encombré) Vous pouvez répéter ?*
— *Vis dei : force de dieu. En latin.*
— *Mhmhm.*
— *Je suis journaliste.*
— *Mhmhm.*
— *Je serai heureuse de pouvoir vous rencontrer. Mon journal serait honoré…*
— (coupant ma phrase)… *Je ne reçois pas les journalistes. On ne dit jamais que des sottises. J'ai tout dit dans mes pièces.*
— *Je sais Monsieur, je les ai lues.*
— *Bon alors…*
— *C'est que, Monsieur… je suis… (*cherchant quelque chose à dire, vite, sinon il raccroche !) *je ne suis pas (être ou ne pas être, là est la question) une journaliste* (ouf, visitée enfin par le démon de l'improvisation) *comme les autres.*
— *… Hmm ?*
— *Moi, je vous admire depuis… la Roumanie.*

J'avais perdu toute dignité ! Moi, la réfugiée politique qui n'évoquait jamais ses origines, j'en étais arrivée à me cacher derrière la Roumanie. Pour faire exotique ? pour faire pitié ? j'étais tombée bien bas.

— *Je ne voyage plus, pour me rencontrer vous devriez venir en Suisse.*
— *Mais bien sûr, Monsieur, mes parents y habitent, j'y vais tout le temps.*
— *Ils habitent dans quelle ville, vos parents ?*
— *À Lausanne, Monsieur.*
— *Quand vous viendrez les voir, vous me passez un coup de fil et nous conviendrons d'un rendez-vous.*
— *Oui, Monsieur, convenons de la date !*
— *Mais…* (encombrement, il pense : « C'est une dingue, une emmerdeuse, une kidnappeuse » ; la fille de Frédéric Dard et le cercueil de Charlie Chaplin avaient été enlevés à l'époque dans la région.) *Quand venez-vous voir vos parents ?*
— *Tout de suite, Monsieur* (je regarde ma montre). *Ce soir, il y a encore un train.*
— *… Hé hé hmm* (rire sous cape). *C'est un peu précipité. Voulez-vous le… 9 ? Le 9 juin, vous pouvez venir pour le thé.*

La conversation avait duré trois minutes tout au plus ; elle me laissait épuisée. Il fallait foncer acheter les billets, préparer des articles en avance pour la durée de l'absence, mériter cet entretien. À cet instant précis, la peur de ne pas le décrocher m'avait quittée pour laisser la place à l'angoisse de ne pas être à la hauteur.

* * *

Extérieur jour. Le 9 juin 1984. Décor : le Lavaux, cette rive du lac Léman, célébrée par Ramuz et Cingria, ces *vignes du Seigneur* chantées par Gilles et Urfer, ce pays paradisiaque où l'on appelle le soleil *Jean Rosset* et où l'on fête l'arrivée du printemps par les étincelles du carnaval des Brandons. Une côte ensoleillée du canton de Vaud que choisissent comme dernier port tant de voyageurs venus d'ailleurs : Nabokov, Chaplin, Audrey Hepburn, Frédéric Dard, Madame de Staël. Un endroit où, plus tard, dans le cimetière de Pully, le seul cimetière, à ma connaissance, à posséder un petit bassin avec des poissons rouges, Anouilh reposera en compagnie de C. F. Ramuz.

Dès notre première rencontre, Anouilh m'avoua que si je m'étais simplement présentée comme auteur de théâtre, il m'aurait lue tout de suite et, très probablement, vu la qualité, etc., reçue ensuite. En riant, il confessa que l'argument que j'avais choisi pour le convaincre de me recevoir, était le pire de tous. Dans son lever de rideau *Épisode de la vie d'un auteur*, il avait placé, croquée d'après nature probablement, une journaliste roumaine, Madame Bessarabo, qui bombarde inlassablement l'auteur, pris dans le broyeur de scènes de ménage, d'un redressement fiscal et de sollicitations de parasites divers, de cette antienne existentielle : « — Maître, maître, je ne peux plus attendre. L'intelligentsia roumaine est anxieuse de savoir ce que vous pensez de l'amour… ».

C'était peut-être la raison pour laquelle, en me voyant pénétrer dans son jardin, à la place de Madame Bessarabo, Anouilh m'a dit avec un soupir de soulagement :

— C'était bien vous.

Ce souvenir est devenu mon « fond d'écran » intérieur. Quand il fait trop gris et froid dans ma vie, je ressors aussitôt cette image : je monte le chemin vers Jean Anouilh, un soleil de jeune été nous éclaire, le ciel est transparent, le décor si neuf qu'il semble la toile peinte d'une scène de théâtre. Anouilh m'accueille et sourit. « C'était bien vous ». C'est bien moi.

Un taxi m'avait déposée devant la grille blanche qui était ouverte, je montais le jardin en pente. Les nappes de gazon étaient dressées sur les vagues douces d'une colline dominée par une grande maison blanche, compacte, solide, sur le modèle des fermes cossues du canton de Vaud. De grands chiens viennent à ma rencontre. Debout, devant la maison, surveillant peut-être qu'ils ne me mettent pas en pièces : Jean Anouilh. J'eus un grand sourire, pour répondre au sien. Le soleil brillait, il s'était coiffé d'un panama clair. Je portais une robe marin blanche, à parements bleu marine, trouvée chez Laura Ashley. J'arborais les couleurs de la marine à dessein. Comme un premier salut à mon auteur. Une convention 1900 à laquelle je le savais attaché. Une réminiscence des enfants de ses pièces, les Toto et Marie-Christine qu'il costumait en jeunes mousses. Plus tard, il allait me confesser dans l'une de ses lettres, avec cette merveilleuse tendresse bourrue qui était toute de pudeur et d'empathie :

> *Pour l'interview vous avez été honnête, j'ai dit tout ça, mais vous m'avez fait plus méchant et plus aigri que je ne suis. Mais c'est la loi du genre… je ne me laisserai plus prendre au piège d'un sourire, de regards*

noyés (vous vous êtes vendue dans votre pièce), d'une robe blanche à col marin, qui, moi, ne m'a rappelé que mes dix ans. J'avais une petite amie habillée comme ça.

Courage, vous avez des dons et on <u>rejouera</u> Les jaloux*, j'en suis sûr.*

Je vous embrasse.

Cachet de la poste de Lausanne 16/06/1984

Les jaloux était ma première pièce jouée à Paris au Théâtre de Plaisance. Un beau spectacle qui s'arrêta net en raison de la disparition de l'un de nos comédiens vedettes. À la fin de ma visite, Anouilh m'avait demandé de lui envoyer le texte, ce que j'ai fait aussitôt arrivée à Paris. Quelques jours après, sa réponse me parvenait.

Voilà, j'ai lu les œuvres complètes. J'ai ici pendant une courte absence de ma femme, mon ami Pietri qui est venu « me garder » et qui collabore avec moi depuis quarante ans et qui a le meilleur jugement de théâtre que je connaisse…

Le petit divertissement Louis XV l'a beaucoup amusé, comme moi — je vais essayer le Tamin — Les jaloux m'ont épaté et lui aussi. Vous avez des dons merveilleux de dialogue et d'humour… et de méchanceté ? Là il y a quelque chose à faire, même si cela a été joué dans « l'indifférence » comme vous dites. Écrivez où, quand, par qui, et quels articles il y a eu. On peut peut-être la replacer — Je pense à Mauclair[1] *qui la jouerait merveilleusement dans son petit théâtre pour rire. J'ai d'ailleurs tout le temps pensé à la [sic] lisant aux Chaises et surtout à la Leçon. On peut avoir de plus mauvaises références.*

La vive voix et l'épistolaire

J'ai gardé la cassette recevant les messages de mon répondeur de l'époque. Il y a un message d'Anouilh. Que je n'effacerai jamais. « C'était rien. C'était Anouilh qui venait prendre de vos nouvelles. »

Anouilh était un conteur doué, joyeux. Sa conversation était pleine de charme et d'humour. Quand il racontait une anecdote drôle, il riait juste là où il fallait, pas au début de l'histoire ! cela aurait *grillé* l'effet, ni à la fin, là il s'offrait le plaisir d'entendre rire les autres, non : il riait au milieu, très exactement là où, dans une pièce classique on plaçait *la grande scène du deux*, là où il y a un creux à remplir, un pont pour ne pas se mouiller les pieds dans l'ennui. Un rire discret mais présent, comme le velours d'un rideau de théâtre qui glisse sans bruit, un rire de feutrine insolente.

Il racontait les blagues avec le même art qui lui servait à construire ses pièces : une charpente solide, stable, recouverte d'un tissu à fleurs, il passait la main

1 Jacques Mauclair (1919-2001), comédien et auteur dramatique, a fait partie de la troupe de Jouvet, dirigé le Théâtre de l'Alliance française et créé le Théâtre du Marais où il a monté du Ionesco.

par-dessus pour chasser les plis. Son père avait été coupeur-tailleur, il avait hérité du geste sûr, du respect de l'étoffe. Une anecdote n'est que du tissu au mètre, c'est le savoir-faire du coupeur qui en fera un rideau, une jupe à volants, un couvre-lit.

Prudent, goguenard, Anouilh se renseignait auprès de votre auditoire :

— Ah, mais vous avez dû l'entendre cent fois, cette histoire !

On riait :

— Chaque fois elle nous fait rire.

Une histoire racontée par lui acquérait à chaque fois une saveur nouvelle.

Anouilh ne pouvait raconter, fût-ce une petite anecdote de théâtre, sans qu'elle soit pourvue d'un prologue, d'un point culminant, ou plusieurs, d'une chute. Sa langue parlée était belle, précise, émaillée ici et là d'un mot familier, faisant contrepoint avec un mot rare (jamais précieux !), histoire de donner du tonus et du piment à la phrase.

Il lisait merveilleusement ses pièces. À ses débuts, il ne donnait pas le manuscrit au directeur du théâtre, il lui faisait la lecture à haute voix, jouant tous les personnages.

Anouilh était un Monsieur d'apparence classique qui avait la maîtrise de ses émotions et savait exactement ce qu'il voulait livrer (« un vrai homme avec un vrai riflard de luxe, pas de temps à perdre », écrivait Marcel Aymé), tout en restant, comme tout vrai homme, un petit garçon prêt à enfourcher le premier fou rire. Il ne se permettait jamais un mot vulgaire ou déplacé. Tout en avertissant d'emblée qu'il aimait les *plaisanteries de garçon de bain*.

En écoutant le *Siegfried* de Giraudoux, Anouilh avait eu la révélation de ce style, à la fois poétique et quotidien, dont il avait toujours rêvé. À la fin de sa vie, il confessait ne plus savoir pour quel public il écrivait. Aujourd'hui, contemplant la vie du théâtre, à part quelques heureuses exceptions, c'est la description par Chateaubriand de Talleyrand arrivant avec Fouché, dans *Les mémoires d'outre-tombe*, qui me vient à l'esprit : « Le Vice s'appuyant sur le bras du Crime ». Plus exactement l'*Imposture s'appuyant sur le bras de la Calomnie*. L'art perd chaque jour un peu plus de son caractère sacré dans un marigot où le produit commercial voisine avec la prétentieuse pose artistique nombriliste, aussi loin de son vrai propos que l'est une perspective Potemkine[2] d'une avenue bordée de bâtiments réels.

Notre correspondance s'est poursuivie pendant des années, émaillées par des visites en Suisse. Jusqu'à sa mort.

L'année passée [2008], une fois par semaine, j'avais rendez-vous avec lui, rue de Richelieu, dans cette vaste salle de lecture du Département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale qui lui aurait plu : bibliothèque à l'anglaise, avec cour de lumière intérieure, passerelles, belles lampes aux globes en opaline qui s'allument au crépuscule et tomes anciens reliés de vieux cuir bordeaux. Bordeaux… Lire la correspondance de Jean Anouilh (presque toujours manuscrite) revient pour qui l'a

2 La perspective Potemkine était un système d'échafaudages et de toiles peintes dont le ministre Potemkine habillait les masures misérables de Russie sur le trajet des visites de l'Impératrice Catherine II. De la sorte, au lieu de voir la réalité, celle-ci voyait une Russie rutilante. On utilise aussi l'expression villages Potemkine.

connu à l'entendre parler. La magie opère. Il ouvre des parenthèses sans les fermer, d'ailleurs la plupart du temps, il oublie le point final des phrases. Souvent, il trace le début du mot, sa seconde moitié se perdant dans une arabesque incertaine. Il en va de ses idées comme des conversations téléphoniques avec des gens que l'on connaît bien, le début est affirmé, martelé parfois et on ne peut que deviner la suite.

Aujourd'hui j'ai déposé au Département des Arts du Spectacle les lettres que j'ai reçues, amicales, enlevées et si drôles. J'en ai même conservé les enveloppes. Sur les timbres suisses, on voit le cachet de la poste. Et la date. Car il ne datait presque jamais ses lettres. Pour les rendre éternelles ? En quatre ans, ses lettres m'ont suivie de déménagement en déménagement où j'ai tant perdu, des bijoux, des amis, des illusions, des déclarations d'impôt. Jamais ses lettres.

Je m'en sépare aujourd'hui. Avec joie. Je ne peux pas les garder pour moi. Par la fenêtre du bureau où l'échange a lieu, je vois le square Louvois avec ses quatre belles cariatides soutenant la vasque de la fontaine. Le conservateur en chef a beaucoup d'humour, mais je n'ose pas lui dire qu'Anouilh vient de me faire signe. Le square Louvois rappelle aussitôt à ma mémoire les vers dont Tristan Bernard a fait don à Anouilh :

Comme disait Colbert à Monsieur de Louvois
Que n'ai-je baisé plus, quand baiser je pouvois.

Jean Anouilh lisait sans délai les textes que je lui adressais, donnait son avis avec franchise, sans détour, ajoutant toujours comme une espièglerie qu'il pouvait se tromper. Il n'aimait pas tout et ses avis étaient tranchés.

> *Nous arrivons à Dona Juana. Je n'aime pas et dans sa forme, je suis sûr qu'elle ne sera pas jouée. Il y en a trop : c'est trop long et complaisant. C'est un fatras, avec un peu de psychanalyse (?) en plus ce qui est une faute rarement pardonnable… Et puis, pourquoi Dona Juana, grosse couseuse de gros fils blancs ? Appelez la Elvira ou n'importe quel nom sans références si vous tenez à l'Espagne et laissez le symbolisme enfantin des Perceval, Siegfried et compagnie… Les symboles décidemment vous poursuivent… Je la relirai dans quelque temps pour des conseils plus précis, mais croyez en ma vieille sagesse, ne la faites pas monter, même si on vous le propose dans son état actuel… Vous gâchez de merveilleux dons, et un éreintement d'une première pièce est dur à remonter.*
> Cachet de la poste de Lausanne 16/06/1984

Une autre volée de bois vert m'attendait, lors de la sortie de mon roman, *L'éternelle amoureuse.* Mais comme toujours chez lui, dans le fagot il y a aussi des fleurs. Comme si, constamment, un dialogue intérieur faisait alterner en lui l'avocat et le procureur, autour de textes qu'il analysait toujours avec passion.

Ma chère Anka

Le best-seller se porte gras, en ce moment. Je suis lapidé. Que dire du vôtre ? Le seul dont je vous parlerai = […] agacement (je pense que vous vous en doutiez de la part d'un vieil ermite râleur et à demi infirme) et émerveillement devant certaines scènes… je vous en ferai la liste et là, votre talent m'a sidéré.

Mais que de foutre, pour écrire comme vous et ce n'est pas parce qu'on met bite et couilles toutes les trois lignes qu'on a de la force ? C'est un défaut de collégienne… et avec votre talent ce n'était vraiment pas la peine… Si vous aviez fait votre service militaire dans une chambrée en France, cela vous épaterait moins… Mais inondation de foutre mise à part, qui est monotone (peut-être parce que je suis un homme) mais il y aura sûrement des dames Genevoises ou Lausannoises à la ménopause douloureuse qui vont se précipiter dessus — si elles osent l'acheter…

La mort du père, la clinique et le Suisse économe, la bibliothèque, l'accident de la rue, et le mouton devenu tigre, l'hôtel de Beaulieu ce Noël fantomatique Venise aussi et toute l'histoire du sculpteur sont des scènes extraordinaires… Vive le théâtre qui vous aurait obligée à faire court !

Je vous supplie d'écrire un livre de 250 pages condensées sans complaisance nombrilesque (c'est finalement la cavité la plus profonde du corps humain plus que le vagin et le rectum pour les fantaisistes…).

Et puis votre livre est de ceux que les belles Dames du XVIII^e^ appelaient drôlement un livre « à lire de la main gauche ». Et pour cet usage, il est beaucoup trop lourd…

Je vous embrasse et vous avez beaucoup de talent. Je suis épaté.

Bien amicalement,

Cachet de la poste suisse (Pully) du 18/12/1984

Il n'avait pas tort, des années après j'ai donné une nouvelle version, restreinte, du roman et elle est infiniment meilleure. Le théâtre était son monde, sauf quand, me disait-il, « n'ayant plus la force de porter des personnages », il écrivit ses souvenirs. Des mois après la lettre précédente, il me réécrivait, pour me recentrer sur le genre dramatique :

Faites-moi une pièce avec des bonnes scènes de votre livre

La mort du père — La librairie — la fureur du faible — Venise et le sculpteur.

Là vous aurez les pieds sur terre. Sur votre terre.

Lettre postée à Pully le 03/03/1986

Son amitié était de grande qualité. Quand il aimait un texte, il me l'écrivait. Mais auparavant il l'avait déjà envoyé à quelques directeurs de théâtre, avec une lettre de recommandation chaleureuse. Il actionnait spontanément son réseau, il remuait ciel et terre pour aider, revenait à la charge, n'abandonnait jamais. Des années après sa mort, j'ai croisé Guy Descaux qui m'a raconté qu'Anouilh lui laissait souvent des messages sur son répondeur au Théâtre des Champs-Élysées : « Pourquoi vous ne jouez pas les pièces d'Anca… ? ». Anouilh ne me l'avait jamais dit.

C'était un ami doublé d'un vrai artisan du théâtre pour lequel apprécier une pièce allait de pair avec sa présentation dans le bon écrin et par les meilleures interprètes (?).

Votre visite m'a fait plaisir, chère Anca parce que vous êtes charmante et que vous ne m'avez pas posé une seule question sotte sur le théâtre. Vous avez l'air de très bien savoir ce que c'est. C'est peut-être parce que c'est ce que je pense moi-même que cela m'a paru si bien… Vous pouvez être une excellente journaliste de théâtre.

Je vais essayer de parler de vous à quelqu'un du métier qui pourra peut-être vous être utile… un gros « peut-être » car les gens ne sont pas des terre-neuve et ce n'est qu'une « connaissance » au Figaro.

Quant à la pièce je l'ai lue et relue ravi par deux choses : vous avez un excellent dialogue vif et drôle et de plus, ce qui est rare, vous avez un style. Le sujet est sans doute un peu académique. Un peu un sujet de devoir pour Éditions Bordas, « Imaginez Don Juan vieilli que le ciel punit en lui envoyant une petite coquette, qui n'est peut-être que le diable et qui va le désespérer à son tour. » « Tracez un portrait aussi peu conventionnel que possible de Leporello. Comparez ce rôle au rôle de Sganarelle dans la pièce de Molière » etc., etc.

Je ne me moque pas de vous… et c'est tout de même d'une qualité rare.

Je suis à peu près sûr que vous êtes un auteur dramatique — il n'y en a pas beaucoup en jupons. Écrivez une pièce moderne de préférence avec ces qualités-là et « faisant le spectacle ». C'est très important : pas si courte que ce Don Juan…

Je vais voir, sans trop d'espoir, si quelqu'un s'y intéresserait et envisagerait de le monter dans un lieu où l'on joue des pièces en un acte… Connaissez-vous Tamin[3]*, il avait monté un Crébillon fils dans ce ton à l'Odéon et il est un de ceux à qui j'ai fait un papier qui a renversé la situation à ses débuts avec « Arlequin serviteur de deux maîtres ».*

Il m'a toujours dit qu'il ne l'oublierait jamais… qui sait ?

Tâchez d'avoir son adresse je vais essayer de mon côté et je lui enverrai la pièce. En attendant « bravo », et c'est sincère.

Je vous embrasse Jean Anouilh

Non daté [Été 1984]

3 Jean-Louis Thamin.

J'ai rarement rencontré une personne qui fasse autant attention aux autres. Du désir de m'aider à trouver une place dans un journal, à l'attention émouvante qu'il portait aux enfants, le mien par exemple, au fait qu'il ne pouvait pas ne pas offrir son aide dès que vous aviez un souci. Hospitalisée, j'avais reçu à l'Hôpital Saint-Antoine, le plus beau bouquet de ma vie : il était plus grand que moi. Et il donnait envie de guérir. La délicatesse de son attention était celle des pères qui vous entourent de leur protection attentive, sans vous peser, qui vous surveillent de loin, discrètement, sans en tirer la moindre gloire.

Sa critique était précise, rigoureuse.

Chère Anca,

Je ne lis jamais sans angoisse la pièce de quelqu'un que j'aime bien surtout lorsqu'elle commence brillamment comme la vôtre. Et page, par page (il manque la page 73) je me dis comme la mère de Napoléon « Pourvu que ça doure ! » Et bien ça doure presque jusqu'à la fin. Ça se gâte avec le Klimski. Il faudrait trouver un gag — une pirouette pour en finir avec cet homme sans ce dénouement tristement Hollywoodien. La scène de l'huissier est bonne et le coup du Président, mais pas le coup de foudre et le happy end à la guimauve. Il faudrait savoir pourquoi il est venu pourquoi il reste et comment ça se termine sur un gag (le coup du bébé qui a fait pipi sur le pantalon du Monsieur est bien vieux). Ce bébé il n'a pas douze ans c'est une poupée de chiffon faite avec polochon aussi fausse que possible. Comme dans les Poissons rouges tous ses cris sont faits des coulisses par une fille. Les deux téléphonistes doivent être dans les avant-scènes — ou du moins sur les côtés de la scène — éclairés puis éteints.

Je vous le répète tout est très bon jusqu'au Klimski. Il y a sûrement quelque chose à trouver de plus drôle et de moins conventionnel que coup de foudre réciproque… Mais quoi ?

En tout cas vous avez un vrai talent cocasse, un merveilleux dialogue cocasse et vous m'avez ravi presque jusqu'à la fin.

Je vous embrasse

* * *

Double vue, intuition, connaissance des hommes ? il sentait les choses à naître.

Un exemple révélateur. Dans une lettre conservée au Département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale, Anouilh supplie Barrault, *sur l'honneur*, de ne pas présenter à la *censure* de Malraux l'une de ses pièces :

Je ne te donne pas de manuscrit.
Je ne m'engage à rien et d'ailleurs je ne bouge pas jusqu'au 18 juin. Symbole !
Ton ministre, ta subvention, ton gouvernement autorisant ou n'autorisant pas, ta pièce de Brecht m'emmerdent.

Mouvement d'humeur ? Prémonition.

Au sujet de Malraux qui l'*emmer…*, une fois de plus, Anouilh anticipait : ce ministre, au demeurant un très grand homme, s'est débarrassé comme on congédie un laquais justement de Barrault qui voulait faire passer Anouilh par ses ministérielles fourches caudines. Au premier geste *perso'* qui lui avait été dicté davantage par son tempérament d'histrion (sens littéral) que par une réelle conviction politique, le courtisan zélé s'est fait mettre à la porte de l'Odéon.

L'auteur de *Becket,* vieux renard, vieux crabe, il se définissait toujours auprès de ses proches comme un vieil animal, peut-être pour cacher qu'il était resté, toute sa vie, un petit garçon, Anouilh avait *vu venir.* Passionnément attaché à son indépendance, Anouilh n'a jamais couru les honneurs, n'oubliant jamais que le Capitole est proche de la roche Tarpéienne. Aimant les anachronismes, il en jouait comme souvent les passionnés d'histoire. Certains ne le lui ont pas pardonné, couronnant la générale de *Pauvre Bitos* par une bataille émaillée de cris vengeurs.

Jean Anouilh était fier de sa célèbre lettre qui commençait par « Et puis d'abord, je vous emmerde ». C'était le maximum qu'il s'était accordé parce qu'il avait gros sur le cœur. Par réserve naturelle, par pudeur, il se refusait aux insultes faciles.

Dès qu'Anouilh employait un mot un peu leste, une tournure trop familière, il l'assortissait *in fine* d'une soupape : *comme dirait Anca*. Il m'écrivait :

> *[C]'est devenu ma plaisanterie favorite quand je me risque (c'est mon péché mignon)… à des plaisanteries graveleuses — c'est tout ce qui me reste — j'ajoute toujours « comme disait Anca » et nous rions quand même.*

Cachet de la poste suisse du 13/05/1985

Le jour où Jean Anouilh s'en est allé

Le jour où j'ai appris son départ, je n'ai trouvé qu'un moyen de me consoler : regarder le ciel. Ce jour-là, à Paris le ciel était bleu clair comme ses yeux.

Je me suis dit : tant que je suis encore dans ce monde temporel, pour toutes les années qui me séparent encore de ma mort, je regarderai le ciel à dessein, quelques secondes de plus, je regarderai le ciel pour Jean Anouilh. Je ne sais pas trop bien ce que nous réserve l'au-delà, peut-être juste une nuit sans rêves, mais si par mes yeux il était possible qu'il voie encore une fois notre monde, je veux bien lui servir d'antenne.

Quand mon fils était très jeune et que des circonstances que j'ai oubliées ont fait qu'il a été informé de notre fin terrestre, pour le consoler, je me suis empressée de lui promettre : « Quand je serai partie, si c'est possible, je te ferai signe, s'il y a un moyen je le trouverai ». Anouilh disait souvent : « Si après ma mort, vous dites des choses qui ne me plaisent pas sur moi, je viendrai vous chatouiller les pieds. » Une promesse ? une menace ?

Le lendemain de la mort de Jean Anouilh, je publiais « Il a fait semblant de mourir » dans le *Quotidien de Paris*. J'ai écrit bien des articles, mais celui-là fut le plus difficile de toute ma carrière. Je l'ai dicté car c'était urgent. Nous étions le dimanche 4 octobre, il fallait qu'un texte sur Anouilh paraisse dans le numéro du lendemain.

Puis je suis sortie. C'était dimanche, j'avais mon fiston, tout rond, tout joli dans la fraîcheur de ses deux ans pour me consoler un peu. Je l'ai amené au manège de la Place de la Nation faire des tours. Un manège. Le monde, la vie. Ses joyeux rires ponctuaient la ronde. J'étais sur le quai, *La vicomtesse d'Eristal n'a pas reçu son balai mécanique* à la main. Je n'arrivais pas à pleurer. Anouilh me faisait trop rire. Et quand je tentais de refermer le livre, je retombais sur la dédicace de la page de titre : « Pour David qui lira les aventures de ce jeune homme quand il l'aura rattrapé… avec ma profonde amitié pour sa maman. Jean Anouilh Mai 87 ».

Comme les dictons populaires, Anouilh dit parfois une chose et son contraire. C'est sa manière d'être dialectique : les deux sont vraies.

« Mais enfin, le bonheur est une éthique de midinette ! » s'écrie Bernard dans *Le nombril*. « Je hais le bonheur ! Quelle pâtée de chien ! » déclare Électre dans *Tu étais si gentil quand tu étais petit !* « La vie ce n'est peut-être tout de même que le bonheur ! » leur répond Créon dans *Antigone*.

Les gens, comme les peuples heureux, n'ayant pas d'histoire, ce que raconte le théâtre d'Anouilh est le malheur, les rencontres ratées, l'incommunicabilité qui fait le lit sépulcral de la solitude.

La jeune fille sourde d'*Humulus le muet* n'entend pas la déclaration d'amour, les lettres d'adieu n'arrivent pas à leur destinataire. Ni celle d'Antigone adressée à Hémon et confiée au garde, ni celle d'Eurydice, qui échoue, suite à la mort de l'héroïne, dans un commissariat.

De la même manière, certaines pièces d'Anouilh n'ont pas atteint leur public. Déprimé, il écrivait à Pitoëff : « [I]l me semblait qu'ils ne voulaient pas de cette histoire ».

Anouilh adresse des lettres d'amour à ses spectateurs. S'ils rient, s'ils sont touchés, Anouilh se sent aimé. Besoin vital d'un artiste. Il paraît que les premiers mots que Mozart adressait à tous ceux qu'il rencontrait étaient : « M'aimez-vous ? »

Le bonheur, ce n'est peut-être tout de même que d'entendre répondre : « Oui ».

PAYSAGES DRAMATIQUES

Le fantôme de Cyrano dans l'œuvre de Jean Anouilh

Jean-Marie Apostolidès

Comme de nombreux écrivains de sa génération, Jean Anouilh a été marqué par la pièce d'Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac,* créée au théâtre de la Porte Saint-Martin en 1897. Encore qu'il n'en ait jamais fait officiellement mention, Anouilh a dû compter avec ce chef-d'œuvre encombrant, qui marquait à la fois la fin d'une époque et le commencement d'une autre. Que peut-on apprendre sur cet auteur en cherchant la place secrète qu'a tenue dans son imaginaire la comédie héroïque de Rostand ? Quelle lumière la connaissance de l'œuvre de Rostand apporte-t-elle à celle du théâtre d'Anouilh ?

Mondor et Tabarin

On ne possède pas d'information sur la période exacte pendant laquelle Jean Anouilh découvre le personnage de Rostand, mais cette découverte remonte certainement à sa première enfance. Comment pourrait-il en être autrement pour un garçon né en 1910, dans un milieu de moyenne bourgeoisie, intéressé par la littérature et l'art, le public même auquel Edmond Rostand s'adresse en priorité[1] ? Au cours de l'été 1918, le jeune Anouilh, âgé de huit ans, découvre à Royan un spectacle de marionnettes géantes inspiré de *Roméo et Juliette* qui l'impressionne vivement[2]. C'est sans doute à cette occasion que naît sa vocation théâtrale. Il doit découvrir *Cyrano de Bergerac* peu après, ainsi que le théâtre d'Alexandre Dumas. A-t-il assisté à une représentation de la pièce qui continue sa carrière triomphale depuis le décès de Coquelin l'aîné en 1909 ? En 1917, c'est Jean Daragon qui reprend le rôle et deux ans plus tard, en janvier 1919, Pierre Magnier. Des échos de *Cyrano* se font sentir très vite dans la vie du jeune garçon. Bernard Beugnot affirme qu'il « aurait écrit sa première pièce, inspirée de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand »

1 Il est cependant excessif de faire de Rostand le représentant de la mentalité bourgeoise, comme le fera Jehan Rictus dans son pamphlet *Un « Bluff » littéraire : Le cas Edmond Rostand* (Paris, P. Sevin et E. Rey, 1903). En effet, une pièce comme *Cyrano de Bergerac* peut être interprétée comme un exemple parfait de ce que je nommerais un *théâtre de réconciliation*. Elle s'adresse en priorité à la nation plutôt qu'à une classe en particulier.

2 Je m'appuie ici sur la chronologie que Bernard Beugnot a établie dans le premier volume du théâtre de Jean Anouilh édité dans la Bibliothèque de la Pléiade (*Théâtre*, 2007). Comme j'aurai plusieurs occasions de faire référence à cette édition, je mettrai « Pléiade », suivi du tome et de la page d'où ma référence est tirée.

pendant l'année 1922[3]. Pour sa part, dans une entrevue donnée à Pierre Lagarde pour *Les nouvelles littéraires* le 27 mars 1937, Jean Anouilh fait cet aveu : « À dix ans, j'écrivais déjà des pièces en vers, où je copiais Edmond Rostand. J'ai refait *Cyrano*[4]. » Quoi qu'il en soit de la date exacte, la découverte qu'Anouilh fait de *Cyrano* doit être associée à l'origine de sa vocation d'écrivain. En effet, le premier texte dramatique que nous possédions de lui est un manuscrit de vingt-six pages, in-4° sur papier rayé comme en utilisaient alors tous les écoliers de France. Ce texte est conservé aujourd'hui à la Bibliothèque Beinecke de l'Université de Yale, aux États-Unis. Il s'agit d'une *tragi-comédie, en cinq scènes et en alexandrins* où le jeune homme, âgé d'à peine quatorze ans, imite Edmond Rostand (et accessoirement Alexandre Dumas). La pièce s'appelle *Mondor et Tabarin*, elle est datée par l'auteur de juin 1924[5]. La note ajoutée par la personne en charge de la transcription du manuscrit mérite d'être citée :

> Premier essai dramatique de Jean Anouilh, âgé de quatorze ans. Cette tragi-comédie en alexandrins, dans le style d'Alexandre Dumas et d'Edmond Rostand, met en scène deux bateleurs qui ont jadis recueilli une orpheline, enfant trouvée un soir d'hiver, et dont ils sont bien entendu au fil des ans tombés tous deux amoureux. Au début de la pièce, elle va revenir de son couvent pendant que nos bateleurs font leur parade. Nous ne saurons hélas jamais la suite de l'histoire car seules les 26 premières pages sont parvenues jusqu'à nous et nous ignorons si Jean Anouilh a continué sa pièce. Ce que nous en possédons suffit à montrer l'extrême précocité de l'auteur. Les scènes sont bien équilibrées, le dialogue vif, incisif, si les alexandrins sont parfois un peu boiteux. La « parade » devant une nuée d'habitués du Pont-Neuf est remarquablement menée. En quelques répliques, l'action est bien posée. Un talent aussi précoce qu'évident est une rareté dans les lettres françaises.

Je me plais à lire dans cette ébauche certains des thèmes qu'Anouilh développera dans son théâtre. Outre l'existence du mythe de *l'enfant trouvé* qui structure une partie de la littérature française depuis le XIX^e^ siècle[6], on voit aussi à l'état naissant le thème des frères rivaux, jumeaux ou non, qu'Anouilh reprendra dans de nombreuses pièces, en particulier dans *L'invitation au château*, qui date de 1948, et dans *Colombe*, en 1951. Nous retrouverons cette seconde pièce plus tard, puisqu'elle éclaire d'un jour particulier la relation qu'Anouilh entretient avec Edmond Rostand.

Tabarino est un type de farceur qui apparaît en Italie à la fin du XVI^e^ siècle et se répand en France au siècle suivant, grâce à un comédien qui l'associa à un autre *type*, Mondor. Les deux compères créèrent de nombreuses farces qui firent rire la population parisienne peu après la naissance du Cyrano historique. Ces farces furent rassemblées en 1622 dans le *Recueil général des rencontres, questions, demandes*

---

3 Pléiade, t. 1, p. XLIII.

4 *Ibid.*, t. 1, p. 1259.

5 Jean Anouilh, *Mondor et Tabarin*, Yale, Beinecke Library, Fonds Anouilh, ms. 459, dossiers 42-43 ; vingt-six pages avec ratures et corrections.

6 *Cf.* Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard (Tel), 1985 [1972].

et autres œuvres tabariniques, texte qui exerça sans doute une influence profonde sur le jeune Molière. À la fin du XVII[e] siècle, Charles Perrault, dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes*, nous présente les deux farceurs, qui n'ont pas encore été oubliés, par la bouche du Chevalier :

> Les dialogues de Mondor et de Tabarin [...] commençaient ordinairement par une question curieuse que faisait Tabarin ; Mondor disait mille choses savantes et pleines d'érudition sur la question proposée et en donnait la solution en homme grave et comme un philosophe qui a pénétré dans les secrets de la nature. Après quoi Tabarin donnait la sienne à sa manière et faisait rire par l'opposition de son ridicule au sérieux du discours scientifique de son maître[7].

Il est peu vraisemblable que le jeune Anouilh ait eu connaissance du texte de Perrault, et encore moins du *Recueil* des farces tabariniques. A-t-il eu entre les mains une histoire du théâtre ou des spectacles de foire qui aurait pu le guider vers ces deux personnages ? Il se peut qu'Anouilh ait connu une pièce de Paul Ferrier intitulée *Tabarin*, qui date de 1874. Elle met en scène les deux compères. Constant Coquelin, qui va créer en 1897 le personnage de Cyrano, y tenait le rôle-titre. Mais le plus probable est qu'Anouilh, qui en 1919 aurait pendant trois mois écouté chaque soir toutes les opérettes du répertoire au casino d'Arcachon, connaissait l'opéra de Gabriel Pierné, *La fille de Tabarin*, qui date de 1901. Le livret en était de Victorien Sardou et de Paul Ferrier ; il en a accommodé l'atmosphère à la manière d'Edmond Rostand. On retrouve dans la parade des deux farceurs des échos directs du premier acte de *Cyrano de Bergerac*.

Coq-à-l'âne dédié aux gens raisonnables

Deux ans plus tard, en 1926, Jean Anouilh écrit un texte non dramatique qui est son premier ouvrage publié. L'auteur a juste seize ans. Ce texte, intitulé *Coq-à-l'âne dédié aux gens raisonnables*, paraît dans le bulletin dactylographié de la bibliothèque pour la jeunesse *L'heure joyeuse*, p. 9-11[8]. On y trouve plusieurs allusions à Rostand, à *Cyrano* en particulier. Anouilh se place dans le sillage de l'homme au nez protubérant, dans le but d'atteindre cette *légèreté* (définie ici comme l'envers de la raison) qui sera toute sa vie la marque propre de son théâtre. Dès le début de son texte, ou mieux de sa péroraison, comme le héros de Rostand, le jeune Anouilh utilise indifféremment l'épée ou la plume pour défendre ses idées : « Comme une rapière je tire mon stylographe : à nous deux[9] ! » Ensuite, il s'oppose de front aux gens raisonnables, en se drapant du manteau de Cyrano :

> Ce qu'ils vous objectent ? D'abord que vous avez l'air d'un fou (c'est très curieux les gens raisonnables voient des fous partout) ; ensuite que ça ne sert à rien. Et vous avez beau leur dire avec Rostand :
>
> *... C'est bien plus beau lorsque c'est inutile*

7 Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, 1693, t. 1, p. 291-292. En ce qui concerne Tabarin, je renvoie à l'article bien informé de Marius Barroux [en ligne] : <http://www.cosmovisions.com/Tabarin.htm>

8 Il est signé « Jean Anouilh, 16 ans » (Pléiade, t. 1, p. 1249-1252).

9 *Ibid.*, t. 1, p. 1249.

> ils haussent les épaules et s'en vont l'air digne, sans tenir compte de la longueur de leurs enjambées.
>
> *Mettre quand il vous plaît son feutre de travers*
> *Pour un oui, pour un non se battre, ou faire un vers*
>
> dit encore Rostand qui fut un grand poète, donc un grand ennemi de la raison.
>
> *Mettre quand il vous plaît son feutre de travers*
>
> Est-ce que c'est raisonnable cela ? Mais quoi de plus agréable ? Avez-vous jamais senti toute la poésie d'un chapeau de travers ? Cela témoigne d'une indépendance d'esprit et d'une originalité charmantes[10].

Plus loin dans le texte, l'auteur prend la défense de la chèvre de Monsieur Seguin, qu'il associe implicitement à Cyrano, et la félicite de s'être enfuie dans la montagne : « Tu as encore mieux fait de lutter jusqu'à l'aube comme la vieille Renaude, pour rien, pour le panache[11]. » Il termine enfin sa diatribe par un conseil aux gens : « Soyez insouciant comme la chèvre de M. Seguin, soyez fous comme Cyrano ; rêvez beaucoup, méprisez la raison, et vous n'aurez pas gâché votre vie[12]. »

En s'en tenant à ces deux textes de jeunesse, qui témoignent l'un et l'autre d'une précocité remarquable, on doit en conclure que le héros de Rostand occupe une place importante dans l'imaginaire du jeune Anouilh. Comme pour beaucoup de jeunes gens de cette génération, Cyrano est un modèle, tant en raison de sa bravoure que de son esprit. Sans qu'il l'exprime ouvertement, Anouilh va s'efforcer dans sa maturité d'échapper à cette influence première, tout en conservant certaines des valeurs véhiculées par le personnage de Rostand, en particulier son esprit et son goût de la pointe, son non-conformisme, et par-dessus tout son insoutenable légèreté.

Le fantôme de Cyrano

On ne rencontre par la suite que de brèves allusions à l'univers de Rostand, ou même à sa personne, dans le théâtre de Jean Anouilh. Cela ne signifie pas que l'auteur de *L'hermine* a oublié ce premier mentor mais plutôt qu'il construit son univers propre en partie contre les valeurs de son adolescence, donc contre ce que pouvait incarner Rostand pour des gens vivant entre les deux guerres mondiales. Dans l'entretien de mars 1937 avec Pierre Lagarde cité plus haut, Anouilh avoue avoir trouvé sa voix propre en s'écartant de Rostand, et il le fait en se mesurant à Bataille, un autre de ses modèles littéraires. À seize ans, il écrit sa première pièce véritable, *La femme sur la cheminée* : « Là, ce n'est plus Rostand qui m'inspirait : c'est Bataille[13]. »

---

10 *Ibid.*, t. 1, p. 1250.
11 *Ibid.*, t. 1, p. 1252.
12 *Id.*, L'auteur reprendra le thème de la chèvre de Monsieur Seguin dans plusieurs de ses *Fables*, en particulier dans *La chèvre folle*. *Cf.* Jean Anouilh, *Fables*, Paris, Livre de Poche, 1966 [1962], p. 150-152.
13 Pléiade, t. 1, p. 1259.

Les allusions à Rostand trouvées dans les œuvres de maturité sont toutes postérieures à la Seconde Guerre mondiale. Cela signifie sans doute que, pour Anouilh comme pour nombre d'autres, cette guerre marque une rupture importante avec le passé. Les allusions sont de trois sortes : elles peuvent concerner directement Edmond Rostand ; elles se rapportent à l'actrice associée à Rostand et à son théâtre, Sarah Bernhardt ; enfin elles font directement référence à la pièce *Cyrano de Bergerac*.

Dans la première catégorie, on doit inclure le texte qu'Anouilh écrit en 1969 dans le programme d'une de ses pièces les plus autobiographiques, *Cher Antoine ou L'amour raté* :

> Antoine est un « grand auteur dramatique » français en 1913 — cette époque déjà perdue dans la nuit des temps — du temps où les bêtes parlaient... Du temps où le gérant du Pavillon Henri IV où Rostand, qui y déjeunait chaque jour en famille (le maître, Rosemonde, les garçons en culottes de velours, la gouvernante et sans doute quelque secrétaire frémissant), s'étant plaint un jour d'être importuné par ses admirateurs, extasiés, à ses moindres coups de fourchette et ayant exigé un paravent — le gérant atterré faisait confectionner dans la nuit un paravent de glaces, qui isolait le maître sans le dérober tout à fait aux regards, pour que le culte puisse continuer... Ce que Rostand, d'ailleurs, acceptait sans sourciller, conscient de ses responsabilités royales[14]…

Rostand est de nouveau mentionné à l'intérieur de la pièce, au second acte, au cours d'un échange entre Antoine et Carlotta. C'est celle-ci qui s'exprime : « Il faut toujours que cela bouge au théâtre ! Non. Non. Il faut nous faire une pièce héroïque, avec de grands sentiments, bien français ! Voyez le succès de *L'aiglon*, si cet imbécile de Rostand n'avait pas confié le rôle à un vieux monstre comme Sarah[15] ? »

Les allusions à Sarah Bernhardt sont multiples dans le théâtre d'Anouilh. Il lui arrive de la citer directement ; mais surtout, à plusieurs reprises, il met en scène des « monstres sacrés » (comme les appelait Jean Cocteau), qui empruntent certains de leurs traits à Sarah Bernhardt, souvent en les exagérant. Ce sont ces dernières qui mentionnent le plus souvent « la divine ». L'un de ces personnages féminins, Madame Alexandra, dont nous apprendrons plus tard le prénom (Carlotta), apparaît dans deux pièces d'Anouilh, *Colombe* en 1951 et *Cher Antoine* en 1969.

Lorsqu'il écrit *Colombe*, entre 1946 et 1950, Jean Anouilh est un auteur reconnu, aimé du public (même si la critique devient réservée sur son œuvre[16]). La pièce est créée le 11 février 1951, au théâtre de l'Atelier, dans une mise en scène d'André Barsacq. Les principaux interprètes en sont Marie Ventura, Yves Robert et Danièle Delorme. Anouilh a déjà vu jouer Marie Ventura dans la mise en scène de *Cyrano de Bergerac* que réalise Pierre Dux à la Comédie-Française en 1938 ; elle était Mère Marguerite de Jésus, au cinquième acte (André Brunot interprétait Cyrano, et Marie Bell, Roxane). Dans *Colombe*, elle interprète Madame Alexandra, une vieille actrice de théâtre, vivant encore au début du XX^{e} siècle, monstre sacré qui emprunte certains

14 *Ibid.*, t. 2, p. 1287.
15 *Ibid.*, t. 2, p. 733.
16 Pour les relations complexes entre Jean Anouilh et les critiques, je renvoie au livre de Bernard Beugnot, *Les critiques de notre temps et Anouilh*, Paris, Garnier, 1977.

de ses traits à Sarah Bernhardt et d'autres à Cécile Sorel. Madame Alexandra est la rivale directe de Sarah Bernhardt, la « divine » déterminant indirectement toutes ses actions ; elle est extravagante, écrasante, castratrice ; elle a deux enfants, deux fils, comme chez les Rostand. Julien, l'aîné, est un rebelle en quête d'absolu ; Armand, le second, le préféré de sa mère, se montre souple et diplomate. Il réussit là où son aîné se heurte à des murs ou à des portes fermées (au sens littéral de l'expression). Julien et Armand sont en rivalité pour la conquête de Colombe, une jeune bouquetière idéaliste. Si Julien triomphe au début (à la suite d'un coup de foudre réciproque, il épouse Colombe et lui fait un enfant), c'est Armand qui finit par l'emporter au fur et à mesure que Colombe rencontre le succès dans le milieu théâtral où elle n'est d'abord entrée que pour survivre matériellement et éduquer son enfant. À la rigidité excessive de Julien, elle préfère la souplesse tolérante d'Armand.

Les allusions à Rostand sont innombrables dans cette pièce, même si le nom de l'auteur de *Cyrano* n'y est pas mentionné, pas plus que le titre de son œuvre la plus illustre. On peut voir dans la rivalité entre Julien et Armand un écho de celle de Cyrano et Christian. Lors de sa première rencontre avec Colombe, Julien a frappé Émile Robinet, de l'Académie française, plus connu sous le sobriquet de « Poète-Chéri », parce qu'il s'est permis de lever les yeux d'une façon aussi insistante que ridicule sur la pure jeune fille. Son amoureux a la même réaction que Cyrano lorsqu'il perçoit que Montfleury a des prétentions insensées à l'égard de Roxane et s'est permis de la regarder de façon insistante (« Oh ! j'ai cru voir / Glisser sur une fleur une longue limace ! » (v. 489-490)). On a comparé le personnage de Julien à Alceste, et en conséquence celui de Colombe à Célimène. Certes, la parenté est visible, encore qu'il s'agisse là de deux personnages fréquents dans le théâtre d'Anouilh. Mais, pour notre propos, il me paraît plus judicieux de comparer Julien à Cyrano, au moins sur un point : son intransigeance et sa recherche d'absolu. À ceci près que Cyrano maintient jusqu'au bout son attitude « sublime », tandis que Julien, vaincu, risque de sombrer dans le désespoir après le départ de Colombe. Je reviendrai sur ce thème.

L'ironie d'Anouilh à l'égard de Rostand et de son époque se remarque d'abord dans le tableau des mœurs théâtrales qu'il présente, à travers les personnages de Madame Alexandra (« Madame-Chérie »), Desfournettes le directeur de théâtre, ou bien Du Bartas, caricature de Paul Mounet ou de Constant Coquelin, dans ce qu'ils avaient de plus suffisant. Mais Jean Anouilh pousse la charge plus loin. En effet, au début du quatrième acte, on assiste à la représentation d'une scène de la pièce d'Émile Robinet, *La maréchale d'amour*, interprétée par Madame Alexandra et son partenaire Du Bartas. Il s'agit d'une œuvre en alexandrins, comme en produisaient pour Sarah Bernhardt des auteurs tels que Victorien Sardou ou Edmond Rostand. Dans cette partie, Anouilh s'en donne à cœur joie. Familier du style de ces deux auteurs, il force à peine le trait et nous offre un pastiche de Rostand qui est un morceau d'anthologie. C'est fait sans méchanceté, mais ce passage témoigne de l'attitude ambiguë d'Anouilh pour le style et surtout pour les valeurs de cette époque.

Jean Anouilh reprend le personnage de Madame Alexandra dans sa pièce de 1969, *Cher Antoine ou L'amour raté*. Il la désigne alors par son prénom, Carlotta. À la création, le personnage était interprété par Françoise Rosay. L'intrigue se déroule en 1913, en Bavière, à la veille de la Première Guerre mondiale. Antoine est une sorte

de Poète-chéri, plus profond, plus mélancolique. Il vient de mourir, sans doute de se suicider, selon ce que l'on croit. Les personnages de sa vie nous sont présentés ensemble, en un même lieu, comme si la mort avait aboli le déroulement temporel de l'existence du héros. Or, peu de temps avant de partir, Antoine avait écrit une pièce autobiographique, mettant en scène ces mêmes individus. La pièce était intitulée *Cher Antoine ou L'amour raté*. Il l'avait fait interpréter chez lui, par des comédiens qu'il avait fait venir de Paris, pour son plaisir nostalgique. Faute d'avoir su se comporter avec eux comme il le souhaitait, Antoine les met en scène afin de rejouer sur le théâtre de son inconscient ce qu'il a manqué dans sa vie véritable[17]. Anouilh dresse alors des variations sur les rapports complexes entre le réel et l'imaginaire, dans une pièce brillante dont l'une des sources littéraires est Pirandello.

Quant à l'œuvre de Rostand, *Cyrano de Bergerac*, elle n'est à ma connaissance mentionnée qu'une fois dans le théâtre d'Anouilh des années 1950 et 1960, dans *La grotte*, qui date de 1961. Il s'agit d'une des pièces les plus profondes et les plus mystérieuses de Jean Anouilh, toujours dans la veine pirandellienne qui lui permet d'apprivoiser la dimension autobiographique. La grotte n'est pas seulement le nom donné à la cuisine de la maison du comte et de la comtesse et qui constitue la part la plus importante du décor ; c'est aussi l'antre de la sorcière Marie-Jeanne, une métaphore de son organe sexuel, et par-dessus tout une image de l'inconscient au cœur du théâtre de Jean Anouilh. L'action se passe en 1910 ; il s'agit apparemment du meurtre de la cuisinière mais la plupart des thèmes de l'auteur s'y retrouvent, avec une profondeur que les critiques contemporaines (généralement négatives) ont été incapables de saisir. Alors que les comédiens refusent de jouer la pièce et qu'il faut sauver le spectacle, le commissaire suggère à l'auteur : « Vous pourriez peut-être leur réciter la tirade des Nez[18]. »

On voit donc qu'après les écrits de jeunesse, période pendant laquelle Anouilh se confronte directement à Rostand et à son personnage, Cyrano ne possède plus pendant la maturité qu'un statut de fantôme. Je veux dire par là qu'il ne cesse de hanter le théâtre d'Anouilh, mais d'une façon invisible. On peut le voir indirectement, lorsque le jour décline. Il passe furtivement, entre deux répliques, par une sorte de clin d'œil, comme pour faire savoir aux spectateurs attentifs qu'il est encore là, qu'il n'a pas quitté la scène, et qu'il faut se souvenir de lui comme d'une source constante d'inspiration, comme une ombre bienveillante et amicale. Mais si l'on peut voir à l'occasion ce fantôme, il faut également garder en mémoire qu'il voit à son tour le déroulement du drame et que, sans jamais intervenir directement, il juge les personnages qui sont en scène en fonction de son histoire à lui.

---

17 Une approche psychanalytique de l'œuvre d'Anouilh permettrait de rapprocher la notion de *répétition* (qu'on rencontre à de multiples reprises dans son théâtre) du processus incoercible que Freud décrit dans son texte de 1920, *Au-delà du principe de plaisir*, et auquel il donne le nom de *compulsion de répétition*.

18 Pléiade, t. 2, p. 554.

Monsieur Vincent et Cyrano

S'il existe une œuvre d'Anouilh dans laquelle on peut lire l'influence de *Cyrano de Bergerac*, c'est dans le film de Maurice Cloche, *Monsieur Vincent*, qui date de 1947. Le scénario en est écrit conjointement par Jean Anouilh et Jean-Bernard Luc, mais le premier est crédité du texte lui-même, façon de dire qu'il a eu une part prédominante dans ce projet. En ce qui regarde l'interprétation, nombre de comédiens qui paraissent dans ce film ont un lien direct avec le théâtre d'Anouilh. C'est évidemment le cas de Pierre Fresnay, qui interprète Monsieur Vincent, puisqu'il a mis le pied à l'étrier du jeune auteur au moment de la création de *L'hermine*, en 1932. Mais d'autres comédiens engagés dans le film vont bientôt participer à plusieurs productions théâtrales de notre auteur : Marcel Pérès, Michel Bouquet, Claude Nicot.

Pour ma part, je tiens ce scénario non publié pour une œuvre majeure de Jean Anouilh, l'une de celles où il se livre le plus, tout en respectant les données objectives de la biographie de Vincent de Paul (1581-1660). Son univers intime s'adapte parfaitement à l'image qu'il donne de Monsieur Vincent ; il s'approprie le saint comme il le fera quelques années plus tard de Thomas Becket, tout en recontruisant à sa manière le contexte historique, à savoir la France du XVII^{e} siècle. Les deux textes (*Monsieur Vincent*, *Becket*) possèdent de nombreuses affinités. Plusieurs scènes du film de Maurice Cloche nous plongent au plus intime de l'univers d'Anouilh. Je retiendrai pour ma part la rencontre dans un gourbi entre Vincent de Paul et un jeune peintre en éventails (rôle interprété par Michel Bouquet) en train de mourir de tuberculose. J'ajouterai également, à la fin du film, la belle scène entre Vincent de Paul et la reine Anne d'Autriche, interprétée par Germaine Dermoz. Ils font l'un et l'autre un bilan désabusé des grandeurs de cette terre, chacun à leur façon. C'est peu après qu'on trouve une allusion directe à *Cyrano de Bergerac*. Vincent de Paul est rentré chez lui, harassé. En route, il a auparavant aidé un pauvre pour la dernière fois. Il sent qu'il va mourir ; il fait appeler la jeune Jeanne pour lui transmettre le flambeau sacré. L'abbé Pontail, son associé (interprété par Jean Carmet), lui rappelle que le nonce du pape l'attend mais Vincent lui rétorque : « Je crois que je dois ce soir attendre une autre visite encore plus importante. » Une oreille avertie ne manquera pas de rapprocher cette réplique de l'échange entre Roxane et Cyrano au cinquième acte, vers 2376-2382. En évoquant la mort qui vient, Cyrano la décrit comme « une visite assez inopportune » (v. 2378).

Vincent de Paul, revu par Jean Anouilh, c'est Cyrano qui a embrassé la cause des pauvres, d'une façon absolue, sans se poser de question, et qui, tout en gardant une distance ironique face à son apostolat, a décidé comme le héros de Rostand « d'être admirable, en tout, pour tout ! » (v. 481). Alors qu'il est choyé par les riches, qu'il est un familier de la puissante tribu des Gondi, monsieur de Paul abandonne la carrière brillante d'abbé de cour pour secourir les plus nécessiteux, sans se préoccuper du qu'en-dira-t-on. Il ne peut vivre que dans l'absolu. On retrouve dans ce film toute l'opposition entre le monde des riches et celui des pauvres qui structurait jadis des pièces comme *La sauvage*. L'abbé de Paul a choisi son camp, peut-être en raison d'une blessure secrète qu'il évoque comme en passant (il fut deux ans esclave à Tunis). Il termine son existence par cette phrase qu'il confie comme un testament spirituel à la jeune Jeanne : « Ce n'est que pour ton amour seul que les pauvres te

pardonneront le pain que tu leur donnes. » Tout Jean Anouilh première manière se trouve dans cette réplique.

Essayons maintenant d'ouvrir le débat pour mieux saisir l'importance de *Cyrano* dans l'univers du dramaturge Anouilh, en dépassant l'anecdote ou les allusions littéraires.

Le temps d'avant

Pour Anouilh, comme pour Proust avant lui, la période qui court entre la fin du XIX^e^ siècle et le déclenchement de la Première Guerre mondiale, est un moment privilégié de l'histoire de France. Une civilisation entière, que la Révolution française n'était pas parvenue à tuer entièrement, est en train de mourir. Elle pressent sa fin, sans trop savoir la façon dramatique (la boucherie de 14-18) dont elle finira. Il existe, pour la classe des privilégiés — ces héritiers lointains de la noblesse d'Ancien Régime —, une sorte d'insouciance, d'élégance, de négligé qui fait le charme de certains caractères de *La recherche du temps perdu*. C'est aussi la période où Rostand produit son *Cyrano de Bergerac*. Cette même période sert de fond de tableau à de très nombreuses pièces de Jean Anouilh : *Colombe, Cher Antoine*, *La grotte*, *Le boulanger, la boulangère et le petit mitron*, pour n'en nommer que quelques-unes. Or, c'est une période qu'Anouilh n'a pas connue directement : il est né en juin 1910 ; il est issu d'un milieu familial provincial, dans une classe de petits-bourgeois, même si son *roman familial* (fondé ou non sur des faits véridiques) le rattachait quelque peu à ce monde léger, titré et dansant[19]. Anouilh a rêvé cette période plutôt qu'il ne l'a vécue, comme Rostand a rêvé celle qui précède l'instauration de l'absolutisme louisquatorzien. Anouilh se plait à croire qu'il a vécu la fin d'un monde, quand il n'en a connu que les échos assourdis. Il y projette ses hantises les plus profondes, sans pourtant être capable de s'y confronter de façon ouverte, puisqu'il s'agit d'un temps imaginaire. Cette période d'avant la guerre sert de toile de fond à sa sensibilité la plus intime en même temps qu'elle le protège contre les assauts du présent. C'est la dernière période pendant laquelle les valeurs de l'absolu (autant dans le domaine amoureux que dans celui du patriotisme) peuvent encore se manifester. Après la Première Guerre mondiale, l'ensemble des valeurs de l'Occident est marqué par le sceau du relatif et de l'échange marchand.

La quête de l'absolu

Le personnage de Rostand fascine encore aujourd'hui parce que, tout en pressentant la venue de ce monde nouveau qui triomphe au cinquième acte de la comédie héroïque, dans le personnage du comte de Guiche, devenu duc de Grammont, le héros s'en méfie et refuse de baisser les bras devant les compromissions que cet univers nouveau implique obligatoirement : « Je me bats, je me bats, je me bats » (v. 2566). Avec moins de gloire, avec des blessures plus profondes, certains

19 Dans son livre, *Drôle de père* (Paris, Michel Lafon, 1990), Caroline Anouilh rapporte que Jean Anouilh se croyait le bâtard d'un aristocrate qui n'avait pas reconnu sa progéniture, mais qu'il a croisé néanmoins une fois ou deux. Les pièces les plus secrètes de notre auteur (*La grotte*) sont hantées par le thème de la bâtardise.

des personnages d'Anouilh (Franz dans *L'hermine*, Thérèse dans *La sauvage,* Julien dans *Colombe*) font preuve d'une même sensibilité. Ils refusent le compromis, veulent tout ou rien, se heurtent au monde comme il va et qui finit par les briser. Le combat pour l'absolu est encore celui de Thomas Becket (*Becket*) ou même celui de Vincent de Paul, mais il se couvre alors du prétexte de *l'honneur de Dieu*. Anouilh fait de Monsieur Vincent le frère aîné de Cyrano de Bergerac (leurs dates se recouvrent quelque peu). Au-delà de l'histoire objective de Vincent de Paul, l'auteur nous décrit une âme ardente qui refuse de laisser mourir les pauvres, à un moment où, sous l'influence de la monarchie, une nouvelle couche sociale, faite d'aristocratie urbaine, de noblesse de robe et de grande bourgeoisie commerçante, se développe et étale un luxe insolent. Monsieur Vincent, tel qu'il est interprété par Anouilh, refuse le monde de la facilité, de la soumission et des compromis. Il s'empare de la cause des miséreux, parce qu'elle se présente à lui, à ce moment précis de son histoire. Mais il aurait pu tout aussi bien se saisir de n'importe quelle autre cause. Ce qu'il cherche, c'est l'héroïsme, l'utopie, l'absolu, car seul cet univers extrême peut apaiser son âme. C'est sa façon d'être roi, sa façon d'être grand. C'est aussi la raison pour laquelle il peut s'adresser à Anne d'Autriche sur un pied d'égalité. La reine de France possède toutes les richesses, le prêtre misérable n'a rien ; pourtant, chacun dans son domaine, est un prince.

Pour conclure

Au-delà des anecdotes et des traces ténues qui nous permettent de rapprocher les deux auteurs, ou plutôt qui montrent la filiation entre Rostand et Anouilh, c'est la question de l'absolu qu'il faut poser. Car elle hante les deux dramaturges, comme elle hante toute une partie de la population française, quasi jusqu'en 1968. Cela nous permet de mieux saisir le rôle que tient *Cyrano de Bergerac* dans l'imaginaire collectif. Par-delà le talent propre de Rostand, le persistant succès de sa comédie héroïque est dû au fait qu'une telle pièce facilite le travail de deuil de l'absolu. Grâce au personnage-titre, chaque spectateur a l'impression de participer encore à la culture de l'héroïsme, tout en sachant dans le secret de son cœur que les temps de la gloire et du panache sont définitivement terminés.

Références

Anouilh, Jean, *Théâtre*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2 t., 2007 (éd. Bernard Beugnot).

Perrault, Charles, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 4 t., 1693.

Recherche sur l'invention des noms propres dans le théâtre de Jean Anouilh

Jacqueline Blancart-Cassou

Le théâtre de Jean Anouilh fourmille de noms propres, noms de lieux et surtout noms de personnes, les uns empruntés à une littérature antérieure ou choisis dans une réalité lointaine ou proche, les autres forgés par l'auteur. On ne s'intéressera pas ici aux noms de lieux, mais seulement, et la tâche est déjà grande, aux noms et prénoms portés par les personnages présents en scène, ainsi qu'à ceux, beaucoup plus nombreux, de personnes ou de familles imaginaires évoquées au cours des dialogues. Parmi ces noms, nous négligerons ceux que le dramaturge s'est vu imposer par son sujet quand il a repris un épisode historique ou mythologique, pour nous pencher seulement sur ceux qu'il a lui-même choisis ou inventés. Une telle recherche, certes, est en grande partie vouée à l'échec. Il nous faudrait connaître, non seulement les amitiés et les relations de l'auteur depuis ses premières années, mais aussi ses lectures de jeunesse ou les spectacles auxquels il a pu assister : qui sait si l'on ne retrouverait pas l'origine de tel nom dans la liste de ses camarades de classe, et de tel autre dans l'œuvre de quelque écrivain aujourd'hui oublié ? On découvre pourtant, en y regardant de plus près, quelques pistes : si l'origine de bon nombre de ces dénominations nous demeure mystérieuse, il est des créations dont on peut deviner l'intention ou du moins le tenter, et c'est surtout le retour dans l'œuvre de certains prénoms et, davantage encore, de certains patronymes, qui souvent donne à penser : s'agit-il toujours d'un retour du même personnage, ou plus exactement d'un personnage similaire ? Ces récurrences peuvent-elles apporter un éclairage sur la vision anouilhienne du monde, et sur le dramaturge lui-même dans les cas, assez fréquents, où il s'incarne dans ses créatures ? Peut-être vaut-il la peine d'explorer ces différentes pistes.

* * *

Anouilh accorde une grande importance au prénom, pour désigner et définir un être, comme l'a souligné Benoît Barut dans sa très intéressante étude de la pièce intitulée *La répétition ou L'amour puni*[1]. Toutefois, on doit constater que les prénoms attribués par le dramaturge à ses créatures, à la différence des patronymes, ne sont presque jamais forgés par lui, mais plutôt choisis parmi ceux qu'il connaît. Il lui arrive de les puiser dans l'œuvre d'un prédécesseur. La jeune fille de *L'hermine*, par exemple, s'appelle Monime comme l'héroïne de *Mithridate* ; ni sa situation, ni son destin ne sont pourtant inspirés de la pièce de Racine, non plus que du personnage historique évoqué par ce dernier[2]. L'auteur se recommande beaucoup plus explicitement de Shakespeare en intitulant *Roméo et Jeannette* une pièce où la situation est censée rappeler celle des amants de Vérone ; et s'il a appelé son héroïne Jeannette, c'est probablement parce que ce prénom fait écho à celui de Juliette par son initiale et sa terminaison, et peut se substituer à lui dans le titre (on imagine mal quelque « Roméo et Thérèse » !). C'est chez Marivaux que Jean Anouilh cherche des prénoms, quand il s'inspire de son œuvre, dans *La répétition ou L'amour puni* : on y retrouve une Lucile, une Hortensia (s'il n'y a pas d'Hortensia chez Marivaux, il y a un Hortensius) ; on retrouve aussi dans *Cécile ou L'école des pères* le prénom d'Araminthe, plusieurs fois employé par Marivaux qui l'orthographie Araminte ; mais celui de Cécile, dans la même pièce, rappelle plutôt *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, où l'on voyait aussi une Cécile amoureuse d'un chevalier de Malte, ou encore *Il ne faut jurer de rien* d'Alfred de Musset, dont les pièces ont inspiré d'autres détails de celle d'Anouilh[3]. De même, dans *L'hurluberlu*, le personnage central, ouvertement calqué, quant à lui, sur l'Alceste de Molière, a une sœur, « Tante Bise », dont le prénom et le caractère rappellent fort Bélise, sœur de Chrysale dans *Les femmes savantes*. Plus tard, il sera question dans *Pauvre Bitos* d'une « petite Louison » qui pourrait bien venir du *Malade imaginaire*, et l'on verra dans *La culotte* une servante Flipote qui vient, à coup sûr, du *Tartuffe*. C'est en pensant à un poème de Rimbaud, « Les mains de Jeanne-Marie », que Jean Anouilh a nommé Marie-Jeanne la cuisinière de *La grotte* ; il l'avoue par la bouche de « l'Auteur » qu'il a mis sur la scène, dans cette pièce ouvertement inspirée de Pirandello. Et c'est probablement en souvenir du *Siegfried* de Giraudoux, pièce qui a éveillé sa vocation[4], qu'il a choisi pour le héros du *Voyageur sans bagage*, avant son amnésie, le prénom de Jacques : l'amnésique de Giraudoux s'appelait, avant la guerre, Jacques Forestier. Anouilh peut aussi, à l'occasion, puiser un

1 Benoît Barut, « "Prendre la futilité au sérieux" : *La répétition* ou l'acte manqué de Jean Anouilh », 2008, p. 164-165.

2 Anouilh s'était plongé dans l'œuvre de Racine avant d'écrire sa pièce, et il avait d'abord choisi pour son héroïne le prénom de Bérénice, comme nous l'apprend sa correspondance avec Pierre Fresnay (*cf.* la notice et les notes de Bernard Beugnot, dans Jean Anouilh, *Théâtre*, 2007, t. 1, p. 1280 : « Je relis Racine » ; et p. 15, note 1). Mais pourquoi Monime plutôt que Bérénice ? Peut-être parce que ce prénom, proche de Monique, lui a paru moins inattendu pour une jeune fille des années 1930.

3 Par exemple, le recours aux spadassins, assez surprenant dans la France du XVIII^e^ siècle, semble inspiré des pièces de Musset qui se déroulaient en Italie et deux siècles plus tôt : *Lorenzaccio* et *Les caprices de Marianne*.

4 Voir la notice de Bernard Beugnot, dans Jean Anouilh, *Le voyageur sans bagage*, 2007, p. 177.

prénom dans une œuvre antérieure sans intention d'hommage, et seulement à cause d'une association de sonorités : n'aurait-il pas donné le prénom de Sidonie à la mère de Julien Paluche, dans *Ne réveillez pas Madame*, parce qu'il se souvenait du titre de film *Sidonie Panache*[5] ? Il n'y pas loin de « Sidonie Panache » à « Sidonie Paluche ».

Un autre jeu auquel s'adonne parfois le dramaturge consiste à évoquer au passage, à la façon des chansonniers, non plus une œuvre célèbre, mais une personnalité bien connue de son public[6] ; il arrive que le prénom, sans le patronyme mais avec quelques détails supplémentaires, y suffise : ainsi, on entend dans *Le boulanger*, pièce créée en 1968, des amoureux qui souhaitent avoir un fils et le nommer Charles : « Il sera très grand, très beau et nous lui ferons préparer Saint-Cyr[7] » ; l'allusion au général de Gaulle, alors chef de l'État, est d'autant plus irrévérencieuse que la jeune fille met sur le même plan la naissance de ce fils et l'achat de casseroles en émail. Même après le décès du général, l'auteur a pu reprendre dans *Chers zoiseaux* le surnom de Madame de Gaulle, « Tante Yvonne », pour en faire l'enseigne d'un cabaret de travestis. L'effet comique était assuré, du fait surtout que cette dame s'était montrée très sévère sur le plan des mœurs.

Dans la plupart des cas, les choix de l'auteur, quand ils ne sont pas exigés par un sujet emprunté au mythe ou à l'histoire, répondent à un souci de vraisemblance. On ne s'étonne pas de voir un Américain s'appeler Toby, une Anglaise, Emily ou Gwendoline, une Irlandaise, Maureen, une Allemande, Trude[8], et les personnages du *Directeur de l'Opéra*, italiens, porter des prénoms de leur pays[9] ; on ne s'étonnera pas davantage de voir l'auteur distribuer les prénoms à ses personnages selon leur âge, leur milieu social et l'époque où ils vivent ; les jeunes gens portent des prénoms à la mode du temps, tels Philippe, Marc, Robert, Jacqueline ou Anne-Marie quand l'action se déroule au milieu du XX^e^ siècle, tandis que les prénoms démodés sont réservés aux personnes âgées, ou appartenant à une époque révolue, ou encore venant d'un milieu modeste où les modes ont tardé à s'imposer ; c'est le cas, par exemple, des Émile, des Joseph, des Adèle, qui sont souvent des domestiques[10] ; si une jeune bourgeoise peut porter le prénom d'Anne-Marie, une « vieille demoiselle de compagnie effarouchée[11] » s'appellera plutôt Marie-Anne ; le prénom Louise, alors

---

5 Film d'Henri Wulscheger, qui date de 1934. On chercherait en vain des points communs entre l'héroïne de ce film et le personnage d'Anouilh, comédienne qui avait d'ailleurs quitté ce nom pour un pseudonyme.

6 Ou contemporaine de ses personnages, si elle est oubliée du public ; le prénom de Boni Despinglettes dans *Colombe* est celui de Boni (Boniface) de Castellane, riche excentrique (1867-1932). *Cf.* Jean Anouilh, *Théâtre*, *op. cit.*, t. 1, p. 918, note 2.

7 *Le boulanger*, *la boulangère et le petit mitron*, *Théâtre*, *op. cit.*, t. 2, p. 659.

8 Le prénom de Trude, prononcé « Trou-deu », se prête à des jeux de mots du plus mauvais goût, au début de l'acte II de *Chers zoiseaux*.

9 Anouilh avait voulu situer *Ardèle* en Russie, d'où le choix des prénoms Nathalie et Nicolas, qui lui semblaient russes, mais il a très vite renoncé à ce projet (*En marge du théâtre*, 2000, p. 90).

10 Il sera question plus bas du prénom Jules, qui est porté par un jeune baron, dans *La grotte*, dont l'action se déroule en 1900, et par des personnes appartenant soit à un temps révolu, soit à un milieu modeste, dans les pièces situées vers 1950.

11 *L'hermine*, *Théâtre*, *op. cit.*, t. 1, p. 16.

démodé, est réservé, dans *Le voyageur sans bagage* et *Pauvre Bitos*, à deux « tante Louise » que l'on imagine d'un certain âge, ainsi qu'à « la vieille Louise », ancienne nourrice du héros dans *Y avait un prisonnier*, et il est attribué, dans *L'hermine* comme dans *La sauvage*, à des personnes plus jeunes, mais originaires de milieux populaires. À l'inverse, il y a des noms de baptême qui semblent distingués, et bien assortis à des patronymes aristocratiques : on découvre par exemple un Norbert de La Prébende, une Ariane de Saint-Loup, une Ghislaine de Sainte-Euverte. Anouilh n'oublie pas non plus que certaines personnes croient préférable de changer de prénom, pour des raisons diverses : dans *La répétition*, le juif polonais Jonathan Messerschmann, installé en France, se fait appeler Romuald. L'ancien valet de ferme irlandais Jim Barnett, devenu riche, a préféré s'appeler plus majestueusement Archibald. Il y aura deux « Yasmina » dans l'œuvre, celle de *L'hurluberlu*, actrice, ayant quitté le prénom de Julie, et celle de *Monsieur Barnett*, serveuse, celui de Simone. De même, le vieux comédien Philémon du *Rendez-vous de Senlis* se nomme en réalité Ferdinand ; il appartient, comme « Madame Alexandra » de *Colombe* et « Carlotta » de *Cher Antoine*, à une génération d'acteurs qui limitaient souvent leurs pseudonymes à un seul mot, un prénom ou parfois un nom plus ou moins fantaisiste[12].

Mais pourquoi tel prénom plutôt que tel autre ? Ici intervient sans doute le hasard d'un souvenir, d'une lecture, d'une rencontre, et le goût de l'auteur qui préfère tel prénom ou le juge assorti à l'idée qu'il se fait de son personnage. C'est le cas lorsqu'il forge le prénom d'Humulus, pour sa première pièce *Humulus le muet* : il déforme le mot latin *homullus*, qui signifie « pauvre petit homme », de manière à le rendre plus amusant par la répétition de la voyelle « u », la syllabe centrale « mu » devant revenir en écho dans le mot « muet » : un tel prénom vouait ce « pauvre petit homme » au mutisme ! Il lui arrive aussi de déformer un prénom connu, tel celui d'Adèle qui devient Ardèle pour désigner une femme qui est elle-même déformée, physiquement comme la bossue de la pièce *Ardèle ou La marguerite*, ou moralement comme certaines épouses acariâtres que nous évoquerons par la suite ; un autre prénom déformé par l'auteur est celui d'Emmeline, devenu Ermeline pour désigner dans *La grotte* une cuisinière qui portait ce nom jusqu'à ce que « l'Auteur », présent en scène, se soit décidé à lui accorder une sorte de dignité en l'appelant Marie-Jeanne, comme on l'a dit plus haut ; deux autres Ermeline seront une musicienne très vulgaire dans *L'orchestre*, puis une femme de chambre obséquieuse dans *Le boulanger*. En revanche, il est plus difficile de dire pourquoi il a formé sur le prénom Camille celui de Camomille, pour l'attribuer à la fille du héros des *Poissons rouges*, qui reste « très jolie » bien qu'enceinte à quinze ans ; peut-être est-ce la déception qu'elle cause à son père[13], peut-être l'amertume des propos qu'elle lui adresse, qui lui valent ce nom de tisane.

---

12 Par exemple Sylvie (Louise Sylvain Minguené), Madame Simone (Pauline Benda), Fernandel (Fernand Contandin), Raimu (Jules Muraire), Arletty (Léonie Bathiat). Nous parlerons par la suite des pseudonymes comportant un nom et un prénom, beaucoup plus fréquents dans les générations suivantes.

13 Cet allongement du prénom le rend plus proche de celui de Catherine, fille aînée d'Anouilh, qui semble à l'origine de ce personnage. Une dizaine d'années plus tôt, Catherine avait « fabriqué pour ses dix-sept ans » sa fille Barbara, en avait épousé le père, mais « le mariage n'avait pas tenu un an » (*cf.* Caroline Anouilh, *Drôle de père*, 1990, p. 37 et 50).

D'autres prénoms, rares ou inconnus jusque-là, sont visiblement choisis pour ce qu'ils évoquent : celui de l'héroïne de *Colombe* la voue à la grâce et à la légèreté : de fait, elle sera constamment assimilée à un « petit oiseau ». Celui de Marie-Pêche, dans *Ornifle*, désigne une fille facile, et particulièrement pulpeuse et appétissante[14]. Celui d'Évangéline, dans *La répétition*, convient à une douce jeune fille idéalisée dans le souvenir d'un personnage ; il conviendra de même à la Comtesse de *La grotte*, qui est animée par la charité chrétienne. On peut voir aussi un personnage français porter un prénom qui semble étranger : c'est le cas de Frantz dans *L'hermine* : il n'est pas étranger par sa nationalité, mais par son origine sociale, dans le milieu où il vit ; il y aura un autre Franz dans *Pauvre Bitos*, Français et fils de bourgeois, mais qui a été mis au ban de son milieu et de la bonne société. Il est plus difficile de dire à la suite de quelles réflexions l'auteur a inventé pour les deux personnages masculins de *La répétition* les prénoms étranges de Tigre et de Héro[15]. D'autre part, si la plupart des prénoms semblent choisis pour s'accorder au mieux avec le personnage qu'ils désignent, on constate que le plus étranger de tous au monde humain, puisqu'il a une dimension surnaturelle (fait exceptionnel chez Anouilh et qui semble inspiré de Giraudoux[16]), porte paradoxalement un prénom assez banal : il apparaît dans *Eurydice* et se nomme « Monsieur Henri ». Il est le seul, dans toute l'œuvre d'Anouilh, pour qui l'auteur a librement choisi ce prénom, les autres Henri qu'il évoque étant des personnages historiques[17]. Un autre prénom est exceptionnel dans cette œuvre, bien que des plus courants dans la réalité, et c'est le sien, Jean. Il n'apparaît que dans *La petite Molière*, et désigne Molière lui-même, lequel, comme

14 « Pêche » pourrait aussi évoquer le péché, mais cette notion est assez éloignée d'Anouilh.

15 Dans *art. cit.*, Benoît Barut commente le choix du prénom Héro : il était, dans la mythologie grecque, celui d'une prêtresse d'Aphrodite, et « la paronomase Héro / Eros révèle le fondement libidinal » du personnage ; il est aussi le nom de la jeune fille calomniée dans *Beaucoup de bruit pour rien* de Shakespeare, comme Lucile est calomniée dans *La répétition* ; de plus, il désigne en Héro le « héraut » qui « porte symboliquement le message ultime de cette œuvre selon lequel l'amour est toujours puni, de même qu'il porte l'apocryphe message de rupture de Tigre adressé à Lucile », enfin et surtout il révèle que Héro est le véritable « héros » de la pièce, un héros auquel il manque quelque chose, comme le signale le manque du « s » (mais il demeure difficile de discerner, parmi ces ingénieux rapprochements, quelle évocation a pu s'imposer au dramaturge au point de lui suggérer l'idée d'un tel choix). Sur le prénom de Tigre attribué au Comte, le même critique fait moins de commentaires ; il voit dans le Comte un « chef de meute » (p. 163), et revient deux fois sur cette idée : « chef des fauves » (p. 172), « chef de cette meute cruelle » (p. 177) ; le rôle de la comtesse, nommée Éliane, serait d'être une liane qui retient le tigre, et la seule femme qui ait résisté à Tigre tenait du lion, puisqu'elle s'appelait Léonor. Benoît Barut commente aussi le choix du prénom d'Hortensia, femme-fleur, « mais c'est une fleur carnivore », et du nom de Villebosse, qui contient « vil » et « bosse » et convient à ce « ridicule » auquel on confie le rôle d'Arlequin. Quant à Lucile, son prénom évoque la lumière, et le critique songe à la lueur des feux qui, dans la mythologie, guidaient Léandre vers la prêtresse nommée Héro.

16 On pense au « Mendiant » d'*Électre*.

17 Plus précisément des rois : Henri II Plantagenêt dans *Becket*, Henri VIII, roi d'Angleterre, dans le scénario *Thomas More ou L'homme libre*, Henri IV, roi de France, dans *Vive Henri IV ! ou La Galigaï*. Ce prénom, d'origine germanique (*haim* : maison ; *ric* : puissant), a pu être traduit par « maître de maison », mais Anouilh connaissait-il cette étymologie ?

on sait, se nommait Jean-Baptiste ; or, ce prénom double n'est utilisé qu'au début de la pièce d'Anouilh, après quoi on l'entendra nommer simplement Jean, comme Jean Anouilh[18], qui a sans doute voulu par là le rapprocher de lui.

Certains prénoms reparaissent plusieurs fois dans l'œuvre, soit que l'auteur ait pour eux une prédilection, soit qu'ils lui reviennent à l'esprit parce qu'il les a déjà attribués à un personnage similaire. Ainsi, les prénoms des enfants, plus précisément de l'insupportable progéniture du héros de la pièce, sont presque invariablement Toto et Marie-Christine. Celui de Toto, diminutif de Victor[19] et de quelques autres prénoms, a été par une sorte de convention attribué au personnage du petit garçon, dans les comédies comme dans les histoires drôles, au cours du XIX^e^ siècle et longtemps encore par la suite : il y a des Toto dans les pièces de Labiche et de Feydeau[20], et les « blagues » populaires plus récentes offrent souvent des « mots d'enfant » de Toto (ou parfois de Lili, son équivalent féminin beaucoup moins cité). Anouilh avait utilisé dès sa jeunesse ce prénom enfantin, pour faire vivre un petit garçon dans des scénarios de films publicitaires[21] ; il le reprendra ensuite dans les pièces dont le personnage central est père de famille. Dans *Ardèle*, Toto ayant dix ans, sa cousine, du même âge, se nomme Marie-Christine : un tel choix, dont le motif initial nous échappe, s'avère déterminant, ce prénom s'imposant dès lors à l'égal de celui de Toto. Dans *L'hurluberlu*, Marie-Christine est la sœur de Toto, et semble un peu plus âgée que lui ; en tout cas, c'est une gamine trop précoce. *Le boulanger* est la seule pièce où l'enfant Toto, qui a une dizaine d'années, bénéficie de la sympathie de l'auteur au point de devenir peu à peu le personnage central, alors que sa sœur Marie-Christine, nettement plus jeune, demeure un personnage muet. Toujours frère et sœur dans *Ne réveillez pas Madame*, et âgés de neuf et onze ans, Toto et Marie-Christine restent des enfants insupportables. Dans les pièces plus tardives, le héros vieillit et ses enfants grandissent ; on ne les voit pas dans *Cher Antoine*, car ils sont en pension ; là, le frère de Marie-Christine ne s'appelle plus Toto mais Philippin (leur père Antoine, qui est un auteur dramatique, les évoque dans son œuvre sous les noms de Marie-Françoise et Augustin). Dans *Les poissons rouges*, Toto n'a que huit ans, alors que sa sœur, qui a quinze ans, s'appelle Camomille. Le héros du *Directeur de l'Opéra*, plus âgé que ceux des pièces précédentes, a un fils et trois filles déjà grands (comme Jean Anouilh à l'époque où il écrit la pièce), et, l'action se déroulant en Italie, le garçon qui a une vingtaine d'années a pu

18 Il est appelé Jean-Baptiste quatre fois au début de la pièce, et ensuite Jean, une trentaine de fois, surtout par Madeleine Béjart, et aussi par sa femme Armande, et par Catherine de Brie ; on entend également Armande évoquer leur fils, « le petit Jean », mort à l'âge de dix mois ; or, cet enfant, filleul du roi, se nommait Louis.

19 Juliette Drouet n'appelait-elle pas Victor Hugo « mon Toto » ? Il se trouve d'autre part qu'Anouilh a modelé son Toto sur le personnage nommé Victor, dans la pièce *Victor ou Les enfants au pouvoir* de Vitrac ; Anouilh a dit l'avoir « un tout petit peu plagiée inconsciemment dans *Ardèle* », et son épouse a précisé : « Surtout pour le personnage de Toto » (*cf. En marge du théâtre*, *op. cit.*, p. 124).

20 Chez Labiche, dans *Rue de l'homme armé*, *n° 8 bis*, et dans *Maman Sabouleux*, où ce personnage n'apparaît pas en scène ; chez Feydeau, dans *On purge Bébé !*

21 *Cf. Pièces juvéniles*, 2008, p. 102-107.

garder le prénom de Toto et la plus jeune des filles, âgée de quinze ans, se nomme Maria-Christina. Les enfants du héros de *L'arrestation* auront respectivement seize et quatorze ans à la fin de la pièce, Marie-Christine devenant l'aînée et son frère se nommant Jean-Christophe. Dans *Chers zoiseaux*, où les enfants du « Chef » sont de jeunes adultes, le fils est devenu Arthur et aucune des deux filles ne porte le nom de Marie-Christine, mais dans *La culotte*, on voit revenir un Toto de vingt ans et une Marie-Christine de dix ans. Enfin, on retrouvera dans *Le nombril* une Marie-Christine dont le frère se nomme Arthur, tous deux incarnant la jeunesse moderne.

L'examen des prénoms attribués aux adultes ne montre pas de récurrences à ce point systématiques. Il en est pourtant qui reviennent plusieurs fois au cours de l'œuvre, et souvent dans des pièces de la même période, comme s'ils continuaient à hanter un certain temps l'esprit de l'auteur. Le prénom de Frédéric, par exemple, est celui de trois personnages de premier plan qui n'ont d'autres points communs que leur prénom, les deux premiers figurant dans deux pièces consécutives, *Roméo et Jeannette* et *L'invitation au château*, le troisième, beaucoup plus tard dans *L'arrestation*. Le prénom de Georges est apparu dans trois pièces consécutives, *Y avait un prisonnier*[22], *Le voyageur sans bagage* et *Le rendez-vous de Senlis*, tous ces Georges ne se ressemblant guère ; il reviendra plus tard, pour désigner dans *Colombe* l'habilleuse Mme Georges[23], que tout le monde au théâtre appelle simplement Georges ; ce prénom sera aussi celui du héros d'*Ornifle* et celui du coiffeur de *Monsieur Barnett*[24]. Parfois, cependant, on voit des personnages semblables porter le même prénom. Ainsi, on a pu faire la connaissance d'un premier Hector dans *Humulus le muet* : il s'agit du baron Hector de Brignoc, hôte et parent de la duchesse du même nom, qui est la grand-mère d'Humulus ; c'est un « grand hobereau maigre et faisandé », qui porte monocle. Dans *Léocadia*, la Duchesse d'Andinet d'Andaine est également accompagnée d'un cousin, le baron Hector, qu'elle domine et qui est tout à sa dévotion ; il est décrit exactement dans les mêmes termes que celui d'*Humulus*, et ne semble pas plus sûr de lui que son prédécesseur : l'un mettait son monocle tantôt à l'œil droit, tantôt à l'œil gauche, l'autre, quand il chante sur la demande de la duchesse, ne sait trop s'il faut imiter ou non les gestes d'un violoniste. Il y aura un troisième baron Hector dans *Ardèle ou La marguerite* : c'est le personnage assez ridicule de Villardieu, qui accompagne partout le comte et la comtesse, étant l'amant de cette dernière ; comme le comte son rival, dont il est le parfait sosie, et comme les barons Hector précédents, il porte monocle. Ainsi, le retour du prénom Hector dans l'œuvre d'Anouilh correspond à un retour de personnages similaires, tous nobles à une exception près, celle du *Bal des voleurs* ; encore le voleur Hector apparaîtra-t-il déguisé en « don Hector », gentilhomme espagnol.

---

22 C'est le prénom d'un oncle, que l'on ne verra pas.

23 Anouilh a-t-il pensé à l'actrice Mlle George ? Bernard Beugnot l'a suggéré (dans Jean Anouilh, *Théâtre*, *op. cit.*, t. 1, p. 919, note 1).

24 Nous ne citons pas le personnage de « Georges Folliot », évêque de Londres, dans *Becket*, puisqu'il s'agit d'un personnage historique, qui d'ailleurs s'appelait Gilbert ; c'est par suite d'une erreur, reproduite dans toutes les éditions, qu'il apparaît sous le nom de Georges dans la liste initiale des personnages, alors que le dialogue lui rend son vrai prénom.

Un autre prénom qui revient plusieurs fois est celui d'Albert. Il a pu être attribué à un chauffeur de maître, absent de la scène, dans *L'hermine* ; et il sera porté, beaucoup plus tard, par l'étonnant maître d'hôtel de *La belle vie* ; aucune ressemblance entre ces personnages et les deux autres Albert de deux pièces presque consécutives composées entre-temps : l'un, que l'on ne verra pas en scène, est psychiatre dans *Le voyageur sans bagage*, et l'autre, très présent au contraire, est un prince dans *Léocadia* ; et ces deux-là ont un point commun : chacun d'eux est le neveu d'une vieille duchesse qui l'adore et lui est toute dévouée ; il semble bien que le retour dans l'œuvre de ce personnage de duchesse et de cette relation de tante à neveu ait provoqué, avec le retour de l'expression « mon petit Albert », le choix du même prénom pour le docteur Jibelin et le prince Troubiscoï. Nous ne saurions en revanche trouver de traits communs à tous les personnages nommés Gaston, qui sont assez nombreux : Gaston est le prénom du beau-frère du héros dans *Y avait un prisonnier*, il est aussi le prénom que l'on avait donné à l'amnésique du *Voyageur sans bagage* avant de l'identifier et d'apprendre qu'auparavant il s'appelait Jacques ; dans *Léocadia*, la duchesse s'adresse souvent à son défunt époux, qui s'appelait aussi Gaston ; ce prénom revient dans *Ardèle*, porté par le Comte ; dans *La valse des toréadors*, Gaston est le secrétaire du Général, et s'avère à la fin être son fils naturel ; dans *Le nombril*, ce nom est porté par le camarade d'enfance du personnage central, un camarade qui l'envie et qui finira par être envié de lui. On notera seulement que le prénom de Gaston n'est jamais porté par un domestique, à la différence d'Albert, et surtout de Jules et de Léon, prénoms considérés comme démodés à l'époque où Jean Anouilh écrit ses pièces[25].

« Monsieur Jules » est en effet le nom du maître d'hôtel de la famille Renaud, dans *Le voyageur sans bagage*, et « le vieux Jules », celui du baron Bélazor, dans *L'hurluberlu* ; c'est ainsi également que se nommait le valet de la défunte marquise, « le pauvre Jules », dont on se souvient dans *La répétition* ; c'est encore à un chauffeur nommé Jules que l'on fait transmettre un ordre dans *Ornifle*, et le barbier de Molière, dans *La petite Molière*, s'appelle Jules. Ce prénom peut être attribué aussi à des personnes que l'on a perdues de vue, tels le cousin Jules du *Voyageur sans bagage*, le petit « Julot », ami d'enfance de Jeannette dans *Roméo et Jeannette*, ou encore Jules Salvator-Dupont, l'ancien amoureux dont se souvient Madame Alexandra dans *Colombe*. On nomme ainsi un être imaginaire, le « capitaine Jules » des jeux d'enfants de *L'hurluberlu*, ou bien on cite ce prénom au hasard : « La moindre pisseuse, vexée parce que Jules lui a préféré Josette[26]… ». Le prénom

25 Ces prénoms, en vogue durant le XIX^e^ siècle, rappellent des hommes politiques de la Troisième République : Jules Grévy, Jules Ferry, Léon Gambetta, Léon Blum… (et c'est sous les noms de Georges, Léon, Jules, Marie, qu'a été inscrit à l'état civil le futur dramaturge Feydeau, né en 1862). Ils sont devenus par la suite caractéristiques d'un milieu populaire, celui qu'évoque la chanson de Maurice Vidalin et Gilbert Bécaud (1963) : « Quand Jules est au violon — Et Léon à l'accordéon… ». Mais les modes changent, et l'on note un retour récent aux prénoms anciens : lors du décès de l'actrice Marie Trintignant, en 2003, les journaux révélaient que ses deux plus jeunes enfants, âgés alors de sept et cinq ans, s'appelaient précisément Léon et Jules.

26 *Le directeur de l'Opéra*, *Théâtre*, *op. cit.*, t. 2, p. 1017.

du Sicilien Grazziano qui menace la famille du Chef dans *Chers zoiseaux* sera de même Julio. Ce Julio demeurera invisible, comme la plupart des « Jules », vivants ou non, de l'œuvre d'Anouilh. Quelques-uns pourtant sont présents sur la scène ; outre le maître d'hôtel du *Voyageur sans bagage* déjà cité, on verra un « baron Jules » et sa femme, la « baronne Jules », des mondains superficiels, dans deux brèves scènes de *La grotte*, dont l'action se déroule vers 1900 ; on apercevra un autre Jules, machiniste de théâtre dont le rôle est muet, dans *Ne réveillez pas Madame* ; et seuls les spectateurs les plus attentifs de *La foire d'empoigne* auront remarqué que le duc de Blacas est interpellé une fois sous le prénom de Jules que le dramaturge lui a faussement attribué[27] ; on apprendra de même, au passage, que le choriste Poltrone, dans *Le directeur de l'Opéra*, s'appelle Jules. Ce prénom est donc fréquemment cité — il y a quinze Jules, seize si l'on inclut dans cette liste « la baronne Jules » qui est désignée par le prénom de son mari —, mais jamais il n'est attribué à un personnage de premier plan[28].

« Léon » est assurément le prénom masculin qui revient le plus souvent tout au long de l'œuvre d'Anouilh. Longtemps, il l'emploie comme au hasard : Madame Alexandra, dans *Colombe*, évoque un certain Léon Salvator-Dupont, cousin de ce Jules qui l'avait aimée ; un machiniste de son théâtre s'appelle également Léon, comme d'ailleurs l'un des machinistes présents dans *Ne réveillez pas Madame*, l'autre se nommant — inévitablement ! — Jules ; dans *Roméo et Jeannette*, Léon est un coq, tué par la mère de Frédéric au grand désespoir de Jeannette[29]. Dans *La petite Molière*, Léon est un garçon d'auberge, et dans *La grotte*, Léon est le cocher qui a tué la cuisinière dont il était l'amant. Dans *Le boulanger, la boulangère et le petit mitron*, la scène onirique du mariage comporte la présence d'un « oncle Léon » ; dans *Le songe du critique*, l'un des personnages imagine une pièce classique jouée en costumes modernes, et un Orgon « vêtu comme l'était l'oncle Léon[30] ». On entendra aussi l'un des révolutionnaires de *Pauvre Bitos* parler d'un Léon qui est son beau-frère ; ce prénom sera porté par l'un des choristes en grève du *Directeur de l'Opéra* (l'autre se nommant Jules, comme on l'a dit), ainsi que par le concierge de l'hôtel, dans *L'arrestation*, et le domestique du « Chef », dans *Chers zoiseaux*. Mais le dramaturge semble s'être aperçu peu à peu que ce prénom, qui ressemble au cri d'un paon, se prête tout particulièrement aux appels insupportables d'une épouse exigeante : aussi nommera-t-il Léon ceux de ses personnages qu'il a nantis d'une telle épouse. Dans *Épisode de la vie d'un auteur*, une dame abandonnée par un certain Léon ne cesse de téléphoner par erreur à « l'Auteur » qui ne porte pas ce prénom. Dans *Ardèle* comme dans *La valse des toréadors*, le personnage central, nommé Léon, est un général en retraite, et sa femme Amélie, infirme ou qui feint de l'être, l'appelle sans cesse. Un peu plus tard, le pianiste de *L'orchestre*,

27 Le duc de Blacas d'Aulps, conseiller de Louis XVIII, s'appelait en réalité Pierre Jean Casimir.

28 Il y a aussi quatre Julien, dont il sera question par la suite, deux Juliette, dans *Le bal des voleurs* et *Le voyageur sans bagage*, une Julia dans *Roméo et Jeannette*, deux Julie dans *L'hurluberlu* et *La grotte*.

29 Cette scène rappelle celle de « la truite au bleu », dans *Ondine* de Giraudoux (acte I, scène 3).

30 *Le songe du critique*, *Théâtre*, *op. cit.*, t. 2, p. 483.

nommé lui aussi Léon, a également chez lui une femme infirme, devenue pour lui un fardeau qu'il ne se décide pas à quitter ; si l'on n'entend pas résonner l'appel « Léon ! », c'est que l'action ne se déroule pas à leur domicile ; on a encore moins de chances de l'entendre dans *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, où le pianiste Léon est nanti, non d'une épouse malade, mais d'un fils paralysé et aphasique. Dans *Le scénario*, c'est le patron de l'auberge qui s'appelle Léon, et c'est à peine si l'on apprend qu'il existe une patronne. Mais on ne tardera pas à retrouver le couple du vieux Léon, qui n'est plus général mais écrivain, et de sa femme insupportable, ainsi que le cri « Léon ! », dans les dernières pièces : cet appel de l'épouse malade résonne déjà dans *Chers zoiseaux*, confondu comme dans *Ardèle* avec le cri d'un paon, mais il semble s'adresser au domestique, nommé Léon, à moins que le mari, constamment appelé « le Chef », ne porte aussi ce prénom. En revanche, c'est bien le mari qui se nomme Léon dans *La culotte*, et sa femme, pour n'être pas infirme, n'en est pas moins tyrannique. Et il s'appelle encore Léon, et se trouve toujours nanti d'une épouse odieuse, dans *Le nombril*, ultime pièce d'Anouilh ; on l'y voit recevoir des « caisses d'ennuis », apportées par un déménageur qui s'appelle lui aussi Léon... Au total, on ne compte pas moins de vingt et un « Léon » dans l'œuvre d'Anouilh[31] ! Nous aurons l'occasion de revenir plus tard, à propos de leurs patronymes respectifs, sur ceux d'entre eux qui, comme les « Julien » et les « Antoine », sont des incarnations de l'auteur[32].

On découvre beaucoup moins de récurrences dans l'utilisation des prénoms féminins, qui sont extrêmement variés. La plupart d'entre eux n'apparaissent qu'une seule fois dans l'œuvre du dramaturge ; il en est pourtant un certain nombre qui reparaissent deux ou même trois ou quatre fois, sans que ce retour du prénom corresponde à un retour du même personnage : rien de commun, par exemple, entre les quatre Jeannette, à savoir la confidente de Thérèse dans *La sauvage*, la maîtresse du héros dans *Le rendez-vous de Senlis*[33], l'héroïne de *Roméo et Jeannette*, enfin une servante d'auberge, personnage très secondaire du *Scénario*. On ne voit pas davantage de ressemblance entre Estelle, fille « sans grâce » du héros de *La valse des toréadors*, et Estelle, veuve d'Antoine, dans *Cher Antoine* ; ni entre les deux Juliette, dont l'une est la jeune héroïne du *Bal des voleurs*, l'autre, une femme de chambre dans *Le voyageur sans bagage* ; non plus qu'entre les deux Léa, les deux Amanda, les trois Josyane, les deux Rosa, les deux Sidonie, les deux Ada, les trois Ermeline, les nombreuses Josette dont aucune n'apparaît en scène, etc. On peut cependant remarquer que l'auteur a donné le prénom d'Isabelle à deux charmantes jeunes filles, au temps des *Pièces roses* et des *Pièces brillantes*, qu'il a appelé une domestique Adèle dans trois pièces consécutives des années 1960, une jeune femme de mœurs plutôt libres Maria-Josepha ou Marie-Josepha dans deux

31 Encore ne citons-nous pas Léon Blum, évoqué deux fois dans *Le scénario*, puisque c'est un personnage historique : Anouilh n'a donc pas eu à choisir son prénom.

32 On découvre aussi des Léontine (dans des emplois subalternes, bonne ou aide-couturière), dans *La sauvage*, *La valse des toréadors*, *Les poissons rouges*, une Léona dans *L'orchestre*, deux Léa dans *La valse des toréadors* et *Pauvre Bitos*.

33 Celle-ci a substitué à son prénom celui de Barbara.

pièces consécutives en 1970 et 1971[34], et que, plus tard encore, dans les *Pièces farceuses*, il est revenu deux fois au prénom de Lucie pour désigner la déplaisante fille aînée du personnage âgé en qui il s'incarne.

Mais c'est surtout avec les épouses de ses héros successifs que l'auteur nous fait assister à des récurrences de prénoms qui correspondent bien à des retours d'un personnage dans l'œuvre. Celle du Général, dans *L'hurluberlu*, et celle de Julien, dans *Ne réveillez pas Madame*, sont jeunes et jolies, étaient naguère amoureuses des hommes qui les ont épousées et qui les aiment encore, et se montrent décevantes autant que déçues ; très proches de Colombe qui les a précédées dans l'œuvre[35], elles se nomment Aglaé, comme l'une des trois Grâces antiques[36]. Dans les autres pièces, il n'y a plus du tout d'amour de part ni d'autre ; Jean Anouilh avait déjà appelé Ardèle la femme de « l'Auteur » dans *Épisode de la vie d'un auteur*, avant de donner ce prénom à la sœur bossue de Léon dans la pièce *Ardèle ou La marguerite* ; plus tard, il fait jouer le rôle d'une « doña Ardèle », dans une fausse pièce espagnole, à l'Aglaé qui est l'épouse du héros de *L'hurluberlu*, et plus tard encore il nommera ainsi la femme du personnage central dans *Le nombril*. Deux de ces Ardèle, au moins, sont des épouses insupportables[37] ; et les Charlotte ne valent guère mieux[38] ; la femme d'Adolphe, dans *Le boulanger*, se nomme Charlotte dans la vie, Élodie dans ses rêves, car c'est ainsi que l'avait surnommée l'ancien amoureux auquel elle pense toujours ; dans *Les poissons rouges*, Charlotte garde son prénom, reste fidèle tout en rêvant à d'autres amours, et n'en est que plus hargneuse. Parfois, l'auteur donne d'autres noms à l'odieuse épouse : c'est Dona Anna dans *Le directeur de l'Opéra*, Ada dans *La culotte*, qui n'ont rien à envier aux Ardèle ni aux Charlotte. À l'époque où il crée tous ces personnages, le dramaturge s'est déjà montré, si possible, encore plus misogyne en faisant vivre à deux reprises, dans *Ardèle* et dans *La valse des toréadors*, le vieux couple de Léon et d'Amélie[39] dont nous avons parlé : la vieillesse a changé la femme, affreuse, infirme, jalouse, en une sorte d'animal qui lance le cri du paon ; on ne sait si la femme du « Chef » s'appelle encore Amélie dans *Chers zoiseaux*, on ne la verra pas, on entendra seulement ce cri obsédant. La dernière Ardèle, celle du *Nombril*, subit une autre métamorphose animale : elle hennit. La différence est grande entre ces harpies et les héroïnes de la jeunesse d'Anouilh. Ces

---

34 Dans *Le directeur de l'Opéra* et *L'arrestation*. Mais une autre Marie-Josepha a été évoquée précédemment dans *Le boulanger*, et l'on ne connaît d'elle que son appartenance à la bourgeoisie aisée (*Théâtre*, *op. cit.*, t. 2, p. 624).

35 Marguerite, dans *Ornifle*, n'est pas encore une épouse, mais elle semble devoir suivre la même voie.

36 Le prénom grec de cette divinité, Aglaia, signifie « éclat » ou « beauté ». On peut le traduire par « beauté rayonnante ».

37 De l'imaginaire « doña Ardèle », on ne connaît pas le caractère. Faut-il rapprocher ce prénom du vieux mot « ardélion » (qui désignait un importun), ou de l'adjectif « ardu » ? Ces femmes, en tout cas, ne connaissent guère l'« ardeur » amoureuse, sauf la bossue qui demeure invisible.

38 Ce prénom est considéré comme démodé à l'époque où il l'attribue à ces personnages.

39 Le prénom d'Amélie, vers 1950, était tout à fait démodé, et ne pouvait être attribué qu'à une vieille femme ; un demi-siècle plus tard, la mode ayant changé, ce sont des jeunes filles qui le portent.

retours systématiques de prénoms féminins d'une pièce à l'autre, qui s'imposent de plus en plus, correspondent à des redites dans la conception des personnages : les Aglaé sont destinées à devenir des Charlotte ou des Ardèle, et dans leurs vieux jours, des Amélie : l'épouse acariâtre est conçue toujours sur le même modèle, chez Anouilh comme chez un Courteline ou un Feydeau.

L'examen du choix des prénoms dans l'œuvre d'Anouilh a déjà mis en lumière quelques traits caractéristiques de sa création : inspiration puisée chez des prédécesseurs, prédilection de l'auteur pour tel ou tel prénom, récurrences de certains personnages, de Toto et Marie-Christine au « baron Hector », à « mon petit Albert », à la série des épouses désastreuses, au couple de Léon et d'Amélie… Mais sur le seul plan des prénoms, l'imagination de l'auteur est bridée par son souci de vraisemblance : non seulement il ne s'autorise qu'assez rarement à inventer un prénom ou à déformer un prénom existant, mais il choisit les prénoms, comme on l'a dit, d'après l'âge de ses personnages, l'époque où ils sont censés vivre ou avoir vécu, et le milieu social où il les a fait naître ou évoluer.

Il en est bien autrement de l'invention des patronymes : dans ce domaine, le dramaturge a, de plus en plus au cours des années, lâché la bride à son imagination. Il arrive qu'il s'amuse à emprunter les noms de ses personnages à d'autres écrivains, comme il le fait pour les prénoms, mais de façon plus gratuite et plus fantaisiste. Certes, les pièces inspirées de Marivaux offrent, outre des prénoms puisés chez ce devancier, quelques patronymes proches des siens : ainsi, les noms de Monsieur Damiens et de Monsieur Orlas, dans *La répétition* et dans *Cécile*, ont dû être forgés à partir de ceux de Monsieur Damis et de Monsieur Orgon[40]. On peut penser aussi que le policier de *L'arrestation* se nomme Javron en souvenir du policier Javert, inventé par Victor Hugo dans *Les misérables*. Mais le plus souvent, Anouilh puise ses noms propres chez des écrivains, comme au hasard, sans qu'il y ait la moindre ressemblance entre ses personnages et les leurs. Ainsi, on trouvera, dans *Le voyageur sans bagage*, un avocat nommé M^e^ Picwick, qui n'a pourtant guère de points communs avec le Mr Pickwick dont Dickens a raconté les aventures… Il y aura aussi plusieurs emprunts à Proust, assez peu déguisés : ce n'est pas un compositeur, mais un joaillier qui s'appelle Vinteuil dans *La sauvage* ; il y aura aussi des demoiselles Pinteuil dans *Colombe* ; Gilberte Swann figure (avec une certaine Odette dont le prénom évoque Proust lui aussi) parmi les femmes qui ont éveillé la jalousie de la Générale dans *Ardèle*, où d'ailleurs le plombier s'appelle Cotard (avec un seul « t », il est vrai), le médecin de *La recherche du temps perdu* se nommant Cottard ; un autre médecin proustien, celui de Combray, s'appelait Percepied, et ce nom sera attribué à « la Fille » de *L'arrestation* ; c'est le nom de Mme de Saint-Euverte, présente chez Proust, qui a dû inspirer celui de Mlle de Sainte-Euverte dans *La valse des toréadors*. Le nom de jeune fille de l'épouse d'Ornifle était Ariane de Saint-Loup. La Comtesse de *La grotte* a une « tante de Guermantes », dont nous ne saurons pas si elle est duchesse. Dans cette même pièce, il est question d'autre part d'une certaine Madame de Merteuil, homonyme de l'héroïne de Choderlos de Laclos,

40 Ces deux noms figurent dans plusieurs pièces de Marivaux. *Cf.* Jacqueline Blancart-Cassou, *Jean Anouilh, les jeux d'un pessimiste*, 2007, p. 166, note 36.

mais plus préoccupée de chasse à courre que de « liaisons dangereuses ». Le nom de Mlle Capulat, dans *L'invitation au château*, pourrait bien être une déformation de « Capulet » et dès lors renvoyer à *Roméo et Juliette* de Shakespeare. Le nom de Patrice Bombelles, dans la même pièce, semble venir de *L'aiglon* d'Edmond Rostand où l'on voit le Comte de Bombelles côtoyer la veuve de Napoléon[41]. Le nom du notaire allemand, Munchlausen, dans *Cher Antoine*, semble calqué sur celui du Baron de Münchhausen, héros de la littérature allemande[42]. Le gendre d'Antonio, dans *Le directeur de l'Opéra*, se nomme Peponne, à peu près comme l'adversaire de Don Camillo, qui se nomme Peppone, dans le roman de Giovanni Guareschi intitulé *Le petit monde de don Camillo*[43].

On ne citera pas ici les nombreuses allusions nominales à des personnes réelles, mais seulement des noms forgés de manière à les évoquer : le maître de danse de *L'invitation au château* se nomme Raspoutini : il porte le nom du célèbre moine russe, accommodé à l'italienne ; le neveu de la duchesse, dans *Léocadia*, est un prince Troubiscoï, déformation drolatique du nom de la famille Troubetskoï ; les personnages de *Ne réveillez pas Madame* jouent un drame de Tchilov, nom fabriqué sans doute à partir de celui de Tchekhov ; un personnage de ce drame s'appelle Boulganine, comme un dignitaire soviétique dont le public contemporain pouvait se souvenir[44]. L'allusion à une certaine « dona Pétaci », dans *Ne réveillez pas Madame*, et la présentation du docteur Raphaello Pettaci, dans *Le directeur de l'Opéra*, rappellent le nom de Clara Petacci, la maîtresse de Mussolini qui a partagé sa triste fin[45] ; une danseuse de l'Opéra, dans cette même pièce, porte le nom de Menotti, emprunté à un compositeur contemporain[46]. Quand on lit au cours de *L'hurluberlu* la pièce d'un Français nommé Popopief, c'est une allusion à l'origine étrangère des principaux auteurs du Nouveau Théâtre : ce nom semble formé sur celui de « Popov », que l'on attribue conventionnellement aux Russes, et pourrait en cela évoquer Adamov[47], mais la pièce lue est un pastiche de Beckett ; Eugène Ionesco est plus nettement mis en cause quand, dans *Les poissons rouges*, on entend :

---

41 Le Comte de Bombelles a été le troisième et dernier époux de l'impératrice Marie-Louise.

42 Le baron de Münchhausen est un personnage historique qui a vécu au XVIII[e] siècle, et dont les aventures, nées dans l'imaginaire collectif, ont été recueillies par Rudolf Erich Raspe. Il a été surtout connu en France par un film allemand de 1943, *Les aventures fantastiques du baron de Münchhausen*, de Joseph von Baky.

43 Ce roman de 1950 a été transposé au cinéma dans un film très connu de Julien Duvivier (1952). « Peppone » est, dans le roman, le surnom de Giuseppe Botazzi, formé certainement sur son prénom, mais Anouilh en fait (vingt ans plus tard) un patronyme : la fille d'Antonio s'appelle « la signora Maria-Josepha Peponne ».

44 Nikolaï Alexandrovitch Boulganine (1895-1975), président du Conseil des ministres de l'URSS à partir de 1955, avait accompagné Nikita Khrouchtchev, secrétaire du Parti communiste, dans ses voyages en Occident. On les appelait, dans la presse américaine, « Mr B. and Mr K ». Khrouchtchev l'a écarté du pouvoir en 1957.

45 La mémoire d'Anouilh le trahit parfois, pour ce qui est des doublements de consonnes, à moins qu'il ne déguise ces noms volontairement : de Peppone, il fait Peponne, et de Petacci, il fait Petaci, puis Pettaci.

46 *Cf. Théâtre*, *op. cit.*, t. 2, p. 1049, note 2.

47 Bernard Beugnot pense que ce nom est forgé sur celui du compositeur Prokofiev (dans Jean Anouilh, *Théâtre*, *op. cit.*, t. 2, p. 326, note 12).

« Popescu, lui, fait rire par l'absurde[48] ». Dans *La culotte*, satire du féminisme, on verra une Simone Beaumanoir très visiblement calquée sur Simone de Beauvoir, dont elle arbore la coiffure en turban, les opinions féministes en contraste avec une origine bourgeoise, et presque le nom.

S'il reprend, surtout dans ses premières œuvres, des patronymes banalement français, comme Renaud, Lemoine, Durand ou Dulac, Anouilh s'amuse souvent par la suite à ériger en patronymes des noms communs empruntés au vocabulaire courant, Courtepointe, Lapomme, Groscaillou, Parapluie, ou bien une rencontre de mots plus ou moins évocatrice, Desmermortes, Chasseloup, Friselaine, Michepain, Fausseporte, Le Poublanc, et parfois très saugrenue, Chantepierre, Cornebise, etc.[49] Le nom d'Urbain Gravelotte, dans *L'hurluberlu*, rappelle curieusement une bataille de la guerre de 1870. Certains noms font sourire d'autant plus qu'ils sont accompagnés d'un double prénom prétentieux — Stanislas-Xavier Pincefroid — ou de plusieurs prénoms — Jean-François-Marie Piédelièvre[50] — ou encore d'un titre de noblesse — le vicomte Piémordu. Il arrive aussi qu'Anouilh invente des noms doubles, Salvator-Dupont et Dupompon-Reynaud, dans *Colombe*, ou qu'il s'en tienne à une initiale, et appelle un producteur de cinéma « Paul Zède » dans *Épisode de la vie d'un auteur*. Exceptionnellement, il recourt à l'argot ; avec le nom de Bitos, qui signifie « chapeau » ; celui qui porte ce nom arbore un melon, coiffure très incongrue puisqu'il est déguisé en Robespierre. Un autre nom argotique est celui de Paluche, dont il sera question par la suite.

La fabrication de noms étrangers, à partir de noms existants ou de mots que connaît son public, amuse visiblement Jean Anouilh. Il semble que le nom de Lady Hurf, dans *Le bal des voleurs*, soit formé sur le terme populaire « urf », qui signifie « distingué, élégant[51] ». Quant à l'Espagnol dont on usurpe l'identité dans la même pièce, il est nommé tout au long : « Son Altesse Sérénissime le duc de Miraflor y Grandes, marquis de Priola, comte de Zeste, de Galbe… » : entre le nom « Grandes », bien assorti à sa qualité de grand d'Espagne, et des mots français choisis apparemment au hasard, figure le titre d'une pièce d'Henri Lavedan, créée en 1902, *Le marquis de Priola*. Quant au voleur qui se fait passer pour cet Espagnol, il s'appelle Peterbono, nom à demi anglais, à demi faussement italien (« bono » au lieu de *buono*) et qui de surcroît fait penser au chef de la fameuse « bande à Bonnot », bref un nom aussi équivoque que le personnage. Il est question dans *L'invitation au château* d'un duc de Médino-Solar[52], lequel duc « était amoureux fou de Lady

48 *Ibid.*, t. 2, p. 771. Ce nom roumain destiné à évoquer Ionesco est le vrai nom de l'actrice Elvire Popesco (1894-1993), qui s'appelait Elvira Popescu.

49 Cette énumération est loin d'être exhaustive, comme d'ailleurs celle des patronymes courants cités précédemment. Il s'agit seulement d'exemples caractéristiques.

50 Ce nom revient dans *Cher Antoine*, provisoirement remplacé dans l'édition de La Table Ronde par « Pondelièvre » (*cf. Théâtre*, *op. cit.*, t. 2, p. 692, note 4).

51 Nous empruntons cette explication à Bernard Beugnot (*cf.* Jean Anouilh, *Théâtre*, *op. cit.*, t. 1, p. 330, note 2).

52 L'association de ces deux noms espagnols rappelle aujourd'hui « Medina Solar », système d'exploitation de l'énergie solaire, mais il ne pouvait en être question à l'époque où Anouilh a écrit cette pièce.

Forgotten[53] » (bien « oubliée » depuis lors, sans doute, comme son nom le dit). Les spectateurs du *Boulanger* ont pu sourire aussi au nom d'un Italien, le comte Pericoloso Sporgersi : il suffisait, pour connaître ces mots, d'avoir voyagé en chemin de fer[54]. Cette désinvolture d'Anouilh dans la création de noms étrangers apparaît avec évidence dans la fausse pièce russe répétée dans *Ne réveillez pas Madame* : s'il cherche parfois à nommer ses personnages à la manière russe, par leur prénom suivi du prénom de leur père avec un suffixe « vitch » ou « vna » (fils de, fille de), puis de leur patronyme, il lui arrive aussi de fabriquer n'importe comment leurs trois noms « russes » : « Roussia Titaina Smelvelna », « Ivan Romanoloff Cerchine[55] ».

Parfois, les noms des personnages, ou des personnes auxquelles il est fait allusion dans une pièce, relèvent de la fantaisie pure, et de plaisanteries faciles, de celles qu'Anouilh appelait lui-même des « plaisanteries de garçon de bains ». Il était particulièrement en verve pour certaines pièces. Dans *Ornifle*, le héros se nomme bizarrement Ornifle de Saint-Oignon, ce qui fait penser à renifler des oignons[56] ; l'ami de ce personnage s'appelle Machetu, création plutôt curieuse elle aussi, et dont on voit mal l'origine[57] ; la secrétaire d'Ornifle, laide et amoureuse de lui, est Mlle Supo, mot qui est l'abréviation habituelle de « suppositoire » ; son médecin est le Dr Subitès, nom formé sans doute d'après ceux des médecins de Molière, Tomès et Des Fonandrès (dans *L'amour médecin)* et qui fait penser à une mort subite ; un autre médecin venu en renfort est le Professeur Galopin, nom qui se passe de commentaire (dans *Le nombril*, une autre sommité médicale s'appellera Abject). Quant au jésuite ami d'Ornifle, c'est le Père Dubaton, ce qui pourrait évoquer la brutalité, mais qui est plutôt une allusion gaillarde à un sexe en érection, en contraste avec la chasteté obligée de l'ecclésiastique (on verra, dans *Les poissons rouges*, un abbé Mouillette ; ce mot, en argot, signifie « langue »). Il est question aussi, dans *Ornifle*, de « mademoiselle Marie Tampon », dont le derrière est photographié sur la couverture d'un magazine[58]. Une autre pièce où le dramaturge s'amuse particulièrement à fabriquer des noms est *Le directeur de l'Opéra*, qui se passe en Italie ; le plus agressif des choristes en grève se nomme Leopardo et le plus timide, Poltrone, tandis que le comptable du théâtre, qui est professionnellement leur adversaire et qui finira par incarner la mort, est connu sous le nom prédestiné d'Impossibile ; dans cette même pièce, la fille du Directeur a pour amant le comte Pipi[59] ; il y est question aussi d'un « commandante

53 Jean Anouilh, *Théâtre*, *op. cit*., t. 1, p. 704.

54 La mise en garde « Il est dangereux de se pencher » était affichée près des fenêtres en plusieurs langues, dont l'italien (« *e pericoloso sporgersi* »), dans tous les wagons de la SNCF. La climatisation des trains, qui empêche l'ouverture des fenêtres, l'a rendue inutile.

55 Il invente aussi le prénom de Petrov, formé sur Petrovitch, qui signifie « fils de Piotr », pour l'attribuer à son Petrov Wladimirovitch Boulganine.

56 Ou peut-être pire, car le mot « oignon », en argot, peut désigner « l'anus, le cul » (*cf.* François Caradec, *Dictionnaire du français argotique et populaire*, Paris, Larousse, 1977). Il ne serait pas étonnant qu'Anouilh ait pensé à ce sens du mot, dans une pièce où il appelle d'autres personnages « Supo » ou « Dubaton ».

57 Il y a un Machut dans *La grammaire* de Labiche, un Mouilletu dans *Occupe-toi d'Amélie* de Feydeau. Anouilh aurait-il pensé à ces noms ?

58 Et de « Mademoiselle Marie-Pêche », dont le prénom a été cité plus haut.

59 Et elle habite « via Cistita », du nom d'une maladie de la vessie.

di Santi-Pellegrini », dont le nom rappelle de bien près celui de l'eau gazeuse « San Pellegrino ».

Quelques-unes de ces créations plus ou moins fantaisistes sont propres à caractériser les personnages ainsi désignés : dans *La sauvage*, Florent France est le beau nom d'un musicien de génie, pourvu de surcroît de toutes les qualités ; au prénom du compositeur Florent Schmitt, Anouilh ajoute le surnom de Claude Debussy, qui était « Claude de France ». Mais ce cas est exceptionnel ; en général, les personnages sont caricaturaux et leurs noms contribuent à la création de ces portraits-charges. Les noms des familles qui se disputent l'amnésique dans *Le voyageur sans bagage*, Brigaud, Bougran, Grigou, ont déjà été traduits par Bernard Beugnot : « des brigands, des bougres, des avares[60] » ; on peut y ajouter Legropâtre, moins péjoratif mais évoquant quelque rusticité. Dans *Colombe*, l'académicien s'appelle Émile Robinet, et les alexandrins coulent de lui comme d'un robinet, comme le dit Anouilh par la voix d'un personnage de la pièce[61], tandis que le directeur de théâtre se nomme Desfournettes, probablement parce que ses réalisations sont souvent des « fours ». Dans *L'hurluberlu*, le nom du baron Bélazor semble un nom de chien (bel Azor), et celui de Ledadu, vu la sottise du personnage, peut signifier « le dadais » (mais d'où vient le nom de Lebelluc, qui est celui du troisième compère, c'est ce qui est plus difficile à découvrir ; or, ce nom reviendra dans *La culotte*). Dans *Les poissons rouges*, la belle-mère d'Antoine se nomme Mme Prudent ; sa maîtresse, qui manque de distinction, s'appelle Edwiga Pataquès[62] ; et le héros se souvient d'un officier, gentilhomme élégant autant qu'héroïque, qui s'appelait le capitaine de Grandpié ; sans doute vivait-il « sur un grand pied ». Certains noms doubles en disent long sur la dame qui les porte, tel celui de Mme Dupont-Fredaine dans *La valse des toréadors*, ou celui de Mme Fripon-Minet, dans *Épisode de la vie d'un auteur*. D'autres inventions, au contraire, trouvent leur intérêt dans leur caractère inattendu. Il est surprenant de trouver dans *Antigone* des noms aussi peu grecs que Jonas, qui est issu de la Bible, Durand, Flanchard et Boudousse, qui sont français, le dernier apparemment méridional[63]. Un tel choix contribue à

60 *Cf. Le voyageur sans bagage*, *op. cit.*, p. 50, note 1.

61 *Colombe*, *Théâtre*, *op. cit.*, t. 1, p. 990. Madame Alexandra appelle cet académicien « Poète-Chéri », et c'était ainsi que Sarah Bernhardt nommait l'académicien Edmond Rostand, si l'on en croit Henry Gidel, lequel nous apprend aussi que la grande Sarah a été parfois appelée « Madame chérie » (*cf. Gens de théâtre*, Paris, Omnibus, 2008, p. 923 et 978). Or, la pièce de Robinet représentée à l'acte IV de *Colombe* semble un pastiche de Rostand comme l'a remarqué Bernard Beugnot (dans Jean Anouilh, *Théâtre*, *op. cit.*, t. 1, p. 997, note 2). On peut donc se demander si ce personnage de dramaturge lui-même n'est pas une caricature de l'auteur de *Cyrano* et si son nom, Émile Robinet, ne serait pas inspiré de celui d'Edmond Rostand (initiales E. R., et même E. Ro…). Rostand était pourtant l'une des grandes admirations de jeunesse d'Anouilh, qui s'amuse surtout de la relation entre la comédienne « monstre sacré » et « son » dramaturge.

62 La mère de cette Edwiga habite à « Plessis-sur-Vesse ».

63 Anouilh aurait-il pensé, en imaginant ce militaire, à « l'ami Bidasse » qui était, lui, « natif d'Arras », selon la chanson de Louis Bousquet et Henri Mailfait (1914), et l'aurait-il modifié en sorte qu'il semble méridional ? Mais peut-être s'est-il amusé à utiliser le vrai nom du dramaturge Jean Bernard-Luc (1909-1985), qui sera son co-scénariste pour le film *Monsieur Vincent*, de Maurice Cloche (1947) ; Jean Bernard-Luc était d'origine béarnaise et se nommait dans l'état civil Lucien Boudousse.

souligner la dimension universelle du mythe d'Antigone. L'auteur reprendra les noms de Durand et de Boudousse dans *L'alouette* avec plus de vraisemblance (et même plus de vérité, puisque Durand était bien le nom, ou plus exactement le prénom, de l'oncle de Jeanne d'Arc, qui s'appelait Durand Laxart).

Certaines récurrences de patronymes dans l'œuvre, comme celles des prénoms, correspondent aux retours des personnages qu'ils désignent : ainsi le « docteur Bonfant » est le psychiatre qui avait d'abord soigné l'amnésique dans *Le voyageur sans bagage* ; il est ensuite le médecin qui examine le Général de *La valse des toréadors*, et celui dont on suit les conseils dans *L'arrestation*. Ce nom est-il formé sur « bon enfant » ? Le fait est qu'aucune de ces figures de médecins n'est caricaturale, à la différence de celles que l'on découvre, par exemple, dans *Ornifle*. Une maison de haute couture s'appelle Réséda Sœurs dans *Léocadia*, Rœseda Sœurs dans *L'invitation au château*. Un autre nom, double celui-là, celui de Dupont-Dufort, est attribué à des personnages qui s'arrogent une certaine importance : dans *Y avait un prisonnier*, c'est le nom de la famille de grands bourgeois à laquelle doit s'allier la belle-fille du héros ; et dans la pièce suivante, *Le voyageur sans bagage*, on voit la Duchesse Dupont-Dufort (sans particules de noblesse[64]) s'occuper du sort de l'amnésique ; c'est encore ainsi que s'appellent les deux financiers ridicules du *Bal des voleurs* ; enfin, il est question, dans *Le rendez-vous de Senlis*, d'un avocat nommé Dupont-Dufort. Le nom de Mlle Tromph, qui évoque vaguement une trompe d'éléphant[65], fait imaginer, tant dans *L'hurluberlu* que dans *Le boulanger*, une vieille fille rébarbative. Un personnage aigri (ou suri) par l'envie se nomme La Surette, dans *Colombe* comme dans *Épisode de la vie d'un auteur* et dans *Les poissons rouges*. Un industriel s'appellera Chancrard, « le Chancrard des sucres » (nom qui rend le sucre peu appétissant), aussi bien dans *Colombe* que dans *Le nombril*. Quand on évoque un collègue ou un ancien camarade, il s'appelle Bizard dans *Jézabel*, Buzard dans *Ne réveillez pas Madame* et dans *Monsieur Barnett*. Quand les enfants du héros jouent avec un autre petit garçon, c'est le fils Perper, dans *Le boulanger* comme dans *Les poissons rouges* et dans *Le directeur de l'Opéra*. Le patron d'un café ou d'une brasserie, qui a engagé un petit orchestre pour l'agrément des consommateurs, dans *La sauvage* comme dans *L'orchestre*, s'appelle Monsieur Lebonze, nom qui évoque une fausse importance ; de fait, les musiciens craignent son autorité, comme le héros du *Boulanger* craint son chef de bureau qui s'appelle, lui, Fessard-Lebonze, ce qui allie à cette autorité un certain grotesque : on imagine une silhouette fessue. Les Fessard sont nombreux dans l'univers d'Anouilh, qu'ils apparaissent ou non sur la scène ; c'est le nom du régisseur du théâtre dans *Ne réveillez pas Madame*, c'est celui d'un mécanicien dans *Pauvre Bitos* (tandis qu'un membre de l'Institut, dans la même pièce, s'appelle Lepet) ; deux personnages de *L'arrestation* portent ce nom : le speaker de la radio dont on entend la voix, et la belle-mère du héros, dont on apprend qu'elle est née Fessard. C'est encore le nom du plombier de *Chers zoiseaux*, et l'une des dames présentes dans *Les poissons rouges* s'appelle Gabrielle

64 Le public du théâtre peut bien entendre « du Pont du Fort »…

65 Peut-être aussi que ce nom est formé sur l'argot « tronche », ce qui n'est pas plus flatteur pour cette demoiselle.

Fessard-Valcreuse. À ces six Fessard, on peut ajouter une variante noble, « de Fessu », qui est citée dans *Le boulanger*.

Quand il situe ses œuvres dans le monde du spectacle, Anouilh aime à inventer, pour les comédiens, les pseudonymes dont ils n'ont pas manqué de se pourvoir, et qu'ils jugent plus harmonieux, plus élégants ou plus assortis à l'idée qu'ils se font de leur personnalité, que leurs patronymes véritables. Quelques-uns, comme on l'a dit, se contentent d'un prénom : Philémon, Alexandra, Carlotta, mais d'autres ont opté pour un faux patronyme : dans *Le rendez-vous de Senlis*, une comédienne âgée, qui s'appelle Émilienne, est devenue pour son public Madame de Montalembreuse[66]. Dans *Colombe*, un autre vieil acteur a repris le nom à particule d'un poète du XVI^e^ siècle, Du Bartas. Une danseuse peut se nommer Lina Veri, dans *Le bal des voleurs*, une cantatrice, Leocadia Gardi, dans *Léocadia*, mais on ne saurait dire s'il s'agit là de pseudonymes ; en revanche, il est probable que l'actrice Liliane Trésor, évoquée dans *Épisode de la vie d'un auteur*, ne s'appelle pas ainsi dans la vie. Le pseudonyme est assorti au genre de spectacle où se produit une artiste : c'est sous le nom de Rita Zoum que la maîtresse du héros de *L'arrestation* a réussi dans le strip-tease ; elle s'appelait en réalité Marie-Josepha Percepied. Dans *Ne réveillez pas Madame*, la vieille comédienne Sidonie Paluche se fait appeler Rita Perdilava, et dans *Chers zoiseaux*, la « jeune première » Mélusine Mélita, qui n'avoue pas qu'elle est grand-mère, finit par reconnaître qu'elle s'appelle Jeanne pour l'état civil. Le clinquant du pseudonyme est constamment opposé à la banalité prosaïque du nom véritable, et contribue fort à l'impression d'artifice qui émane de toutes ces figures de faux artistes.

Une catégorie très représentée dans le théâtre d'Anouilh est celle de la noblesse, pour laquelle l'auteur invente des quantités de noms, souvent d'après des noms de localités, plus ou moins déformés. Dans la noblesse française, on note ceux de Brignoc dans *Humulus* (il existe plusieurs communes appelées Brignac), de Granat, dans *L'hermine* (il y a une commune de Gramat[67]), de Lépaud qui apparaît dans *L'hurluberlu* et dans *L'arrestation* (il y a une commune de Lepaud), de Montmachou, dans *Les poissons rouges* et *Le nombril* (il y a une commune de Montmachoux). L'auteur recourt aussi à différentes compositions à partir du mot « ville », qu'elles existent comme Villetaneuse, dans *Le boulanger*[68], ou qu'il les crée en déformant un nom existant, comme Villardieu à partir de Villedieu dans *Ardèle*[69], ou encore qu'il

66 Ce nom majestueux semble forgé sur celui de Montalembert, avec une terminaison empruntée à un personnage de Flaubert (Madame Dambreuse, dans *L'éducation sentimentale*), ou de Théophile Gautier (le duc de Vallombreuse, dans *Le capitaine Fracasse*).

67 Bernard Beugnot pense à la commune de Gannat, proche de Vichy (dans Jean Anouilh, *Théâtre*, *op. cit.*, t. 1, p. 15, note 2).

68 Bernard Beugnot souligne l'intention parodique de ce « choix du nom d'une banlieue ouvrière pour l'affecter d'une particule » (dans *ibid.*, t. 2, p. 656, note 20). Ajoutons que Jean Poiret a fait le même choix, dans ses « dialogues additionnels », ajoutés en 1985 à *Tailleur pour dames* de Feydeau (voir l'adaptation jouée par Pierre Arditi disponible en format DVD, édité par France Télévisions Distribution, 2008). Mme Aubin devient chez lui une Mme Aubin de Villetaneuse, très fière de sa noblesse.

69 Il a déformé ce nom en y ajoutant un « r », tout comme d'Adèle il a fait « Ardèle » et d'Emmeline, Ermeline.

les invente : Villebosse dans *La répétition*[70], et même Villeville dans *L'invitation au château* ; le nom du bonapartiste d'Anouville, dans *La foire d'empoigne*, évoque celui d'un dignitaire de l'Empire, Canouville, et celui de la commune d'Annouville, mais peut-être aussi, tout simplement, celui d'Anouilh[71]. Quelques-uns ont une apparence aristocratique, comme Norbert de la Prébende[72] ou Fabrice de Simieuse[73], ou encore Pontadour qui rappelle Pompadour ; mais quelquefois aussi, le dramaturge s'amuse : le gentilhomme maladroit qui a provoqué en duel le baron Jules, dans *La grotte*, s'appelle « des Épinglettes » : il va « piquer l'avant-bras » du baron, et cette expression contribue avec son patronyme à faire imaginer une piqûre inoffensive[74]. Certains noms sont visiblement inventés par jeu, comme celui, déjà cité, de Saint-Oignon, celui du général de Saint-Mouton, dans *L'invitation au château*, ceux de Rochemarsouin et de La Rochefoutras, respectivement dans *L'invitation au château* et *L'hurluberlu*, et surtout le nom de la famille d'Andinet d'Andaine, dans *Léocadia*, ou Dandinet-Dandaine dans *L'invitation au château*, qui ressemble à un refrain de chanson, « mironton, mirontaine[75] ». Mais quels que soient les défauts conventionnellement attribués aux nobles, et soulignés par Anouilh qui parfois ridiculise tels d'entre eux, il faut bien remarquer que ce misanthrope montre un peu plus d'indulgence pour eux que pour le reste de l'humanité : c'est à quelques-uns d'entre eux qu'il attribue les qualités qui lui plaisent, à savoir le goût de la légèreté voire de la frivolité, allié à la générosité, et à l'occasion à l'héroïsme — en un mot, l'élégance, sous toutes ses formes : le prototype en est le Comte Tigre de *La répétition*, dont on ignore le patronyme ; deux autres nobles, le capitaine de Grandpié et le commandante di Santi-Pellegrini, évoqués respectivement dans *Les poissons rouges* et *Le directeur de l'Opéra*, sont créés sur le même modèle. Et ce n'est pas un hasard si plusieurs des incarnations scéniques de l'auteur portent des noms à particule. On y reviendra.

D'autres noms, aux consonances germaniques ou slaves, font deviner l'origine juive, et plus précisément ashkénaze, de certains personnages, qui sont presque tous des riches. Pour nombre d'entre eux, l'auteur précise cette origine. Le riche financier juif Messerschmann qui joue un rôle important dans *L'invitation au château*, a l'occasion d'évoquer un autre banquier du groupe adverse, Ossowitch[76]. On ne voit pas le banquier juif Blumenstein dans *La répétition*, mais Héro nous apprend que sa douce fiancée Évangéline a épousé pour son malheur cet homme

---

70 Voir plus haut, note 15.

71 D'Anouville, jeune idéaliste destiné à être déçu, ressemble, à quelques égards, à l'auteur, comme presque tous ses protagonistes, mais il n'est pas de ceux en qui il s'est nettement incarné.

72 Bernard Beugnot note que le choix de ce nom est ironique, « puisqu'une prébende est une situation acquise et lucrative » (dans Jean Anouilh, *Théâtre*, *op. cit.*, t. 2, p. 627, note 10).

73 Anouilh devait juger aristocratique la terminaison en « euse » : Montalembreuse, Simieuse, Villetaneuse.

74 On a déjà vu un Despinglettes dans *Colombe*, et un « des Épinglettes » dans *L'hurluberlu*.

75 L'auteur est particulièrement en verve pour créer des noms « nobles » dans *L'invitation au château*.

76 Ce nom rappelle celui d'Osso, producteur de cinéma à « l'accent inimitable » rencontré par l'auteur (*cf. La vicomtesse d'Eristal n'a pas reçu son ballai mécanique*, 1987, p. 39).

brutal ; de même, dans *Monsieur Barnett*, la jeune fille dont on a refusé la main à Jim Barnett, qui était pauvre, a épousé « le gros Kaufmann », plus précisément « Élie-John Kaufmann », dont le premier prénom peut indiquer une origine juive, et qui probablement était plus riche. Dans la même pièce, on entend le nom de Monsieur Golderman, client de la manucure, qui pourrait bien être Juif lui aussi et dont le nom évoque l'or. La dame que l'on cite dans *Les poissons rouges*, pour son assiduité à l'Opéra et pour les « cabochons » qu'elle y exhibe, s'appelle Ida Rubeintein, nom bien proche de celui de la danseuse russe, mécène de la danse, Ida Rubinstein (une autre demoiselle riche s'appelle curieusement « la fille Renégat » !). Le dramaturge d'ailleurs ne s'interdit pas dans *Colombe* une allusion à une famille bien réelle, celle des Rothschild, dont l'alliance a pu sauver un industriel qui s'était ruiné au jeu : « Et il a fini par se tuer tout de même ? — Non. Il a épousé une Rothschild. — Aïssa ? — Non. Rachel[77]. »

Dans les milieux du spectacle tels qu'Anouilh les évoque, on rencontre aussi un grand nombre de noms d'origine juive ; et assez souvent, il s'agit encore d'argent : « Le cinéma est une industrie, mais, malheureusement, c'est aussi un art, que voulez-vous ? » dira l'un d'eux[78]. Des producteurs de cinéma s'appellent respectivement Goldenstock (nom qui évoque un stock d'or) dans *Les poissons rouges*, Loubenstein et Nathan, dans *Le scénario*, le premier étant un personnage important de cette pièce, enfin Loubeinstein, dont il est question dans *Le nombril*. L'impresario Hartman de *La sauvage*, ami du compositeur Florent France, est-il ou non Juif, on ne le saura pas, mais on sait qu'il a renoncé pour sa part à la musique et qu'il est devenu un homme d'affaires[79]. D'autres Juifs sont des metteurs en scène de cinéma : Bourbenski dans *Le rendez-vous de Senlis*, Bourbanski[80] dans *Épisode de la vie d'un auteur*. Dans *Ne réveillez pas Madame*, Julien reçoit une invitation à la Nuit des Étoiles, envoyée par un certain Zoubiansky, qui est vraisemblablement très connu dans le monde du spectacle, on ne sait à quel titre. Quelquefois, le doute est permis sur l'éventuelle origine juive d'un personnage, du fait que le patronyme semble la révéler alors que le prénom la dément : c'est le cas des deux Bachman, Roger dans *Ne réveillez pas Madame*[81], Alberto dans *L'arrestation*. Mais dans la pièce *Chers zoiseaux*, qui se déroule après les événements de mai 1968 et raille une certaine bourgeoisie éprise par snobisme d'idées révolutionnaires, l'auteur ne manque pas de remarquer la

77 *Colombe*, *Théâtre*, *op. cit.*, t. 1, p. 957.

78 Il s'agit de Loubenstein, dans *Le scénario*, *Théâtre*, *op. cit.*, t. 2, p. 1146. Anouilh aurait-il formé son nom sur celui du dramaturge Henry Bernstein ?

79 Au musicien génial et parfait à tous égards, Anouilh a donné le nom de « France », nom français par excellence, tandis qu'il appelle Hartman un ancien musicien qui a renoncé à son art, où il s'était reconnu médiocre, pour réussir dans les affaires. Ce nom allemand était celui d'un compagnon du héros, dans *Fantasio* d'Alfred de Musset, pièce qui se déroule en Bavière.

80 Peut-être a-t-il forgé ces deux noms à partir de celui de Bourbaki, général du Second Empire, Français d'origine grecque ; ce nom avait déjà été repris par un groupe de mathématiciens en 1933.

81 Ce Roger Bachman, amant de la première femme de Julien, est confondu au cours d'un flash-back avec un certain « Acteur » qui a été l'amant de sa mère et se nommait Alberto ; dans *L'arrestation*, l'amant de la mère s'appellera Alberto Bachman.

présence de Juifs parmi les « gauchistes », voire à la tête du mouvement : Lucie a pour amant un certain Sterman, ce qui lui vaut les invectives de son mari — « ce petit Juif ! Ce gauchiste à la manque ! » — et le camp révolutionnaire comporte « une majorité néo-trotskiste, nuance Gessman-Loubstein[82] », le nom « Gessman » étant apparemment formé sur celui d'Alain Geismar, qui était l'un des meneurs du mouvement de mai 1968. Le fait est qu'à la seule exception de Moutchkine[83], le peintre famélique dont Julien raconte l'histoire dans *Le scénario*, les évocations de Juifs du théâtre d'Anouilh sont liées à la notion de richesse ou à celle de réussite sociale, fût-ce dans le domaine de l'art, fût-ce dans une action politique qui épouse les idéologies à la mode et permet d'accéder à quelque célébrité.

On relève aussi dans l'œuvre d'Anouilh un certain nombre d'appellations qui révèlent l'accession de Juifs à la noblesse. On ne saura pas comment le « duc Samuel », nommé dans *Le rendez-vous de Senlis*, a acquis son titre, mais on croit deviner que « la comtesse douairière de Montmachou, née Dreyfus », nommée deux fois tout au long dans *Les poissons rouges*, a obtenu le sien grâce à sa dot ; à l'inverse, le faire-part cité dans *L'hurluberlu* mentionne « Madame Paul Lévy-Dubois, née de La Rochefoutras » (elle a épousé un banquier, mais ne veut pas laisser oublier son nom noble, fût-il malsonnant !). Ce triple nom (Lévy, Dubois, La Rochefoutras) montre les étapes de l'insertion d'une famille juive dans une société française attirée par l'argent. Un autre mode d'insertion semble être la conversion religieuse : il est question, dans *Colombe*, d'un certain Lévy-Bloch, financier, qui a fait baptiser sa fille. De tels détails, plus encore que le retour obstiné de patronymes juifs dans l'œuvre, peuvent faire taxer Anouilh d'antisémitisme[84].

Il faut noter toutefois que l'auteur se contente de citer ces noms ici ou là, sans exprimer d'antipathie pour ceux qui les portent, si ce n'est pour certains d'entre eux, le banquier Blumenstein et — à supposer qu'il s'agisse d'un Juif — l'acteur Alberto Bachman. Le regard de l'auteur sur d'autres, et justement ceux que l'on voit de plus près, n'est pas dénué de sympathie : l'impresario Hartman, par exemple, dont l'origine n'est pas précisée non plus, est un confident très dévoué, voire un mentor, pour le musicien de génie de *La sauvage* ; dans *L'invitation au château*, le financier Messerschmann, parvenu à la fortune après avoir connu une grande pauvreté, est prêt à tous les sacrifices pour assurer le bonheur de sa fille ; le producteur Loubenstein du *Scénario* est peint lui aussi sans acrimonie[85]. Du reste, le dramaturge

82 *Chers zoiseaux*, *Pièces farceuses*, 1984, p. 55 et 81 (p. 49 et 71 dans la collection « La petite vermillon »).

83 Selon Bernard Beugnot, ce nom doit être formé sur celui d'Ariane Mnouchkine, metteur en scène du Théâtre du Soleil, et auteur en 1976 d'un film intitulé *Molière* (Jean Anouilh, *Théâtre*, *op. cit.*, t. 2, p. 1127, note 5).

84 Ils rappellent en effet les thèses soutenues par Édouard Drumont dans *La France juive* (Flammarion, 2 vol., 1886), et les idées assez largement répandues dans la France de l'entre-deux-guerres (*cf.* Michel Winock, *Nationalisme*, *antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Éditions du Seuil (Points, Histoire), 1990), et confortées ensuite par les propagandes de l'Occupation allemande, jusqu'en 1945 (fin de la guerre et découverte des camps nazis).

85 Voir « Appendices », *Théâtre*, *op. cit.*, t. 2, p. 1316. Anouilh, parlant du *Scénario*, reconnaît à « beaucoup de Juifs russes ou polonais » des « manières de seigneurs ».

gardait un assez bon souvenir de ses relations avec certains producteurs juifs[86]. Mais, comme tel ou tel de ses personnages, en particulier le Général « réactionnaire » de *L'hurluberlu*, il manifeste une assez nette xénophobie, du moins une méfiance devant le grand nombre de personnes, juives ou non, qui ont apporté en France un nom d'origine étrangère, et qui se targuent parfois de connaître le français mieux qu'un autochtone ; le metteur en scène Julien Paluche se fait traiter de raciste, quand il renvoie sa traductrice russe : « Cette bonne femme qui vient on ne sait d'où, enveloppée de ses visons, prétendait m'apprendre le français. Elle, Madame Rachinoschosky, à moi, Paluche[87] ! » Ces gens venus d'ailleurs tiennent le haut du pavé dans l'art aussi bien que dans la finance, se permettant même d'incarner, non sans talent, le théâtre français d'avant-garde, comme les imaginaires Popescu et Popopief ; l'œuvre du second est d'ailleurs présentée par un jeune homme fort introduit dans le « Tout-Paris » et bien représentatif du cosmopolitisme moderne, puisque son nom est composite et renvoie à plusieurs origines : David-Edward Mendigalès. « En tout cas, ce n'est pas un nom breton[88] », dit le Général. Anouilh a repris ces termes deux ans plus tard dans un article, à propos des noms de Beckett, Adamov et Ionesco : « Rien de très breton ni de périgourdin là-dedans[89] » ; il avouait pourtant que leurs chefs-d'œuvre forçaient son admiration.

De « l'hurluberlu » lui-même, on ne connaît que le prénom, Ludovic[90]. Anouilh en revanche avait donné un patronyme à l'un de ses héros conçu deux ans plus tôt et qui lui ressemble aussi à d'autres égards, puisque, tout à l'opposé de ce « réactionnaire », il cultive le goût de la légèreté, voire de la facilité : c'est le comte Ornifle de Saint-Oignon. On est tenté d'établir une sorte d'équivalence entre ce nom tant soit peu grotesque, qui élève un légume à la sainteté, et celui du dramaturge, que d'aucuns ont trouvé ridicule parce que trop proche de « nouille[91] ». Mais on sait qu'Anouilh se croyait d'origine noble (et adultérine[92]), et il n'a pas manqué d'anoblir son Ornifle, comme un bon nombre des héros en qui il s'incarne.

---

86 Les producteurs de cinéma évoqués par Anouilh dans son récit de souvenirs s'appelaient respectivement Osso (ce qui pourrait être une abréviation d'Ossowitch ; voir plus haut, note 76), Bromberger, Rabinovitch, Loukachevitch et Nathan. Il avait aussi rencontré l'homme d'affaires du baron de Rothschild (*cf. La vicomtesse d'Eristal n'a pas reçu son balai mécanique*, *op. cit.*, p. 39 et p. 75 à 93). C'était Bromberger qui avait « mangé » le chèque destiné à Jean Anouilh, lequel ne l'a jamais oublié (p. 81).

87 *Ne réveillez pas Madame*, *Théâtre*, *op. cit.*, t. 2, p. 883. Anouilh n'a pas lésiné sur la complication « russe » du nom.

88 *L'hurluberlu*, *Théâtre*, *op. cit.*, t. 2, p. 292.

89 *Cf.* article paru dans *Le Figaro* le 23 avril 1956, reproduit dans *En marge du théâtre*, *op. cit.*, p. 79-81.

90 Ce prénom était déjà celui du héros de *Y avait un prisonnier*.

91 *Cf.* Jacqueline Blancart-Cassou, *Jean Anouilh*, *les jeux d'un pessimiste*, *op. cit.*, p. 53, note 2. Il est évident qu'on ne peut dire « jouer de l'Anouilh » comme on dit « jouer du Molière ». Anouilh ne semble pas avoir recherché l'étymologie de son nom (porté surtout en Gironde, d'où le dramaturge est originaire), et sans doute n'en aurait-il pas été satisfait : le mot *anoulh* désigne en occitan une bête âgée d'un an, bœuf ou mouton selon les régions.

92 *Cf.* Caroline Anouilh, *Drôle de père*, *op. cit.*, p. 26-28.

C'est un peu plus tard, après son silence des années 1960, qu'il s'est mis en scène beaucoup plus nettement, attribuant à ses protagonistes successifs des éléments de son passé et calquant l'entourage du héros sur le sien. Il leur a forgé des noms dont chacun reparaît plusieurs fois, porté par des êtres foncièrement semblables, quoique distincts les uns des autres. L'un de ces noms est partiellement emprunté à une pièce antérieure, à savoir *Colombe*, où le personnage féminin était au premier plan ; le mari de Colombe, musicien de talent qui sacrifiait tout à son art, et que sa femme frivole rendait malheureux, s'appelait simplement Julien. On retrouve un tel héros, lui aussi artiste passionné et malchanceux en amour, dans *Ne réveillez pas Madame*. Il s'appelle Julien Paluche ; ce patronyme argotique, « paluche » signifiant « main », est aussi peu élégant que celui d'Ornifle (ou que celui d'Anouilh), et peut-être est-ce là ce qui l'a fait choisir, plutôt que le sens du mot. Tout en complétant ainsi le nom de Julien, le dramaturge l'a rapproché de lui : il en a fait son contemporain, alors que *Colombe* se déroulait en 1900 ; il ne l'a plus voué à la musique mais à la mise en scène de théâtre, et il en a approfondi l'analyse de manière à bien faire sentir sa parenté profonde avec lui[93]. On découvrira encore, dans *Le scénario*, un troisième personnage tout semblable, nommé encore Julien Paluche, mais devenu, comme l'était Anouilh lui-même, scénariste de films[94].

Un autre nom qui apparaît plusieurs fois dans l'œuvre de Jean Anouilh, mais seulement après son retour à la scène de 1968, est celui d'Antoine de Saint-Flour. C'était en Auvergne, et précisément près de la ville de Saint-Flour, que l'auteur avait situé l'action de *L'invitation au château*. Ce patronyme n'a rien de ridicule ; il est noble, et même assez poétique, puisqu'il évoque une fleur (et non un légume !). L'homme qui porte ce nom est encore plus nettement calqué sur l'auteur que Julien Paluche puisque c'est un dramaturge, mis en cause par la critique qui l'accuse de facilité, du moins dans *Cher Antoine* et dans *Les poissons rouges*. Dans *Le directeur de l'Opéra*, qui se déroule en Italie, il devient Antonio di San Floura, et, comme le dit le titre, il est le directeur d'un opéra. Mais l'entourage familial de cet Antonio est calqué sur celui d'Anouilh, et le ton de sa méditation, axée sur la hantise de la mort, demeure très personnel.

Il est d'autres incarnations de l'auteur, à peu près contemporaines du *Directeur de l'Opéra*, qui figureront dans les *Pièces secrètes*, et qui plongent, comme le dit ce titre, au plus secret de lui-même : pour *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, l'auteur n'a pas eu à s'inventer un nom : il reprend le mythe d'Oreste, qui tue l'amant de sa mère et sa mère elle-même (déjà, le Julien Paluche de *Ne réveillez pas Madame* réglait ses comptes avec l'un et l'autre, de façon moins sanglante). Mais le cas

93 Bernard Beugnot a signalé qu'Anouilh a d'abord prénommé ce personnage Pitouf (dans Jean Anouilh, *Théâtre*, *op. cit.*, t. 2, p. 859, note 2). Il se souvenait qu'un producteur nommé Osso, voyant l'affiche « Pitoëff et sa compagnie », avait lu « Pitouff et sa compagne », et cru qu'il s'agissait d'un titre de vaudeville (*cf. La vicomtesse d'Eristal*, *op. cit.*, p. 39 et *En marge du théâtre*, *op. cit.*, p. 36). Anouilh voulait peut-être modeler son personnage sur Georges Pitoëff ; décidant ensuite de l'appeler Julien, comme le héros de *Colombe*, il lui a donné beaucoup de lui-même.

94 Le prénom Julien est porté aussi par un personnage très différent, dans *Pauvre Bitos*. Il se nomme Julien du Bief, et participe au complot contre Bitos.

de *L'arrestation* est plus curieux : le héros qui se rencontre lui-même à plusieurs âges de sa vie, appelé « L'Homme », « Le Jeune Homme » et « Le Petit », est bien une autre incarnation du dramaturge : du moins la vie du « Petit » est-elle calquée sur son propre passé, plus fidèlement que les souvenirs des Julien et des Antoine. Mais le « Jeune Homme » qu'il est devenu a réalisé ce que les autres héros s'étaient contentés de rêver ou d'esquisser : le meurtre de l'amant de sa mère, qui, dans cette pièce du moins, était en fait son père[95]. Dès lors, il est coupable, mène une vie de hors-la-loi et de criminel, « recherché par toutes les polices[96] ». Il se nomme Frédéric Walter ; si l'auteur avait déjà donné le prénom de Frédéric à deux personnages qui ne ressemblent guère à celui-ci, le patronyme Walter n'apparaît dans aucune autre pièce, et les motifs de ce choix demeurent pour nous mystérieux.

Vient enfin le temps des *Pièces farceuses*, où l'auteur cesse de s'analyser comme de prendre sa propre vie au tragique, et porte la dérision sur lui-même autant que sur le monde qui l'entoure. Dans *Chers zoiseaux*, il appelle le héros qui l'incarne « le Chef », et l'on ignore le nom de ce « chef » ; mais ensuite, dans *La culotte* et *Le nombril*, un autre nom s'impose, qui est curieusement emprunté à des pièces antérieures : c'était celui de deux généraux en disponibilité, présents dans *Ardèle* et dans *La valse des toréadors* : l'un se nommait Léon Saintpé, l'autre, Léon Saint-Pé. Ce nom, qui est celui de plusieurs localités du Sud-Ouest de la France, sera attribué au protagoniste des dernières pièces ; il n'est plus militaire, mais écrivain et même académicien dans *La culotte*, dramaturge « boulevardier » dans *Le nombril*. L'auteur, en les chargeant de l'incarner peu ou prou, les a anoblis, du moins le premier qui s'appelle Léon de Saint-Pé, tandis que le second s'appelle Léon et parle de sa famille, celle des Saint-Pé, probablement noble elle aussi puisqu'elle est alliée à la famille noble des Montmachou à laquelle on ne manque pas de la comparer. Or, les deux vieux généraux qui portaient ce nom étaient un peu ridicules, un peu pitoyables ; leur bilan de vie était plutôt négatif. Il est donc attristant de voir le dramaturge vieillissant reprendre pour lui ce nom, et assimiler à de telles figures le personnage en qui il s'incarne.

* * *

Malgré toutes les incertitudes auxquelles elle s'est heurtée, notre recherche sur les noms propres n'a pas manqué de confirmer un bon nombre des traits caractéristiques du dramaturge que nous avions pu constater par ailleurs ; et d'abord, le goût du jeu, qui apparaît dans ses emprunts capricieux à des prédécesseurs, et dans ses allusions irrévérencieuses à des personnes connues, certaines encore

95 Le héros de *Ne réveillez pas Madame*, comme Oreste (et comme Hamlet, dont il voulait jouer le rôle), s'en prenait à l'amant de sa mère, non à son propre père. Mais avant même l'époque où l'auteur s'incarne dans le protagoniste, certains personnages ont tenté de tuer leur père biologique : Fabrice dans *Ornifle*, et d'Anouville, dont le nom rappelle celui d'Anouilh, dans *La foire d'empoigne*. Et vers la fin de sa carrière, le dramaturge reprendra le mythe d'Œdipe dans *Œdipe ou le roi boiteux*.

96 *Pièces secrètes*, 1977, p. 131 (112 dans l'édition de 2008). *Cf.* Jacqueline Blancart-Cassou, *op. cit.*, p. 212-217.

vivantes ; la fantaisie le dispute aux concessions à la vraisemblance, et l'emporte assez souvent, moins dans ses choix de prénoms que dans ses inventions de patronymes plus ou moins évocateurs, plus ou moins surprenants et souvent cocasses. On peut saisir sous ces jeux divers une vision de la société, vision qui est indéniablement, et de plus en plus, pessimiste : artifice des pseudonymes d'artistes, platitude et prosaïsme des noms bourgeois, prétention souvent risible des noms aristocratiques, invasion en France de noms étrangers qui révèlent chez l'auteur une xénophobie de « réactionnaire » et quelque méfiance devant toute nouveauté. Mais on y lit aussi une désillusion croissante face à son propre personnage, lequel, peut-être, ne vaut pas mieux que les autres : le dramaturge qui naguère reprenait pour lui le prénom de Julien, attaché dans *Colombe* à un jeune homme épris d'idéal, en art comme en amour, s'empare finalement du nom de Léon de Saint-Pé, ce nom qu'il avait d'abord attribué à des hommes âgés, réduits à regretter l'échec de leur vie. En serait-il de même de Jean Anouilh, et sa carrière, pourtant si brillante, sa vie même, ne lui auraient-elles laissé, malgré ses efforts pour se jouer de tout, qu'un insurmontable goût d'amertume ?

Références

Pour chaque prénom ou patronyme cité dans cet article, nous renvoyons de préférence à l'édition Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 2007) en indiquant le titre, éventuellement abrégé, de la pièce où il figure, le numéro du tome (1 ou 2), et la page de sa première apparition dans cette pièce. S'il s'agit d'une pièce absente de cette édition, nous renvoyons de même aux recueils édités par La Table Ronde, et repris en 2008 dans la collection « La petite vermillon », en indiquant le titre du recueil, puis la page de l'ancienne édition, et, entre parenthèses, celle de la collection de 2008 (sauf pour les *Nouvelles pièces noires*, non reprises dans cette collection). Enfin, si un nom apparaît dans un scénario qui n'a été publié qu'isolément, nous précisons les références de cette publication.

Les occurrences de chaque nom étant citées dans l'ordre chronologique, on peut voir que certains reviennent plusieurs fois au cours de la même période.

Prénoms cités

Ada : *Ardèle*, I, 788 ; *La culotte*, *Pièces farceuses*, 135 (122).
Adèle : *La grotte*, II, 490 ; *Le boulanger*, II, 610 ; *Les poissons rouges*, II, 768.
Adolphe : *Le boulanger*, II, 608.
Aglaé : *L'hurluberlu*, II, 278 ; *Ne réveillez pas Madame*, II, 858.
Albert : *L'hermine*, I, 20 ; *Le voyageur sans bagage*, I, 180 ; *Léocadia*, I, 402 ; *La belle vie*, La Table Ronde, 1980, p. 24.
Alberto : *Ne réveillez pas Madame*, II, 902 ; *L'arrestation*, *Pièces secrètes*, 107 (92).
Alexandra : *Colombe*, I, 918.
Amanda : *Léocadia*, I, 390 ; *Pauvre Bitos*, II, 190.
Amélie : *Ardèle*, I, 793 ; *La valse des toréadors*, I, 1039.
Anna : *Le directeur de l'Opéra*, II, 1002.
Anne-Marie : *Y avait un prisonnier*, I, 86 ; *L'arrestation*, *Pièces secrètes*, 128, (108).
Antoine : *Cher Antoine*, II, 686 ; *Les poissons rouges*, II, 768.
Antonio : *Le directeur de l'Opéra*, II, 1002.
Araminthe : *Cécile*, I, 1106.
Archibald : *Monsieur Barnett*, II, 1116.
Ardèle : *Épisode de la vie d'un auteur*, I, 764 ; *Ardèle*, I, 788 ; *L'hurluberlu*, II, 330 ; *Le nombril*, *Pièces farceuses*, 323 (290).
Ariane : *Ornifle*, II, 125.
Arthur : *Chers zoiseaux*, *Pièces farceuses*, 9 (8) ; *Le nombril*, *Pièces farceuses*, 323 (290).
Augustin : *Cher Antoine*, II, 746.
Bise (tante) : *L'hurluberlu*, II, 278.
Boni : *Colombe*, I, 918.
Camomille : *Les poissons rouges*, II, 768.
Carlotta : *Cher Antoine*, II, 686.
Cécile : *Cécile*, I, 1106.
Charles : *Pauvre Bitos*, II, 190 ; *Le boulanger*, II, 659.
Charlotte : *Le boulanger*, II, 610 ; *Les poissons rouges*, II, 768.

Colombe : *Colombe*, I, 918.
Élodie : *Le boulanger*, II, 608.

Émile : *L'hermine*, I, 21 ; *Le rendez-vous de Senlis*, I, 468 ; *Colombe*, I, 918.
Emily : *Le bal des voleurs*, I, 384.
Ermeline : *La grotte*, II, 496 ; *L'orchestre*, II, 580 ; *Le boulanger*, II, 616.
Estelle : *La valse des toréadors*, I, 1032 ; *Cher Antoine*, II, 686.
Évangéline : *La répétition*, I, 891 ; *La grotte*, II, 536.
Flipote : *La culotte*, *Pièces farceuses*, 135 (122).
Frantz : *L'hermine*, I, 12.
Franz : *Pauvre Bitos*, II, 190.
Frédéric : *Roméo et Jeannette*, *Nouvelles pièces noires*, 211 ; *L'invitation au château*, I, 676 ; *L'arrestation*, *Pièces secrètes*, 114 (97).
Gaston : *Y avait un prisonnier*, I, 86 ; *Le voyageur sans bagage*, I, 176 ; *Léocadia*, I, 392 ; *Ardèle*, I, 793 ; *La valse des toréadors*, I, 1032 ; *Le nombril*, *Pièces farceuses*, 323 (290).
Georges : *Y avait un prisonnier*, I, 170 ; *Le voyageur sans bagage*, I, 176 ; *Le rendez-vous de Senlis*, I, 460 ; *Colombe*, I, 918 ; *Ornifle*, II, 124 ; *Monsieur Barnett*, II, 1101.
Ghislaine : *La valse des toréadors*, I, 1040.
Gwendoline : *Becket*, II, 372.
Hector : *Humulus le muet*, I, 2 ; *Le bal des voleurs*, I, 330 ; *Léocadia*, I, 390 ; *Ardèle*, I, 794.
Henri : *Eurydice*, I, 540.
Héro : *La répétition*, I, 836.
Hortensia : *La répétition*, I, 836.
Humulus : *Humulus le muet*, I, 2.
Isabelle : *Le rendez-vous de Senlis*, I, 460 ; *L'invitation au château*, I, 676.
Jacqueline : *Jézabel*, *Nouvelles pièces noires*, 3.
Jacques : *Le voyageur sans bagage*, I, 190 ; *Épisode de la vie d'un auteur*, I, 780.
Jean : *La petite Molière*, *L'avant-scène théâtre*, vol. 210 (15 décembre 1959), p. 17.
Jean-Christophe : *L'arrestation*, *Pièces secrètes*, 149-150 (127).
Jeanne : *Y avait un prisonnier*, I, 170 ; *Chers zoiseaux*, *Pièces farceuses*, 103 (92).
Jeannette : *La sauvage*, I, 242 ; *Le rendez-vous de Senlis*, I, 515 ; *Roméo et Jeannette*, *Nouvelles pièces noires*, 211 ; *Le scénario*, II, 1124.
Jim : *Monsieur Barnett*, II, 1116.
Jonathan : *L'invitation au château*, I, 743.
Joseph : *L'hermine*, I, 12 ; *Colombe*, I, 1026 ; *Pauvre Bitos*, II, 190 ; *L'arrestation*, *Pièces secrètes*, 136 (116) ; *Le scénario*, II, 1189.
Josette : *Ardèle*, I, 806 ; *Le songe du critique*, II, 476 ; *Le directeur de l'Opéra*, II, 1017 ; *L'arrestation*, *Pièces secrètes*, 181 (154) ; *Le scénario*, II, 1193 ; *Le nombril*, *Pièces farceuses*, 420 (377).
Josyane : *L'invitation au château*, I, 724 ; *Le boulanger*, II, 608 ; *Les poissons rouges*, II, 780.
Jules : *Le voyageur sans bagage*, I, 193, 208 ; *Roméo et Jeannette*, *Nouvelles pièces noires*, 292 ; *La répétition*, I, 838 ; *Colombe*, I, 956 ; *Ornifle*, II, 139 ; *L'hurluberlu*, II, 312, 360 ; *La petite Molière*, *L'avant-scène théâtre*, vol. 210 (15 décembre 1959), p. 22 ; *La foire d'empoigne*, *Pièces costumées*, 339 (321) ; *La grotte*, II, 490 ; *Ne réveillez pas Madame*, II, 902 ; *Le directeur de l'Opéra*, II, 1017, 1064.
Julia : *Roméo et Jeannette*, *Nouvelles pièces noires*, 211.
Julie : *L'hurluberlu*, II, 293 ; *La grotte*, II, 569.

Julien : *Colombe*, I, 918 ; *Pauvre Bitos*, II, 190 ; *Ne réveillez pas Madame*, II, 858 ; *Le scénario*, II, 1131.

Juliette : *Le voyageur sans bagage*, I, 176 ; *Le bal des voleurs*, I, 330.

Julio : *Chers zoiseaux*, *Pièces farceuses*, 97 (86).

Léa : *La valse des toréadors*, I, 1100 ; *Pauvre Bitos*, II, 269.

Léon : *Colombe*, I, 956, 1026 ; *Roméo et Jeannette*, *Nouvelles pièces noires*, 243 ; *Épisode de la vie d'un auteur*, I, 768 ; *Ardèle*, I, 788 ; *La valse des toréadors*, I, 1033 ; *Pauvre Bitos*, II, 226 ; *La petite Molière*, *L'avant-scène théâtre*, vol. 210 (15 décembre 1959), p. 18 ; *Le songe du critique*, II, 483 ; *La grotte*, II, 490 ; *L'orchestre*, II, 582 ; *Le boulanger*, II, 668 ; *Ne réveillez pas Madame*, II, 865 ; *Tu étais si gentil*, II, 946 ; *Le directeur de l'Opéra*, II, 1002 ; *L'arrestation*, *Pièces secrètes*, 136 (116) ; *Chers zoiseaux*, *Pièces farceuses*, 93 (82) ; *Le scénario*, II, 1189 ; *La culotte*, *Pièces farceuses*, 135 (122) ; *Le nombril*, *Pièces farceuses*, 323 (290), 443 (399).

Léona : *L'orchestre*, II, 580.

Léontine : *La sauvage*, I, 310 ; *La valse des toréadors*, I, 1070 ; *Les poissons rouges*, II, 838.

Louise : *L'hermine*, I, 23 ; *Y avait un prisonnier*, I, 105 ; *Le voyageur sans bagage*, I, 208 ; *La sauvage*, I, 244 ; *Pauvre Bitos*, II, 193.

Louison : *Pauvre Bitos*, II, 225.

Lucie : *Chers zoiseaux*, *Pièces farceuses*, 9 (8) ; *Le nombril*, *Pièces farceuses*, 323 (290).

Lucile : *La répétition*, I, 836.

Ludovic : *Y avait un prisonnier*, I, 86 ; *L'hurluberlu*, II, 298.

Marc : *Jézabel*, *Nouvelles pièces noires*, 3.

Maria-Christina : *Le directeur de l'Opéra*, II, 1002.

Maria-Josepha : *Le directeur de l'Opéra*, II, 1002.

Marie-Anne : *L'hermine*, I, 12.

Marie-Christine : *Ardèle*, I, 788 ; *L'hurluberlu*, II, 278 ; *Le boulanger*, II, 608 ; *Cher Antoine*, II, 688 ; *Ne réveillez pas Madame*, II, 864-865 ; *L'arrestation*, *Pièces secrètes*, 236 (200) ; *La culotte*, *Pièces farceuses*, 135 (122) ; *Le nombril*, *Pièces farceuses*, 323 (290).

Marie-Françoise : *Cher Antoine*, II, 746.

Marie-Jeanne : *La grotte*, II, 490.

Marie-Josepha : *Le boulanger*, II, 624 ; *L'arrestation*, *Pièces secrètes*, 216 (184).

Marie-Pêche : *Ornifle*, II, 105.

Maureen : *Ne réveillez pas Madame*, II, 858 ; *Monsieur Barnett*, II, 1119.

Monime : *L'hermine*, I, 12.

Nathalie : *Ardèle*, I, 788.

Nicolas : *Ardèle*, I, 788.

Norbert : *Le boulanger*, II, 608.

Odette : *Ardèle*, I, 831.

Philémon : *Le rendez-vous de Senlis*, I, 460.

Philippe : *L'hermine*, I, 12.

Philippin : *Cher Antoine*, II, 688.

Robert : *Le rendez-vous de Senlis*, I, 460.

Roger : *Ne réveillez pas Madame*, II, 910.

Romuald : *L'invitation au château*, I, 681.

Rosa : *Ne réveillez pas Madame*, II, 858 ; *Chers zoiseaux*, *Pièces farceuses*, 9 (8).
Samuel : *Le rendez-vous de Senlis*, I, 468.
Sidonie : *La valse des toréadors*, I, 1032 ; *Ne réveillez pas Madame*, II, 887.
Simone : *Monsieur Barnett*, II, 1113 ; *La culotte*, *Pièces farceuses*, 183 (165).
Thérèse : *La sauvage*, I, 242.
Tigre : *La répétition*, I, 838.
Toby : *L'hermine*, I, 18.
Toto : *Films publicitaires pour O'Cap*, *Pièces juvéniles* (102) ; *Ardèle*, I, 788 ; *L'hurluberlu*, II, 278 ; *Le boulanger*, II, 608 ; *Les poissons rouges*, II, 768 ; *Ne réveillez pas Madame*, II, 864-865 ; *Le directeur de l'Opéra*, II, 1002 ; *La culotte*, *Pièces farceuses*, 135 (122).
Trude : *Chers zoiseaux*, *Pièces farceuses*, 9 (8).
Yvonne (tante) ; *Chers zoiseaux*, *Pièces farceuses*, 126 (114).

Patronymes cités

Abject : *Le nombril*, *Pièces farceuses*, 336 (303).
Andinet d'Andaine (d') : *Léocadia*, I, 396.
Anouville (d') : *La foire d'empoigne*, *Pièces costumées*, 301 (278).
Bachman : *Ne réveillez pas Madame*, II, 858 ; *L'arrestation*, *Pièces secrètes*, 107 (92).
Barnett : *Monsieur Barnett*, II, 1096.
Beaumanoir : *La culotte*, *Pièces farceuses*, 183 (165).
Bélazor : *L'hurluberlu*, II, 278.
Bitos : *Pauvre Bitos*, II, 190.
Bizard : *Jézabel*, *Nouvelles pièces noires*, 28.
Blumenstein : *La répétition*, I, 891.
Bombelles : *L'invitation au château*, I, 676.
Bonfant : *Le voyageur sans bagage*, I, 182 ; *La valse des toréadors*, I, 1034 ; *L'arrestation*, *Pièces secrètes*, 149 (126).
Boudousse : *Antigone*, I, 644 ; *L'alouette*, II, 2.
Bougran : *Le voyageur sans bagage*, I, 187.
Boulganine : *Ne réveillez pas Madame*, II, 872.
Bourbanski : *Épisode de la vie d'un auteur*, I, 771.
Bourbenski : *Le rendez-vous de Senlis*, I, 472.
Brigaud : *Le voyageur sans bagage*, I, 187.
Brignoc (de) : *Humulus le muet*, I, 2.
Buzard : *Ne réveillez pas Madame*, II, 867 ; *Monsieur Barnett*, II, 1106.
Capulat : *L'invitation au château*, I, 676.
Chancrard : *Colombe*, I, 952 ; *Le nombril*, *Pièces farceuses*, 434 (390).
Chantepierre : *Cher Antoine*, II, 712.
Chasseloup : *Le boulanger*, II, 626.
Cornebise : *Tu étais si gentil*, II, 969.
Cotard : *Ardèle*, I, 808.
Courtepointe : *Les poissons rouges*, II, 770.
Damiens : *La répétition*, I, 836 ; *Cécile*, I, 1106.
Dandinet-Dandaine : *L'invitation au château*, I, 701.

Desfournettes : *Colombe*, I, 918.
Desmermortes : *L'invitation au château*, I, 676.
Despinglettes : *Colombe*, I, 918.
Dreyfus : *Les poissons rouges*, II, 841.
Du Bartas : *Colombe*, I, 918.
Dubaton : *Ornifle*, II, 92.
Dulac : *Eurydice*, I, 540.
Dupompon-Reynaud : *Colombe*, I, 954.
Dupont-Dufort : *Y avait un prisonnier*, I, 88 ; *Le voyageur sans bagage*, I, 176 ; *Le bal des voleurs*, I, 330 ; *Le rendez-vous de Senlis*, I, 499.
Dupont-Fredaine : *La valse des toréadors*, I, 1032.
Durand : *Antigone*, I, 644 ; *L'alouette*, II, 20.
Épinglettes (des) : *L'hurluberlu*, II, 313 ; *La grotte*, II, 534.
Fausseporte : *Les poissons rouges*, II, 771.
Fessard : *Pauvre Bitos*, II, 259 ; *Ne réveillez pas Madame*, II, 858 ; *L'arrestation*, *Pièces secrètes*, 138 (117) et 232 (197) ; *Chers zoiseaux*, *Pièces farceuses*, 16 (13).
Fessard-Lebonze : *Le boulanger*, II, 608.
Fessard-Valcreuse : *Les poissons rouges*, II, 782.
Fessu (de) : *Le boulanger*, II, 648.
Flanchard : *Antigone*, I, 649.
Forgotten : *L'invitation au château*, I, 704.
France : *La sauvage*, I, 248.
Fripon-Minet : *L'invitation au château*, I, 701 ; *Épisode de la vie d'un auteur*, I, 780.
Friselaine : *L'hurluberlu*, II, 331.
Galopin : *Ornifle*, II, 92.
Gardi : *Léocadia*, I, 403.
Gessmann-Loubstein : *Chers zoiseaux*, *Pièces farceuses*, 81 (71).
Goldenstock : *Les poissons rouges*, II, 813.
Golderman : *Monsieur Barnett*, II, 1111.
Granat (de) : *L'hermine*, I, 12.
Grandpié (de) : *Les poissons rouges*, II, 793.
Gravelotte : *L'hurluberlu*, II, 292.
Grazziano : *Chers zoiseaux*, *Pièces farceuses*, 9 (8).
Grigou : *Le voyageur sans bagage*, I, 187.
Groscaillou : *Le nombril*, *Pièces farceuses*, 380 (341).
Guermantes (de) : *La grotte*, II, 560.
Hartman : *La sauvage*, I, 242.
Impossibile : *Le directeur de l'Opéra*, II, 1002.
Javron : *L'arrestation*, *Pièces secrètes*, 215 (183).
Jibelin : *Le voyageur sans bagage*, I, 180.
Jonas : *Antigone*, I, 644.
Kaufmann : *Monsieur Barnett*, II, 1115.
Lapomme : *Épisode de la vie d'un auteur*, I, 776.
La Prébende (de) : *Le boulanger*, II, 608.
La Rochefoutras (de) : *L'hurluberlu*, II, 344.

La Surette : *Épisode de la vie d'un auteur*, I, 764 ; *Colombe*, I, 918 ; *Les poissons rouges*, II, 768.
Lebelluc : *L'hurluberlu*, II, 278 ; *La culotte*, *Pièces farceuses*, 135 (122).
Lebonze : *La sauvage*, I, 242 ; *L'orchestre*, II, 580.
Ledadu : *L'hurluberlu*, II, 278.
Legropâtre : *Le voyageur sans bagage*, I, 187.
Lemoine : *Le rendez-vous de Senlis*, I, 508 ; *Le nombril*, *Pièces farceuses*, 373 (337).
Leopardo : *Le directeur de l'Opéra*, II, 1002.
Lépaud : *L'hurluberlu*, II, 314 ; *L'arrestation*, *Pièces secrètes*, 170 (144).
Lepet : *Pauvre Bitos*, II, 258.
Le Poublanc : *La culotte*, *Pièces farceuses*, 186 (168).
Lévy-Bloch : *Colombe*, I, 958.
Lévy-Dubois : *L'hurluberlu*, II, 314.
Loubeinstein : *Le nombril*, *Pièces farceuses*, 446 (403).
Loubenstein : *Le scénario*, II, 1124.
Machetu : *Ornifle*, II, 92.
Medino-Solar (de) : *L'invitation au château*, I, 704.
Mélita : *Chers zoiseaux*, *Pièces farceuses*, 9 (8).
Mendigalès : *L'hurluberlu*, II, 278.
Menotti : *Le directeur de l'Opéra*, II, 1049.
Merteuil (de) : *La grotte*, II, 535.
Messerschmann : *L'invitation au château*, I, 676.
Michepain : *L'hurluberlu*, II, 360.
Miraflor (de) : *Le bal des voleurs*, I, 342.
Montalembreuse (de) : *Le rendez-vous de Senlis*, I, 460.
Montmachou (de) : *Le boulanger*, II, 614 ; *Les poissons rouges*, II, 786 ; *Le nombril*, *Pièces farceuses*, 371 (333).
Mouillette : *Les poissons rouges*, II, 784.
Moutchkine : *Le scénario*, II, 1127.
Munchlausen : *Cher Antoine*, II, 706.
Orlas : *Cécile*, I, 1106.
Ornifle de Saint-Oignon : *Ornifle*, II, 101.
Ossowitch : *L'invitation au château*, I, 740.
Paluche : *Ne réveillez pas Madame*, II, 882 ; *Le scénario*, II, 1124.
Parapluie : *Chers zoiseaux*, *Pièces farceuses*, 107 (95) ; *La culotte*, *Pièces farceuses*, 193 (175).
Pataquès : *Les poissons rouges*, II, 768.
Pépin de Montmachou : *Les poissons rouges*, II, 841.
Peponne : *Le directeur de l'Opéra*, II, 1009.
Percepied : *L'arrestation*, *Pièces secrètes*, 216 (184).
Perdilava : *Ne réveillez pas Madame*, II, 887.
Pericoloso Sporgersi : *Le boulanger*, II, 616.
Perper : *Le boulanger*, II, 628 ; *Les poissons rouges*, II, 854 ; *Le directeur de l'Opéra*, II, 1044.
Pétaci : *Ne réveillez pas Madame*, II, 868.

Peterbono : *Le bal des voleurs*, I, 330.
Pettaci : *Le directeur de l'Opéra*, II, 1020.
Picwick : *Le voyageur sans bagage*, I, 176.
Piédelièvre : *L'hurluberlu*, II, 292 ; *Cher Antoine*, II, 686.
Piémordu : *Les poissons rouges*, II, 775.
Pincefroid : *L'hurluberlu*, II, 297.
Pinteuil : *Colombe*, I, 986.
Pipi : *Le directeur de l'Opéra*, II, 1009.
Poltrone : *Le directeur de l'Opéra*, II, 1002.
Pontadour (de) : *Ardèle*, I, 795 ; *Ne réveillez pas Madame*, II, 933 ; *Chers zoiseaux*, *Pièces farceuses*, 96 (85) ; *Le nombril*, *Pièces farceuses*, 392 (353).
Popescu : *Les poissons rouges*, II, 771.
Popopief : *L'hurluberlu*, II, 326.
Prudent : *Les poissons rouges*, II, 768.
Rachinoschosky : *Ne réveillez pas Madame*, II, 883.
Raspoutini : *L'invitation au château*, I, 691.
Renaud : *Le voyageur sans bagage*, I, 176.
Renégat : *Le boulanger*, II, 625.
Réséda (Sœurs) : *Léocadia*, I, 393.
Robinet : *Colombe*, I, 918.
Rochemarsouin : *L'invitation au château*, I, 701.
Rœseda (Sœurs) : *L'invitation au château*, I, 688.
Rubeintein : *Les poissons rouges*, II, 802.
Sainte-Euverte (de) : *La valse des toréadors*, I, 1032.
Saint-Flour (de) : *Cher Antoine*, II, 693 ; *Les poissons rouges*, II, 768.
Saint-Loup (de) : *Ornifle*, II, 147.
Saint-Mouton (de) : *L'invitation au château*, I, 728.
Saintpé : *Ardèle*, I, 797.
Saint-Pé : *La valse des toréadors*, I, 1036.
Saint-Pé (de) : *La culotte*, *Pièces farceuses*, 135 (122) ; *Le nombril*, *Pièces farceuses*, 378 (340).
Salvator-Dupont : *Colombe*, I, 956.
San-Floura (di) : *Le directeur de l'Opéra*, II, 1002.
Santi-Pellegrini (di) : *Le directeur de l'Opéra*, II, 1072.
Simieuse (de) : *Ornifle*, II, 140.
Sterman : *Chers zoiseaux*, *Pièces farceuses*, 50 (44).
Subitès : *Ornifle*, II, 92.
Supo : *Ornifle*, II, 92.
Swann : *Ardèle*, I, 831.
Tampon : *Ornifle*, II, 93.
Tchilov : *Ne réveillez pas Madame*, II, 871.
Trésor : *Épisode de la vie d'un auteur*, I, 771.
Tromph : *L'hurluberlu*, II, 329 ; *Le boulanger*, II, 608.
Troubiscoï : *Léocadia*, I, 403.
Véri : *Le bal des voleurs*, I, 346.

Villardieu (de) : *Ardèle*, I, 788.
Villebosse (de) : *La répétition*, I, 836.
Villetaneuse (de) : *Le boulanger*, II, 656.
Villeville (de) : *L'invitation au château*, I, 701.
Vinteuil : *La sauvage*, I, 260.
Walter : *L'arrestation*, *Pièces secrètes*, 114 (97).
Zède : *Épisode de la vie d'un auteur*, I, 771.
Zoubiansky : *Ne réveillez pas Madame*, II, 919.
Zoum : *L'arrestation*, *Pièces secrètes*, 141 (120).

Œuvre théâtrale de Jean Anouilh

Théâtre, Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 2 t., 2007 (éd. Bernard Beugnot).

Série de dix volumes, édités par La Table Ronde, Paris :
Pièces roses, 1942.
Pièces noires, 1942.
Nouvelles pièces noires, 1946.
Pièces brillantes, 1951.
Pièces grinçantes, 1956.
Pièces costumées, 1960.
Nouvelles pièces grinçantes, 1970.
Pièces baroques, 1974.
Pièces secrètes, 1977.
Pièces farceuses, 1984.

Réédition de ces volumes dans « Le petite vermillon », sauf *Nouvelles pièces noires*, avec un volume supplémentaire : *Pièces juvéniles*, La Table Ronde (La petite vermillon), 2008.

Réédition de pièces présentées, établies et annotées par Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, (Folio Théâtre) :
Le voyageur sans bagage, 2007.
La sauvage, 2008.
Becket, à paraître en 2010.

Scénarios publiés isolément

La petite Molière, *L'avant-scène théâtre*, vol. 210 (15 décembre 1959).
La belle vie, Paris, La Table Ronde, 1980.
Thomas More ou L'homme libre, Paris, La Table Ronde, 1987.
Vive Henri IV ! ou La Galigaï, Paris, La Table Ronde, 2000.

Textes de Jean Anouilh, concernant notamment son théâtre

La vicomtesse d'Eristal n'a pas reçu son balai mécanique (souvenirs), Paris, La Table Ronde, 1987.

En marge du théâtre (textes réunis et annotés par Efrin Knight), Paris, La Table Ronde, 2000.

Textes cités dans l'article

Anouilh, Caroline, *Drôle de père*, Paris, Michel Lafon, 1990.

Anouilh, Jean, *Le voyageur sans bagage*, Paris, Gallimard (Folio Théâtre), 2007 (éd. Bernard Beugnot).

— — —, *Théâtre*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2 t. 2007, (éd. Bernard Beugnot).

Barut, Benoît : « "Prendre la futilité au sérieux" : *La répétition* ou l'acte manqué de Jean Anouilh », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 108, n° 1 (mars 2008), p. 159-182.

Blancart-Cassou, Jacqueline, *Jean Anouilh*, *les jeux d'un pessimiste*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence (Textuelles Théâtre), 2007.

« Un pied dans le devoir, un pied dans le désir » : les didascalies de Jean Anouilh

Benoît Barut

Hors des planches, point de salut ! » (CA, 116[1]) s'exclame le cher Antoine, exprimant sans aucun doute l'une des certitudes de son créateur. Comme son alter ego fictif, Anouilh ne cache pas son goût du jeu théâtral, son plaisir à côtoyer la scène et les acteurs, à modeler à pleines mains la pâte scénique. De fait, l'ancien secrétaire de Jouvet est de la baraque : il est un homme de coulisses avant même d'être dramaturge et, à partir des années 1950, il est également metteur en scène. Dans ces conditions, et sans vouloir jouer sur les mots, on s'attend à ce que ses didascalies soient avant tout des indications scéniques. La pression des planches n'étouffe pas cependant les autres potentialités du texte de régie[2] : à côté d'indications aisément transcodables, on relève des didascalies atypiques dont les contours littéraires défient la représentation et qui montrent que l'homme de scène est aussi un homme de mots, soit, en somme, un dramaturge complet. Mais de quel homme de scène s'agit-il ? quels langages scéniques sont privilégiés et comment sont-ils utilisés ? quel portrait-robot de metteur en scène fait apparaître la pratique didascalique d'Anouilh ? Mais ce dit ne se sépara pas d'un dire. Nous nous pencherons donc sur la poétique didascalique et notamment sur quelques idiosyncrasies anouilhiennes qui débordent l'aspect fonctionnel du texte de régie en le lestant d'un surplus original mais emblématique du pire et du meilleur de sa dramaturgie : d'un côté une tendance boulevardière à l'explicitation lourde, de l'autre le vœu d'un théâtre idéal, pour l'esprit, un théâtre qui soit aussi à lire.

---

1 Pour les références précises des œuvres d'Anouilh que nous citons et les abréviations utilisées, voir en fin d'article.

2 Dans un article récent (« Le devenir-poème des didascalies », dans Frédéric Calas *et al.*, *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Tunis / Pressac, Sud éditions / Presses universitaires de Bordeaux, 2007, p. 53-67), Didier Plassard étudie comment le texte de régie tend à excéder plus souvent qu'à son tour sa pure fonction d'indication scénique. À sa suite, on peut évoquer d'autres *devenirs* de la didascalie comme le *devenir-roman* ou le *devenir-essai*, ceux-ci pouvant s'adjoindre au *devenir scénique*, *primus*, certes, mais *inter pares*. De fait, la didascalie n'est pas un texte *pour* la scène mais un texte *vers* la scène, avec tous les accidents de parcours possibles et imaginables qui dérivent du problème d'adaptation — transcodification, en termes techniques — d'un morceau *textuel* à la réalité matérielle du plateau. En outre, et le théâtre d'Anouilh en fournit un bon exemple, certaines didascalies tournent fermement le dos à la scène et ne s'adressent qu'au lecteur.

Conceptions scéniques et pratique didascalique

Il convient d'opérer d'emblée un distinguo : les didascalies — *a fortiori* celles d'un dramaturge si proche du monde des coulisses et si impliqué dans la réalisation de ses pièces — ne fournissent qu'un aperçu déformé et non une vision nette et complète de l'expérience et des conceptions scéniques d'un auteur. Autrement dit, à travers le texte de régie, nous ne pouvons étudier la *pratique scénique réelle* d'un dramaturge mais seulement sa *pratique didascalique*, c'est-à-dire ce qu'il souhaite de la scène avant la lutte avec la matière. En somme, il y a la vision du spectacle et il y a sa fabrication : comme son nom l'indique, la fabrication s'opère sur le plateau, au moment des répétitions, avec l'ensemble des participants à l'entreprise théâtrale. Coincée dans les pages de la brochure et limitée en volume, la didascalie ne peut projeter la fabrication que par bribes et se contente le plus souvent de la vision. Tout le paradoxe du texte didascalique est là : il est le lieu de l'idéal (le rendu scénique tel qu'on le rêve) et, en même temps, il est déjà la portion la plus concrète du texte de théâtre puisqu'il est le lieu d'inscription privilégié des langages scéniques non verbaux. Conséquemment, on ne parlera pas de la pratique scénique réelle d'Anouilh ; nous ne pouvons que déduire de ses didascalies l'image qu'il entend donner de lui-même en tant que praticien, image où s'entremêlent principes dramaturgiques et stratégie de représentation de soi[3]. Insistons sur ce point : si l'on repère évidemment des *desiderata* scéniques au sein des didascalies, il faut aussi faire la part de ce qui est « la montre » ; les didascalies dessinent moins un portrait de metteur en scène qu'une *persona* de didascale. C'est particulièrement clair chez l'auteur d'*Antigone*.

Il apparaît d'emblée qu'Anouilh n'est pas avare d'indications scéniques sans être autrement dispendieux. Ses didascalies sont nombreuses mais non écrasantes : Anouilh n'est ni Montherlant ou Giraudoux ni Ionesco ou Vauthier. Le volume du texte de régie prouve que, dès le moment de l'écriture, la mise en scène est une préoccupation majeure. De fait, tous les langages scéniques sont évoqués, à un moment ou à un autre. Mais, au vu du texte de régie, celui qu'Anouilh a le plus à cœur de décrire, c'est le jeu des acteurs. Cela n'est guère surprenant dans la mesure où sa dramaturgie ne se fonde ni sur l'espace, ni sur l'image mais sur le personnage et sa parole[4]. Tous les autres langages scéniques sont destinés à mettre le texte et les acteurs en avant, comme l'emblématise cet extrait de *La grotte* : « Et dorénavant, attendez mon signal pour faire des effets de lumière. Qu'est-ce que c'est que cette

3 Contrairement à l'idée reçue, l'auteur ne se révèle pas sans feinte dans la didascalie. S'il s'y montre plus clairement que dans les dialogues où la parole est déléguée à des personnages, il porte tout de même un masque, celui du *didascale*. Sanda Golopentia et Monique Martinez-Thomas (*Voir les didascalies*, Paris, Orphrys-CRIC (Ibéricas, n° 3), 1994), s'inspirant de la dichotomie narratologique entre auteur et narrateur, proposent ce terme pour désigner l'énonciateur particulier des didascalies, distinct de l'auteur.

4 Il hérite de ses différents mentors du Cartel cette conception : Jouvet, Dullin et surtout Pitoëff, tous trois acteurs. Voir « Mon cher Pitoëff » : « Les personnages !... Vous saviez, vous, que le théâtre, c'est d'abord et avant tout des personnages… Vous aviez même joué une pièce de génie où il n'y avait que des personnages, pas de décor, pas de pièce, six personnages vêtus de noir, jaillis d'un ascenseur au milieu de caricatures de théâtres… » (*EMT*, 22).

façon de jouer avec les éclairages ? Les acteurs, c'est fait pour être vus. La pénombre cela ne fait plaisir qu'au metteur en scène » (*GR*, 259). Anouilh réduit le rôle de la lumière[5] — mais c'est également vrai des décors, objets, sons... — et laisse entendre que la direction d'acteurs tient le premier rang dans la mise en scène. De fait, la plus grande part des didascalies indique les déplacements, les gestes mais plus encore les intonations[6]. Anouilh déploie dans ce domaine une grande variété d'expressions, jusqu'à aller chercher des mots ou formules peu courants — littéraires ou populaires : « vipérin », « madré », « chattemite », « paterne », « languide », « confite », « voix hommasse », « fayot », « défrisé », etc. — ainsi que des indications souvent très imagées et parfois difficiles à interpréter : « Heureux comme un bon gros chien » (*OR*, 355), « un sourire très Régence et très noble en même temps » (*CO*, 161), « avec un air soudain de femme qui en achève une autre » (*TU*, 29), « Tarde clignote[7] et devient soudain tout gris » (*SA*, 133). Afin de définir le jeu avec acuité, Anouilh parcourt toute la gamme lexicale. Cependant, à côté de cette variété d'expression, il use intensivement d'un code psycho-émotionnel qui se rode au fil des pièces et s'appuie sur des formules récurrentes. En effet, les personnages d'Anouilh « glapissent[8] » plus que de raison ; ils sont « lumineux », « transparents » ou « tout clairs[9] » ; ils parlent plus souvent qu'à leur tour « d'une voix sourde ou sourdement[10] ». De manière plus personnelle, sans doute, bon nombre d'entre eux réagissent « comme une bête traquée[11] ». Ces formules et quelques autres que le dramaturge reprend

5 Ce faisant, et croyant ainsi désarmer ses détracteurs, Anouilh se plaît à rappeler son choix de l'arrière-garde. Il n'empêche qu'il a profité des inventions scéniques du premier XX^e^ siècle, notamment du point de vue des éclairages. Des pièces comme *Becket* ou *Ne réveillez pas Madame* sont truffées d'effets lumineux traduisant un changement de lieu ou d'époque. Quand bien même Anouilh sait exactement l'ambiance qu'il veut créer, il se contente le plus souvent de noter en didascalie que « la lumière change » : c'est au moment des répétitions que les éclairages se règlent.

6 Dans *Cher Antoine* comme dans *Ne réveillez pas Madame*, le plus clair des indications prodiguées par Antoine et Julien concerne l'interprétation des rôles par des comédiens qu'il faut sans arrêt recadrer.

7 « Clignoter » (forme fréquentative de « cligner ») est rare, *a fortiori* en emploi absolu.

8 Réservé aux personnages uniformément ou momentanément ridicules — les vieilles idoles de théâtre, les épouses acariâtres, Bitos, le Promoteur de *L'alouette*, etc. — ce verbe apparaît dans presque toutes les pièces d'Anouilh, et jusqu'à dix-sept fois dans *Chers zoiseaux*. Aucun autre dramaturge ne l'utilise à ce point.

9 Les mots « lumineux » (*SA*, 117 ; *VT*, 194 ; *CO*, 126 et 141 ; *AL*, 119 ; *GR*, 291 ; *NR*, 72 ; *DO*, 215, 235), « transparent » (*VT*, 190, 192 ; *CO*, 168), « clair » ou « tout clair » (*AL*, 48 ; *CO*, 133 ; *GR*, 290 ; *TU*, 24 ; *CZ*, 55) ainsi que l'expression « les yeux bien clairs » (*VS*, 109 ; *LÉ*, 110 ; *AL*, 27) dépassent le cadre de la didascalie. Ils rendent compte d'une image obsédante — liant jeunesse, pureté, sincérité, force sereine mais déjà dure et terrible — qu'on retrouve également dans les dialogues. Voir *HU*, 60-62, où Aglaé est comparée à un petit cristal, pur mais coupant et désarmant, comme le remarque le général.

10 On compte vingt-six occurrences dans *TU*, 21 dans *DO*, 20 dans *NR*, 19 dans *AR*, etc.

11 La « bête traquée » — ou « blessée », « furieuse », « qui fait face » (*VS*, 103 ; *SA*, 89 ; *RJ*, 235 ; *MÉ*, 87 ; *AL*, 185 ; *PB*, 420 ; *BE*, 64 ; *GR*, 277 ; *CA*, 139 ; *TU*, 24) — rend compte là encore d'une image obsédante qui se retrouve aussi dans les dialogues : « C'est vrai que vous êtes très belle en ce moment, toute dure, toute crispée. Une petite bête forcée dans un coin par les chiens et qui fait face, adossée au mur. » (*RÉ*, 124)

de pièce en pièce forment au final des personnages types pris dans des situations types. Le « soupir comique[12] » est une de ces indications spécifiquement anouilhiennes. L'alliance du rire et de l'émotion constitue en effet la rhétorique profonde de son théâtre, depuis les premières pièces roses. Malgré des métamorphoses dans l'expression, il s'agit toujours d'une distorsion émission / réception qui s'exprime au moyen de didascalies oxymoriques, du type « comique et désespéré », « sérieux et cocasse », « avec un excès passionné, touchante au bord du comique », « avec un grand cri de désespoir comique », « avec une cocasserie désemparée », « ridicule elle aussi, mais obscurément touchante[13] ». Dans le même ordre d'idées, beaucoup de personnages d'Anouilh arborent « un petit sourire triste » ou « un pauvre sourire[14] » : ces rictus renvoient tous à une forme de désespoir en sourdine. On reconnaît là la vision douce-amère qu'Anouilh a de l'existence, selon laquelle « l'homme est un animal inconsolable et gai » (*HU*, 207).

Quoi qu'il en soit, la didascalie anouilhienne se remarque par cette constance dans le code de jeu, fondé sur autant d'obsessions lexicales. Tout se passe comme si toute la vérité d'un personnage ou d'une situation pouvait être résumée par quelques mots, investis d'une valeur symbolique qui dépasse largement leur acception usuelle. La formule « l'un en face de l'autre[15] », par exemple, loin d'être une simple indication proxémique, se charge d'une signification — la cassure du couple, l'écart infranchissable entre deux êtres[16] — ou d'une violence d'autant plus dramatique qu'elle est contenue : elle rend compte d'un moment de fixité et de tension entre deux personnages devenus comme des ennemis. Un autre exemple est constitué par les adjectifs « aigre », « amer », « hargneux », « haineux », « hostile », « dur », « fermé », « froid ». Ce sont bien sûr des adjectifs courants que l'on rencontre chez d'autres dramaturges mais Anouilh les emploie *ad nauseam*, notamment en fin de carrière. On a même le sentiment qu'il augmente artificiellement la violence du texte grâce à des didascalies indiquant une force ou une densité qui, nonobstant, s'échappe. Dans *La sauvage*, *Antigone* ou même *Le voyageur sans bagage*, la férocité est évidente, en dépit du faible nombre d'occurrences de l'adjectif « dur[17] ». La violence obvie qui sourd du dialogue de ces pièces noires rend superflu le recours à ce type de support didascalique. En

12 *CO*, 46 ; *OR*, 342 ; *GR*, 183 ; *CA*, 41 ; *DO*, 118 ; *VH*, 11 ; etc.

13 Respectivement : *CA*, 66 ; *BE*, 138 ; *NR*, 172 ; *BO*, 27 ; *DO*, 163 ; *OC*, 115.

14 Pour le « (petit) sourire triste » : *VS*, 64 ; *SA*, 62 ; *RV*, 168, 172 ; *AN*, 31 ; *RJ*, 294 ; *OR*, 256, 290 ; *BE*, 134 ; *CA*, 154 ; *NR*, 77, 34 ; *TU*, 26 ; *SC*, 121 ; *AR*, 213. Pour le « pauvre (petit) sourire » : *VS*, 61 ; *SA*, 151 ; *RV*, 161 ; *EU*, 18, 138 ; *AN*, 117 ; *AL*, 39 ; *TU*, 16 ; *CZ*, 53, 139 ; *AR*, 18, 98. On relève aussi le « pauvre rictus » (*AN*, 114) et le « petit sourire désespéré » (*SA*, 91).

15 *JÉ*, 71 ; *AN*, 64, 101 ; *RJ*, 263, 290 ; *CO*, 152, 175 ; *BE*, 124 ; *CA*, 113 ; *NR*, 133 ; *TU*, 22 ; *AR*, 40, 195.

16 Plus rarement, cette même indication proxémique traduit un moment de tension quasi érotique, juste avant la première étreinte (*AR*, 121 ; *CA*, 112).

17 L'adjectif « dur » n'est employé que trois fois dans le texte de régie de *La sauvage*. Dans *Antigone*, on ne relève que quatre indications appartenant à ce paradigme (« fermée », « les dents serrées », « la voix dure » et « dure ») ; il y en a encore moins dans *Le voyageur sans bagage*.

revanche, dans *Le directeur de l'Opéra* — pièce en demi-teinte, comme Anouilh les affectionne, mais réplique affadie et bavarde de *Cher Antoine* et des *Poissons rouges* — la pointe est émoussée, d'où la récurrence des didascalies « sombre », « dur / durci » et « fermé[18] » pour compenser ou masquer cette perte d'énergie. Le ton a tourné à l'aigre et la force s'est changée en hargne. *Le scénario* fonctionne d'une manière similaire. Les adjectifs « dur / durci », « fermé » et « sombre » y sont assez bien représentés[19] ainsi que plusieurs indications chargées de donner une apparence de profondeur à des répliques fort plates ou transparentes : « étrange » (ou « étrangement »), « mystérieux » (ou « mystérieusement »), « insolite », « bizarre », « ambigu » et « drôlement[20] ». Si l'on en croit ce que dit Antoine de Saint-Flour aux comédiens qui ont tendance à surjouer, « une fois sur deux le texte suffit » (*CA*, 121). Le comédien Cravatar demande sournoisement à un Antoine impassible : « Et l'autre fois ? » L'autre fois, il faut se résoudre à se reposer sur l'interprétation du comédien pour pallier les faiblesses du texte[21]. Sans aller jusqu'à dire qu'on peut mesurer la qualité dramatique à la plus ou moins grande concentration en indications, les abondantes didascalies des dernières œuvres cherchent à leur restituer un peu de cette énergie qui leur fait de plus en plus défaut. Les didascalies constituent donc un symptôme dramaturgique autant qu'un outil : le soin de définir le jeu se combine à une vision quasi obsessionnelle — qui, à la longue, se transforme en procédé — des rapports humains et des caractères[22].

Toujours touchant à la sphère de l'acteur, on relève quelques remarques — mais finalement assez peu — sur l'aspect physique et notamment les costumes des

---

18 Respectivement, vingt-quatre, vingt et une, et dix-sept occurrences.

19 Dix occurrences pour « dur » (ou « durci »), sept pour « fermé », sept pour « sombre ». Appartenant également au paradigme de la violence, on relève les « haineux » (deux occurrences), « méchant » (deux), « violent » (deux), « brutal » (une), « hostile » (une), « agressif » (une) et « comme une petite vipère » (une).

20 Respectivement : douze, deux, deux, deux, un et quatre occurrences. Voir, par exemple, ces deux brèves de comptoir de D'Anthac : « Ils me font rigoler avec leur érotisme... Il s'agit bien de ça ! La douceur d'un ventre... Ils l'ont sans doute oubliée ? / *Il ajoute étrangement :* / On n'aurait jamais dû sortir des ventres. On a été imprudents, mon fils. Finalement, on est mal dehors. » (*SC*, 122) ; « Je te dis tout ça parce que je suis vraiment très saoul ce soir, mais demain je recommencerai à te traiter de petit con. / *Il ajoute encore, étrange :* / Tu n'es pas un petit con. C'est toi qui es dans le vrai. Mais chut ! Il ne faut pas le dire... » (*SC*, 139).

21 En cela — c'est-à-dire en fournissant un texte inégal mais permettant à une vedette de faire son numéro d'acteur — Anouilh émarge au boulevard. On pense immanquablement à Bernard Blier portant à bout de bras *Le nombril*.

22 La manière d'indiquer le jeu s'apparente à la stratégie de nomination des personnages : pièces mythologiques ou historiques exceptées, la majorité des noms de personnages sont tout à fait courants et assez variés. On remarque cependant un goût marqué pour des prénoms ou noms extraordinaires aux consonances parfois rudes (Tigre, Vulturne, Ornifle) ou cocasses : Troubiscoï, Supo, Bitos. On trouve enfin des noms récurrents : Antoine, Julien, Léon, Dupont-Dufort, Fessard, etc. On sent la proximité de cette tripartition onomastique avec celle présidant à l'usage des didascalies de jeu : un contingent de mots (ou noms) rares couronnant un large fond lexical (ou onomastique) qu'Anouilh partage avec ses confrères et dont certains mots (ou noms) reviennent de manière obsessionnelle, surinvestis par son imaginaire personnel.

personnages. Le code vestimentaire[23] est le plus souvent symbolique : les vêtements noirs ou sombres des rigoristes[24], le col en celluloïd de la ganache paternelle ou le « col défait » de Lucien (RJ, 201 et 88), etc. Plus fréquemment encore, les indications de costume visent à créer le pittoresque voire le comique :

> Puis entrent le comte, la comtesse et Villardieu en costumes d'automobilistes. Voiles verts, lunettes noires, peaux de bique. Rien ne doit permettre de distinguer le comte de Villardieu. Mêmes moustaches, même col trop haut, même monocle, même cul de singe derrière la tête, même distinction et sans doute même club. Peut-être, seule, la couleur de leurs pieds-de-poule diffère-t-elle ; mais c'est une nuance (AM, 17).

Les personnages typés — généraux et aristocrates faisandés de la Belle Époque, curés ou monstres sacrés, etc. — qu'affectionne Anouilh appellent des costumes conventionnels qu'il n'est guère besoin de décrire ainsi que des attributs attendus tels, entre tous, les cigares. Anouilh confie qu'ils sont les « éléments de base de toutes [ses] mises en scène depuis *Le bal des voleurs*[25] » : ils symbolisent tour à tour l'opulence financière ou la laide pauvreté, selon qu'ils valent trois sous comme ceux du père d'Orphée (*EU*, 17) ou neuf francs cinquante comme ceux de Florent (*SA*, 70).

Néanmoins, Anouilh sait évoquer et décrire quand l'occasion se présente ou quand le besoin se fait sentir : « Julien [...] habillé en militaire, capote bleu marine aux coins retroussés, pantalon garance, képi à pompon, baïonnette » (*CO*, 107). Le portrait est court mais assez complet, ce qui, sans être rare, n'est pas l'habitude. Le plus souvent, Anouilh ne mentionne quasiment rien ou, dans le meilleur des cas, se contente d'évoquer rapidement le vêtement par un ou deux détails : « Entrent Estelle et Sidonie, grandes bringues de près de vingt ans, restées enfants : anglaises, macarons, robes de fillettes ridicules » (*VT*, 95). Régulièrement, la description s'effiloche en évocation où le mot « vague » dit assez à quel point l'esprit prime sur la lettre :

> Plus loin […] un personnage qu'on ne reconnaît pas, vêtu d'un vague battle-dress, tape à la machine. Le bossu et cet homme ont de vagues brassards tricolores (*PR*, 132).
> Les costumes sont vaguement médiévaux, mais aucune recherche de forme ou de couleur (*AL*, 11).

Au final, les indications de costume passent souvent à la trappe : si Ornifle porte « une très belle robe de chambre » (*OR*, 215), rien n'est dit des costumes de Supo, Nénette, la comtesse, Machetu, Dubaton, Marguerite, etc. Ce qui sous-tend

---

23 Nous incluons également dans cette catégorie coiffure, maquillage et certains accessoires. Pour être exact, le code vestimentaire symbolique se manifeste aussi bien dans les didascalies que dans le dialogue (didascalies internes). On citera en exemple la « petite robe de toile » de Lucile-Silvia — sous laquelle elle est « claire et nue » (*RÉ*, 33) — s'opposant aux « soies », « cailloux précieux » et « aigrettes » des dames de la cour.

24 Julien porte un « chandail noir » (*NR*, 136), Fabrice est « vêtu de sombre » (*OR*, 294), etc.

25 « Vous n'avez rien à déclarer ? » (*EMT*, 170).

les indications concernant l'aspect physique, et cela vaut aussi pour les décors, c'est un royal *Malclès y pourvoira*[26]. Dans un article rendant hommage à ce décorateur-metteur en scène, Anouilh le décrit comme un homme capable d'exprimer ce qui reste rentré chez l'auteur en termes de décors et costumes :

> Vous donnez une pièce à lire à Malclès et vous savez bien, depuis toujours, que ce lieu où vous n'avez été qu'une nuit, en cachette, est indescriptible : ce n'est pas parce que vous direz qu'il y avait une porte à gauche et sans doute un escalier au fond ; même si vous ajoutez qu'il vous semblait bien que les tentures étaient rouges, que cela rendra les choses plus nettes… Malclès lit la pièce et il faut croire qu'il avait fait le voyage la même nuit à votre insu, il revient avec un dessin de dernier des Beaux-Arts qui est la reproduction scrupuleusement exacte de ce lieu où vous n'êtes allé qu'une fois et où vous ne sauriez plus conduire personne. […] Mais Malclès a une autre vertu, la plus grande des vrais décorateurs de théâtre. Il convoque un jour quelques machinistes moustachus [...] il s'enferme avec eux, on entend beaucoup de coups de marteau ; et la terrasse d'Elseneur, la salle basse où Lady Macbeth a vu la tache sanglante sur sa main, la promenade aux arbres bien sages où Arnolphe apprend que le petit chat est mort et que le ruban est donné, sont soudain là, aussi gentils que sur le dessin, mais bien solides, avec toutes les portes à l'endroit qu'il faut et les escaliers praticables[27].

Malclès est donc un passeur : il comprend à demi-mot les rêves du poète dramatique et se charge de leur inscription dans la matière et le réel. Il « rend les rêves solides. C'est un extraordinaire talent, bien rassurant pour les poètes[28] ». Dans ces conditions, l'importance de l'indication scénique semble largement revue à la baisse. Il faut en réalité faire la part de l'hommage : Anouilh embellit quelque peu l'intervention quasi magique de Malclès et sa propre infirmité à décrire lieux et costumes. On sait à quel point il s'intéresse aux décors de ses pièces : il en fait des croquis au brouillon, il place les accès et repère la scène[29], il dessine certains éléments de mobilier, etc. De ce travail, pourtant, rien ou presque ne se retrouve dans la brochure : la didascalie reste le plus souvent succincte et Anouilh en dit volontairement beaucoup moins que nécessaire, moins que ce qu'il visualise. Paradoxalement, c'est en cela qu'il se montre homme de scène : à quoi bon spécifier, charger la didascalie de détails puisque, de toute façon, le théâtre est destiné à être représenté, à passer par les mains d'un artisan-artiste de théâtre dont le rôle est précisément de matérialiser cette vision intime ? Anouilh voit ses personnages

---

26 La collaboration avec Jean-Denis Malclès débute en 1948 et devient constante après 1953 ; auparavant, Anouilh s'en remettait à André Barsacq, également capable de dessiner les costumes et les décors que de diriger les acteurs et gérer financièrement un théâtre. Voir « Barsacq ou l'esprit d'enfance », *EMT*, 226-228.

27 « Jean-Denis Malclès » (*EMT*, 38).

28 *Id*.

29 La didascalie qui ouvre le troisième acte de *Colombe* éclaire rétrospectivement le décor du I^er^ acte : « Le couloir des loges, comme au premier acte, mais vu de l'autre côté. / La porte de la loge de Mme Alexandra est maintenant côté jardin et c'est une autre loge, celle de Colombe, qui est ouverte côté cour » (*CO*, 107). Même s'il n'en avait pas été question jusque-là dans les didascalies, le repérage de la scène (cour / jardin) a bien été effectué d'emblée par l'auteur.

au même titre qu'il voit ses décors mais il trouve superflu d'en rendre un compte exact au sein de la didascalie, celle-ci ne pouvant matériellement pas rivaliser avec le spectacle réel. Le but de la brochure n'est pas d'empiéter sur la scène[30] ; son rôle n'est que de permettre au lecteur de se représenter un minimum l'espace et les personnages. En outre, un tel allègement des indications sied parfaitement à un auteur qui cherche à toute force à passer pour un homme de peu d'efforts. Rien de pire, pour Anouilh, que de *puer l'effort*, d'où sa pose aristocratique de légèreté, de facilité, de don, où la littérature est ravalée au rang de divertissement solipsiste[31].

Tout ne se réduit pas à une stratégie d'auto représentation ; de profondes convictions esthétiques influent sur le choix d'Anouilh de limiter la précision de ses didascalies. Ainsi l'admiration qu'Anouilh voue à Pitoëff repose-t-elle essentiellement sur son style épuré, son « don de la pauvreté — cet incomparable cadeau des fées[32] ». Anouilh revient souvent sur cette caractéristique des mises en scène de Pitoëff[33] qui est à la source de sa propre recherche de l'épure scénographique, repérable d'un bout à l'autre de sa carrière :

> Pièce circulaire, peu meublée. Trois portes semblables (HE, 102).
> La pièce est entièrement vide. Une amorce d'escalier dans le mur au fond. Un canapé renversé par terre (RJ, 248).
> Un décor neutre, des bancs pour le tribunal, un tabouret pour Jeanne, un trône, des fagots (*AL*, 11).
> Un décor vague, ou peut-être le plateau nu. Il n'y a que des meubles et deux grands paravents qui servent pour les entrées et les sorties (*PR*, 9).
> Le plateau nu, mal éclairé. Quelques vagues portants en désordre, des arbres, des fontaines et — insolite au milieu d'eux — une porte Louis XV, font un décor fantasmagorique (*CO*, 69).
> Une immense salle voûtée et complètement nue. Un escalier de pierre au fond qui monte on ne sait où, vers une porte donnant sur la rue. / Au premier plan, une grande table sur des tréteaux avec un couvert mis pour plusieurs personnes (PB, 375).

« Vague », « neutre » et « nu » sont parasynonymes pour Anouilh[34] et renvoient finalement au même minimalisme décoratif[35]. Mais le « tréteau nu » — hérité de Copeau par le Cartel — n'est pour lui qu'une possibilité et non une religion. De fait, certains de ses décors sont bien plus chargés :

---

30 D'où, également, un bannissement pur et simple du vocabulaire technique. Étant adressée à *tout* lecteur, la didascalie ne doit pas jargonner.

31 Parlant du cher Antoine, Valérie confie : « Il m'a dit souvent que cela l'amusait. Et qu'il avait bien le droit de s'amuser lui le premier. C'était son côté gentilhomme, il détestait le sérieux et l'effort — en tout. [...] Il disait que la littérature, quoi qu'on pense, ne valait pas autre chose que le divertissement d'un moment » (*CA*, 32-33). Voir aussi « Le fabuliste improvisé » : « Au théâtre, tout ce qui est bon est donné. / Les scènes réussies sont nées dans l'allégresse / Et la facilité. C'est un cadeau, toujours » (*Fables*, 96).

32 Mon cher Pitoëff » (*EMT*, 21).

33 Voir *EMT*, 27, 37, 44-45, 201, 242.

34 On le voit dans *Antigone* où le « décor neutre » du début (*AN*, 9) n'est finalement rien d'autre qu'une « grande pièce nue » (*AN*, 111).

35 *Minimalisme* et non *nudité*. De fait, chaque fois qu'Anouilh dit « nu », la didascalie s'empresse d'évoquer tel ou tel élément décoratif venant contredire l'idée même de nudité.

> Le hall sombre d'une sorte de grand hôtel de province avec des prétentions architecturales, mais tout cela vieilli, délabré, un peu minable. Un air d'usure sous de vieilles dorures et des motifs de stuc écaillé (*AR*, 9).
> Un boudoir d'un luxe écrasant (*LÉ*, 9).
> Une pièce pleine de livres qui donne sur le parc par trois grandes portes-fenêtres. Boiseries. Portraits de famille sur les murs. Meubles anglais. Carrelage par terre (*SA*, 69).

Pour être assez courte, cette dernière didascalie n'en indique pas moins le décor *du sol au plafond*. Celle tirée de *Léocadia* prouve en outre que la brièveté de l'indication n'est pas un indice sûr d'un dépouillement scénique. Les didascalies varient en taille et en précision de la même manière qu'Anouilh hésite entre lieux vides et lieux encombrés ou très décorés. Ce qui demeure, c'est une tendance à consigner en didascalie certains détails hautement symboliques tel le fourneau et son gros tuyau noir dans *La grotte* (*GR*, 165) ou bien la significative torchère d'*Ardèle* : « Un amour de bronze au pied de l'escalier éclaire faiblement la scène » (*AM*, 67). Dans la mesure où cette pièce grinçante montre l'inévitable échec de l'amour dans la durée, remplacé immanquablement par des simulacres d'amour, il est logique que le cupidon de bronze soit rococo pour ne pas dire kitsch et qu'il ne dispense qu'une lumière avare.

D'une manière générale, que le plateau soit quasi nu ou copieusement équipé, on constate toujours un refus du relevé topographique précis. La tendance est la même que pour les costumes : la description cède le pas à l'évocation, la définition voire la simple désignation :

> La chambre du général attenante à la chambre de sa femme ; souvenirs exotiques, armes, tentures (VT, 91).
> La chambre de Jacques Renaud [...] est de pur style 1910 (VS, 42).
> La chambre d'Ornifle (OR, 300).

Concernant ce dernier décor, hormis le lit à baldaquin, aucune précision n'est apportée d'emblée et la didascalie de cadre scénique se contente d'étiqueter le lieu. Anouilh, comme nombre de ses confrères, fait alors jouer la règle d'induction didascalique. Le mot « chambre » suffit en effet à convoquer un certain nombre d'éléments scéniques qui vont de soi. Anouilh n'a plus alors qu'à les faire apparaître — ainsi que d'autres en complément — au fil de l'acte, qu'il s'agisse d'une glace (OR, 357), de fauteuils (OR, 308) dont un grand (OR, 361), d'une petite table (OR, 316), d'une fenêtre (OR, 358) ou d'une coiffeuse (OR, 358). Les didascalies font apparaître ces éléments scéniques quand ils entrent en jeu, pas avant ; à de rares exceptions près, ils ne sont que des appuis de l'action scénique. Ainsi la glace n'apparaît-elle que lorsque Ornifle s'y mire, les fauteuils, quand on s'y assoit, etc. L'objet n'existe qu'en fonction du personnage. Parmi les langages théâtraux, le texte et le jeu de l'acteur priment ; les autres compartiments du spectacle viennent en second ou bien en renfort comme le laisse entendre l'Auteur dans *La grotte* :

> Je n'aime pas beaucoup les décors compliqués, ils décèlent tous une faiblesse. « Le théâtre, a dit Lope de Vega, c'est deux planches, deux tréteaux et une passion ». / Les deux planches et les deux tréteaux, on se débrouille, on les a toujours. La passion, la vraie passion […] on l'a plus rarement, il faut l'avouer. Des

> petits bouts de passionnettes le plus souvent ; des filets d'eau que l'auteur s'est figuré être un torrent, tout seul avec son petit stylo. Alors, comme ces cuisinières, un peu incertaines de leur viande, qui se rattrapent avec une sauce, on fait appel à un metteur en scène astucieux et à un décorateur. / J'aurais souhaité qu'il n'y eût pas de décor, rien que des personnages dans cette pièce. Mais cela s'est révélé impossible (GR, 167-168).

Apparaît alors un système complexe de vases communicants entre la part la plus matérielle de la mise en scène (objets, décors) et sa part la plus spirituelle (le texte et le jeu). Cette dichotomie opposant esprit et matière explique pourquoi Anouilh n'est pas toujours fidèle au principe de minimalisme décoratif qui lui tient pourtant à cœur. Pour que le tréteau nu fonctionne, il faut une passion et c'est à l'auteur de la fournir. Si son texte n'est pas à la hauteur, il est nécessaire de se rabattre sur des expédients : lucidité terrible d'un dramaturge qui a conscience de ses limites et qui fait ce qu'il doit pour relever la sauce… C'est là que semblent intervenir la scénographie et, plus largement, la mise en scène. Anouilh, en son nom propre cette fois, la définit comme une « aventure bizarre, merveilleuse et toujours désespérée qui consiste avec des lumières, des mots, des bouts de bois et des comédiens (parfois aussi résistants les uns que les autres) à donner une forme à un rêve[36]. » Est-ce à dire que la représentation est toujours liée à une dynamique déceptive, sorte de mutilation d'un rêve ? Anouilh le laisse entendre. Dans un article rendant hommage à Pitoëff, Anouilh affirme que « le théâtre est un jeu de l'esprit. Hors ce jeu, il n'y a que du spectacle et du commerce[37]. » Et, se rappelant une lecture que le metteur en scène lui fit du Voyageur sans bagage, il évoque avec nostalgie « le petit bureau, soudain devenu un théâtre idéal, enfin sans meubles, sans décors et sans médiocres comparses à moitié prix ; un théâtre pour pur esprit[38] ». Le goût de l'idéal, qui fonde thématiquement le premier théâtre d'Anouilh, caractérise aussi sa dramaturgie même s'il se combine à la passion pour la mise en scène, véritable « empoignade avec le réel[39] ». Anouilh, comme Créon (AN, 83), retrousse ses manches, se collette avec le réel tout en sachant qu'il ne peut atteindre, sauf en de rares et brefs instants, qu'à un reflet dégradé de l'idéal plein et entier qu'est la pièce telle que l'auteur l'a rêvée et écrite. Certes, en tant qu'auteur associé à la mise en scène, il poursuit toujours cet instant de théâtre, éphémère alchimie de tous les langages dramatiques. Parallèlement, pourtant, il ne laisse pas de vouloir exprimer ce rêve et consigner à l'écrit cette pièce idéale. Du coup, on comprend mieux comment cet amoureux des planches se laisse parfois aller à la tentation du théâtre à lire. « Toutes les pièces se situent en vérité dans la tête de l'auteur : c'est le lieu idéal et unique de toute action dramatique[40] », dit-il. Lieu idéal, mais non pas lieu unique : le répondant de ce théâtre intérieur, c'est la tête du lecteur. À l'intention de ce dernier, Anouilh produit régulièrement des didascalies atypiques, bordées de littérature et qui excèdent la scène.

---

36 « Pour un instant de théâtre » (*EMT*, 149). Nous soulignons.
37 « Mon cher Pitoëff » (*EMT*, 22).
38 *EMT*, 23.
39 « Pour un instant de théâtre » (*EMT*, 149).
40 « Mon père, ce héros » (*EMT*, 185). Voir aussi *PR*, 9.

Littérature et boulevard : la poétique didascalique

Sans égaler la fantaisie de Vian ou la poésie d'Audiberti ou de Ghelderode, le théâtre d'Anouilh présente un certain nombre de didascalies atypiques, voire a-théâtrales en ce qu'elles valent pour elles-mêmes et non pour ce qu'elles indiquent. Ces débordements littéraires de la didascalie répondent à des besoins variés, tel le finale quasi narratif de *La sauvage* et la subtile personnification de la robe de mariée, qui fait quasiment l'effet d'un zoom cinématographique :

> La musique reprend à côté. Elle a fait une caresse à la belle robe blanche, un geste inachevé... Elle murmure, tournée vers le salon où joue Florent comme si elle avait encore beaucoup de choses à dire. [...] Mais elle se détourne brusquement et s'enfonce dans la nuit. La belle robe de mariée reste seule, blancheur éblouissante dans l'ombre. Hartmann est apparu sans qu'on s'en aperçoive en haut des marches. Il a regardé s'en aller Thérèse sans un mot. Un silence. Il doit la suivre du regard là-bas à travers les vitres, dans la nuit du parc (*SA*, 181-182).

Parfois, le didascale mime la rapidité de l'action scénique par un style des plus syncopés :

> Le jeune homme a tiré un pistolet d'époque de la poche de son imperméable, un dérisoire petit pistolet à chien et il tire soudain sur Bitos qui le regardait immobile, comme fasciné. Détonation. Bitos s'est pris la mâchoire. Un cri de femme. On bondit. Trop tard. Le noir aussitôt (*PB*, 426).

Plus intéressants encore sont certains portraits de personnages à la transcodification périlleuse bien qu'ils fassent souvent image pour le lecteur :

> Trois tziganes qui ont un peu le genre des professeurs de patin du Palais de Glace — vieux papillons nocturnes, conservés dans on ne sait quel phénol — comme le maître d'hôtel et la dame du vestiaire qui, avec ses nœuds et ses fanfreluches, a l'air d'une ouvreuse du Théâtre-Français (*LÉ*, 91).

Alors même qu'elle exhibe le théâtre, la didascalie sort du champ du théâtre. Cette description défie en effet la représentation et est, pour reprendre une formule didascalique du *Bal des voleurs*, « offerte à l'invisible » (*BV*, 180). Elle relève certes du champ du voir mais s'adresse surtout à l'œil de l'esprit. L'image a beau avoir perdu de sa force évocatrice — cette référence ne rencontre plus guère la connivence du lecteur d'aujourd'hui —, la saveur de l'indication est indubitable. D'habitude la didascalie est un lot de consolation pour le malheureux lecteur qui n'a pas eu la chance d'assister à la représentation ; ici, une fois n'est pas coutume, le spectacle devra rivaliser d'ingéniosité pour faire en sorte de reproduire l'image — ou, à défaut, l'idée — contenue dans la description. Il y a une inversion hiérarchique dans les destinataires du texte.

De la même façon, certaines didascalies du dernier acte de *Pauvre Bitos* constituent une sorte de double fond, élargissant la leçon illustrée par le dédoublement temporel de l'action dramatique (France de l'après-guerre — France de la Terreur). Le substitut du procureur est successivement décrit comme suit : « Très Régence » (*PB*, 486), « de plus en plus César romain, drapé dans son rideau » (*PB*, 491), « décidément très clubman, tirant sur son énorme cigare » (*PB*, 500). On s'aperçoit alors que Bitos n'est pas un personnage mais un type intemporel et universel. Il incarne l'homme

qui, après une période de trouble, se retrouve au pouvoir[41] pour faire payer les vexations dont il a fait les frais dans son enfance ; l'homme qui extermine, une main sur le cœur et le bien du peuple à la bouche. En somme, Bitos est présent à toutes les époques — Antiquité, Ancien Régime, Révolution française, Belle Époque[42], entre-deux-guerres, Libération — et dans de nombreux lieux : France, Rome, monde anglo-saxon et, plus largement, l'Occident contemporain. Cet effet de sens échappe au spectateur mais pas au lecteur qui repère derrière André Bitos l'*andros politikon*, l'homme de la cuisine politique. Tandis que le jeu scénique permet de créer un caractère comique — notamment grâce au tic nerveux qui secoue périodiquement le personnage — les didascalies atypiques destinées à la lecture posent un type psychologique et historique récurrent. Le fin mot de la satire morale et sociale est tu à la scène et révélé à l'écrit. De manière plus générale, Anouilh réserve assez souvent à son lecteur de petites perles didascaliques :

> Le cigare de Monsieur Barnett reste muet. (MB, 27).
> Mlle Supo rentre, les lèvres serrées, les lunettes étincelantes (OR, 290).
> La mère d'Eurydice fait une entrée triomphale. Boa, chapeau à plumes. Elle n'a pas cessé de rajeunir depuis 1920 (EU, 19).
> Le buffet d'une gare de province. Style pompeux, usé et sali. Tables de marbre, glaces, banquettes de velours rouge, râpé. Sur sa caisse trop haute, comme un bouddha sur un autel, la caissière, au gros chignon, aux seins énormes. De vieux garçons chauves et dignes, des boules de métal brillant où dorment des torchons puants (EU, 11).

Outre les images, ce dernier exemple enchaîne les effets de rythmes, notamment en multipliant les octosyllabes[43] dont les deux derniers riment en [ã] : la didascalie se poétise et s'affranchit du même coup de sa vocation purement informative. C'est aussi le cas dans ce passage de *Léocadia* :

> Le Prince : Eh bien, puisque nous ne sommes des imbéciles ni l'un ni l'autre, nous allons nous expliquer, mademoiselle, une bonne fois. Asseyez-vous.
> Amanda, *s'asseyant* : Pourquoi ?
> Le Prince : Parce que je vais vous dire un très long monologue. (*Et, en effet, il commence :*) […] (*LÉ*, 118).

Cette dernière didascalie sert de pallier d'élan : c'est une respiration — du comédien et du lecteur — avant d'entamer un tunnel de plus de quatre-vingt-dix lignes. Mais, dans cette perspective, la simple mention d'un silence aurait suffi. Si Anouilh a préféré ce type de formule — qui sort de la sphère dramatique pour s'approcher du genre narratif —, ce peut être par malice à l'égard du lecteur, laquelle vient accentuer le jeu sur l'exhibition de la théâtralité inauguré avec le terme à la

41 Bitos est aussi « bon prince » (*PB*, 484). Derrière l'expression figée, on ne peut s'empêcher de relever à nouveau l'allusion au pouvoir.

42 « Clubman » est un sociolecte de la Belle Époque, survivant dans l'entre-deux-guerres.

43 « Comme un bouddha sur un autel » ; « au gros chignon, aux seins énormes » ; « de vieux garçons chauves et dignes » ; « des boules de métal brillant » ; « où dorment des torchons puants ». On repère aussi deux décasyllabes : « Le buffet d'une gare de province », « banquettes de velours rouge, râpé ».

fois usuel et technique de « monologue ». On est au théâtre et dans le jeu littéraire, et ce « il commence » cache certainement un « je commence ». C'est l'auteur qui va parler si longtemps et se plaire à composer un morceau brillamment architecturé à la place du personnage. Cette didascalie, qui n'a de sens que dans l'optique d'une lecture, n'est en fait que le sommet plaisant d'un étrange iceberg : l'usage immodéré des verbes de délégation de parole chargés d'introduire les répliques. Ces verbes sont généralement peu nombreux au théâtre puisqu'il s'agit d'un genre tout entier situé dans la délégation de parole, selon le principe de *mimesis*. Cette technique sert plutôt dans le genre narratif, justement pour marquer le passage d'une énonciation historique à une énonciation de discours. Le théâtre d'Anouilh regorge pourtant de ces marqueurs verbaux. Outre les très nombreux verbes qui servent à moduler l'émission vocale et dont Anouilh sait jouer[44], on compte un grand nombre de verbes introducteurs qui ne comportent aucune indication tonale implicite et sont proprement surnuméraires : « dire », « ajouter », « continuer », « enchaîner », « poursuivre », « répondre », « demander[45] ». Certes, ils servent fréquemment comme béquille à une autre indication paraverbale :

> Nénette dit simplement. (OR, 223)
> *Il ajoute soudain*, *pudique et gourmand*. (*CU*, 142)
> *Il conclut*, *amer et lucide*. (*CU*, 153)
> *Il suggère*, *innocent*. (*CU*, 154)

Mais, très souvent, ces verbes introductifs apparaissent seuls :

> Vulturne *demande* : Parce que tu comptes réellement envenimer les choses ? (*PB*, 391).
> *(Il fixe soudain Victoire et dit :)* Mademoiselle de Brêmes, vous êtes la seule ici [...] (*PB*, 415).
> Ce que ça va chercher tout de même ces petits innocents. *(Il enchaîne.)* Il faut dire que pour les restrictions [...] (*PB*, 430).
> Lucile *continue* : Tout ce que vous venez de me dire [...] (*PB*, 465).

Au total, ces soulignements quasi narratifs de la délégation de parole — qu'ils apparaissent seuls ou qu'ils soient l'appui d'une autre indication — sont légion chez

---

44 Voici une liste non exhaustive de ces verbes de parole contenant une indication tonale implicite : « s'exclamer », « ordonner », « commander », « lancer », « laisser tomber », « jeter », « exploser », « rugir », « aboyer », « tonner », « bramer », « éructer », « gronder », « grogner », « protester », « siffler », « trancher », « couper », « supplier », « murmurer », « grommeler », « maugréer », « marmonner », « balbutier », « bredouiller », « psalmodier », « glousser », « glapir », « insinuer », « concéder », « répliquer », « constater », « conclure », « convenir », « remarquer », « approuver », « soupirer », « conseiller », « confier », « expliquer », « hasarder ». À nouveau, on constate l'extrême variété lexicale témoignant d'un soin tout particulier pour définir le jeu des comédiens. Notons que, le plus souvent, Anouilh conjugue ces verbes à l'indicatif au lieu de recourir à des participes temporellement désancrés : cela a pour résultat d'accentuer l'effet de présence de l'action dramatique pour le lecteur.

45 Le verbe « demander » induit usuellement une intonation particulière (montante). Cette dernière est néanmoins déjà requise par la présence d'un point d'interrogation à la fin de la réplique concernée. Du coup, du pur point de vue de l'information intonative, le verbe didascalique introducteur apparaît redondant par rapport au dialogue.

Anouilh[46] ; il est sans aucun doute l'auteur qui y recourt le plus. Faut-il y voir une tentative même inconsciente pour narrativiser le théâtre et ainsi se rapprocher d'un genre qu'il regarde avec méfiance mais qu'il envie parfois[47] ? Une raison spécifiquement théâtrale nous semble plus plausible : le nombre exorbitant de verbes de délégation de parole traduit une volonté d'éviter le mode télégraphique et syncopé qui est celui usuellement adopté dans les didascalies. On le sait, la vindicte anouilhienne se déploie sans retenue contre un certain théâtre d'avant-garde qui se pique de réalisme en produisant un dialogue qui n'est qu'une « sténographie des pauvretés du langage quotidien transcendantées avec astuce pour atteindre l'absurde[48] ». Anouilh prend au contraire le parti du beau langage : « Qui me dirait le secret dans ces temps où l'on ne jouait que des pièces bien faites ? Musset, Marivaux mille fois relus ? Ils étaient trop loin. D'un temps déjà fabuleux où le français parlé avait encore des points et des virgules, du temps où les phrases dansaient[49]. » Ce vœu d'une écriture soignée s'étend au texte de régie où il travaille comme personne ce qu'on appellera le *joint didascalique*. Le but est de faciliter au maximum le rapport du lecteur au texte, d'où ces très nombreux verbes d'appui, qui constituent une sorte de liant quasi narratif sous-tendant la fable dramatique. Ainsi évite-t-il au maximum le mode télégraphique et se plie-t-il à ce que nous avons appelé ailleurs[50] le *complexe dramatico-éditorial*, soit un certain nombre de lois non écrites régissant l'écriture et la présentation du texte de théâtre et particulièrement des didascalies. Le principe général est le suivant : les didascalies doivent être les plus limpides et les plus discrètes possible ; elles doivent faciliter la lecture sans attirer l'attention sur elles, d'où un style d'une grande correction mais très plat, quasiment neutre. L'usage des verbes de délégation de parole — *a fortiori* conjugués au présent de l'indicatif — émarge au même souci de lisibilité : Anouilh lisse au maximum les saccades provoquées par la juxtaposition d'un discours encadrant (les didascalies) et d'un discours encadré (le dialogue). Il donne à son texte une élégante unité.

Une telle attention portée à la réception de ses pièces peut pousser Anouilh à des pratiques didascaliques moins anodines. On le sait, Anouilh n'est guère doué pour le demi-mot, pour l'ambiguïté. Même s'il se défend de « dire la messe », il entend dire

---

46 Alors qu'il y en a encore peu dans les premières pièces, on en compte une cinquantaine dans *RJ*, presque soixante dans *CU*, environ soixante-cinq dans *NR* et *GR*, quatre-vingt-cinq dans *BE*, plus de quatre-vingt-dix dans *SC*, quatre-vingt-quinze, dans *AR*, etc.

47 Voir *EMT*, 99, 276 et surtout *GR*, 186 : « C'est tout de même plus commode de vous expliquer tout cela tranquillement, vous ne trouvez pas ? Ah ! les romanciers ont la partie belle... Ils peuvent parler, eux, à la place de leurs personnages... ». Il arrive qu'Anouilh utilise justement la didascalie pour parler à la place de ses personnages : « Le Roi, *avec une trace voulue de léger mépris dans la voix, car malgré son admiration pour Thomas, ou à cause d'elle, il voudrait bien marquer un point de temps en temps contre lui* » (*BE*, 12). La plupart du temps, pourtant, Anouilh évite de surcharger ses didascalies d'explications de ce genre.

48 « D'un jeune conformisme » (*EMT*, 121).

49 « Hommage à Giraudoux » (*EMT*, 30).

50 « Albert Camus : un écrivain scénique ? Présence / absence du praticien dans la didascalie camusienne », communication prononcée lors du colloque « Camus à la scène / Camus on stage » qui s'est tenu les 7-8 mai 2009 au Collège militaire royal du Canada (Kingston, Ontario). Cette communication est en attente de publication.

ou montrer quelque chose par ses pièces et il met tout en œuvre pour que le message passe la rampe. Cette volonté d'explicitation est un des traits dramaturgiques qui le rattache au boulevard, lequel « résout les problèmes de communication artistique en termes de pédagogie archaïque parce que directive : c'est par la répétition, la simplification, la concentration des effets, la convergence de tous les systèmes de signes vers un sens unique que le message […] passera le mieux[51]. » Une telle définition de l'esthétique de la représentation — qui tend à une pragmatique de la réception — peut s'appliquer à Anouilh. Ce dernier fait parfois œuvre de démonstration dans la mesure où les différents systèmes sémiotiques théâtraux sont moins complémentaires que redondants les uns par rapport aux autres. Le texte redouble l'effet lié au décor, au costume ou à la gestuelle. Dans *Pauvre Bitos*, par exemple, le personnage se brosse une dizaine de fois[52], ce qui trahit sa hantise du désordre, du laisser-aller et de la crasse. Cela ne suffit pas à Anouilh : ce geste est donc souligné verbalement une fois sur deux par un personnage[53]. Tout se passe comme si l'auteur n'avait pas confiance dans ses effets scéniques même quand ils sont aussi voyants et transparents. Un des traits marquants de la poétique didascalique d'Anouilh repose sur un redoublement semblable : le *doublet didascalique* :

> [Henri :] (*Sa peur de petit garçon devant les prêtres lui revient soudain.*) Et Dieu, qu'est-ce qu'il dira de tout ça ? Après tout ce sont ses évêques.
> Becket : Nous ne sommes plus des petits garçons. (*BE*, 60)
> *Entre Valérie* […] *en une sorte de demi-deuil, elle aussi, mais très discret* […]
> Estelle : Ce demi-deuil discret vous va à ravir. (*CA*, 16-17)
> La comtesse Bas-du-cul, qui va descendre [...] dans son élégant déshabillé des Grands Magasins du Louvre, te jugerait très sévèrement, mon fils ! [...]
> *La comtesse paraît en effet dans un déshabillé de couleur tendre très Grands Magasins du Louvre* (*SC*, 13 et 23)[54].

La didascalie interne reprend pratiquement mot pour mot la didascalie externe : tout se passe comme si le théâtre d'Anouilh affichait sa volonté d'être avant tout un théâtre de langage. Il y a une primauté du signe verbal sur le signe non verbal. Anouilh ne peut laisser ses effets de sens rester lettre morte, d'où le penchant pour la redite textuelle d'un élément lié à la représentation elle-même, qu'il soit visuel ou sonore. Cette répétition, déjà sensible pour un spectateur attentif, confine à la lourdeur pour le lecteur qui se retrouve face à deux didascalies semblables et juxtaposées. Anouilh assume le préjudice esthétique sous prétexte de pédagogie. De fait, il n'a guère confiance dans le public : il semble avoir intériorisé le fait que le public — dans son ensemble et particulièrement celui du boulevard — est un enfant[55]. Il prend donc en main les rênes de la cérémonie théâtrale — fût-elle une cérémonie du divertissement. Comme l'analyse Michel Corvin :

---

51 Michel Corvin, *Le théâtre de boulevard*, 1989, p. 118.
52 *PB*, 448, 451, 461-462, 466-468, 470-471 et 494.
53 *PB*, 448, 451, 462, 468 et 471.
54 Moins littéral mais tout aussi évident : « L'auteur, *très Ponce Pilate* : Si vous voulez. Interrogez le petit. C'est du temps perdu, mais je m'en lave les mains » (*GR*, 199).
55 Michel Corvin, *op. cit.*, p. 117 : « Le public de boulevard est bon enfant, prêt à tout applaudir, parce qu'il est enfant. »

> la liberté de dire non que revendique le héros d'Anouilh […] l'auteur la refuse à son public : son univers dramatique est plein à craquer et emporté d'un mouvement inexorable où il n'y a aucune place pour le jugement libre du spectateur. Anouilh pense à sa place ; il est, à la fois sur scène et dans la salle, le producteur du texte, le montreur de marionnettes, le dégustateur de ses bons mots et le commentateur de sa philosophie de l'existence. C'est peut-être là la source du plaisir que le spectateur ressent à son théâtre : Anouilh est intelligent pour deux[56].

Le théâtre d'Anouilh semble bien, par certains aspects, s'apparenter à un théâtre qui impose et qui repose dans le même mouvement en s'appuyant sur une dramaturgie qui minimise au maximum la participation active du spectateur. On aboutit à un constat contradictoire : d'un côté, Anouilh soigne son lecteur en lui offrant des didascalies qui débordent le cadre de la représentation, orientées tantôt vers le poétique tantôt vers le narratif ; de l'autre, il se répète sans vergogne. On retrouve finalement ce visage double qu'Anouilh a toujours offert à son public : tantôt gracieux, tantôt lourd ; tantôt plaisant, tantôt complaisant ; tantôt Mirabeau, tantôt Robespierre.

Les didascalies d'Anouilh offrent donc moins d'informations scéniques que l'on pouvait s'y attendre de la part d'un amoureux des planches, d'un auteur-metteur en scène, d'un héritier direct du Cartel. Chargées d'aider le lecteur à construire une représentation mentale de la pièce, elles laissent volontairement de côté un grand nombre de détails qui excéderaient ses moyens et feraient passer l'auteur pour un petit chef ou un besogneux. Anouilh, selon une pose qu'il affectionne, entend rester léger et désinvolte, y compris dans son texte de régie : seule exception, le jeu des acteurs, largement et finement défini. À côté de cela, il propose à son lecteur un bon nombre d'indications qui échappent au canon, offrant tantôt un peu de poésie de théâtre, tantôt un peu de liant quasi narratif, tantôt un peu de lest pédagogique. En fin de compte — et, en cela, elle est à l'image de tout son théâtre — la didascalie d'Anouilh boite « un pied dans le devoir, un pied dans le désir[57] », c'est-à-dire un pied dans le réel (l'impératif scénique) et un pied dans le rêve (l'horizon littéraire).

56 *Ibid.*, p. 81.
57 *NR*, 160.

Œuvres de Jean Anouilh

L'alouette [AL], Paris, Gallimard (Folio), 2001.
Antigone [AN], Paris, La Table Ronde, 1994.
Ardèle ou *La marguerite* [AM], *Pièces grinçantes*, Paris, La Table Ronde, 1973.
L'arrestation [AR], Paris, Gallimard (Folio), 1988.
Le bal des voleurs [BV], précédé de *Le voyageur sans bagage* [VS], Paris, Gallimard (Folio), 2000.
Becket ou L'honneur de Dieu [BE], Paris, Gallimard (Folio), 2000.
Le boulanger, la boulangère et le petit mitron [BO], *L'avant-scène théâtre*, n° 433 (15 septembre 1969).
Cher Antoine ou L'amour raté [CA], Paris, Gallimard (Folio), 1975.
Chers zoiseaux [CZ], Paris, Gallimard (Folio), 1983.
Colombe [CO], Paris, Gallimard (Folio), 1996.
La culotte [CU], *Pièces farceuses*, Paris, La Table Ronde, 1984.
Le directeur de l'Opéra [DO], Paris, Gallimard (Folio), 1978.
Eurydice [EU], suivi de *Roméo et Jeannette* [RJ], Paris, Gallimard (Folio), 2000.
La grotte [*GR*], *Nouvelles pièces grinçantes*, Paris, La Table Ronde, 1970.
L'hermine [HE], *Pièces noires*, Paris, La Table Ronde, 1958.
L'hurluberlu ou le réactionnaire amoureux [HU], Paris, La Table Ronde, 1963.
Jézabel [JÉ], *Nouvelles pièces noires*, Paris, La Table Ronde, 1958.
Léocadia [LÉ], Paris, La Table Ronde, 1984.
Médée [MÉ], Paris, La Table Ronde (La petite vermillon), 1997.
Monsieur Barnett [MB] suivi de *L'orchestre* [OC], Paris, Gallimard (Folio), 1982.
Ne réveillez pas Madame [NR], Paris, La Table Ronde, 1970.
Ornifle ou Le courant d'air [OR], *Pièces grinçantes*, Paris, La Table Ronde, 1973.
Pauvre Bitos ou Le dîner de têtes [PB], *Pièces grinçantes*, La Table Ronde, 1973.
Les poissons rouges ou Mon père, ce héros [PR], Paris, Gallimard (Folio), 1999.
Le rendez-vous de Senlis [RV], *Pièces roses*, Paris, Calmann-Lévy, 1945.
La répétition ou L'amour puni [RÉ], Paris, Gallimard (Folio), 1999.
La sauvage [SA], suivi de *L'invitation au château*, Paris, Gallimard (Folio), 1988.
Le scénario [SC], Paris, Gallimard (Folio), 1984.
Tu étais si gentil quand tu étais petit [TU], *L'avant-scène théâtre*, n° 499 (15 juillet 1972).
La valse des toréadors [VT], *Pièces grinçantes*, Paris, La Table Ronde, 1973.
Vive Henri IV ! ou La Galigaï [VH], Paris, La Table Ronde, 2000.
Fables, Paris, Gallimard (Folio), 2002.
En marge du théâtre [EMT], Paris, La Table Ronde, 2000 (éd. Efrin Knight).

Référence

Corvin, Michel, *Le théâtre de boulevard*, Paris, Presses universitaires de France (Que-sais-je ?), 1989.

Pour une lecture politique de l'*Antigone* de Jean Anouilh

Jeanyves Guérin

Il y a plus de soixante ans qu'*Antigone* fait l'objet de controverses. Anouilh s'est souvent vu reprocher d'avoir saccagé une icône de l'humanisme européen. Pour apprécier le traitement politique du mythe dans cette pièce, il est utile de la confronter d'une part avec sa source grecque, l'*Antigone* de Sophocle, de l'autre avec l'*Électre* de Giraudoux, en amont, et avec *L'alouette* en aval. Une idée simple commandera l'analyse. Une œuvre peut être à la fois datée et intemporelle, avoir une dimension politique et rester ouverte. Ce sont là même, au théâtre, des clés d'un succès durable. Giraudoux et Anouilh, auteurs du Cartel, en sont bien persuadés.

Deux ans après *La guerre de Troie*, Giraudoux donne sa version d'*Électre*. Les scénarios étaient fixés par la légende, en l'occurrence par les hypotextes de Sophocle et d'Euripide. L'auteur a promu, valorisé[1] voire, selon certains critiques, héroïsé Égisthe, personnage traditionnellement discrédité ou marginalisé, et, en sens inverse, il a dégradé Électre. Pour les tragiques grecs, le premier est l'usurpateur honni, un tyran veule et sans principes. Il en fait le régent légitime et avisé d'une cité prospère qui, après vingt ans de paix civile, a oublié Agamemnon. Les scrupules moraux certes ne l'étouffent pas, il estime que tout s'arrange avec le temps et que les peuples inclinent au compromis et à l'oubli[2]. Agamemnon, après tout, avait sacrifié Iphigénie sans états d'âme. Au deuxième acte, le personnage s'est « déclaré », comme l'avait annoncé le mendiant ; il est métamorphosé en un homme d'État qui fait prévaloir le principe de responsabilité. Il comprend certes les raisons d'Électre, mais il lui demande un délai afin que soit évitée la catastrophe. « La ville est en péril ». Car non seulement l'émeute gronde, mais surtout les Corinthiens ont attaqué Argos. La garde veut un roi. S'il épousait Clytemnestre, le régent deviendrait ce roi.

« On n'a le droit de sauver une patrie qu'avec des mains pures[3] ». Électre est une névrosée[4] dont la haine de Clytemnestre est pathologique, un monstre d'orgueil. Sa droiture, son intransigeance, son sens de l'absolu la rendent dangereuse :

1 Voir Gérard Genette, *Palimpsestes*, 1992, p. 484-487.
2 Jean Giraudoux, *Électre*, *Théâtre complet*, 1991, p. 592.
3 *Ibid.*, p. 649.
4 Voir Jacques Body, *Giraudoux et l'Allemagne*, Paris, Didier, 1975, p. 380.

Égisthe — La ville va périr.
Électre — Qu'elle périsse[5].

La *pasionaria* argienne est d'abord une « Cendrillon révoltée[6] ». Elle voulait connaître la vérité sur la mort de son père. Elle ignore que la vérité a un « prix courant », qu'elle est un « venin[7] ». Elle en est non l'héroïne, mais la « ménagère[8] ». Elle est de ces « femmes à histoires[9] », pour citer le Président Théocatoclès, qui font, volontairement ou involontairement, l'histoire. La « justice intégrale[10] » dont elle réclame l'instauration est l'habillage, l'alibi de la haine. Or la haine est dangereuse : Giraudoux le pense avant Anouilh et Camus. L'inflexible vierge justicière, par le double assassinat dont elle est l'instigatrice, prive Argos de son protecteur et facilite l'assaut victorieux des Corinthiens — événement qui, faut-il le dire, ne figure dans aucun hypotexte antique. L'aurore se lève sur une cité détruite. Électre est « satisfaite[11] ». Égisthe lui avait dit : « Il est des vérités qui peuvent tuer un peuple[12] ». L'on pourrait en dire autant de la justice et des idéaux. Pour citer Michel Raimond, l'ordre de l'exigence a prévalu sur l'ordre de l'urgence[13].

Les anachronismes appellent une lecture politique que les arabesques des dialogues rendent malaisée. Giraudoux, à sa façon, ne conclut pas. L'enfant chéri de la République expose ses incertitudes. Les faits semblent avoir donné raison à Égisthe. Mais ses arguments sont-ils audibles ? À l'époque, le personnage laissa les critiques perplexes. Citons seulement deux interprétations opposées. Pour Robert Brasillach, c'était tout bonnement « le héros fasciste[14] ». Benjamin Crémieux, à l'autre extrémité du spectre politique, en fit un « opportuniste conservateur[15] ».

Giraudoux avouait volontiers préférer Nausicaa à Antigone[16]. Il se détourne de la mythologie grecque après 1937. Plusieurs de ses cadets s'inscrivent dans son sillage. Avec *Les mouches*, Jean-Paul Sartre écrit à son tour sa version d'*Électre*. Il y revient à la conception traditionnelle d'un Égisthe cynique. En 1942, Jean Anouilh commence à écrire un *Oreste* où il prend le parti d'Égisthe. Il laisse la pièce inachevée. Il en recyclera des passages dans une pièce tardive, *Tu étais si gentil quand tu étais petit*[17]. Il est possible que, dès cette époque, il ait une *Antigone* en réserve. Il y a, en effet, incertitude sur le moment exact de son écriture. Les deux pièces sont construites sur le même patron : comme Égisthe, Clytemnestre, Oreste et Électre, Antigone, Créon, Hémon et Ismène vont jouer leur histoire. La création

5 Jean Giraudoux, *Électre*, *op. cit.*, p. 659.
6 Pierre Brunel, « Électre et la famille » ; « *Sur une note juste…* », *Quarante-sept hommages à Jacques Body*, 1990, p. 93.
7 Jean Giraudoux, *Électre*, *op. cit.*, p. 657 et 633.
8 *Ibid.*, p. 625.
9 *Ibid.*, p. 592.
10 *Ibid.*, p. 594.
11 *Ibid.*, p. 666.
12 *Ibid.*, p. 657.
13 Michel Raimond, *Sur trois pièces de Giraudoux*, 1982, p. 113.
14 Robert Brasillach, « Les spectacles : Électre », *La Revue universelle*, 1er juin 1937.
15 Benjamin Crémieux, « Électre à l'Athénée », *Vendredi*, 21 mai 1937, p. 4.
16 Jean Giraudoux, *Juliette au pays des hommes*, *Œuvres romanesques complètes*, 1990, p. 851.
17 Jean Anouilh, *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, Paris, La Table ronde, 1972.

de la deuxième a lieu le 4 février 1944 au Théâtre de l'Atelier, le visa de la censure s'étant fait attendre pendant plus d'un an. À cette date, les armées du Reich reculent sur tous les fronts. Le débarquement est imminent. L'issue de la guerre est certaine. Plus d'un collaborateur se désengage et essaie de faire oublier ses écrits de 1940-1941. Seuls les fanatiques affichent encore leurs sympathies nazies.

La transposition homodiégétique et moderniste d'*Antigone* par Anouilh cultive toutes les ambiguïtés possibles. Elle induit une transformation thématique. L'auteur reste apparemment fidèle au code du mythe, à la lettre de la fable sophocléenne[18] ; il en change radicalement l'esprit qui était religieux et civique. L'héroïne de Sophocle accomplissait un acte rituel exigé par Hadès. Elle ne défiait pas l'ordre établi, elle contestait une décision sacrilège. Elle affirmait la prééminence de l'ordre éthico-religieux sur l'ordre de la cité. Si la nourrice remplace Tirésias, l'interprète des signes divins, c'est que, comme chez Giraudoux et Sartre, les Immortels, Zeus, Hadès et Diké ne sont plus acteurs de l'événement. Plus de dieu caché : la transcendance s'est éclipsée, entraînant l'*hybris* et la prédestination héréditaire avec elle. Il n'est plus question de représenter le conflit tragique de deux vérités également légitimes ni les antinomies fondamentales de l'existence[19]. D'où la réduction brutale des commentaires choraux et l'élimination du premier *stasimon*, l'admirable hymne à l'homme. La démythification se double ainsi d'une démystification. Étéocle et Polynice étaient deux petites crapules dorées et les prêtres sont des fonctionnaires du sacré. Le long *agôn* de Créon et d'Antigone se joue sur des enjeux diminués qui excluent toute exaltation héroïsante. Ce n'est plus l'affrontement de la conscience et de la raison d'État. Il n'est plus question des lois non écrites. Un « politicien cynique », écrit Gérard Genette, s'oppose à une « nihiliste infantile[20] ».

Antigone est d'abord la sœur de Thérèse Tarde « la sauvage » et d'Eurydice. Elle est non pas une sainte païenne, une figure proto chrétienne voire christique, mais une adolescente incomprise, immature et passablement suicidaire. Elle a perdu la « supériorité éthique » de l'héroïne sophocléenne. Elle n'invoque aucun principe supérieur, théologico-civique ; elle est d'abord celle qui dit « non[21] » à tout et à tous, à Créon comme à un Hémon lui aussi immature, au bonheur et à la vie même. On a depuis longtemps noté son utilisation récurrente des tournures négatives. Mais le refus entêté ou hystérique d'un monde laid ne fait pas une révolte. Créon lui oppose des faits brutaux : Polynice était un petit voyou qui, comme son frère, avait bafoué Œdipe. Dès lors, son geste n'a plus de motivation légitime. Il est « absurde[22] » et elle en convient :

> Créon — Ni pour les autres ni pour ton frère ? Pour qui alors ?
> Antigone — Pour personne. Pour moi[23].

---

18 La Comédie-Française venait de jouer l'*Antigone* de Sophocle dans une traduction plate d'André Bonnard.
19 Voir George Steiner, *Les Antigones*, 1986, p. 253-256.
20 Gérard Genette, *op. cit.*, p. 469.
21 Jean Anouilh, *Antigone*, *Théâtre*, 2007, t. 1, p. 655, 657, 658.
22 *Ibid.*, p. 654 et 655.
23 *Ibid.*, p. 655.

Elle assume néanmoins la responsabilité de cet acte et meurt « pour rien ». Créon, en lui faisant miroiter son « petit bonheur[24] » futur de jeune épouse, annihile d'un coup tous ses arguments d'adulte rassis. Il s'attire ces répliques : « Quelles pauvretés faudra-t-il qu'elle fasse elle aussi, jour par jour, pour arracher avec ses dents son petit lambeau de bonheur ? […] Vous me dégoûtez tous avec votre bonheur[25] ! » Le Président Théocatoclès le disait dans *Électre* : « Le bonheur n'a jamais été le lot de ceux qui s'acharnent[26] ». C'est en vain que les Euménides avaient chanté la mélodie du bonheur à la fille d'Agamemnon[27]. Que son oncle ait fait la part des choses est insupportable à la « petite Antigone ». Elle préfère mourir que sacrifier son exigence infantile d'absolu. Puisque la perfection n'est pas de ce monde, elle préfère le quitter, ce monde. Le pire, pour elle, c'est de voir tout durer donc se dégrader encore. Antigone est sans espoir[28], donc interdite de révolte. L'on pense à ce mot de Léon Trotsky à propos de *Voyage au bout de la nuit* : « Une révolte active est liée à l'espoir. Dans le livre de Céline, il n'y a pas d'espoir[29] ».

Robert Brasillach avait vu Égisthe comme un « Créon sans démesure[30] ». Le personnage d'Anouilh ressemble à l'Atride de Giraudoux. Le tyran de Thèbes est par transvalorisation devenu un raisonneur compassé, un pragmatique, résigné à vivre dans le monde tel qu'il est. « Tu dois penser que je suis décidément bien prosaïque[31] », lance-t-il à sa nièce. Quelque chose est en train de changer dans le personnel dramatique d'Anouilh. Les figures parentales ne sont plus obligatoirement sordides ou grotesques. Créon appartient à la même série que le père de Thérèse Tarde. Il a seulement plus de tenue. *Antigone* ne se joue pas dans un décor néo naturaliste.

Le fils de Ménécée, chez Sophocle, se présentait en champion de la *polis*. Le mot apparaissait dès sa première phrase. S'il appliquait le principe deux poids deux mesures, c'est qu'il pensait en termes d'amis et d'ennemis[32]. Il opposait les « malfaiteurs » et les « bons citoyens », ce qui lui valait l'approbation du coryphée[33]. Son édit avait beau être appuyé sur des grands principes, il n'en était pas moins arbitraire donc illégitime dans la mesure où il n'avait fait l'objet d'aucune délibération. Le *basileus* était un *tyrannos*. Créon n'a ni l'allure ni le langage d'un despote

---

24 Le même mot figurait dans la bouche d'Électre (Jean Giraudoux, *Électre*, *op. cit.*, p. 635).

25 Jean Anouilh, *Antigone*, *op. cit.*, p. 662.

26 Jean Giraudoux, *Électre*, *op. cit.*, p. 592-593.

27 *Ibid.*, p. 634.

28 « Nous sommes de ceux qui lui sautent dessus quand ils le rencontrent votre espoir, votre cher espoir, votre sale espoir ! » (Jean Anouilh, *Antigone*, *op. cit.,* p. 664).

29 Léon Trotsky, « Céline et Poincaré », *Littérature et révolution*, Paris, Julliard (Les Lettres nouvelles), 1964 (trad. de Pierre Franck et Claude Ligny) ; repris dans Dominique de Roux *et al.* (dir.), *Louis-Ferdinand Céline*, 2007, p. 377.

30 Robert Brasillach, *art. cit.*

31 Jean Anouilh, *Antigone*, *op. cit.*, p. 653.

32 « Je ne puis tenir pour mon ami un ennemi de mon pays » (Sophocle, *Antigone*, 1989, p. 179, v. 187) ; « L'ennemi [*ouchthros*] même mort n'est jamais un ami [*philos*] » (*ibid.*, v. 522).

33 « Nous prenons acte ici, ô fils de Ménécée, du sort que tu octroies à l'ami, et aussi à l'ennemi, de Thèbes. Rien ne t'empêche évidemment de prendre toutes mesures qui t'agréent, aussi bien à l'égard des morts que des vivants parmi nous » (*ibid.*, p. 80, v. 211-214).

moderne. Il a les « cheveux blancs », des « rides ». Le Prologue dit de lui qu'il est « fatigué » et « vieux[34] ». Le même Prologue et Ismène le désignent comme « le roi ». Son portrait ne comporte pas de déterminants dépréciatifs. Du souverain, il n'a assurément ni la dignité ni la majesté. Mais ce n'est pas comme un homme las qu'on se représente un dictateur. Lui-même voudrait être « un prince sans histoire[35] ». Les gardes, eux, l'appellent « chef ». Quand, chez Sophocle, Antigone le nommait *stratégos*[36], elle disait autre chose. Ces « auxiliaires de la justice de Créon[37] » lui sont dévoués et obéissants. Ils sont sous son commandement direct, comme on le constate à la fin. Quand la foule se fait menaçante, il fait appel aux gardes[38], pas à l'armée. Les bavardages des trois gardes ne sont pas inutiles à cet égard. Thèbes n'aurait-elle pas sa Milice ? Créon détient le monopole de la force légitime.

C'est que le régime est issu d'une guerre civile. Créon parle même d'une « révolution ratée[39] ». La formule, dans son anachronisme, ne peut laisser indifférent le spectateur de 1944. Reste à savoir à quelle révolution il pense, à celle de 1936 que saluait Jean Guéhenno[40], à celle de 1940 que d'aucuns avaient appelée nationale. Polynice avait fomenté des « attentats » et stipendié des « tueurs ». Les deux fils d'Œdipe sont présentés comme des chefs de faction. Il existe une « opposition » qu'excitent « les chefs de la plèbe[41] ». Ce fait se trouvait déjà dans la tragédie civique de Sophocle[42]. Anouilh se garde d'écrire le mot « résistants ». Leurs actions appellent une répression que l'on devine dure. L'affiche placardée dans toute la ville que mentionne Créon[43] produit un effet de sens. La torture est pratiquée ici et là[44]. Le « bourreau[45]» ne chôme pas, qu'évoque le Chœur. Un spectateur politisé de 1944 peut songer au discours officiel, aux harangues de Pétain relayées par la propagande du régime, qui ne cesse de fustiger les partis fauteurs de discordes, les hommes politiques de la défunte république et les « terroristes ».

André Barsacq a beau avoir revêtu les gardes d'une gabardine noire qui peut faire penser aux hommes de la Gestapo, ce ne sont pas des brutes mais de pauvres types vulgaires et bavards qu'on dirait sortis de chez Courteline[46]. Le dernier interlocuteur d'Antigone, au lieu de s'apitoyer sur son sort, lui expose ses mesquines préoccupations corporatistes. Qu'un Créon désacralisé et humanisé parle la même

---

34 Jean Anouilh, *Antigone*, *op. cit.*, p. 630.
35 *Ibid.*, p. 653. Le mot « histoire » est au singulier et sans majuscule.
36 Sophocle, *op. cit.*, p. 72, v. 8.
37 Jean Anouilh, *Antigone*, *op. cit.*, p. 630.
38 *Ibid.*, p. 667-668.
39 *Ibid.*, p. 656.
40 Jean Guéhenno, *Journal d'une révolution*, Paris, Grasset, 1939.
41 Jean Anouilh, *Antigone*, *op. cit.*, p. 645.
42 Sophocle, *op. cit.*, p. 83, v. 289-299.
43 Jean Anouilh, *Antigone*, *op. cit.*, p. 652. Sophocle avait fait dire à Créon : « Connaissais-tu la défense que j'avais fait proclamer ? » (Sophocle, *op. cit.*, p. 89, v. 447).
44 Jean Anouilh, *Antigone*, *op. cit.*, p. 655 : « Il y a longtemps qu'on t'aurait arraché la langue, tiré les membres aux tenailles… ».
45 *Ibid.*, p. 647.
46 Steiner (*op. cit.*, p. 248) relève des touches naturalistes, voire comiques dans le rôle de la sentinelle chez Sophocle.

langue qu'eux[47] achève de brouiller l'effet de sens. Au final, les gardes reprennent leur partie de cartes. La boucle est bouclée. La vie continue.

Créon bénéficie de soutiens dans la population. Ismène le dit : « Ils pensent tous comme lui dans la ville. Ils sont des milliers et des milliers[48] ». Quarante millions de pétainistes ? Un spectateur de 1944 peut trouver certains traits du Maréchal à Créon. Sur certains points, il est pourtant très différent de Pétain. La façon dont il parle du clergé — « Tu les a déjà entendus la réciter, aux prêtres de Thèbes, la formule[49] ? » — l'apparenterait plutôt à quelque dignitaire radical-socialiste ou le rapprocherait de l'Oreste sartrien. Le personnage de Sophocle n'était absolument pas irréligieux. Il ne prenait pas Tirésias pour un imposteur. Il est vrai qu'on était clérical à Vichy et anticlérical à Paris et que c'est à Paris que se faisait jouer Anouilh. Autre différence capitale, Thèbes n'est pas une cité occupée. En aucun temps, il n'est enfin question de privations.

Créon est aussi machiavélique qu'Égisthe. Quand il a besoin d'un cadavre de héros pour une cérémonie à grand spectacle, peu importe au fond son identité. Il est également prêt à faire disparaître les témoins gênants que sont les gardes[50] pour « sauver » Antigone et la tirer, ainsi que lui-même, d'une affaire embarrassante. Dans un premier temps, il a cru à une action de « l'opposition[51] ». Quand il comprend que ce n'est pas un geste politique, il incline à l'indulgence. Mais il lui faut tenir compte non pas du peuple, mais de cette « foule », de ces « brutes » qu'il méprise et dont il se méfie[52]. Antigone, en voulant que son acte devienne public, on dirait aujourd'hui médiatisé, se condamne. L'opinion publique existe, il faut en tenir compte. S'il se résout à appliquer la loi, c'est qu'il est prisonnier de sa fonction et Antigone le lui dit. Il se veut, pour sa part, un homme de bonne volonté[53]. Ce n'est ni l'homme providentiel ni le chef de guerre qu'il est dans d'autres versions, et d'abord chez Sophocle[54]. Anouilh a significativement supprimé la longue tirade des vers 162-210 où Créon harangue le chœur des notables et inscrit sa décision dans un programme de salut public[55]. De même, a disparu l'*agôn* entre Créon et son fils qui se trouve être son contradicteur le plus politique[56]. Dans une longue tirade, Hémon lui expose d'abord que l'opinion publique — il parle de « rumeur » — accepte mal son édit et que l'heure est venue de « l'apaisement[57] ». C'est détruire la *polis* que la défendre

47 Par exemple : « Tu y crois donc vraiment, toi, à cet enterrement dans les règles » (Jean Anouilh, *Antigone*, *op. cit.*, p. 654).
48 *Ibid.*, p. 636.
49 *Ibid.*, p. 654.
50 *Ibid.*, p. 651.
51 *Ibid.*, p. 645.
52 *Ibid.*, p. 666 et 656.
53 « […] puisque je suis roi, j'ai résolu, avec moins d'ambition que ton père, de m'employer tout simplement à rendre l'ordre de ce monde un peu moins absurde, si c'est possible » (*ibid.*, p. 653).
54 Le Coryphée au vers 156 : « Il est le chef nouveau [*néochmos*] que réclame à cette heure l'État nouveau voulu par les dieux » (Sophocle, *op. cit.*, p. 78).
55 Sophocle utilise le mot *sothria* au vers 186 (*ibid.*, p. 79).
56 Son discours est, en effet, chargé de tout un lexique politique : *polis*, *archéin*, *nomizétai*.
57 *Ibid.*, p. 98-99, v. 683-723.

par de tels moyens. Les deux hommes s'affrontent ensuite en une stichomythie qui est un dialogue de sourds. Chez Anouilh, il en reste seulement deux répliques :

> Hémon — Père, la foule n'est rien. Tu es le maître.
> Créon — Je suis le maître avant la loi. Plus après[58].

Dans la pièce moderne, le roi ne parle plus qu'en privé.

Créon, filant la métaphore, se voit comme le capitaine d'un bateau qui affronte une tempête. Sa « tâche » est difficile. Il compense son défaut de naissance, donc de légitimité, par son professionnalisme. Il a le sentiment de s'être dévoué pour assurer un minimum d'ordre et / ou pour éviter le pire. Il s'abrite derrière les nécessités. D'accomplir, quand il le faut, « la sale besogne », lui donne, il en convient, « le mauvais rôle[59] ». Plus encore qu'à Pétain, c'est à Pierre Laval qu'il fait parfois penser. De sa défense et illustration du « métier[60] » royal, l'on peut glisser à une apologie de la raison d'État et du moindre mal. Ce peut être une affaire de jeu ou de préjugé.

Comme Giraudoux l'avait fait pour Égisthe, Anouilh a sinon réhabilité Créon, du moins rééquilibré le conflit entre les deux personnages. C'est Antigone qui avait le plus à perdre dans l'affaire. De fait, c'est elle qui perd le plus et cela fait sens en 1944. Son geste perd toute motivation civique et même éthique. C'est un refus de tout, un refus en soi. Il ne se fonde sur aucune valeur positive et *a fortiori* transcendante. Il n'est pas indifférent que son oncle ne soit ni odieux ni ridicule. De son discours solidement argumenté, que récusait Antigone, il reste peu de choses chez Anouilh, de rares assertions. Créon demeure un politique ou plutôt, est-on tenté d'écrire, ce n'est plus qu'un politicien. Tel qu'il est, pragmatique et sans illusions, l'auteur le juge moins dangereux qu'un doctrinaire, qu'un fanatique de la justice. Il trouvera ses successeurs dans les pièces de la décennie suivante.

Le dénouement chez Sophocle était apocalyptique. Sa maison étant devenue le havre d'Hadès (*Haïdou limèn*), le roi sombrait dans la folie. Il avait enclenché une machine infernale. L'événement lui avait échappé. Les dieux avaient sanctionné son *hybris*. Le final de la pièce moderne montre un Créon stoïque dans le malheur et auquel, comme on l'a souvent remarqué, un page évite la solitude.

Antigone est la seule pièce à laquelle son auteur a consenti le label de tragédie. Son pathos pourtant n'est pas tragique. On reste dans le sentimentalisme propre au premier Anouilh. Le chœur y donne sa conception du genre. Elle est peu originale. L'on y retrouve en effet l'idée d'un mécanisme implacable rendue familière par Jean Cocteau[61]. La machine de celui-ci était infernale, c'est dire qu'elle était encore l'œuvre des infernaux. On a désormais une histoire jouée d'avance où tout est « question de distribution[62] ». Anouilh se montre d'ailleurs infidèle à sa propre définition. Son héroïne, en effet, pourrait enrayer le mécanisme fatal : il lui suffirait de céder aux

58 Jean Anouilh, *Antigone*, *op. cit.*, p. 666.
59 *Ibid.*, p. 673 et 655.
60 *Ibid.*, p. 653 et 656. L'idée se trouvait dans l'*Œdipe* d'Henri Ghéon.
61 « Maintenant le ressort est bandé […]. Cela roule tout seul. C'est minutieux, bien huilé depuis toujours » (*ibid.*, p. 547).
62 *Ibid.*, p. 647.

objurgations de son oncle. Qu'est-ce alors qu'une tragédie qui ignore l'*hybris* et la *némésis*, qui ne met pas aux prises l'*ananké* et la liberté humaine ?

D'Œdipe, Antigone a hérité non la culpabilité mais l'orgueil. Encore faut-il être prudent. Anouilh utilise ce mot cinq fois[63] : Antigone, répète Créon, a le caractère de son père. Sophocle, lui, usait des mots *hybrizeïn* et *hybris* aux vers 480 et 482. Créon ajoutait aussitôt qu'elle « passait outre à des lois établies ». Elle-même se voulait la championne de l'*eusébia*[64]. Le mot, on le sait, figure dans le dernier vers qu'elle prononce. L'Électre de Giraudoux, interpellée par les Euménides, ajoutait à l'orgueil sa conscience et la justice[65]. L'orgueil de l'Antigone moderne se ramène d'autant plus à un entêtement juvénile qu'Anouilh a supprimé le dernier vers de l'*agôn*, celui-là même qui rend à jamais sublime l'héroïne de Sophocle : « Je suis de ceux qui aiment, non de ceux qui haïssent[66] ».

Les modernes ne voient pas cette histoire comme les anciens Grecs. « Antigone a raison, Créon n'a pas tort[67] », écrit un peu plus tard Albert Camus dans sa *Conférence d'Athènes*. Chacun des deux adversaires est justifiable, aucun n'est juste. L'idée se trouvait déjà chez Hegel et Max Scheler : le partage des valeurs fait la tragédie. Voilà pourquoi le chœur, instance clé du genre, ne cesse de se lamenter que pour recommander l'*euboulia*[68], la prudence, ce que Camus appelle par ailleurs la mesure. Personne n'ayant absolument raison, il est toujours une limite qu'il convient de ne pas franchir. « Celui qui, par aveuglement ou par passion, ignore cette limite, court à la catastrophe pour faire triompher un droit qu'il croit avoir seul[69] ». Camus n'a pas écrit d'*Antigone*, mais il reprend cette idée dans *L'état de siège* et *Les justes* et l'applique dans ses articles sur la guerre d'Algérie. Il est à noter que, pour illustrer son propos, le conférencier mobilise plusieurs pièces contemporaines, notamment *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, pas l'*Antigone* d'Anouilh. C'est qu'il n'y a plus de valeurs à mettre en conflit dans cette pièce puisqu'elles ont fait naufrage.

George Steiner a raison de voir dans cette *Antigone* une variante réductrice[70] de la tragédie sophocléenne. Anouilh a diminué la part du politique et du sacré dans cette pièce habile. Il privilégie la querelle de famille, le conflit des générations, les tourments de l'adolescence. Le choix est entre l'acceptation et le refus non pas de l'ordre établi mais d'une condition humaine étriquée. Les tenants de l'Ordre nouveau n'en espéraient peut-être pas plus vu le potentiel humaniste traditionnellement attaché à l'héroïne éponyme. C'était beaucoup de ne pas en faire une résistante. Pourtant, remarque Simone Fraisse, tout dépend quel discours l'on privilégie, le plus argumenté ou le plus véhément. « La force du mythe, écrit-elle, est telle que la plupart des spectateurs, en dépit des intentions de l'auteur, n'écoutèrent que la

63 *Ibid.*, p. 652 (quatre fois), p. 655.
64 Sophocle, *op. cit.*, p. 108, v. 943.
65 Jean Giraudoux, *Électre*, *op. cit.*, p. 666.
66 Sophocle, *op. cit.*, p. 91, v. 513.
67 Albert Camus, « Sur l'avenir de la tragédie (29 avril 1955) », *Œuvres complètes*, 2008, p. 1115.
68 Ainsi aux vers 1050 et 1098 (Sophocle, *op. cit.*, p. 111 et 113).
69 Albert Camus, *op. cit.*, p. 1705.
70 George Steiner, *op. cit.*, p. 320.

voix d'Antigone. L'esprit de résistance s'est reconnu en elle[71] ». La mise en scène d'André Barsacq a pu y contribuer.

C'est ce que confirme la réception immédiate de la pièce. La critique, en 1944, est partagée entre une réussite théâtrale, où elle retrouve les leçons désormais familières de Pirandello et de Giraudoux, et un message insaisissable ou subtilement crypté. Résistants et collaborateurs ont du mal à situer politiquement la pièce. C'est qu'elle n'est pas loin d'être une auberge espagnole. Thierry Maulnier en critique le propos nihiliste dans l'*Action française* tout comme Claude Roy dans *Candide*[72]. Le second, sous le couvert de l'anonymat, est encore plus sévère dans les *Lettres françaises*[73] : la pièce, tranche-t-il, est l'œuvre d'un fasciste. Les ultras du régime, en revanche, y voient un appel déguisé à la résistance. D'autres, plus clairvoyants, se gardent de se situer sur ce terrain. Pour Sartre, Antigone est une « femme libre » qui « affirme sa liberté dans la mort[74] » et l'auteur n'est ni anarchiste, ni nazi. Anouilh, pour les plus nombreux, est d'abord un auteur du Cartel. Que ce soit André Barsacq qui monte *Antigone* à l'Atelier fait sens[75]. Son mélange de classicisme et de modernité en fait une pièce-carrefour. Ainsi s'explique son succès inoxydable. Anouilh est bien, pour citer Michel Corvin, un « maître en pirouettes », le « roi de l'esquive[76] ». Il s'est gardé de commenter sa pièce après 1944. Il l'a laissée vivre sa vie et faire le tour du monde.

Anouilh a fait jouer quatre pièces sous l'Occupation. Il n'était alors pas un « dramaturge de combat », pour citer le mot de Jacques Vier[77], si jamais il l'est devenu. L'une de ses pièces, *Léocadia*, une comédie rose, a été publiée dans *Je suis partout*. Les rares textes qu'il a confiés à *Aujourd'hui* et à *La Gerbe* évoquent le théâtre et sont étrangers à toute considération politique. On y trouve notamment des hommages nécrologiques ou posthumes à Georges Pitoëff, à Victor Boucher et à Giraudoux. Après la Libération, il n'a jamais essayé de se faire passer pour un écrivain résistant fût-ce de la onzième heure. Il s'est beaucoup démené pour que Robert Brasillach soit gracié. Dans sa préface au théâtre de l'écrivain fusillé, il dit être parti jeune un matin de février 1945 et être rentré le soir chez lui vieux. Il n'est pas indifférent que Créon figure dans ce texte de 1964. C'est à lui qu'il assimile le général de Gaulle devenu sa bête noire. La citation mérite d'être donnée : « L'homme à la sentence, croyant le supprimer, l'a préservé. Quels que soient les mots dont il se grise, Créon joue toujours perdant[78] ».

En 1953, Anouilh fait jouer *L'alouette*. Cette pièce est l'un de ses plus grands succès dans une carrière qui n'en manque pas. L'écrivain sait parfaitement qu'entre

---

71 Simone Fraisse, *Le mythe d'Antigone*, 1974, p. 121.
72 Thierry Maulnier, *Action française* ; Claude Roy, « La tentation du désespoir », *Candide*, le 8 mars 1944.
73 Claude Roy, « Notre Antigone et la leur … », *Les Lettres françaises*, vol. 14 (mars 1944).
74 Jean-Paul Sartre, « Forger des mythes », *Un théâtre de situations*, 1992, p. 59-60.
75 Barsacq a succédé à Dullin, lequel crée *Les mouches* de Sartre.
76 Michel Corvin, « Anouilh », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, 2008, p. 83.
77 Jacques Vier, *Le théâtre de Jean Anouilh*, 1976, p. 119.
78 Jean Anouilh, « Préface à l'œuvre théâtrale de Robert Brasillach », dans Robert Brasillach, *Œuvres*, Paris, Club de l'honnête homme, 1964, t. 4, p. IX-XIII ; et repris dans *En marge du théâtre*, 2000, p. 259-260.

1940 et 1944, on a joué beaucoup de pièces évoquant Jeanne d'Arc, celles de Péguy et de Claudel, bien sûr, mais aussi celles de Barbier et Schaeffer, Claude Vermorel, etc. Les Anglais de 1431, selon les mises en scène, représentaient les Anglais ou les Allemands de 1940. L'on considère généralement que, parmi ses hypotextes, figurent *Saint Joan* de Bernard Shaw, *Jeanne avec nous* de Claude Vermorel, et *Pucelle* d'Audiberti. Péguy, Bernanos et Claudel, écrivains considérés comme « gaullistes » en 1945, sont mis à distance. Dès l'*incipit*, l'on note surtout des similitudes formelles avec *Antigone*. Il s'y ajoute de solides liens intertextuels :

> Le Prologue dans *Antigone* — Ces personnages vont vous jouer l'histoire d'Antigone.
> Cauchon dans *L'alouette* — […] il y a toute l'histoire à jouer[79].

Il n'y a là rien d'étonnant quand l'on sait qu'on a souvent rapproché Antigone et Jeanne d'Arc. Les rôles sont préprogrammés. Dans les deux pièces, un des gardes s'appelle Boudousse. Le père de Jeanne parle comme la Nourrice d'Antigone. La Pucelle — ses juges ne cessent de le lui dire — est butée, orgueilleuse. La Trémouille la traite de « petite folle ». À Cauchon, elle lance : « Cognez dur, c'est votre droit. Moi, mon devoir est de continuer à croire et de dire non[80] ». Il lui importe aussi peu que Charles et La Hire l'aient abandonnée à son triste sort qu'à Antigone qu'Étéocle et Polynice aient été deux voyous. Pieuse et patriote, elle préfère son rêve cassé à de pauvres réalités. Comme Électre, comme Antigone, c'est une perturbatrice, une trouble-fête.

L'évêque Cauchon a généralement le mauvais rôle dans l'abondante littérature johannique[81]. Claudel s'était particulièrement déchaîné contre lui. Dans la pièce d'Anouilh, non seulement il fait tout pour sauver la Pucelle du supplice, mais encore il ne craint pas, pour cela, de s'opposer à Warwick et à l'Inquisiteur, lequel figure l'idéologue fanatique. Il tente de la raisonner afin de la sauver du bûcher. Ainsi Créon faisait-il avec Antigone. « Jeanne, essaie de comprendre qu'il y a quelque chose d'absurde dans ton refus[82] ». Il échoue pareillement. Son argumentation, dans un premier temps, la convainc d'abjurer. Le soulagement général qui accueille son abjuration l'amène à se cabrer. Warwick lui dit-il : « Les choses s'arrangent avec le temps », elle explose et se met à parler comme Antigone :

> Mais je ne veux pas que les choses s'arrangent… Je ne veux pas le vivre, votre temps […]. Mais je ne veux pas faire une fin ! Et en tout cas, pas celle-là. Pas une fin heureuse, pas une fin qui n'en finit pas[83]…

Les deux retournements des héroïnes sont exactement symétriques. Jeanne ne va certes pas jusqu'au terme de son destin. C'est seulement par une de ces pirouettes dont Anouilh a le secret qu'elle est arrachée à son bûcher.

---

79 Jean Anouilh, *Antigone*, *op. cit.,* p. 629 et *L'alouette*, *Théâtre*, *op. cit.*, 2007, t. 2, p. 3.

80 Jean Anouilh, *L'alouette, op. cit.*, p. 54.

81 Voir Jeanyves Guérin, « La figure de Jeanne d'Arc dans le théâtre contemporain », dans Michel Perrin (dir.), *Dire le moyen-âge hier et aujourd'hui*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 189-210.

82 Jean Anouilh, *L'alouette*, *op. cit.*, p. 70-71. *Cf.* : « Comprendre… vous n'avez que ce mot-là à la bouche […]. Moi, je ne veux pas comprendre » (*Antigone*, *op. cit.*, p. 636).

83 Jean Anouilh, *L'alouette*, *op. cit.*, p. 83-84.

Anouilh fait en sorte que, pour son fidèle public, Cauchon soit à Créon ce qu'est Jeanne à Antigone. Les critiques ne manquent généralement pas de le noter en 1953. Or l'évêque, pressé par Warwick, déclare ceci : « […] nous / avons / été des collaborateurs sincères du régime anglais qui nous paraissait alors la seule solution raisonnable dans le chaos[84] ». Et il ajoute :

> Ils avaient beau jeu à Bourges, protégés par l'armée française, de nous traiter de vendus ! Nous, nous étions dans Rouen occupé […]. Entourés de soldats de sa Majesté, des exécutions d'otages de sa Majesté ! Soumis au couvre-feu et au bon plaisir du ravitaillement de sa Majesté. Nous étions des hommes, nous avions la faiblesse de vivre.

Un peu plus loin, le même Cauchon lance à la Pucelle : « La résistance vaine du clan Armagnac, les ambitions ridicules de celui que tu appelles ton roi à un trône qui n'est pas le sien, sont, pour nous, des actes de rébellion et de terrorisme[85]… ». Anouilh a choisi soigneusement ses mots. Le temps des ambiguïtés est révolu. Sa Jeanne est aussi peu « résistante » que son Antigone. L'évêque affirme avoir opté pour le moindre mal. Rouen figure clairement la France occupée et Bourges, Londres. Le petit roi — ironie — s'appelle d'ailleurs Charles. C'est que l'épuration et surtout l'exécution de Brasillach, on l'a dit, ont fait d'Anouilh un anti-gaulliste acharné qui, de pièce en pièce, ne cesse de ressasser ses rancœurs et que la droite néo-vichyssoise a volontiers annexé.

Faut-il en conclure que la pièce de 1944 comportait un message subliminal insidieusement disséminé au fil des répliques ? On s'en gardera pour plusieurs raisons. D'abord, Anouilh a appris de Giraudoux le bon usage de l'ambiguïté. Il a habilement dispersé des effets de sens contradictoires. Il allait que la pièce fût ambiguë pour être jouée et juste avant et juste après la libération de Paris. Son auteur était assez sûr de son affaire pour ne pas la corriger entre-temps. Ensuite il est, de toute façon, tout ce qu'on veut sauf un écrivain-philosophe ou un intellectuel. Il ne cherche d'ailleurs pas à se faire prendre pour tel. Avant comme après 1945, le théâtre d'art dans lequel il s'est longtemps situé résiste à l'impératif d'engagement tel que Sartre le conçoit. Lui-même a négligé délibérément les savants commentaires des philosophes sur le personnage éponyme. De pièce en pièce, il module une thématique stable et adapte un personnel dramatique qui ne l'est pas moins. Antigone et Créon, répétons-le, sont d'abord des personnages d'Anouilh. Enfin et surtout son *Antigone* désacralisée s'inscrit dans un cycle de pièces noires avant de se situer dans une conjoncture historique, les années noires. *L'alouette* s'inscrit dans un autre cycle et dans une autre conjoncture. Elle infléchit la pièce de 1944 *a posteriori*[86].

---

84 *Ibid.*, p. 29. Dans *La foire d'empoigne*, Louis XVIII déclare : « Je ne suis pas le roi des gens de Londres. Je suis le roi des millions d'hommes qui, bon gré mal gré, sont demeurés et qui ont dû composer, comme ils ont pu, avec ce qui leur tombait dessus ».

85 Jean Anouilh, *L'alouette*, *op. cit.*, p. 53.

86 Une première version de cette étude a paru dans *Lecture politique des mythes littérairement vingtième siècle*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2009, p. 275-291.

Références

Anouilh, Jean, « Préface à l'œuvre théâtrale de Robert Brasillach », *En marge du théâtre*, Paris, La Table Ronde, 2000, p. 259-260.

— — —, *Théâtre*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2 t., 2007 (éd. Bernard Beugnot).

— — —, « Les spectacles : Électre », *La Revue universelle*, 1er juin 1937.

Brunel, Pierre, *Quarante-sept hommages à Jacques Body*, Tours, Publications de l'Université de Tours, 1990.

Camus, Albert, « Sur l'avenir de la tragédie (29 avril 1955) », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2008, t. 3, p. 1111-1121 (éd. Jacqueline Lévi-Valensi).

Corvin, Michel (dir.), art. « Anouilh », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 2008, p. 82-83.

Crémieux, Benjamin, « Électre à l'Athénée », *Vendredi*, 21 mai 1937, p. 4.

Fraisse, Simone, *Le mythe d'Antigone*, Paris, Armand Colin, 1974.

Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1992.

Giraudoux, Jean, *Électre*, *Théâtre complet*, Paris, Livre de poche (La Pochothèque), 1991.

— — —, *Juliette au pays des hommes*, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1990 (éd. Jacques Body).

Raimond, Michel, *Sur trois pièces de Giraudoux*, Paris, Librairie Nizet, 1982.

Sartre, Jean-Paul, « Forger des mythes », *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard (Idées), 1992, p. 57-69.

Sophocle, *Antigone*, Paris, Les Belles lettres, 1989 (éd. bilingue).

Steiner, George, *Les Antigones*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Idées), 1986.

Trotsky, Léon, « Céline et Poincaré », dans Dominique de Roux, Michel Beaujour et Michel Thélia (dir.), *Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Éditions de l'Herne, 2007 [1972], p. 376-377.

Vier, Jacques, *Le théâtre de Jean Anouilh*, Pari, SEDES, 1976.

Le bal des voleurs : apothéose ou métamorphose de la comédie-ballet ?

Hélène Laplace-Claverie

Comme l'a montré Jacqueline Blancart-Cassou dans le bel essai qu'elle vient de consacrer à Jean Anouilh, *Le bal des voleurs* est « une sorte de prototype, un modèle » dont son auteur n'a cessé par la suite de chercher à retrouver la « recette[1] ». Reste à s'entendre sur les ingrédients et les secrets de fabrication de cette « recette ». À lire en effet certaines analyses, la « comédie-ballet » d'Anouilh, créée au Théâtre des Arts le 17 septembre 1938, serait tout entière sous le signe de l'enjouement, de la légèreté, de l'euphorie ludique[2]. À l'inverse, d'autres commentaires insistent sur la noirceur, la mélancolie, voire l'amertume de la pièce[3]. Ainsi, en 1970, lors d'une reprise du *Bal des voleurs* à l'Atelier, Jean-Jacques Gautier parle dans *Le Figaro* d'« une sarabande d'une folle gaieté[4] » et Jean Vigneron dans *La Croix*, d'une « guignolade bon enfant[5] », tandis que Jean-Jacques Olivier préfère souligner dans *Combat* le fondamental « pessimisme[6] » de l'œuvre. Le plus troublant est sans doute que ces deux approches ne manquent ni l'une ni l'autre de pertinence… Vingt ans plus tôt, Jacques Lemarchand conciliait ces points de vue en dépassant leur apparente opposition : « Je vous mets au défi de dire si *Le bal des voleurs* est rose ou noir. C'est du très bon et solide théâtre, tout simplement[7]. » Non seulement cet éloge montre combien sont poreuses les fameuses catégories inventées par Anouilh, mais il place le débat sur un plan formel. Plus qu'une question de tonalité, de thème, d'humeur ou d'atmosphère, l'alchimie propre au *Bal des voleurs* serait la marque de fabrique de la pièce et le symptôme de sa souveraine théâtralité.

On ne saurait bien sûr occulter l'influence du contexte dans lequel la pièce fut conçue puis représentée. Quoique séduit par le « parti pris clownesque » adopté par Anouilh, Benjamin Crémieux se demande le 30 septembre 1938, autrement dit le jour

1 Jacqueline Blancart-Cassou, *Jean Anouilh. Les jeux d'un pessimiste*, 2007, p. 73.
2 *Ibid.*, p. 73-82.
3 Voir notamment l'article de Yelena Mazour-Matusevich, « *Le bal des voleurs* de Jean Anouilh : un modèle d'art dramatique au second degré », 2004, p. 95-106.
4 Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*, 15 avril 1970.
5 Jean Vigneron, *La Croix*, 26 avril 1970.
6 Jean-Jacques Olivier, *Combat*, 17 avril 1970.
7 Jacques Lemarchand, *Combat*, 31 janvier 1950.

des accords de Munich, « si une production aussi bouffonne » est « bien indiquée » en une période aussi troublée. Pour se dire finalement « enclin à répondre oui[8] ». Œuvre intempestive et par là même bienvenue ? Peut-être, en termes de réception immédiate. Assurément, en termes de choix générique.

Opter pour la comédie-ballet en plein cœur du XX^e siècle ne manque pas d'audace. À la veille de la Deuxième Guerre mondiale, Anouilh exhume un genre qui, s'il fut certes glorieux, appartient à des temps révolus. Comme le rappelle Charles Mazouer dans l'ouvrage qu'il consacre à cette forme théâtrale[9], le destin de la comédie-ballet est en effet inséparable de celui de son inventeur. Molière crée avec *Les fâcheux* un type de spectacle total auquel il donne ses lettres de noblesse, mais qui disparaît à sa mort, victime des manigances de Lulli. Le « ballet d'action » au XVIII^e siècle, puis le « ballet-pantomime » au XIX^e, auront beau maintenir la tradition d'une alliance étroite entre danse et théâtre, très peu d'œuvres parviendront à unir le dramatique au chorégraphique comme avaient su le faire *Le bourgeois gentilhomme* ou *Le malade imaginaire*.

À la fois rose *et* noir, à la fois comédie *et* ballet, *Le bal des voleurs* cacherait-il, sous ses dehors modestes, l'immense ambition de ressusciter un genre disparu ? Ou chercherait-il plutôt à se démarquer du prestigieux modèle qu'il convoque, pour mieux déjouer les attentes de ses spectateurs ? Et si, là encore, les deux options étaient compatibles ? Anouilh affirmait qu'il avait échoué à retrouver dans sa pièce le ton de la comédie-ballet. Nous parlions plus haut de « recette » à propos du *Bal des voleurs*. Or combien de retentissantes réussites, en matière culinaire comme en matière artistique, sont issues de retentissants ratages ?

Que la fête commence

Le bal des voleurs est un geyser, un tourbillon permanent, une valse endiablée à la Khatchatourian. Comme l'a bien vu Thierry Maulnier, « ce qu'il y a de plus admirable dans *Le bal des voleurs*, c'est le rythme […] ». Et le critique d'ajouter : « Je crois que c'est au don du rythme qu'on reconnaît, en fin de compte, l'homme qui a l'art dramatique dans le sang […][10] ». De fait, le sens du *tempo* n'est pas caractéristique de la comédie-ballet créée en 1938, puisqu'on le retrouve dans *L'invitation au château* et dans bien d'autres pièces d'Anouilh. En revanche, la présence d'une ponctuation musicale ironique, associée à une construction de type chorégraphique, est plus originale.

Fondée sur une alternance de pas de deux et de mouvements d'ensemble, la structure de l'œuvre fait irrésistiblement penser à celle d'un ballet. François-Régis Bastide y voit même « un quadrille composé comme un mécanisme d'horlogerie[11] ». Si la danse est loin d'être omniprésente, elle vient scander l'action de façon très précise. Les parenthèses musicales et visuelles, nécessaire contrepoint du dialogue, restent suffisamment irrégulières pour ne pas devenir monotones, mais se distribuent

8 Benjamin Crémieux, *La Lumière*, 30 septembre 1938.
9 Charles Mazouer, *Molière et ses comédies-ballets*, Paris, Klincksieck, 1993 ; 2e édition, Paris, Honoré Champion (Lumière classique), 2006.
10 Thierry Maulnier, *La Bataille*, 24 janvier 1950.
11 François-Régis Bastide, *Les Nouvelles littéraires*, 13 avril 1970.

en respectant une certaine symétrie. Ainsi, aux ballets du premier tableau (ballet des agents et ballet d'ensemble[12]) font écho ceux du quatrième (« petit ballet cocasse » et ballet final[13]), le tout sur fond de décor naturel. Les deux tableaux centraux, en revanche, ont pour cadre le salon de lady Hurf et ne contiennent qu'un seul véritable intermède chorégraphique (le « quadrille très brillant » suivi d'une « java extrêmement canaille » qui marque le départ des personnages pour le bal[14]). Par ailleurs, les premier et quatrième tableaux ont recours à la pantomime, là encore de manière symétrique : dans les deux cas, Hector tente de se faire comprendre de son acolyte Peterbono au moyen de gestes que ce dernier décrypte de travers. Ce procédé comique d'une efficacité éprouvée est parfaitement à sa place dans une pièce qui cède l'initiative aux corps tout autant qu'aux mots :

> Pendant les cris des deux autres [les Dupont-Dufort] et le silence qui suit, Hector fait des signes désespérés à Peterbono pour qu'ils se sauvent. Peterbono croit qu'il a sa manche relevée, une tache sur son revers, ou quelque chose accroché dans le dos. Il se brosse ; il se regarde dans les glaces, et ne comprend toujours pas. Finalement il renonce à chercher, avec un haussement d'épaules[15].

Autre ressemblance avec un ballet, la fluidité des entrées et sorties des personnages donne une impression de chassé-croisé virevoltant. Au début de la pièce par exemple, voleurs et volés ne cessent d'intervertir leurs rôles au gré d'une ronde pleine de virtuosité. Les objets passent de main en main, une farandole faussement désordonnée met en relation l'ensemble des protagonistes, qui apparaissent et disparaissent dans un mouvement incessant. La notion chorégraphique de *parcours* vient immédiatement à l'esprit pour décrire les allées et venues des personnages, qui semblent faites — à l'instar des ballets de l'ancien temps — pour être regardées de haut. De même, le mot « entrée », fréquemment employé dans les didascalies, pourrait avoir le sens technique qu'il possédait au XVII^e^ siècle, lorsqu'il désignait un segment bien délimité à l'intérieur d'un ballet de cour. Ainsi, quand il est question de l'« entrée des agents » au premier tableau, ou quand lady Hurf se propose, au troisième, de « faire une entrée magnifique », le terme ne renvoie pas, comme dans la dramaturgie classique, à la délimitation d'une scène. Les déplacements des personnages ont moins à voir avec leur prise de parole qu'avec le dessin que tracent leurs différents *parcours*.

On peut donc souscrire à l'analyse de Guy Verdot, pour qui *Le bal des voleurs* est une « comédie-ballet où le ballet et ses arabesques, son rythme, ses figures, comptent plus que la comédie et ses conventions[16] ». Anouilh chorégraphe ? Le raccourci peut paraître abusif. On rappellera cependant qu'après la guerre, l'auteur de *La sauvage* devient l'un des collaborateurs de Roland Petit, en qualité de librettiste de ballet : il rédige en 1948 l'argument des *Demoiselles de la nuit* (musique de Jean Françaix, décors et costumes de Leonor Fini), puis co-écrit avec Georges Neveux en

12 Jean Anouilh, *Le bal des voleurs*, *Théâtre*, 2007, t. 1, p. 338.
13 *Ibid.*, p. 379 et 388.
14 *Ibid.*, p. 366.
15 *Ibid.*, p. 378.
16 Guy Verdot, *Franc-Tireur*, 17 janvier 1950.

1953 le livret du *Loup* (musique de Dutilleux, décors et costumes de Jean Carzou). S'agissant du *Bal des voleurs*, la dimension chorégraphique de l'œuvre ne devait pas échapper à Léonide Massine, héritier des célèbres Ballets russes, qui propose en 1960 à Nervi une version dansée de la comédie-ballet d'Anouilh. Georges Auric en signe la partition, Jean-Denis Malclès, les décors et les costumes. Trois ans plus tard, l'œuvre est reprise par le Royal Ballet à Covent Garden[17].

Un commentateur évoque, à propos du *Bal des voleurs*, un « plaisir de qualité cinématographique[18] ». On pourrait tout aussi bien parler d'une dynamique d'essence chorégraphique qui emporte le spectateur dans sa valse endiablée. Rythme, légèreté, vivacité, « spirituelle allégresse[19] » : les principaux ingrédients du *Bal des voleurs* composent une sarabande festive, dont l'arrière-plan crépusculaire ne fait que rehausser l'éclat. Comment dès lors ne pas penser à l'auteur de *George Dandin*, revendiqué comme modèle au moyen d'un sous-titre générique explicite, et lui aussi passé maître dans l'art d'accorder, sur fond de comédie, les tonalités les plus contrastées[20] ?

Molière… et les autres

En lui offrant une « comédie-ballet », Anouilh impose à son spectateur un « horizon d'attente » clairement identifié. Mais dans le même temps, il s'ingénie à faire oublier le modèle qu'il convoque en le travestissant ou en l'unissant à d'autres.

La comédie-ballet est morte. Vive la comédie-ballet ! Il a néanmoins fallu attendre plus de deux siècles pour qu'une telle relève puisse avoir lieu. Le genre hybride créé pour plaire à un roi danseur subit en effet une longue éclipse dès la mort de son inventeur. Sans retracer toutes les étapes d'une histoire chaotique, rappelons qu'à la fin du XVII^e^ siècle, une querelle oppose deux formes mixtes alliant la musique à l'art dramatique et à la danse. Le modèle italien de l'opéra triomphe au détriment de sa rivale française, issue de la tradition du « ballet comique ». Délaissée par les dramaturges qui n'en écrivent plus guère, la comédie-ballet est par ailleurs victime de préjugés tenaces en matière de représentation. Jusqu'à une époque récente, on met en scène *Le malade imaginaire* ou *George Dandin* en amputant systématiquement ces pièces de leurs intermèdes non dialogués. Tout ce qui relève de la danse, de la pantomime ou de la *commedia dell'arte* est considéré comme indigne du grand Molière. Au XIX^e^ siècle, Théophile Gautier est l'un des seuls chroniqueurs dramatiques à exiger qu'on respecte l'intégrité d'une œuvre dont le génie littéraire n'est qu'une des multiples facettes.

Redécouverte au XX^e^ siècle, cette diversité de la création moliéresque a-t-elle pour autant inspiré les écrivains de théâtre ? Sans doute, à en juger par l'extrême

17 Voir la « Présentation inédite de la pièce » reproduite dans les appendices du *Théâtre* : « J'ai accueilli avec beaucoup de joie Léonide Massine lorsqu'il est venu me proposer d'en faire un ballet pour Georges Auric. J'allais pouvoir renouer le dialogue avec ce jeune homme inconnu, qui me semble être mon fils maintenant… » (*op. cit.*, t. 1, p. 1180).

18 Paul Achard, *L'Ordre*, le 18 septembre 1938.

19 Gustave Fréjaville, *Journal des débats*, 18 septembre 1938, p. 4.

20 Sur la présence de Molière dans l'ensemble du théâtre d'Anouilh, voir l'article d'Efrin Knight, « Anouilh et Molière », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 216, n° 4 (2002), p. 331-346.

vitalité et la non moins grande plasticité de la comédie sur les scènes modernes. Mais cet épanouissement n'a guère profité au genre qui nous intéresse. Si la comédie musicale est à la mode, la comédie-ballet fait quant à elle figure d'ancêtre poussiéreux ; rares sont les auteurs qui osent reprendre cette appellation. Tel est le cas d'Armand Salacrou — dont on a souvent souligné les liens de parenté avec Anouilh[21] — qui imagine dès 1930 une pièce dont le sujet est la propagande publicitaire et ses ravages. À l'image du *Bal des voleurs*, *Poof* est une œuvre en apparence sans prétention mais formellement insolite, qui mêle classicisme et modernité dans ses thèmes comme dans sa structure. Plusieurs fois remanié par son auteur, refusé par différents directeurs de théâtre, *Poof* n'est créé sur scène qu'en 1950. Quatre ans plus tard, c'est Jean Tardieu qui adresse à son tour un clin d'œil à la comédie-ballet en sous-titrant *Les amants du métro* : « Ballet comique sans danse et sans musique ». Si la double négation ironique n'est pas sans rappeler les *Ballets sans musique, sans personne, sans rien* de Louis-Ferdinand Céline[22], l'expression « ballet comique » est à l'évidence synonyme, comme au XVI^e^ siècle, de « ballet-comédie ».

Mais revenons au *Bal des voleurs* et à ce qui rattache cette pièce au modèle moliéresque. Outre la présence d'intermèdes chorégraphiques plus ou moins reliés à l'action, c'est-à-dire plus ou moins motivés, et d'un ballet final qui fait office de dénouement, on relève différents emprunts à l'univers de la *commedia dell'arte*, emprunts que n'ont pas manqué de relever les premiers commentateurs de la pièce. Pour Gustave Fréjaville, l'intrigue évoque « quelque canevas oublié de la comédie italienne[23] », tandis que Lucien Descaves va jusqu'à réduire le spectacle à cette seule composante : cette comédie-ballet, écrit-il, « n'est, à la vérité, ni une comédie ni un ballet, mais une sorte de *commedia dell'arte* improvisée […][24] ». La comparaison se veut dépréciative et n'est visiblement qu'une façon d'incriminer la ténuité du fil conducteur, le caractère stéréotypé des personnages et l'importance conférée au langage corporel. De fait, certains jeux de scène ressemblent à des *lazzi* et la psychologie des figures secondaires les apparente à des masques. Avatars des inénarrables Diafoirus, les Dupont-Dufort père et fils sont un concentré de burlesque, dont les sources vont de la farce médiévale au cinéma américain en passant par la bande dessinée et le vaudeville. Leurs cris et leurs gesticulations, au début du dernier tableau, parachèvent la caricature et permettent l'introduction d'un numéro de cirque digne du *Bœuf sur le toit* ou des *Mariés de la tour Eiffel*[25]. La comédie-ballet se modernise, tout en restant parfaitement fidèle à sa « recette » originelle.

---

21 Voir par exemple l'ouvrage de Serge Radine, *Anouilh, Lenormand, Salacrou : trois dramaturges à la recherche de leur vérité*, Genève, Édition des Trois collines, 1951.

22 Recueil paru en 1959 chez Gallimard, qui rassemble des arguments chorégraphiques élaborés pour la plupart entre 1935 et 1944.

23 Gustave Fréjaville, *Journal des débats*, 18 septembre 1938.

24 Lucien Descaves, *L'intransigeant*, 19 septembre 1938.

25 « Lettre d'Anouilh. Il dit : " Un beau jour, à seize ou dix-sept ans, je suis sorti de mes Bataille (si j'ose dire) pour tomber sur *Les mariés de la tour Eiffel*, qui furent le coup de foudre. Je me mis avec le sérieux que j'apportais à tout à étudier cette comédie-ballet pour savoir comment ça pouvait être fait. Et ce fut le début d'un tournant essentiel pour moi… […]" / J'avais toujours pensé que *Les mariés* étaient à l'origine du *Bal des voleurs* » (Jean Cocteau, *Journal. 1942-1945*, 1989, p. 525).

Enfin, dernière dette contractée envers Molière, l'invraisemblable scène de reconnaissance providentielle, au cours de laquelle lord Edgard feint de retrouver en Gustave son fils jadis perdu, joue elle aussi avec le modèle qu'elle imite. En guise de *deus ex machina*, une vile supercherie aussitôt dénoncée par son auteur : le portrait permettant l'identification du prétendu fils n'est qu'un fragment de magazine… Comme le conclut lady Hurf, la « belle aventure » qui s'achève n'était qu'une « comédie » ; chacun y a joué son rôle ; « la pièce est finie[26] ». Mise en abyme pirandellienne ou mise à distance brechtienne ? Le théâtre en tout cas exhibe ses propres artifices. Et le principal instrument de cette destruction du « quatrième mur » est la musique. La partition de Darius Milhaud complète le texte d'Anouilh, qui ne saurait exister sans elle. Dotée de plusieurs fonctions, elle commente l'action ou l'annonce, remplace les dialogues ou les met en valeur, intercède pour les personnages ou souligne leurs entrées au moyen d'un thème spécifique servant de *leitmotiv*. Mais le clarinettiste qui ouvre et ferme *Le bal* semble aussi en détenir les secrets de fabrication. Tel un démiurge omniscient, il accompagne — et quelquefois même devance — les personnages, en jetant sur eux un regard à la fois ironique et tendre. Lorsque le voleur déguisé en Grand d'Espagne est sur le point d'être démasqué, une « [p]etite ritournelle goguenarde[27] » désamorce le tragique de la situation ; et quand la jeune première proclame son amour pour Gustave le hors-la-loi, une mélodie « déchirante[28] » implore la clémence de lady Hurf. Laquelle reste inflexible, avant de morigéner le musicien et de l'expulser dans les coulisses, brisant ainsi toutes les conventions de la *mimesis* théâtrale. À l'évidence, on est plus près de *L'opéra de quat'sous*[29] que du *Bourgeois gentilhomme*.

Le bal des voleurs n'est donc pas — ou pas seulement — une comédie-ballet dans la grande tradition du genre. Le temps a passé depuis la mort de Poquelin, le théâtre a changé, de nouveaux genres sont apparus. Comme l'ont bien perçu certains critiques, Anouilh profite de la liberté que lui donne une forme par nature hybride pour lui adjoindre divers ingrédients plus ou moins hétérogènes. Il en résulte une sorte de mosaïque qui tient de la « comédie-bouffe » parodiant une pièce de boulevard (Jean-Jacques Gautier), de l'« opéra-bouffe » (Jean Vigneron) et de l'« opérette » à la Meilhac et Halévy (Pierre Lièvre et Robert Kemp[30]), mais aussi de la « féerie » (Gustave Fréjaville) et de la « farce » (Benjamin Crémieux et Paul Achard). D'autres observateurs reprennent les indications données par la pièce elle-même et comparent les personnages à des marionnettes ou à des clowns. Cette essentielle bigarrure fait tout le charme de ce *Bal des voleurs* qui évoque tantôt les comédies de Shakespeare, tantôt les satiriques *fiabe* de Gozzi. On sait qu'Anouilh avait découvert l'insolite talent de l'écrivain vénitien au cours de l'été 1937, quand le Théâtre des Quatre Saisons avait monté *Le roi cerf* dans une adaptation de Pierre Barbier[31]. Nul

26 Jean Anouilh, *Le bal des voleurs*, *op. cit.*, p. 387-388.
27 *Ibid.*, p. 357.
28 *Ibid.*, p. 385.
29 C'est Benjamin Crémieux qui suggère ce rapprochement (*art. cit.*).
30 *L'écho de Paris* et *Le Temps*, 18 septembre 1938. Les références des autres articles ont été données dans les notes précédentes.
31 Voir la correspondance Anouilh-Barsacq, conservée au département des Arts du spectacle de la BNF.

doute que la fantaisie douce-amère de « pièces roses » comme *Le bal des voleurs*, mais aussi *Léocadia* et *Le rendez-vous de Senlis*, doive beaucoup au modèle gozzien.

Des influences non théâtrales pourraient également être décelées dans la pièce créée en 1938. Celle des Marx Brothers par exemple, dont plusieurs critiques croient percevoir des réminiscences dans l'humour à la fois visuel et verbal du trio de voleurs. Reste qu'au total, *Le bal des voleurs* mérite son appellation de comédie-ballet. On est certes loin de l'esthétique fastueuse des divertissements versaillais, mais très près du projet moliéresque d'unir la littérature au spectacle, la musique au théâtre, la danse au rire, l'improvisation à la sophistication.

Feux d'artifice et vertiges de l'identité

Un mystère demeure : qu'est donc devenu le bal promis par le titre ? Alors que les spectateurs attendent tout au long des quatre tableaux de voir advenir le « clou » chorégraphique de la pièce (quelque chose comme la cérémonie turque du *Bourgeois* ou le ballet final du *Malade*), les voilà privés de cette réjouissance. Non seulement le bal espéré n'a pas lieu, mais il n'existe pas. Lady Hurf a mal lu une affiche, les « voleurs » étaient en réalité des « fleurs », elle et ses compagnons se sont trompés de déguisement, ils restent à la porte du Casino où l'on danse. Et le public avec eux. Comme il le fera dans *Ornifle* quelques années plus tard, Anouilh use d'un effet déceptif en choisissant de montrer les préparatifs d'un bal costumé qui ne se déroulera pas sur scène. Mais dans la pièce de 1938, le procédé a des conséquences inattendues : le « bal des voleurs » qui aurait dû être inséré entre le troisième et le quatrième tableau étant absent, le seul *Bal des voleurs* offert au public est le spectacle tout entier, ce qui est une autre façon de dire que la pièce en elle-même est un bal, une comédie en musique, un divertissement chorégraphique. Le titre nous avait prévenus : le seul *Bal des voleurs* effectif est la pièce d'Anouilh. Si l'on danse relativement peu au fil des quatre tableaux, c'est que la danse — définie comme mouvement rythmé — est partout : elle est le principe dramaturgique sur lequel se fonde l'écriture d'Anouilh.

Mais il y a plus. Le bal annoncé par le titre n'est en effet pas le seul à faire les frais d'un escamotage. L'ensemble de l'intrigue repose sur une impressionnante série de disparitions-substitutions, de faux-semblants, de tours de passe-passe. Ainsi, Hector n'aura jamais plus le visage qui était le sien lors de sa rencontre avec Éva ; lady Hurf passera du statut de dupe à celui de manipulatrice ; même la pure et sincère Juliette troquera son apparence de jeune fille sage contre la défroque d'un rat d'hôtel. À qui se fier ? De ce point de vue, la première scène réunissant Peterbono et ses acolytes donne la clé du fonctionnement de la pièce : tel est volé qui croyait être voleur, homme qui semblait être femme, pauvre qui voudrait être riche. Le travestissement triomphe sur les visages comme dans les consciences. La société, suggère Anouilh, n'est qu'un jeu de masques[32], et ses représentants soi-disant honnêtes, les Dupont-Dufort, des voleurs (de dot) bien plus dangereux que les voleurs estampillés comme tels.

32 « Je vois bien qu'une sorte d'amertume se cache sous la farce. […] Je le [Anouilh] soupçonne d'estimer que la société est un vaste bal des voleurs » (*La Croix*, 25 et 26 septembre 1938).

Encore le larcin est-il véniel tant qu'il ne porte que sur de l'argent ou des biens matériels. Dans *Le bal des voleurs*, tout se vole en effet, y compris le cœur d'une jeune fille ou la joie de vivre. Selon cette perspective, lady Hurf est sans doute le personnage le plus déroutant de la pièce, celui qui triche et truque le plus. Au cours d'une conversation avec sa nièce Éva, elle consent néanmoins à tomber le masque :

> Éva : Je vous croyais heureuse.
> Lady Hurf : Tu n'as pas de bons yeux. Je joue un rôle. Je le joue bien comme tout ce que je fais, voilà tout. Toi, tu joues mal le tien[33] !

À ce stade, Éva est encore le double inexpérimenté de lady Hurf ; à la fin de la pièce, elle saura à son tour dissimuler ce qu'elle ressent : « Et je m'en vais continuer à jouer mon rôle de charmante jeune femme qui a beaucoup de succès[34] ». Jouer un rôle, c'est voler une identité, usurper une personnalité. On songe aux *Liaisons dangereuses*, mais aussi à nombre de pièces d'Anouilh qui tendent à la vérité le miroir du mensonge. Et à la réalité le miroir du théâtre. Comédienne dans l'âme, lady Hurf est également dramaturge, metteur en scène et spectatrice : comme le meneur de jeu des *Acteurs de bonne foi*, elle imagine pour se distraire une « comédie[35] » à laquelle les autres protagonistes participent sans même s'en apercevoir. Lady Hurf et Éva n'ont-elles pas choisi de se déguiser « en voleuses de cotillon[36] » pour aller au bal ? Où le travestissement en dit plus long sur l'âme des personnages que leur vêtement ordinaire. Où le factice se révèle véridique.

Déguisement, grimage, travesti : la pièce décline de bout en bout les différentes modalités du vol d'apparence. Apparence qui engage toujours plus, chez Anouilh, que la simple surface des choses et des êtres. Le « baiser très cinéma » que décrit la didascalie inaugurale place d'emblée l'action sous le signe de l'artifice. Un jeune homme semble passionnément épris de sa compagne ; c'est en réalité un voleur qui évalue la valeur des bijoux de sa victime. Mais *cette* réalité est-elle la bonne ? N'est-elle pas réversible, incertaine, miroitante ? La jeune femme est-elle beaucoup plus sincère que son prétendant ? Ce dernier, *a contrario*, chercherait-il ensuite à la reconquérir si l'intérêt était sa seule motivation ? Il en va ainsi de quasiment tous les éléments de l'intrigue : une valse folle s'en empare et les fait tournoyer à l'infini.

L'on comprend, dans ces conditions, pourquoi le quiproquo est le principal moteur de la pièce. Les personnages ne cessent d'être pris pour d'autres, leur identité vacille au gré de métamorphoses qui sont parfois de spectaculaires changements à vue. Même le clarinettiste — *a priori* extérieur au bal qu'il anime de sa musique — finit par entrer dans la ronde. Un doute est soudain jeté sur sa véritable raison d'être : ne serait-il pas un détective chargé d'espionner les faits et gestes des protagonistes ? Nul n'échappe au vertige qui mine les certitudes.

« Il me semble que tout est dans *Le bal des voleurs* : mes personnages, mes thèmes[37]. » Ainsi s'exprime rétrospectivement Anouilh en 1951, à propos d'une

33 Jean Anouilh, *Le bal des voleurs*, *op. cit.*, p. 351-352.
34 *Ibid.*, p. 387.
35 *Ibid.*, p. 388.
36 *Ibid.*, p. 362.
37 Jean Anouilh, *Arts*, 16 novembre 1951.

pièce qui est aussi, aurait-on envie d'ajouter, un répertoire de formes. Genre fondamentalement hybride, la comédie-ballet se prête aux variations les plus brillantes. L'auteur du *Bal des voleurs* ne se prive pas d'en explorer les multiples possibilités, et de prendre à contre-pied les attentes de ceux qui connaissent, ou croient connaître, la forme chorégraphico-théâtrale inventée par Molière.

Reprendre un genre disparu, ou en tout cas le nom de ce genre, pour lui faire dire autre chose, pour changer son image et ses orientations, telle est également la démarche adoptée par d'autres dramaturges du XX^e^ siècle. Quand Gide et Valéry composent des mélodrames, c'est dans l'intention de renouer avec le sens étymologique du mot et de transformer ce qui était un divertissement populaire en spectacle élitiste. Quand Maeterlinck et Supervielle écrivent des féeries, c'est pour donner une aura poétique, voire philosophique, à une forme théâtrale jusque-là considérée comme vulgaire et puérile. Quand Audiberti, Ionesco et Salacrou revisitent le vaudeville, c'est afin d'en bouleverser les passages obligés et les codes. S'agissant d'Anouilh, et plus particulièrement du *Bal des voleurs*, la volonté de rendre hommage au maître Molière est certes prépondérante ; mais le désir de conférer une autonomie à un genre qui semblait indissociable de son créateur paraît presque aussi fort. Prendre le risque d'écrire une comédie-ballet, c'est à la fois vénérer et tuer le père.

Par ailleurs, nous avons vu que la pièce remplaçait en quelque sorte le bal annoncé par son titre, et tenait donc lieu de spectacle chorégraphique. Tout se passe comme si la danse se disséminait et contaminait l'ensemble de l'intrigue. Les personnages virevoltent, les identités valsent, les masques tourbillonnent. Le spectateur n'assiste en définitive ni à un bal, ni à un véritable ballet, mais à une pièce de théâtre dotée d'une indéniable dynamique chorégraphique. C'est en cela que *Le bal des voleurs* s'impose comme une « pièce clé[38] » dans l'œuvre de Jean Anouilh, œuvre dont il resterait à montrer qu'elle est tout entière sous-tendue par cette dynamique.

38 Yelena Mazour-Matusevich, *art. cit.*, p. 3.

Références

Anouilh, Jean, *Théâtre*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2 t., 2007 (éd. Bernard Beugnot).

Blancart-Cassou, Jacqueline, *Jean Anouilh. Les jeux d'un pessimiste*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence (Textuelles-Théâtre), 2007.

Cornud-Peyron, Mireille, Le voyageur sans bagage *et* Le bal des voleurs, Paris, Gallimard (Foliothèque), 1993.

Mazour-Matusevich, Yelena, « *Le bal des voleurs* de Jean Anouilh : un modèle d'art dramatique au second degré », *Études littéraires*, vol. 36, n° 1 (été 2004), p. 95-106.

« Et nous voilà comme le chœur antique » : les avatars du chœur dans le théâtre de Jean Anouilh

Élisabeth Le Corre

Dans la tragédie grecque, le chœur est ce personnage collectif qui assiste aux souffrances des personnages frappés par le destin et commente leurs actions. Évoluant sur l'*orkhêstra* devant la scène, il prend la parole à plusieurs reprises sous forme de chants et dialogue parfois, en la personne du coryphée, avec les héros. Représentant de la cité et du commun des mortels par opposition aux héros et aux dieux qui s'affrontent sur scène, le chœur joue un rôle essentiel dans le fonctionnement démocratique du théâtre et occupe une place de choix dans le déroulement de la pièce.

Conscient de l'importance de ce personnage antique, Anouilh le maintient dans ses réécritures de tragédies grecques : *Antigone*, *Tu étais si gentil quand tu étais petit* et *Œdipe ou Le roi boiteux* comptent parmi leurs personnages un chœur qui assiste à l'action et la commente. Mais le dramaturge ne se contente pas de ressusciter ce personnage : il le modernise et le subvertit à la fois. Il modifie parfois son identité au point de le rendre méconnaissable ; il transforme son rôle et l'investit de nouvelles fonctions.

Aisément identifiable dans certaines pièces, le chœur peut aussi avancer masqué. Sa présence dépasse le cadre des réécritures de Sophocle et d'Eschyle pour s'étendre à d'autres pièces du répertoire d'Anouilh. Certains personnages rappellent, par leur place, leur fonction ou un clin d'œil intertextuel, le chœur antique dont ils sont les avatars modernes ou les doubles caricaturaux et dérisoires.

Anouilh conserve le chœur dans sa version *d'Antigone*, d'*Électre* ou d'*Œdipe*[1] tout en réduisant le nombre de ses intervenants à un ou deux contre douze chez Sophocle. Le chœur d'*Œdipe ou Le roi boiteux* est un vieillard qui représente les citoyens de Thèbes ; il est rejoint par un petit groupe de paysans qu'Œdipe interpelle comme les « hommes et femmes de ce pays[2] ». Dans *Antigone*, le chœur est joué par un seul personnage. Dans *Tu étais si gentil quand tu étais petit* enfin, il est constitué de deux suivantes d'Électre qui prennent alternativement la parole à la

1 En revanche, il a supprimé le chœur de *Médée*, peut-être afin de resserrer encore cette tragédie en un acte.

2 *ŒD*, p. 1212.

place du coryphée d'Eschyle. Mais le chœur représente bien une instance plurielle : il s'exprime à la première personne du pluriel, englobant dans son « nous » les habitants de la cité, la communauté des spectateurs ou plus largement le genre humain.

Anouilh ne se contente pas de ressusciter cette figure essentielle de l'Antiquité grecque, il reste au plus près de sa source, faisant revivre l'esprit et la langue des tragiques. Dans *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, il reproduit la traduction des *Choéphores* d'Eschyle par Paul Mazon en lui apportant quelques retouches pour rendre le choeur plus sobre et compréhensible. L'entrée en scène du chœur est ainsi un « tissage de phrases empruntées à la traduction de Paul Mazon et de variations propres à Anouilh[3] ». Ce *parodos* compte quatre-vingt-trois vers chez Eschyle mais Anouilh le réduit à quelques lignes pour n'en retenir que l'essentiel : le chœur raconte que Clytemnestre l'envoie faire des libations sur la tombe d'Agamemnon pour conjurer un rêve et apaiser la colère des morts. Une comparaison entre les premières strophe et antistrophe et leur réécriture par Anouilh donne une idée de la proximité entre les deux textes et du sens des retouches opérées par le dramaturge :

> Le Chœur — Un ordre m'envoie hors du palais accompagner des offrandes funèbres d'un battement de bras rapide. Voyez : sur ma joue aux entrailles sanglantes l'ongle a tracé de frais sillons — car les sanglots, c'est chaque jour que s'en nourrit mon cœur — et, faisant crier le lin des tissus, ma douleur a mis en lambeaux de voiles drapés sur mon sein : toute joie m'a fuie à jamais sous les maux qui m'ont frappée.
>
> En un trop clair langage, auquel se dressent les cheveux, le prophète qui, dans cette demeure, parle par la voix des songes, soufflant la vengeance du fond du sommeil, en pleine nuit, au cœur du palais, proclamant son oracle en un cri d'épouvante, lourdement vient de s'abattre sur les chambres des femmes. Et, interprétant ces songes, des hommes dont la voix a les dieux pour garants ont proclamé que, sous terre, les morts âprement se plaignent et s'irritent contre leurs meurtriers[4].
>
> Le Chœur — Un ordre m'envoie hors du palais accompagner des offrandes funèbres qu'Électre porte à son père mort. Un songe a troublé le sommeil de la reine ; le remords, ce prophète, qui dans cette demeure parle par la voix de la nuit, a poussé son cri d'épouvante et s'est lourdement abattu sur la chambre des femmes.
>
> Et, interprétant ces songes, des hommes dont la voix a les dieux pour garants ont proclamé que, sous terre, les morts âprement se plaignent et s'irritent contre leurs meurtriers[5].

Anouilh supprime des détails tels que la mention des lacérations des jeunes filles. Il explicite des expressions qui pourraient sembler obscures à ses spectateurs, comme « ce prophète » que vient compléter l'apposition « le remords ». Mais dans l'ensemble, on ne peut qu'être frappé par la similitude entre le modèle et sa réécriture : Anouilh reprend le texte à l'identique et respecte le style et les rythmes du chœur qu'il fait parfois scander.

---

3 Note de Bernard Beugnot sur *Tu étais si gentil quand tu étais petit* dans Jean Anouilh, *Théâtre*, 2007, t. 2, p. 1476.

4 Eschyle, *Les Choéphores*, *Tragédies*, 2002 [1925], t. 2, p. 81.

5 *TU*, p. 954.

Les emprunts à la tragédie antique sont moins nombreux dans *Œdipe ou Le roi boiteux* et dans *Antigone* où Anouilh modifie les interventions du chœur et assouplit la structure de la pièce. Certes on retrouve, dans *Œdipe ou Le roi boiteux*, des vestiges du *parodos* et des *stasima*, ces temps d'expression privilégiés du chœur : dès le début de la pièce, « le Chœur entre et s'adresse au public[6] » en un long discours qui rappelle le prologue d'*Œdipe roi* — à cette réserve près que dans ce dernier, c'est le prêtre et non le chœur qui sollicitait Œdipe pour sauver la ville. Plus loin, la réflexion sur l'homme partagé entre ses instincts animaux et sa quête de justice s'inspire du deuxième *stasimon* de Sophocle, où le chœur méditait sur la démesure de l'homme et sa foi. Mais dans *Antigone*, ces passages sont presque inexistants : Anouilh supprime les *stasima* où le chœur réfléchissait sur le sort des héros ; en dehors de sa tirade centrale sur la tragédie, il n'intervient qu'à la fin de la pièce où il dialogue avec Œdipe et les autres intervenants. De plus, la fonction lyrique du chœur perceptible dans *Tu étais si gentil quand tu étais petit* n'apparaît plus dans les deux autres réécritures. Plus proche du spectateur contemporain, le chœur s'exprime dans un style simple et familier en multipliant les anachronismes. Ses références culturelles sont celles du XX^e^ siècle et non des tragiques grecs : les gardes sont devenus des gendarmes, la tragédie est comparée au cinéma et Œdipe, à la chèvre de Monsieur Seguin.

S'il ne garde son identité d'origine que dans les réécritures tragiques, le chœur n'est pas toujours absent des autres pièces. Anouilh délègue à d'autres personnages récurrents de son univers le soin de le redoubler ou de le remplacer. Dans *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, l'orchestre, ce microcosme issu de l'enfance d'Anouilh et déjà présent dans *La sauvage* et dans *L'orchestre*, rappelle ainsi à plusieurs égards le chœur. Par son étymologie tout d'abord : dans le théâtre grec, l'*orkhêstra* désigne un espace situé entre la *skènè* et le public et utilisé pour les déplacements du chœur. À l'époque d'Anouilh, la disposition du théâtre a évolué mais une didascalie signale que l'orchestre occupe lui aussi une place à part dans l'espace scénique : « *Au premier plan, sur un podium sur le côté de la scène, trois pupitres à musique, des chaises, un piano droit, un portemanteau, qui semblent attendre des musiciens*[7] ». Par son caractère musical ensuite, qui renoue avec la fonction lyrique du chœur : l'orchestre accompagne bien les personnages de la tragédie ; c'est sur son « premier lamento[8] » que doit s'ouvrir la pièce, il accompagne la marche d'Électre et de ses suivantes « sur une musique syncopée[9] » et fait entendre une « musique funèbre[10] » après le double meurtre d'Égisthe et de Clytemnestre. Le pianiste, sorte de chef d'orchestre qui donne le départ et signale la fin de chaque intervention, tient lieu de coryphée. Par le rythme de ses interventions également : l'entrée de l'orchestre rappelle le *parodos* (« *ils entrent au bout d'un moment, avec leurs instruments, pour prendre leur service*[11] ») et sa déploration finale évoque le *kommos*, chant de douleur

6 *ŒD*, p. 1205.
7 *TU,* p. 945.
8 *Ibid.*, p. 949.
9 *Ibid.*, p. 954.
10 *Ibid.*, p. 996.
11 *Ibid.*, p. 945.

et de lamentation. Enfin l'orchestre est, à l'image du chœur, une représentation du commun des mortels, plus en prise avec la réalité que le personnel de la tragédie.

Dans d'autres pièces, le chœur subit une transformation plus radicale encore puisqu'il perd son statut pluriel et choral pour s'incarner dans un ou deux personnages. C'est le cas de Tonton, le souffleur de *Ne réveillez pas Madame*, homme sans âge qui évolue en marge de la scène dans son trou. C'est également le cas du comte de Warwick et de l'évêque Cauchon qui, dans *L'alouette*, assistent à la reconstitution de la vie et du procès de Jeanne d'Arc et commentent son histoire. C'est enfin le cas de Lucien, le frère malheureux en amour de *Roméo et Jeannette*, qui tente de noyer son malheur dans l'alcool en attendant de refaire sa vie en Afrique. S'il est un type reconnaissable de l'univers anouilhien — le héros romantique désabusé et cynique[12] —, il évoque également le chœur par plusieurs aspects : s'exprimant dans un registre soutenu et tragique, se réclamant d'une connaissance de la vie supérieure à celle des autres personnages, il occupe une place à part et commente l'action avec un mélange d'empathie et d'ironie.

Le chœur ne sort pas indemne de son traitement anouilhien. Le dramaturge prend ses distances par rapport à son modèle antique en même temps qu'il fait acte d'allégeance. Réduit à une seule personne, le chœur n'est plus le représentant d'une collectivité mais le porteur d'une ou de plusieurs voix singulières. Loin de parler à l'unisson comme le laissait entendre sa qualité de « symphonique[13] », l'orchestre de *Tu étais si gentil quand tu étais petit* est plutôt cacophonique. Il est marqué par la division : chaque personnage a sa propre personnalité qui varie en fonction de son passé, de son éducation et de son histoire. Le pianiste est un homme ouvert, généreux et compréhensif qui a participé au mouvement de Mai 68 ; la contrebassiste, une réactionnaire aigrie par la vie ; la violoncelliste, une femme issue de bonne famille outrée par le comportement de ses comparses. Dépourvu de toute dimension collective, le chœur perd sa portée civique pour se faire l'expression d'une *vox populi* dissonante. Car l'orchestre, Lucien, Tonton imitent le chœur plus qu'ils ne le remplacent. L'orchestre n'est en effet qu'« un petit symphonique qui fait des cachets[14] », un « orchestre de bastringue » réunissant des musiciennes parfois lettrées — la violoncelliste se vante d'avoir « lu Eschyle[15] » — parfois incultes, aux yeux de qui les histoires des grands sont dignes des ragots de la presse à scandale. Par l'intermédiaire du choeur, Anouilh procède à une relecture burlesque de la tragédie dont il désacralise le personnel. Dans la bouche

12 S'il présente certaines affinités avec Hartman dans *La sauvage* ou M. Henri dans *Eurydice*, Lucien fait également penser à Hero dans *La répétition ou L'amour puni*. Tous deux ont connu des revers amoureux : la femme de Lucien l'a abandonné, Hero a perdu l'amour d'Évangéline par la faute de Tigre. Tous deux tentent de noyer leur chagrin dans l'alcool et tiennent des discours cyniques. Lucien annonce, à la manière d'un héraut tragique ou d'un envoyé du destin, la catastrophe qui va s'abattre sur les amants et tente de les dissuader de s'aimer ; Hero quant à lui persuade Lucile que Tigre ne l'aime pas et tente de séduire la jeune fille.

13 *TU*, p. 947.

14 *Id*.

15 *Ibid*., p. 963.

des musiciennes, les rois et reines deviennent des célébrités contemporaines qui ont fait la une des journaux et de la presse à scandale. Agamemnon est *self made man* devenu magnat du pétrole, Égisthe et Clytemnestre, un beau couple sur le retour : « Ils ont été des amants célèbres ! Les paparazzi à leurs trousses. Leur photo dans tous les journaux[16] ! » s'exclame la violoniste. Le contraste avec l'autre chœur présent sur scène, qui s'exprime dans un langage poétique et a gardé toute sa grandeur tragique, s'amplifie encore lorsque les musiciennes se transforment en Érinyes furieuses et injurient copieusement le jeune Oreste. Dans *Roméo et Jeannette*, Lucien résume bien le mélange de proximité et de distance adopté par Anouilh à l'endroit du chœur. Voyant la mère de Frédéric tuer Léon, le poulet familial, il s'écrie : « Trop tard, il saigne ! Je vois le sang de Léon couler ! Léon périt entre des mains indignes. Et nous sommes là comme le chœur antique, impuissants, livides, muets[17]. » Toute l'ambiguïté du rapport au modèle s'exprime par ce « comme » qui marque aussi bien la ressemblance que l'écart. Les personnages n'assistent pas à un sacrifice antique mais à sa parodie — un poulet tué par une belle-mère à l'occasion d'un repas de famille — ; ils ne sont pas de respectables citoyens mais les membres grotesques d'une famille honteuse.

Malgré cette portée parodique et sous ses multiples visages, le chœur est bien un personnage récurrent de l'univers théâtral d'Anouilh. Or le dramaturge ne se contente pas de le faire revivre : il lui donne également un rôle stratégique dans le déroulement de ses pièces.

Situé en retrait de la scène, le chœur antique intervient peu dans l'action elle-même. Reflet de la communauté des spectateurs, il occupe un poste d'observateur et de commentateur expérimenté qui délivre une morale ou une sagesse universelle.

Le chœur n'est pas toujours passif. Comme dans les textes grecs, il s'adresse de temps à autre aux personnages qu'il essaie de raisonner ou d'influencer. Ainsi supplie-t-il Créon de faire preuve de clémence envers Antigone : « Ne laisse pas mourir Antigone, Créon ! Nous allons tous porter cette plaie au côté, pendant des siècles[18]. » De même le vieillard d'*Œdipe ou Le roi boiteux* tente d'apaiser le conflit entre le héros et Tirésias et de calmer la colère du roi : « Arrêtez, princes ! Vous êtes frères et voici Jocaste, votre sœur et votre femme. Elle va vous départager[19]. » Il conseille également les personnages qu'il semble bien connaître : « Reine, que tardes-tu ? Prends Œdipe par le bras et rentre avec lui au palais. Ce n'est que près de toi qu'il s'apaisera[20]. » Il joue ainsi un rôle d'arbitre ou de médiateur entre les personnages. Il marque davantage de partialité dans *Tu étais si gentil quand tu étais petit* où, comme les captives des *Choéphores*, il se range du côté d'Électre et d'Oreste en suppliant les dieux de les aider dans leur entreprise : « Protège-le, donne-lui la victoire[21] ». Les avatars modernes du chœur jouent quant à eux un rôle déterminant

16 *Ibid.*, p. 948.
17 *ROM*, p. 244.
18 *ANT*, p. 665.
19 *ŒD*, p. 1221.
20 *Ibid.*, p. 1222.
21 *TU*, p. 988.

dans le déroulement tragique de la pièce en dépit de leur place apparemment secondaire. Lucien essaie à plusieurs reprises de prévenir Frédéric et Jeannette du danger qui les guette : « Ne faites pas ça. Ça rate toujours » ; « Vous n'allez pas faire ça, dites ? C'est perdu d'avance[22] ». Il précipite pourtant lui-même la catastrophe lorsqu'il rejoint les amants dans le pavillon abandonné où ils s'étaient réfugiés à l'acte III : conscient de « jou[er] un mauvais rôle[23] », il apprend alors à Frédéric que Jeannette lui a menti. Cette révélation met fin à la sincérité entre les deux amants et marque le début d'un retournement de situation : on apprend dès le début de l'acte IV que Jeannette épouse Azarias et que Frédéric est allé rejoindre Julia. Comprenant l'issue fatale à laquelle sont voués les héros malgré eux, il n'essaie pas d'intervenir et dissuade son père de le faire : sa passivité est alors délibérée.

Mais la plupart du temps, le chœur reste en retrait de l'action et la commente sans pouvoir ni vouloir véritablement influencer son cours. Il est ainsi cantonné dans une fonction d'observateur, ce qui à la fois le rassure et le frustre. Cette tension est visible dans *Tu étais si gentil quand tu étais petit* : à la contrebassiste qui déplore de ne pas avoir « le droit d'intervenir », la violoncelliste répond : « Quelle horreur ! On n'est là que pour les interludes, Dieu merci… Moi je n'aime pas me mêler des histoires des autres[24] ». Tonton choisit également de rester à part et refuse de dialoguer ou de sympathiser avec les comédiens du théâtre : « Je suis là pour souffler c'est tout[25] ». Pourtant cette inaction n'est pas synonyme de passivité. En marge de la scène, le chœur jouit d'une vue privilégiée sur les personnages et observe attentivement le drame qui se joue. Lucien est ainsi témoin de la naissance de la passion entre les amants. S'il n'est pas là quand on l'attend — Julia s'impatiente au premier acte de ne pas le voir arriver, malgré ses nombreux avertissements —, il surgit silencieusement quand on ne l'attend pas et surprend les personnages à leur insu :

> *Lucien est apparu sur le seuil, descendant du premier, le col défait, un livre à la main. Il les regarde s'embrasser sans un mot*[26].
> *Plus loin adossée à la porte-fenêtre une ombre : Lucien qui contemple la nuit*[27].
> LUCIEN, *a surgi de la nuit, il se précipite vers l'homme*[28].
> *Lucien surgit comme un diable de la cuisine*[29].

Tonton est lui aussi l'observateur privilégié du théâtre, qui voit tout sans être vu car il sait se faire oublier : « On ne pense jamais au souffleur[30] ». Les didascalies mentionnent à la fois sa capacité d'observation et sa discrétion :

> *Tonton ricane doucement, dans sa boîte, les observant*[31].

---

22 *ROM*, p. 277.
23 *Ibid.*, p. 303.
24 *TU*, p. 947.
25 *NER*, p. 866.
26 *ROM*, p. 224.
27 *Ibid.*, p. 251.
28 *Ibid.*, p. 254.
29 *Ibid.*, p. 344.
30 *NER*, p. 868.
31 *Ibid.*, p. 915.

Tonton, qu'on avait un peu oublié, bouge dans sa boîte et commence à parler doucement[32].

À l'inverse de Lucien, le souffleur reste immobile : invisible, il ne quitte sa boîte que pour aller en coulisses — autre poste d'observation privilégié sur la scène — et s'assoit sur un pliant qui l'accompagne partout. Personnage sans âge, mémoire du théâtre dans lequel il semble avoir passé toute sa vie, il reste figé dans une même attitude comme en témoignent les adverbes de la première didascalie : « *Dans le trou du Souffleur, un vieil homme qui regarde la danse, l'œil atone, une goutte pendant éternellement au bout de son nez, qu'il renifle perpétuellement*[33] ». Cette immobilité lui offre une vue d'ensemble sur les événements, lui permet de les surplomber et de les interpréter dans leur globalité : « Le secret, c'est de ne pas bouger. Si on bouge dans l'espace, on brouille le temps[34] ». « Moi le temps j'ai ma méthode. C'est pas difficile ! C'est tout en même temps. Et c'est toujours la même chose. Il suffit de rester sur la berge à regarder couler l'eau, tantôt en aval, tantôt en amont, et on comprend[35] ». Alors que les autres personnages n'ont du temps et de l'espace qu'une vue partielle et nécessairement limitée, lui fait le lien entre les lieux et les époques et les commente avec recul et discernement.

Car le chœur n'est pas seulement l'œil du théâtre, il est aussi sa voix. Il fait des remarques sur l'action, réagit au sort des personnages ou énonce la morale de la pièce. Ses avatars modernes se caractérisent par leur prolixité : les musiciennes de l'orchestre échangent des confidences sur leur passé, Tonton soliloque inlassablement à partir de sa boîte. Lucien multiplie les confidences sur son passé amoureux ; marqué par la vie et par son cocuage, il se sent autorisé à donner des conseils aux amants : « Moi je sais. Je sais tout, moi ! Je suis instruit ! Elles m'ont coûté assez cher mes chères études ! […] Seulement, je peux parler maintenant. En amour, j'ai ma licence ! Je suis reçu docteur-cocu, moi ! Je fais autorité[36] ! » De même les musiciens ont eu des déboires et leur prétendue sagesse les conduit à porter un regard parfois désabusé, parfois sarcastique ou tendre sur les événements représentés. Chacun donne son avis sur les Atrides : le pianiste prend la défense d'Électre et Oreste (« Ce sont tout de même deux pauvres petits en fin de compte[37] »), tandis que la contrebassiste trouve qu'ils sont des enfants gâtés et que leur vengeance est inacceptable. Sur un mode parodique, ils expriment ainsi une gamme d'émotions — indignation, énervement, compassion — susceptibles d'être partagées par le spectateur contemporain.

L'expérience et la sagesse du chœur le rendent également apte à donner la morale de la pièce et à délivrer des vérités générales dans un but didactique. Exprimant une pensée récurrente chez Anouilh, le chœur d'*Œdipe* ou d'*Antigone* dit la difficulté de l'homme à accéder au bonheur parce que les dieux s'y opposent : « Les dieux

32 *Ibid.*, p. 898.
33 *Ibid.*, p. 859.
34 *Ibid.*, p. 879.
35 *Ibid.*, p. 909.
36 *ROM*, p. 278
37 *TU*, p. 946.

n'aiment pas le bonheur des hommes, ils ont décidé qu'ils n'étaient pas faits pour cela surtout Œdipe[38]… ». Le sort funeste des personnages n'est pas seulement le résultat d'une malédiction qui s'abat sur une famille ni l'effet d'un orgueil démesuré : il est la conséquence de la jalousie des dieux incapables de supporter le bonheur humain, quand il n'est pas totalement arbitraire, fruit d'un « ordre incompréhensible[39] » des dieux ou résultat de leur « compatibilité mystérieuse[40] ». La seule façon d'être heureux est de leur cacher son bonheur, comme Lucien l'a appris à ses dépens : « Trichez mon vieux, trichez avec tous, avec vous surtout. C'est le seul moyen que l'autre là haut vous laisse tranquille. Il a un faible pour les tricheurs ou il est myope, ou bien il dort[41]. » Anouilh exprime ainsi l'impuissance de l'homme face à l'injustice et l'indifférence des dieux et chante, par la voix du chœur, les joies simples et accessibles. Mais il renouvelle également la signification du mécanisme tragique en montrant que le conflit auquel est confronté le héros est surtout intérieur. Si Œdipe est emblématique du genre humain, c'est parce qu'il est partagé entre son instinct et son aspiration à la pureté : « L'homme est un roi boiteux. Il va, un pied dans son ombre, un pied sur le chemin clair de sa raison, et il avance, sans trop savoir où. Sur la route de lumière il reconstruit orgueilleusement le monde et il peut tout — d'une jambe[42] ! » Cette intervention du chœur éclaire sous un jour nouveau le titre de la pièce choisi par Anouilh qui ne renvoie pas seulement à l'étymologie du mot Œdipe mais désigne l'universelle infirmité de l'homme. À l'inverse, Anouilh souligne parfois l'actualité de la pièce à travers le chœur. Dans *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, la vengeance d'Oreste sert de prétexte à un réquisitoire contre la peine de mort. Comme chez Eschyle, le chœur exprime sa tristesse à l'annonce du double meurtre d'Égisthe et de Clytemnestre. Mais alors que le chœur tragique se disait plus satisfait encore de la victoire d'Oreste[43], celui d'Anouilh dénonce la cruauté de la vengeance lorsqu'on se place du côté des condamnés : « Et chacun pense qu'on va lui couper son cou délicat, un matin proche, au cours d'une cérémonie minutieuse et brutale, qu'il se débattra comme du bétail devant la machine, dans un dernier sursaut de vie[44] ». Par ce bref écho à une question d'actualité, Anouilh réaffirme l'intérêt de la tragédie pour le spectateur contemporain.

Détenteur de la morale de l'œuvre, le chœur exprime enfin les idées de l'auteur sur son art. Ses avatars sont souvent les révélateurs et les artisans d'une mise en abyme du théâtre. L'espace scénique se dédouble ou se redouble puisque la pièce donne à voir une représentation ou une répétition. Dès les premières lignes de *L'alouette*, Warwick et Cauchon signalent que c'est l'histoire de Jeanne qui va

38 *ŒD*, p. 1208.
39 *Ibid.*, p. 1237.
40 *Ibid.*, p. 1206.
41 *ROM*, p. 279.
42 *ŒD*, p. 1218.
43 Le Coryphée s'exprimait ainsi : « Je pleure, moi, sur leur sort à tous deux. Mais puisque, à cette heure, le malheureux Oreste a couronné la série meurtrière, je préfère du moins que l'œil de la maison ne soit pas éteint à tout jamais » (Eschyle, *Les Choéphores*, *op. cit.*, p. 116).
44 *TU*, p. 993.

être rejouée sur scène et insistent pour faire commencer celle-ci avant le procès : « [Jeanne] a toute sa vie à jouer avant. Sa courte vie[45] ». Ils seront à la fois les acteurs, les metteurs en scène et les commentateurs de cette reconstitution improvisée. Dans *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, les acteurs jouent chaque soir le mythe d'Électre comme le rappellent les musiciens : « Depuis le temps qu'elle les préoccupe, leur histoire, ils ne peuvent pas s'empêcher d'en reparler[46] ». Enfin, *Ne réveillez pas Madame* multiplie les jeux de mise en abyme puisque la pièce prend pour cadre un théâtre tout entier. C'est bien souvent le chœur qui signale cette spécularité et qui dénonce et renforce tour à tour l'illusion mimétique. Le prologue d'*Antigone* témoigne de cette ambiguïté : les personnages, dit-il, « joue[nt] » la pièce, et le verbe souligne bien la convention sur laquelle s'appuie l'art dramatique ; mais il restaure immédiatement l'illusion mimétique en prêtant à Antigone, Créon, Eurydice et aux gardes des pensées et des actions qui les apparentent à des personnes en chair et en os. Cette tension est également illustrée par les musiciens de l'orchestre qui témoignent d'une adhésion plus ou moins grande à la représentation. Effaçant la frontière entre la scène et la vie, le pianiste trouve la pièce « vraie » : il est ému par l'histoire d'Oreste qui lui rappelle la sienne (« je ne peux pas écouter ça, tous les soirs ! Je revois mon fils[47] »), si bien qu'à la fin de la pièce il prend le jeune homme sous son aile à la manière d'un père de substitution. Pour la contrebassiste, à l'inverse, la vie est plus tragique que l'histoire d'Oreste et Électre qu'elle juge fausse et artificielle : « Les vraies salopes, c'est comme tout : c'est rare. C'est pour ça que je trouve que leurs tragédies, c'est forcé[48] ! » Par ailleurs, Anouilh multiplie les échanges entre la vie et la scène et les clins d'œil et la référence au thème baroque du *theatrum mundi*. Le théâtre est un miroir de la vie : les pièces mises en scène par Julien dans *Ne réveillez pas Madame* font toutes écho à son existence désordonnée. Mais la vie est aussi un théâtre, comme le rappelle Tonton en homme expérimenté : « Mais chacun fait des monologues et c'est des conversations de sourds. Alors autant se parler tout seul[49]».

Manipulant à son gré l'illusion théâtrale, le chœur assume bien souvent un rôle clé dans le bon déroulement de celle-ci : il prend en charge l'exposition, souligne les principales étapes de la pièce et donne le mot de la fin.

Le chœur ouvre la pièce et expose l'action. Anouilh inaugure ce procédé dans *Antigone*, où le Prologue « se détache et s'avance[50] » pour introduire un à un les personnages présents sur scène : « Voilà. Ces personnages vont vous jouer l'histoire d'Antigone[51] ». Loin de rechercher l'idéal de naturel et de vraisemblance de l'exposition classique, Anouilh renoue avec les procédés du théâtre antique en s'adressant au public par l'intermédiaire d'un récitant. Celui-ci rappelle les éléments indispensables

45 *ALO*, p. 4.
46 *TU*, p. 950.
47 *Ibid.*, p. 986.
48 *Ibid.*, p. 965.
49 *NER*, p. 931.
50 *ANT*, p. 629.
51 *Id.*

à la bonne compréhension de la pièce : la lutte sans merci entre Étéocle et Polynice pour régner sur Thèbes, la mort des deux fils d'Œdipe et la décision de Créon de ne pas donner de sépulture au mauvais fils. Mais il brode autour de la matière mythologique en donnant accès à l'intériorité et aux sentiments des personnages : « [Antigone] pense qu'elle va mourir, qu'elle est jeune et qu'elle aussi, elle aurait bien aimé vivre », « quelquefois, le soir, [Créon] est fatigué, et il se demande s'il n'est pas vain de conduire les hommes[52] ». Il enrichit également l'exposition de détails nouveaux et fait pénétrer le spectateur dans l'histoire intime des personnages : il retrace en quelques lignes la rencontre entre Antigone et Hémon, son fiancé, ajoutant à la tragédie une coloration sentimentale. Anouilh délègue ainsi au chœur son omniscience mais aussi son pouvoir d'invention. On retrouve le même procédé dans *Œdipe ou Le roi boiteux* où, dès l'ouverture de la pièce, « le Chœur entre et s'adresse au public[53] ». Comme chez Sophocle, Anouilh rappelle le passé glorieux d'Œdipe (la victoire sur le Sphinx) ; mais il développe là encore l'épisode et brode autour de lui. Il peint la relation trouble entre Œdipe et Jocaste, procédant à une relecture psychanalytique et moderne du mythe. Il développe enfin l'histoire de la peste avant de marquer le début de la pièce proprement dite : « Et c'est ainsi que l'histoire commence… ».

Après avoir exposé l'action, le chœur en marque les principales étapes et articulations. Il intervient à des moments décisifs de la destinée des héros, lorsque la tension dramatique est à son comble : dans *Œdipe ou Le roi boiteux*, il prend la parole après que le roi ait décidé de venger Laïos et d'extirper la souillure de la ville, puis après le départ de Tirésias. Dans *L'alouette*, Cauchon et Warwick apparaissent lorsque Jeanne a obtenu un habit et un cheval de Baudricourt ou encore lorsqu'elle a convaincu Charles de lui donner le commandement de l'armée royale. Ces apparitions du chœur ont une double fonction : elles mettent en évidence la fatalité qui s'abat sur les personnages à travers l'usage d'interjections comme « allez ! » ou « voilà ! » et la métaphore du piège[54]. Mais elles empêchent également le spectateur de se laisser prendre au filet de la *mimesis*, lui rappelant régulièrement, par l'usage répété d'un vocabulaire théâtral et du verbe « jouer », qu'il s'agit d'une illusion.

Enfin, le chœur a le dernier mot de la pièce et souligne de façon explicite qu'elle touche à sa fin. Tonton ordonne au machiniste de baisser le rideau, le pianiste « ferme la baraque[55] » avant qu'Électre ne recommence encore une fois à attendre Oreste. Dans *Antigone* et *Œdipe*, le chœur constate que le destin a fait son œuvre et que la tragédie est terminée : « Et voilà. […] Mais maintenant c'est fini[56] », « c'est fini, pour cette fois[57] ». Il résume le sort des héros et évoque l'avenir de ceux qui restent vivants : « Et ceux qui vivent encore vous commencez tout doucement à les oublier et à confondre leurs noms[58] », « les autres sont retournés à Thèbes où la vie

52 *Id.*
53 *ŒD*, p. 1205.
54 Ainsi Warwick déclare : « Allez ! La petite alouette est prise. Le piège de Compiègne s'est refermé. La page éclatante est jouée » (*ALO*, p. 52).
55 *TU*, p. 999.
56 *ANT*, p. 674.
57 *ŒD*, p. 1241.
58 *ANT*, p. 674.

de tous les jours va continuer[59] ». Il marque ainsi l'achèvement de la pièce, faisant revenir le spectateur dans le temps de la représentation.

Complice de l'auteur dans sa manipulation de la *mimesis*, le chœur exprime également ses idées sur la tragédie. Comme l'Irrépressible dans *Le soulier de satin* de Claudel ou le Jardinier dans *Électre* de Giraudoux, il ponctue l'action de commentaires à caractère métathéâtral. Dans *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, le pianiste fait l'éloge du personnage de la nourrice : « Dans une des premières tragédies que nous connaissons, c'est déjà le mélange des genres. […] C'est tout de même prodigieux le théâtre[60] ! » Anouilh nous livre un plaidoyer *pro domo* puisque la présence de l'orchestre participe précisément de ce mélange des genres, comme en témoigne la contrebassiste qui met sur le même plan sa propre histoire et celle des héros mythologiques : « La vie, c'est un bastringue ! et la tragédie grecque, pareil[61] ! » Ces remarques ponctuelles font parfois place à un développement plus long sur le théâtre. On connaît le fameux discours du chœur au milieu d'*Antigone* : dans la lignée de *La machine infernale* de Cocteau, il définit la tragédie comme une mécanique bien huilée qui, une fois le ressort tendu, entraîne inéluctablement les personnages à leur perte, un « piège » qui, contrairement au drame, ne laisse aucun « espoir » aux personnages[62]. Dans ce propos provocateur qui fait de la tragédie un spectacle « propre », Anouilh met en évidence le fonctionnement du genre en même temps qu'il en dénonce le caractère artificiel et conventionnel : ce sont toujours les mêmes éléments qui le composent, et le dramaturge n'a plus qu'à actionner le mécanisme pour le faire partir. Le chœur souligne par ailleurs toute l'inutilité de la pièce pour les personnages comme pour les spectateurs : puisque c'est toujours le même drame qui se déroule sous nos yeux, il n'y a plus aucun suspense ; les personnages doivent cependant par obligation aller jusqu'au bout même si les mots ne sont d'aucun secours. Ce principe est confirmé par la dernière tirade du chœur qui reprend ironiquement l'idée d'une inutilité de la tragédie : « Sans la petite Antigone, c'est vrai, ils auraient tous été bien tranquilles. Ils sont tout de même bien tranquilles. Tous ceux qui avaient à mourir sont morts[63] ». Tout se passe comme si la révolte d'Antigone n'avait servi à rien pour les autres personnages ni pour le spectateur, qui doit, à l'image des gardes, rentrer chez lui sans être affecté. Contrairement à la tragédie antique censée purger le spectateur d'émotions tragiques et le faire réfléchir sur son sort, celle d'Anouilh se définit ainsi comme un non-événement qui ne perturbe qu'un temps la tranquillité des hommes avant

59 *ŒD*, p. 1241.
60 *TU*, p. 986.
61 *Ibid.*, p. 963.
62 Le pianiste de *Tu étais si gentil quand tu étais petit* reprend en écho ce discours : « Et voilà ! Fin de la première partie… La machine est en place. C'est bien huilé depuis toujours, il y a plus de deux mille ans que ça marche, cela va se dérouler tout seul. C'est ce qu'il y a de réconfortant dans la tragédie, c'est qu'il n'y a pas de ratés. C'est de la bonne mécanique. Ils vont se tuer tous et nous, nous irons nous coucher. Vous avez remarqué ? Ce n'est pas triste la tragédie, malgré toutes ces horreurs… C'est apaisant. C'est au cinéma qu'on pleure » (*TU*, p. 968).
63 *ANT*, p. 674.

d'être oublié. La révolte d'Antigone est ramenée à un caprice incompréhensible : « Antigone est calmée maintenant, nous ne saurons jamais de quelle fièvre[64] ». On comprend dès lors quelle nouvelle fonction Anouilh assigne à la tragédie. Celle-ci ne consiste pas en la représentation d'actions extraordinaires qui pourraient bouleverser le public mais plutôt en la révélation d'instincts cachés que chacun porte en lui et que le spectacle met à jour : « On n'a plus qu'à crier — pas à gémir, non, pas à se plaindre —, à gueuler à pleine voix ce qu'on avait à dire, qu'on n'avait jamais dit et qu'on ne savait peut-être même pas encore[65] ». La tragédie d'Anouilh illustre la difficulté de cheminer vers la lucidité, de se trouver soi-même puis de rester fidèle à ses principes : la révolte d'Antigone, l'obstination d'Œdipe ou le refus de Jeanne en fournissent les meilleures illustrations.

Anouilh accorde au chœur une importance remarquable en même temps qu'il le fait évoluer et le remet en question. Il conserve le personnage dans ses adaptations de tragédies antiques et l'introduit dans les pièces qui se déroulent dans un cadre plus contemporain : Lucien, l'orchestre, Tonton ou encore Cauchon sont ses héritiers et commentent, d'un œil averti et critique, l'action qui se déroule. Cette remise à l'honneur n'est pas exempte d'ambiguïté. Anouilh prend parfois ses distances par rapport au personnage comme si celui-ci, au XX^e^ siècle, avait perdu sa grandeur et son efficacité : l'orchestre de *Tu étais si gentil quand tu étais petit* pousse la caricature jusqu'à l'extrême et procède à une relecture grotesque de la tragédie. Mais le chœur hérite surtout d'une nouvelle fonction qui lui donne tout son intérêt. Intermédiaire entre la salle et la scène, œil du spectateur et voix de l'auteur, il devient le détenteur d'un discours sur le théâtre et le porte-parole d'une redéfinition de la tragédie. On comprend dès lors qu'il se targue de porter sur ses épaules le spectacle, à l'instar de Tonton qui déclare : « Le théâtre, c'est le souffleur. D'abord il n'y a que lui qui sait toute la pièce[66] ! »

64 *Id.*
65 *Ibid.*, p. 647-648.
66 *NER*, p. 932.

Références

Anouilh, Jean, *Roméo et Jeannette* [*ROM*]. *Nouvelles pièces noires*, Paris, La Table Ronde, 1976, p. 209-349.

[Les pièces *Antigone* [*ANT*], *L'alouette* [*ALO*], *Ne réveillez pas Madame* [*NER*], *Tu étais si gentil quand tu étais si petit* [*TU*] et *Œdipe ou Le roi boiteux* [*ŒD*] renvoient toutes à l'édition suivante :]

— — —, *Théâtre*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2 t., 2007 (éd. Bernard Beugnot).

Eschyle, *Tragédies. Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, Paris, Les Belles Lettres, 2002 [1925] (éd. Paul Mazon).

Anouilh et son temps : les allusions à l'actualité

Gérard Sichi

En apparence, aucune pièce de Jean Anouilh ne traite en tant que telle de l'actualité. Son œuvre comprend à l'instar de Jean Cocteau, de Jean Giraudoux ou des débuts théâtraux de Jean-Paul Sartre des adaptations de mythes grecs à l'époque contemporaine (*Eurydice*, *Antigone*) dans un but presque pédagogique et récréatif pour un public qui majoritairement a fait ses humanités, appris le latin et même dans de nombreux cas, le grec au lycée.

Son théâtre se situe de toute manière aux antipodes de celui de Sartre après 1945, que ce soit politiquement ou par l'engagement et la volonté du romancier d'être témoin de son temps à travers *Les mains sales* ou *Nekrassov* par exemple. *Les justes* d'Albert Camus, *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco, *Boulevard Durand* d'Armand Salacrou font preuve elles aussi d'un engagement politique bien plus prononcé que les œuvres d'Anouilh. Cependant, à travers les répliques de son théâtre, percent, et ce, jusqu'à ses toutes dernières œuvres, de continuelles allusions à des événements contemporains ou récents.

La politique intérieure : de l'Occupation à Mai 68

Ceux qui ont provoqué le plus d'évocations de sa part furent l'Occupation et surtout l'épuration qui le blessa profondément en raison de sa prise de position, aux côtés de François Mauriac, Paul Claudel, Paul Valéry et Jean Cocteau, en faveur d'une grâce pour Robert Brasillach.

Dès les présentations de *Léocadia* et d'*Eurydice*, les spectateurs pouvaient capter quelques idées de leur auteur sur la politique suivie par le maréchal Pétain et les privations qu'ils subissaient. Dans *Léocadia*, créée le 5 novembre 1940, Anouilh rend un hommage appuyé à la loi du 13 août précédent supprimant les sociétés secrètes. La duchesse d'Andinet d'Andaine explique à Amanda que ce sont les francs-maçons qui, par leur « ascendant sur l'administration » (tableau I), ont fait supprimer le train qu'Amanda voulait prendre pour rentrer chez elle. Signalons ici que le pouvoir sur l'administration prêté à la franc-maçonnerie sera aussi dénoncé dans *L'invitation au château* (1947), toutefois dans un sens moins négatif, lorsque Josué, maître d'hôtel de Madame Desmermortes, précise à Messerschmann à l'acte IV, que ce sont « l'archevêque et les comités francs-maçons » (on peut admirer le caractère comique de cette association !) qui « ont fait céder l'administration » pour relier par téléphone le château où se déroule l'action à Saint-Flour de jour comme de nuit, alors qu'à l'époque l'obtention d'une ligne téléphonique était peu facile.

Dans *Eurydice*, créée le 18 décembre 1941, quand Orphée donne à Eurydice la liste des achats à faire pour le dîner en tête à tête qu'ils souhaitent organiser (acte II), l'énumération des fruits mis au menu — « des pêches, de grosses pêches de vigne, des abricots, des reines-claudes » — faisait saliver d'envie le public privé, surtout dans les villes, du strict nécessaire pour manger et se chauffer. Les réflexions du père d'Orphée à l'acte I sur les menus à prix fixe avaient le même effet. Ces considérations gastronomiques ne sont d'ailleurs pas propres au théâtre. Dans les films tournés sous l'Occupation, on compte bon nombre de scènes de repas plantureux pour faire rêver le spectateur. Le festin des *Visiteurs du soir* de Marcel Carné est loin d'être un cas isolé. Il y a enfin dans *Eurydice* une réplique du père d'Orphée qui, en 1941, est lourde de sens et traduit l'amertume d'Anouilh. Il a refusé une place de harpiste chez Tortoni, célèbre café du boulevard des Italiens, et lorsque son fils lui conseille d'accepter, il répond : « C'est un Italien. Ces gens-là ne pardonnent jamais » (acte I). Le spectateur de l'époque peut faire un lien avec la déclaration de guerre de l'Italie à la France l'année précédente alors que celle-ci venait d'être battue par l'Allemagne. Mussolini s'était rapproché de Hitler après la guerre d'Éthiopie, désapprouvée sans sanction efficace par la France et la Grande-Bretagne en 1935.

La première pièce où certains crurent déceler une œuvre de Résistance fut *Antigone* (1944) à travers l'opposition de l'héroïne à Créon. Certes, les imperméables noirs portés par les gardes qui arrêtent Antigone pouvaient faire penser à ceux portés par les policiers qui pourchassaient alors les résistants. Certes, Créon dit qu' « au lendemain d'une révolution ratée, il y a du pain sur la planche », ce qui peut être perçu comme une critique de la Révolution nationale voulue par le régime de Vichy en 1940-1941. Cependant en réalité, Antigone ne s'oppose pas au pouvoir de Créon. Elle ressent l'injustice faite à son frère. Elle meurt pour ne pas être en contradiction avec elle-même et pour être fidèle à la pureté de son enfance refusant ainsi la compromission avec le monde des adultes. De son côté, le récit des obsèques d'Étéocle pouvait passer aux yeux des spectateurs à partir de juillet 1944 comme une transposition du récit de l'enterrement solennel de Philippe Henriot assassiné par des résistants le 28 juin précédent, ce qui bien entendu n'était pas dans les intentions de l'auteur qui avait écrit cette œuvre entre 1940 et 1942. Cela n'empêcha pas Claude Roy de dénoncer dans *Les Lettres françaises* clandestines *Antigone* comme étant « une pièce ignoble, œuvre d'un waffen SS ».

Les œuvres créées après 1945 comportent des allusions à l'épuration mal faite, bien plus nombreuses et plus précises au fur et à mesure que le temps passe que celles concernant l'Occupation proprement dite. Si, dans *Pauvre Bitos* (1956), Julien décrit l'exécution minable d'un milicien (acte I), les deux œuvres qui en comptent le plus sont *La foire d'empoigne* (1962) et *Les poissons rouges* (1970). Il faut noter un certain courage d'Anouilh à leur propos. Il les fait jouer du vivant même de de Gaulle, juge suprême en fait de Résistance et d'épuration. Au sein de la population, il y a alors un consensus assez général sur la manière dont cette épuration a été menée alors qu'elle a touché en fait des acteurs (Albert Préjean, Arletty), des réalisateurs de films (Henri Decoin, Henri-Georges Clouzot), des écrivains (Céline, Paul Morand), des chanteurs (André Claveau, André Dassary), c'est-à-dire des personnalités connues du public, bien plus que des industriels, des financiers ou des hauts fonctionnaires dont

le personnel politique, de Gaulle en tête, avait besoin pour relever économiquement le pays.

On retrouve d'ailleurs cette audace de l'auteur, dès *L'hurluberlu* (1959) et peut-être même d'une certaine façon à travers le personnage du général de Saint Pé, concernant la personnalité de de Gaulle dont nous reparlerons plus loin. Sous la IVe République, au cinéma, seul Jacques Tati s'y était lui aussi risqué à travers le personnage de Monsieur Hulot en copiant certains gestes du général de Gaulle, sa grande taille l'aidant dans *Les vacances de monsieur Hulot* et *Mon oncle*.

Cependant, dans *Ornifle* (1955), le personnage de Pilu, futur gendre du héros de la pièce, évoque les anciens profiteurs du marché noir ayant pactisé avec les nazis et qui ont su parfaitement mener leur carrière après 1945. Machetu se plaint auprès de son ami Ornifle qu'il le fait venir chez lui alors qu'il est « en train de fêter le ruban de Pilu », c'est-à-dire sa Légion d'honneur, « chez Maxim's avec trois ministres dont le ministre de la justice (alors que Pilu avait un casier judiciaire) » (acte II). À l'acte suivant, Machetu fait observer qu'il est grossiste aux Halles et qu'il trafique dans les ciments. Pilu est en fait le portrait transparent de Joseph Joanovici, ferrailleur d'origine roumaine ayant fourni pendant l'Occupation à la fois en métaux les Allemands et en argent le réseau de Résistance, « honneur de la police » dont… il avait dénoncé certains membres aux nazis afin d'y assurer sa propre promotion tout en ayant été indicateur durant les années 1930. Il fut, après avoir été arrêté et relâché plusieurs fois grâce aux complicités dont il bénéficiait dans la police, condamné en juillet 1949 à cinq ans de prison après un procès retentissant symbolisant à travers lui la dénonciation du marché noir. Rappelons que le Haut Commissariat au ravitaillement ne fut supprimé que le 30 novembre 1949.

La comparaison faite par Sacha Guitry entre les années 1945-1946 et la période qui a suivi la chute de Napoléon dans *Le diable boiteux*, évocation de la vie de Talleyrand, pièce puis film qu'il réalisa une quinzaine d'années plus tôt, en 1948, est reprise par Anouilh dans *La foire d'empoigne*. Cependant, alors que Guitry décoche ses flèches fort spirituelles sur les émigrés lors de la Révolution ou sur les ex-serviteurs de Napoléon qui se sont mis au service de la royauté, en situant principalement l'action sous Louis XVIII, Jean Anouilh fait preuve d'originalité en la plaçant durant les Cent-Jours.

Il donne par la bouche de l'empereur une définition lapidaire de ce qu'a été l'épuration : « L'épuration, cela vous a un petit air hygiénique. C'est une trouvaille. Je note le mot. Et purge peut-être ? Non, ça fait sale, ça fait colique. » Bien évidemment, l'utilisation du mot est anachronique en 1815. Un autre anachronisme volontaire est prêté à Napoléon qui demande à son secrétaire d'Anouville « des noms de collaborateurs ».

Lorsque l'empereur déclare que « les coupables sont ceux que nous aurons désignés », le spectateur de 1962 comprend sans peine la dénonciation du caractère arbitraire et aveugle de l'épuration des années 1945-1949 à travers les exécutions sommaires par vengeance et les procès auxquels elle donna lieu. Enfin, quand Fouché fait remarquer à Louis XVIII, lorsque celui-ci veut se lancer dans l'élimination des partisans de l'empereur, « tout de même… il y a le cas du Maréchal » — avec un M majuscule dans le texte en précisant qu'il se cache en Auvergne —, il s'agit

bien entendu pour l'auteur et pour le public, par transparence, du sort réservé par de Gaulle au maréchal Pétain en 1945 après sa fuite à Sigmaringen et son retour.

Dans *Les poissons rouges*, pièce qui se déroule à différents niveaux chronologiques, La Surette est venu se cacher durant l'automne 1944 dans le garage de son ami Antoine de Saint-Flour car il a, pour cause de marché noir de cigarettes et de whisky, « les patriotes » à ses trousses qui l'ont condamné à mort par contumace (acte III). Il constate : « La Libération, c'est le grand moratoire : tous les créanciers étaient plus ou moins à la solde de Vichy. Ça s'est trouvé prouvé » et un peu plus avant, il conclut : « L'atmosphère est au zèle… On n'a jamais eu une si belle occasion de régler les questions de mur mitoyen. La France est un bois mal fréquenté en ce moment et on n'a jamais vu tant d'assassins avoir des motifs aussi nobles. »

À partir de la présidence de Georges Pompidou, en raison de son attitude, l'épuration est reconsidérée par les Français tant dans ses excès que dans ses insuffisances. Le suicide de Gabrielle Russier, jeune enseignante divorcée de Marseille, poursuivie en justice par le père d'un de ses élèves pour détournement de mineur, a entraîné un long silence de Georges Pompidou pour connaître son opinion à ce propos à la fin de sa conférence de presse du 22 septembre 1969. Il en était sorti par la récitation d'un poème de Paul Éluard sur les femmes tondues à la Libération, demandant leur compréhension. En 1971, la grâce accordée par le même président au milicien Paul Touvier provoqua le dépôt d'une plainte d'anciens résistants demandant à ce qu'il soit poursuivi pour crimes contre l'humanité.

Aussi, l'année suivante dans *Tu étais si gentil quand tu étais petit*, Jean Anouilh se montre plus explicite et plus cru encore. Si, par la bouche d'Oreste, il qualifie Vichy, sans le nommer, de « gouvernement de l'abandon et de la honte », vers la fin de la pièce, la violoncelliste, l'une des Érinyes, demande de le châtier en l'émasculant et en lui faisant avaler ses testicules comme elle l'a « vu faire à la Libération à un officier allemand ». Plus loin, le pianiste de l'orchestre constate que

> dans tout Argos libéré, demain ce sera comme ça. On tondra les filles, on mutilera les hommes, on traînera jusqu'aux poteaux d'exécution, couverts de crachats et de coups, des gamins de 18 ans qui s'étaient engagés dans la garde d'Égisthe. C'est comme cela qu'une ville occupée se redonne bonne conscience.

Évidemment, le spectateur de 1972 remplaçait dans cette réplique Argos par Paris et la garde d'Égisthe par la Milice dont beaucoup de membres, comme du reste pas mal de résistants, étaient des adolescents. Louis Malle et Patrick Modiano le rappelleront en 1974 dans le film *Lacombe Lucien*.

Cependant, Jean Anouilh a évoqué tout au long de son théâtre après la fin de la guerre de nombreux aspects de l'Occupation. Il a réussi à se référer à certains d'entre eux aux moments les plus inattendus. Il en va ainsi de la « collaboration horizontale » pratiquée entre autres par Mmes Coco Chanel et Arletty, lorsque dans *Colombe* (1951) Julien dit son dépit à l'héroïne de la pièce : « Ce n'est pas comme pendant les guerres quand les femmes finissent par n'en plus pouvoir d'être seules et qu'elles cèdent un soir, sans plus trop savoir ce qu'elles font, au premier venu » (acte IV). Dans la première partie de *L'arrestation* (1975), pièce quelque peu autobiographique, le personnage principal parle d'une femme « qui était devenue

la maîtresse d'un gangster marseillais célèbre qui a été fusillé à la Libération parce qu'il avait un peu trop aidé la police allemande ». L'action de *L'alouette* (1953) qui se déroulait déjà, sur fond de biographie de Jeanne d'Arc, dans une France occupée par les Anglais, invitait à une transposition.

La personnalité du général de Gaulle, président de la République de 1959 à 1969, occupe une place de choix en raison de son rôle historique à la fois pendant la Seconde Guerre mondiale et durant sa présence à l'Élysée. Anouilh y fait allusion dans deux de ses œuvres, *L'hurluberlu* et *La foire d'empoigne*, et plus brièvement auparavant dans *Pauvre Bitos* (acte III). Brassac qui considère qu'il fait partie du « patronat avancé », expression usitée à l'époque, déclare à Bitos que « nous manquons d'hommes. D'un homme ». Anouilh moque ici le recours à l'homme providentiel qui va régler tous les problèmes dont les Français sont coutumiers depuis les débuts de la III^e^ République avec Boulanger, Clémenceau puis Pétain. Or, même si le général de Gaulle s'est retiré de la vie politique en 1953, trois ans plus tard, la IV^e^ République est si discréditée dans l'opinion en raison de l'instabilité ministérielle et des problèmes liés à la décolonisation qu'il apparaît à une partie de la population comme étant le seul à pouvoir sauver le pays. Ce parallélisme implicite entre les hommes providentiels cités plus haut et de Gaulle se retrouvera après le retour de celui-ci au pouvoir dans *La grotte* (1961, acte I) à propos du général Boulanger.

Si la rédaction de *L'hurluberlu* a été achevée en janvier 1958, c'est-à-dire avant la fin de la IV^e^ République en mai suivant, Jean Anouilh fera créer sa pièce le 5 février 1959, soit moins d'un mois après le début effectif de la présidence de de Gaulle le 8 janvier. Or, depuis 1945, *Colombe* exceptée, la création de ses œuvres correspondait à la rentrée théâtrale en octobre, mois coïncidant jusqu'à la fin des années 1960 avec la rentrée scolaire. À travers le héros de *L'hurluberlu*, Jean Anouilh brosse un portrait transparent du général de Gaulle à la veille de son retour au pouvoir. Son général, sorti de Saint-Cyr (acte II), est « un grand héros de la France Libre » qui après avoir débarqué d'Angleterre est « rentré sous [sa] tente » (acte I), dans un village du fin fond de la Bretagne, ainsi que le montre la description du décor du premier acte. Cependant, il conspire (acte I) comme on l'a longtemps dit du général de Gaulle, trouve la France « véreuse » et souhaite que celle-ci soit tournée vers l'exaltation de la grandeur comme le général de Gaulle l'écrit à l'ouverture de ses *Mémoires de guerre*. Il se fait traiter de « comédien né » (acte II) par l'amant temporaire de sa fille alors que de Gaulle, rappelons-le, avait pris des cours de diction auprès du tragédien Denis d'Inès, sociétaire de la Comédie-Française. En outre, Aglaé, l'épouse du général de la pièce d'Anouilh, évoque par son effacement volontaire et sa fidélité à son mari, Yvonne de Gaulle. C'est dire si cette pièce sous-titrée *Le réactionnaire amoureux* pouvait paraître quelque peu provocatrice aux yeux de certains.

Il s'y trouve également une discrète allusion à la guerre d'Algérie lorsque le fils du laitier, accompagné de Marie-Christine, fille du général, admire sa collection de sabres. Ayant su qu'il combattait les Arabes avec ces armes, il constate : « C'est dégoûtant, les Arabes c'est des Français comme les autres » (acte I). À cette phrase fait lointainement écho l'exclamation d'Antoine dans *Les poissons rouges* (acte III),

alors que l'action se passe à ce moment en 1960 et qu'il tombe dans son garage sur son ami La Surette fuyant les résistants de la onzième heure désireux de le tuer : « L'épuration est finie depuis belle lurette ! De Gaulle est parti et il est revenu. Ça y est, la France est propre. On se prépare même à nettoyer l'Algérie tant qu'on y est ». On peut en conclure que, à travers ces deux citations, Jean Anouilh, comme une partie de la droite française, était probablement hostile à l'abandon de l'Algérie et à son indépendance. Il devait être aussi opposé à l'envoi du contingent en Algérie en mars 1956 décidé par le ministère Guy Mollet avec l'approbation des députés communistes puisque en 1961, alors que la guerre d'Algérie fait toujours rage, dans *La grotte*, Marie-Jeanne exhorte ainsi son fils séminariste : « Tu t'engageras, tu devanceras l'appel, tu seras soldat. Ça te fera du bien et tu pourras t'envoyer toutes les pouffiasses d'Algérie » (acte II). Même si l'action se déroule au début du XX^{e} siècle, on comprend le double sens de cette réplique.

À travers *La foire d'empoigne*, notre auteur se risque à un parallèle assez osé et ambigu entre les personnages de Napoléon et de Louis XVIII, d'une part, et du général de Gaulle, de l'autre, à partir de leurs exils respectifs. Nous avons déjà parlé du sort du Maréchal soumis à la volonté du comte de Provence. Dans la première partie de la pièce, Anouilh fait dire à Napoléon une phrase qui ne manque pas de sel : « Je reviens de mon île, vous comprenez où moi je suis resté vierge — et pour cause — venger la France de ceux qui se sont donnés à un gouvernement à la solde de l'occupant », et lui fait ajouter : « C'est clair ».

Dans l'esprit du spectateur de 1962, c'est en effet parfaitement clair. De Gaulle rentrait lui aussi en 1944 d'une île un peu plus grande qu'Elbe, il faut en convenir, pour venger lui aussi la France en lui faisant par tous les moyens retrouver son rang international, notamment par la signature de l'armistice aux côtés des alliés. Il était auparavant resté vierge de tout contact avec Vichy. Remarquons que la fin de cette phrase confirme la vision gaullienne d'un gouvernement « à la solde de l'occupant » qui n'était pas la France, représentée alors par le seul de Gaulle à Londres. En réalité, de juin 1940 à juillet 1944, il y avait bel et bien eu un gouvernement avec des ministres agissant sous l'autorité de Pétain qui avait pris des mesures allant au-devant des désirs des Allemands dès l'automne de 1940, par l'initiative de la collaboration ou du statut des Juifs par exemple.

De son côté, Louis XVIII avait vécu en Angleterre de 1807 à 1815 et si de Gaulle a soixante-huit ans lors de son retour au pouvoir, le comte de Provence en a soixante. Il utilise Fouché, ministre de l'Intérieur de Napoléon, comme le général de Gaulle utilise Messmer, Chaban-Delmas, Couve de Murville et Debré qui ont servi le gouvernement de Vichy, le premier comme gouverneur de l'Indochine et les trois autres comme hauts fonctionnaires du ministère des Finances, pour donner des gages aux partisans de l'Algérie française dont beaucoup avaient été des maréchalistes fervents de 1940 à 1944. Enfin, dans cette œuvre, Napoléon comme Louis XVIII insistent sur l'union du peuple français et sa pacification comme de Gaulle le faisait depuis 1958 lors de ses discours pendant ses voyages officiels en province. Geste symptomatique, il s'était rendu en Auvergne dès 1959 pour visiter, outre Clermont-Ferrand et l'usine Michelin, l'usine Dunlop de Montluçon et… Vichy.

Napoléon utilise le mot « union » dans la réplique sur le châtiment des coupables désignés dont nous avons parlé, « qui soulagera les autres qui, du coup, se sentiront à l'abri ». En 1962, on ne sait pas encore que cette réflexion s'appliquera une vingtaine d'années plus tard à Maurice Papon, alors préfet de police de Paris. Lorsque Louis XVIII annonce : « Je vais travailler pendant les quelques années qui me restent au bonheur de la France », ne fait-il pas écho au général de Gaulle qui, en 1958 lors d'une conférence de presse, faisait remarquer que ce n'était pas à soixante-huit ans qu'il allait entamer une carrière de dictateur ? *La foire d'empoigne* résume la pensée de de Gaulle non explicitement dite sur l'attitude des Français pendant l'Occupation à travers cette réplique de Louis XVIII : « Je suis le roi de millions d'hommes qui, bon gré mal gré, sont demeurés et qui ont dû composer comme ils ont pu avec ce qui leur tombait dessus ».

Le troisième fait contemporain qui a provoqué la verve ironique de Jean Anouilh, ce sont les événements de mai 1968 comme on les a longtemps appelés avant de raccourcir le nom de ce phénomène en Mai 68 depuis une vingtaine d'années. Le seul mot qui avait été rapporté publiquement sur l'appréciation des événements par le général de Gaulle, avant son allocution ratée du 24 mai et sa visite au général Massu à Baden-Baden à la fin du mois, était : « La réforme oui, la chienlit non ! » Tous les Français s'étaient alors précipités sur le plus proche dictionnaire afin de connaître la définition de ce mot désuet à connotation quelque peu scatologique, leur esprit rabelaisien n'étant jamais bien loin. Or, Anouilh l'avait utilisé à plusieurs reprises notamment dans *Ornifle* (1955) et *L'hurluberlu* (acte IV) dans la bouche de Bélazor. Cette dernière pièce étant de-ci, de-là quelque peu narquoise envers de Gaulle, son entourage lui a-t-il rapporté ce mot et s'en est-il souvenu ? Toujours est-il que dans ses œuvres présentées après mai 1968, Anouilh va se faire un malin plaisir à le faire réapparaître presque systématiquement, provoquant chaque fois l'hilarité de la salle qui se souvenait de la phrase du général pendant « les événements ».

Sa satire s'est exercée non seulement sur les personnalités emblématiques ayant participé à ce mouvement, mais aussi sur ses conséquences indirectes particulièrement le féminisme dont il a fait dix ans après le thème de *La culotte* (septembre 1978), même s'il situe l'action de cette pièce « dans un avenir très proche ». À partir de 1968 et de son retour sur les scènes théâtrales avec *Le boulanger, la boulangère et le petit mitron*, Jean Anouilh n'a plus rien à prouver pour s'imposer naturellement. Comme Montherlant, Mauriac et Sartre, il est de son vivant dans les manuels scolaires d'histoire de la littérature les plus consacrés tels que Lagarde et Michard ou Castex et Surer. Il est même le seul auteur dramatique vivant dont l'une des pièces, *La répétition ou L'amour puni* (1950), figure parmi les classiques Larousse, et ce, depuis 1957. Comme pour l'épuration, il va donc être plus direct et féroce dans ses œuvres sur la dénonciation de l'idéologie soixantehuitarde et de ses excès.

Les deux personnalités sur lesquelles il répand le plus abondamment ses critiques sont Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir. Lorsque, dans *Cher Antoine* (octobre 1969), le héros déclare qu' « un comédien, c'est d'abord quelqu'un qui est grimpé sur quelque chose — fût-ce un tonneau » (acte III), le spectateur pouvait faire le rapprochement avec l'auteur de *L'être et le néant* qu'on avait, en raison de sa petite taille, hissé sur un bidon, comme en témoignait une photo, pour haranguer

les ouvriers de la régie Renault à Boulogne-Billancourt l'année précédente. C'était une manière de traiter Sartre d'histrion. Dans *Chers zoiseaux* (1976), quand Mélusine rétorque au Chef que c'est un Prix Nobel de littérature qui a rédigé une motion où figure l'expression « recrudescence grandissante du racisme » (acte III), après qu'il lui ait fait observer que c'est un pléonasme, le public comprend là encore que c'est Sartre, même s'il avait refusé le prix Nobel de littérature en 1964, qui est visé en tant que signataire de nombreuses pétitions.

Quant à Simone de Beauvoir, elle est moquée de manière évidente dans *La culotte* (1978). Son nom est travesti en Simone Beaumanoir et elle préside, outre le Comité des Femmes Libérées du XVI^e^ (arrondissement), le tribunal chargé de juger le malheureux Léon de Saint-Pé pour ses amours ancillaires. Au cas où le spectateur n'aurait pas fait le rapprochement avec l'auteur du *Deuxième sexe*, Jean Anouilh l'a coiffée d'un turban dont était parée aussi continuellement Simone de Beauvoir lors de ses apparitions en public. La description du tribunal et de ses membres précise également pour le lecteur qu'elle est « une virago des lettres ».

La causticité s'exerce aussi dans *Chers zoiseaux* (acte III) sur d'autres aspects des conséquences de Mai 68, notamment les querelles de chapelle byzantines ayant secoué les mouvements d'extrême gauche et les scissions à l'intérieur de ceux-ci. À travers la « majorité néo-trotskyste nuance Gessman-Loubstein », le public comprenait que la première partie de ce nom visait Alain Geismar, l'un des chefs du mouvement de Mai 1968 et que l'ensemble soulignait l'importance de la participation juive aux événements. Cela rappelait indirectement l'antisémitisme de l'auteur dû aux mauvais rapports qu'il avait eus avec les producteurs juifs tels que Pierre Braunberger, Joseph Lucacevitch ou Gregor Rabinovitch dans le cinéma français des années 1930[1]. Lorsque, dans *La culotte,* l'efféminé Lebelluc mentionne dans sa plaidoirie « la divine surprise du 22 mars qui a fait basculer le pouvoir », Anouilh fait allusion à la fois au mouvement du 22 mars 1968 à Nanterre pour protester contre l'interdiction d'accès des étudiants aux chambres des étudiantes à la résidence universitaire et à la « divine surprise » de Charles Maurras à l'arrivée au pouvoir du maréchal Pétain en juin 1940.

Au début de *La culotte*, Anouilh se rit de l'autocritique, chère aux maoïstes, à laquelle est soumis quotidiennement Léon de Saint-Pé attaché à son poteau par Ada, son épouse. Lorsque, dans *Le directeur de l'Opéra* (1972), Antonio Di San Floura voit son bureau occupé par le personnel du théâtre (fin de l'acte II) et qu'il y est séquestré, ce mode d'action avec ou sans violence est très fréquemment utilisé dans les usines en grève dans les années 1969-1973. La dernière cible d'Anouilh concernant les retombées des événements de Mai 1968 est le mouvement de reconnaissance des droits des homosexuels. Cela est particulièrement net à travers les personnages d'Impossibile dans *Le directeur de l'Opéra* et surtout de Lebelluc dans *La culotte*. L'auteur finit par jeter le même opprobre sur l'homosexualité et le féminisme. Les indications scéniques de *La culotte* mentionnent que les rôles de Simone Beaumanoir et de ses assesseurs au procès de Léon de Saint-Pé « peuvent être tenus par des travestis ». Lorsque Lebelluc déclare à Saint-Pé que les féministes

1 Voir à ce propos son livre de souvenirs, *La vicomtesse d'Eristal n'a pas reçu son balai mécanique*, Paris, La Table ronde, 1987.

ont requis les compétences des « homosexuels qui affluaient plutôt dans les carrières artistiques et au ministère de la Culture », Jean Anouilh constate amèrement que, dès les années 1970, le ministre qui a en charge ce secteur est soit une femme, soit un homosexuel.

Cependant, dans les années 1968-1980, ce ne sont pas là les seuls aspects de la vie politique française qu'il dénonce de manière sarcastique plus ou moins directe. Dans *Le directeur de l'Opéra* et *Chers zoiseaux*, à travers les personnages des enfants d'Antonio Di San Floura d'une part et du Chef de l'autre, il caricature l'intelligentsia de la gauche germano-pratine... La « nouvelle société » qui succède au « pouvoir phallocratique » de *La culotte* n'est-elle pas une critique à mots couverts du discours de Jacques Chaban-Delmas sur la « nouvelle société » justement, le 16 septembre 1969, qui marquait une nette évolution vers la gauche de la politique gouvernementale ? Quand, à la fin de cette même pièce, Saint-Pé s'enfuit en Suisse au son de la musique du « Chant du départ » d'Étienne Méhul, ne s'agit-il pas d'un clin d'œil gentiment moqueur envers Valéry Giscard d'Estaing qui, à son… arrivée au pouvoir en 1974, avait remis à l'honneur ce chant révolutionnaire un peu à la place de la *Marseillaise* ? En 1978, à la création de la pièce, le public s'en souvenait qui éclata de rire dès les premières notes.

Constater, comme Antonio Di San Floura : « Il faut des comptables et je crains bien que la société socialiste qu'on nous promet ne nous en délivre pas » (*Le directeur de l'Opéra*, fin de l'acte II), n'est-ce pas faire allusion au Programme commun de gouvernement signé entre le Parti socialiste et le Parti communiste le 26 juin 1972, trois mois avant la création de la pièce ? Jean Anouilh dévoilera finalement sa position à travers le personnage de Léon de Saint-Pé dans *La culotte* lorsqu'il tonne : « J'écris dans *le Figaro* mais je suis plutôt un homme de gauche et c'est ça que la gauche ne me pardonne pas ! Il n'y a pas plus réac' que ces gens-là ! »

La politique étrangère

Moins fréquents, les événements survenus à l'étranger ne sont néanmoins pas absents. C'est le cas dans *L'invitation au château* (novembre 1947), à travers le nom des personnages. Celui de Madame Desmermortes rappelle à la fois la découverte l'année précédente des manuscrits écrits par la secte des Esséniens en araméen ou en hébreu dans les grottes de Qumran sur la rive nord-ouest de la mer Morte et la demande britannique à l'ONU en février 1947 de régler la question palestinienne qui aboutira au plan de partage des territoires entre les Juifs et les Arabes le 29 novembre suivant, d'où peut-être la forme plurielle de son nom de famille. Le nom de Lady India, cousine des jumeaux Horace et Frédéric, évoque irrésistiblement la partition de l'Inde entre l'Union indienne hindouiste et le Pakistan musulman intervenue le 3 juin 1947.

La même Madame Desmermortes parle d'un bal ayant eu lieu à Biarritz en 1902 au cours duquel « le duc de Medino-Solar était amoureux fou de Lady Forgotten » (acte III). Le nom de celle-ci a dû être calqué sur celui de Lord Mountbatten qui, après avoir été commandant suprême des Alliés en Asie du Sud-Est d'octobre 1943 à 1946, avait été nommé le 24 mars 1947 vice-roi et gouverneur général des Indes. Chargé d'en préparer l'indépendance, il était l'auteur de la partition du sous-continent

déjà évoquée. Enfin, à l'automne 1947, la presse du cœur qu'on n'appelle pas encore *people* et les journaux populaires d'information ne bruissent des deux côtés de la Manche que des préparatifs du mariage de la princesse Élisabeth, héritière du trône d'Angleterre, avec le prince Philippe de Grèce, futur duc d'Édimbourg qui se déroulera le 20 novembre à l'abbaye de Westminster. Leurs fiançailles avaient eu lieu le 10 juillet précédent. On comprend mieux, dans cette ambiance anglo-indienne, le choix des noms des personnages de cette pièce par Jean Anouilh qui renforce leur côté comique aux yeux du public. Le nom de Messerschmann, le soupirant odieux d'Isabelle, rappelle quant à lui, au spectateur, la firme allemande Messerschmitt dont les avions bombardèrent copieusement nos villes entre 1940 et 1944.

Un autre maquillage de nom propre apparaît dans *Becket ou L'honneur de Dieu* (1959). Il se rapporte fort discrètement à un événement de l'histoire diplomatique de l'entre-deux-guerres. Il s'agit de Rappalo, l'ennemi du cardinal Zambelli qui l'aurait trahi aux dires du pape Alexandre III (acte III). En fait, Rapallo est le nom d'une station balnéaire de la côte ligure où, en 1922, en marge de la conférence tenue à Gênes du 10 avril au 19 mai sur le relèvement économique et financier de l'Europe, s'étaient retrouvés les plénipotentiaires russes et allemands. Ceux-ci avaient secrètement reconnu *de jure* le gouvernement soviétique et noué des relations économiques avec lui. Cet accord, ayant été révélé peu après, était contraire à une stipulation du traité de Versailles et avait fait presque autant sensation à l'époque que le pacte germano-soviétique conclu entre Hitler et Staline devait le faire en août 1939.

Dans *L'orchestre* (1962), Anouilh se joue de façon sarcastique de la révolution castriste de 1959 à Cuba et de ses suites alors que cette expérience socialiste est suivie avec sympathie par les intellectuels de gauche. Jean-Paul Sartre lui-même, accompagné de Simone de Beauvoir, y fait un reportage en 1960 pour le compte de *France-Soir* qui tire alors à un million d'exemplaires. Les musiciens de l'orchestre qui donne son titre à cette comédie y interprètent à tue-tête, vers la fin, un morceau intitulé « Volupté à Cuba » tandis que monte la tension entre les États-Unis et l'Union soviétique. Elle aboutira, à la suite de l'échec du débarquement de l'armée américaine à la baie des Cochons en avril 1961, à l'installation de missiles russes dans l'île en septembre 1962. On était quelques mois après la création de la pièce, au bord de la troisième guerre mondiale. Jean Anouilh utilise donc, avec un ton railleur, le même procédé que Jacques Offenbach dans *Les brigands* (octobre 1869) en y faisant entonner par un chœur : « J'entends un bruit de bottes, de bottes, de bottes… ».

Cela ne pouvait que faire réagir le public, d'autant que Madame Hortense demande d'interpréter ce morceau de façon « très chaude, très sensuelle » et que Paméla, l'une des musiciennes, dit à sa voisine : « C'est fou ce que c'est évocateur ! »

La vie culturelle : cinéma et chanson

Outre les faits de la vie politique, Anouilh évoque à divers endroits des événements de la vie culturelle sous toutes ses formes. Il avait travaillé pour le cinéma de très nombreuses fois, comme scénariste, dialoguiste ou réalisateur[2], à

2 Voir dans ce dossier ailleurs l'article de Christophe Mercier.

l'instar de nombre de dramaturges tels que Marcel Pagnol, Jean Cocteau ou Marcel Achard. Étant donné la place du septième art dans la vie de ses contemporains (autour de 400 millions de spectateurs sous la IVe République dans un pays comptant 45 millions d'habitants[3]), il ne pouvait faire autrement que de s'y référer ici ou là. *Le rendez-vous de Senlis* (1941, acte III) et *Eurydice* (acte I) rendent à deux reprises nommément hommage en pleine Occupation au feuilleton muet américain *Les mystères de New York* réalisé en 1915 par Louis Gasnier. Interprété par Pearl White, il avait ébloui les spectateurs par ses cascades. En fait, l'actrice était doublée pour celles-ci. Jean Marais déclara qu'elle avait été à l'origine de sa passion pour les scènes d'action dans les films d'aventures avant de la rencontrer bien plus tard. Le feuilleton *Le masque aux dents blanches* cité un peu plus loin dans *Eurydice*, toujours avec Pearl White, avait été réalisé en 1916 par Edward José. Vingt-cinq ans plus tard, même s'ils étaient muets, le public français se souvenait avec nostalgie de ces œuvres, privé qu'il était alors de films américains.

Dans *Roméo et Jeannette* (1946), Lucien, comme Monsieur Henri dans *Eurydice*, va jouer le rôle du Destin : « J'ai horreur des gens qui s'embrassent naturellement ! Et j'en vois partout ! » dit-il dès sa première réplique. Il rappelle ainsi les personnages des films de Marcel Carné dialogués par Jacques Prévert, tels ceux interprétés par Pierre Brasseur dans *Le Quai des Brumes* (1938), Jules Berry dans *Les visiteurs du soir* (1942) ou Jean Vilar dans *Les portes de la nuit* (1946).

Alors que les écrans français sont envahis par les productions américaines, à la suite des accords Blum-Byrnes du 28 mai 1946, la visite aux pauvres racontée par Madame Desmermortes (*L'invitation au château*, début de l'acte V) évoque pour le spectateur l'une des plus célèbres scènes de *Douce* de Claude Autant-Lara, sorti quatre ans plus tôt en novembre 1943. La riche Madame de Bonafé, jouée par Marguerite Moréno, y prône la résignation aux miséreux à qui elle rend visite. Dans ces deux cas, Anouilh rend symétriquement hommage au cinéma français comme il l'avait fait pour le cinéma américain pendant l'Occupation.

Dans les années 1970, notre auteur fait un clin d'œil amusé à Michel Audiard lorsqu'il fait dire à Poltrone du *Directeur de l'Opéra* (acte III), à propos de Leopardo : « Il fume pas, il boit pas, il baise pas », travestissement du titre du film qu'il réalisa avec Annie Girardot, Bertrand Blier et Mireille Darc intitulé *Elle boit pas, elle fume pas, elle drague pas mais… elle cause*, sorti en avril 1970 dont l'énumération faisait depuis lors rire la France entière. Au milieu de la décennie, dans *Monsieur Barnett* (1974) et *Le scénario* (1976), face à l'envahissement de l'érotisme dans les magazines et au cinéma dans des films tels que *Les valseuses* de Bertrand Blier, *La bonzesse* de François Jouffa ou *Emmanuelle* de Just Jaeckin, Anouilh « trouve qu'on abuse de la fesse » ainsi que le dit le coiffeur à Monsieur Barnett. Dans *Le scénario* qui est censé se dérouler, rappelons-le, en août 1939, le producteur Loubenstein « donne la clef du succès maintenant : le sexe ! » car chez l'auteur, on se joue de la rigueur de la chronologie (voir notamment *L'alouette*, *L'orchestre*, *Les poissons rouges*) afin d'être parfaitement compris de son public.

---

3 Actuellement, rappelons-le, on dépasse péniblement les 170 millions de spectateurs, alors que la France est peuplée de 62 millions d'habitants.

Enfin, lorsque Ornifle avoue à son fils qu'il « ne trouve plus la vie drôle… La mort l'a figée d'un coup comme un mauvais film cassé » (acte III), cela veut dire quelque chose de concret pour le spectateur de 1955. En effet, tout au long des années 1950, on projetait souvent dans les salles de quartier des films interprétés par Fernandel, Tino Rossi ou Laurel et Hardy datant des années 1930 dont les copies étaient rayées, au son parfois inaudible et qui cassaient à force d'avoir été projetées à de trop nombreuses reprises.

Les allusions à la vie culturelle dans le théâtre d'Anouilh sont loin de se limiter au cinéma. Ainsi, le récit de la mort de Léocadia par la duchesse (deuxième tableau) fait irrésistiblement penser à celle de la danseuse américaine Isadora Duncan en 1927 étranglée par sa longue écharpe prise dans les rayons de l'une des roues de la voiture où elle se trouvait. Ce décès avait bouleversé énormément de personnes et pas seulement les amateurs de ballet.

Anouilh évoque également à plusieurs reprises des chansons connues de son public. Ainsi « Ô les jolis dimanches » qu'interprètent Machetu puis Ornifle au père Dubaton (acte I) est un décalque du « Petit vin blanc », chanson créée par Lina Margy en 1944 mais que l'on entendait toujours fréquemment à la radio dans les années 1950. Vers le début de *Monsieur Barnett*, le coiffeur fredonne « Ma Tonkinoise », chanson de Vincent Scotto composée pour le comique troupier Polin en 1895. *Monsieur Barnett* fut écrit en 1965 à une époque où passait encore sur les ondes l'interprétation de cette chanson par Joséphine Baker. Lors de la mort brutale de celle-ci, alors qu'elle se produisait sur scène en avril 1975 au cours des représentations de *Monsieur Barnett*, cette chanson avait donc encore un écho auprès du public.

S'il pastiche des répliques de comédies de Labiche ou de Feydeau, Anouilh fait également des allusions aux œuvres de ses confrères. Lorsque dans *L'hurluberlu*, le curé propose de remplacer le mot « putain » qui le choque par un simple p… comme il l'a « vu une fois à Paris » sur « une affiche dans le métropolitain » (fin de l'acte II), il s'agit bien entendu d'une affiche de la pièce *La putain respectueuse* de Jean-Paul Sartre qu'on avait écrit *La p… respectueuse* pour ne pas offusquer les âmes prudes. Quant à *Zim boum,* « antidrame » que propose de monter David Edward Mendigalès, il s'agit d'une parodie des pièces de Samuel Beckett, Eugène Ionesco ou Arthur Adamov qui fleurissaient dans les théâtres de la rive gauche depuis le début des années 1950.

La mode vestimentaire

De façon plus étonnante, Jean Anouilh tout au long de son œuvre fait allusion à la mode vestimentaire, le plus souvent pour montrer indirectement l'admiration qu'il porte aux grands couturiers de son temps. Cela est manifeste dès *La sauvage* (1938) au cours du troisième acte qui se déroule dans les salons où Thérèse Tarde est venue essayer sa robe de mariée. À travers le personnage du maître des lieux, Monsieur Lapérouse, l'auteur rend visiblement hommage à Coco Chanel. En effet, la vendeuse déclare que

> Monsieur Lapérouse a […] étudié des ensembles d'un goût très simple et très sûr pour la jeune fille qui travaille… Pour cette saison, il a prévu deux modèles

> l'un du matin, l'autre de l'après-midi. Il faut songer que la jeune fille qui travaille l'après-midi et qui sort à sept heures n'a matériellement pas le temps de faire une nouvelle toilette pour la cocktail party ou le petit dîner. Il fallait donc concevoir un modèle avec lequel elle puisse être convenable aussi bien au bureau qu'au cabaret, au cinéma ou dans un petit théâtre.

Or, depuis les années 1920, Gabrielle Chanel imaginait des vêtements simples et pratiques qui puissent être portés simultanément en ville au travail ou lors d'une soirée mondaine.

Anouilh cependant ne cache pas ses préférences en matière de grands couturiers. Beaucoup plus tard dans *Le scénario* (1976), il sacrifie à la mode rétro qui avait mis les années 1930 au goût du jour par rapport à la crise économique que subissait l'Europe. Lorsque, dans la première partie de la pièce, Marie-Hélène complimente pour sa robe l'actrice Ludmilla dont il est dit que c'est une idiote prétentieuse, pensant qu'elle est de Chanel, elle lui répond sèchement : « Schiaparelli ». Cette dernière créait dans les années 1930 des modèles aux antipodes de ceux de Chanel, très fantaisistes et colorés tels que la robe homard dessinée pour la duchesse de Windsor en collaboration avec Salvador Dali.

Durant les années 1970, il fustige également en sous-main les modes vestimentaires contemporaines à travers la discussion très animée entre Maria Christina et Dona Emilia, filles d'Antonio Di San Floura (*Le directeur de l'Opéra*, acte II). Maria Christina reproche à sa sœur son « grand manteau vert maxi ». Il s'agit d'un manteau allant jusqu'au sol, d'où le nom de maxi-manteau en loden. Ce vêtement très porté dans les années 1970-1972 était conçu à l'origine pour dissimuler les mini jupes en hiver et protéger les jambes du froid. Dona Emilia, de son côté, est jalouse du « poil de chameau » porté par sa sœur. C'était un manteau long, lui aussi, ressemblant un peu à celui revêtu par les automobilistes des années 1900-1910 pour se protéger de la poussière des routes qu'on appelait une mongolie. Il avait été mis à la mode par les babas cool souhaitant se reconvertir après Mai 68 dans l'élevage de chèvres ou de moutons en Ardèche ou en Lozère dans le sillage de la mode de l'écologie qui prenait son essor à l'époque.

Quant à la mode des manteaux de fourrure pour hommes revêtus par leur frère, elle était aussi bien portée par les babas cool que par les hippies en ce début des années 1970. Brigitte Bardot, à travers ses campagnes anti-fourrures menées après qu'elle eut abandonné le cinéma en 1973, mit indirectement un terme à tout cela.

Entre la création de *La sauvage* et du *Directeur de l'Opéra*, notre auteur ne renonça jamais à faire des références à la mode au cours de ses pièces. Dans *Léocadia*, Amanda est modiste chez Reseda sœurs. Au cours de *L'alouette*, biographie de Jeanne d'Arc dans une France sous le joug des Anglais, Jean Anouilh dit son admiration de la mode féminine du temps de l'Occupation lors d'une conversation entre Charles VII, son épouse, la reine Yolande d'Aragon, et sa maîtresse Agnès Sorel. Ils veulent organiser un bal où les dames doivent briller par leur élégance et la nouveauté de la forme de leur hennin. Lorsque Agnès déclare « on ne s'habille bien qu'à Bourges » (Charles VII était surnommé le roi de Bourges car les Anglais et leurs alliés, les Bourguignons, occupaient la plus grande partie du domaine royal), le spectateur de 1953 traduit : « On ne s'habille bien qu'à Paris ».

Quand, un peu plus avant, la reine Yolande remarque que l'élégance vestimentaire féminine à cette fête « peut équivaloir à une victoire », le public se souvient que pendant l'Occupation, les maisons de haute couture restées ouvertes telles que Marcel Rochas, Jeanne Lanvin, Lucien Lelong ou Balenciaga rivalisaient d'imagination avec les moyens qui restaient à leur disposition et l'aide du marché noir pour habiller les parisiennes avec l'élégance la plus raffinée afin qu'elles puissent mépriser les Allemands dont les compagnes n'atteindraient jamais la même allure, le même chic.

Dans *La répétition ou L'amour puni* (1950), Jean Anouilh rend hommage aux deux couturiers les plus en vue du moment durant le premier acte lorsque la Comtesse et Hortensia se complimentent sur les robes qu'elles portent. Hortensia a revêtu une robe de chez Jacquot. Les spectateurs comprennent qu'il s'agit de Jacques Fath qui a fait sensation en avril de l'année précédente en concevant pour Rita Hayworth une robe bleu ciel à l'occasion de son mariage retentissant avec l'Aga Khan. En outre, clin d'œil supplémentaire pour les initiés cette fois, il habillait Elina Labourdette, l'interprète du rôle d'Hortensia, à la scène comme à la ville ainsi qu'elle le raconte dans un documentaire consacré au couturier.

La Comtesse porte, quant à elle, une robe de Léonor. Phonétiquement, même s'il s'agit ici d'une femme, le public fait le rapprochement avec Christian Dior, le créateur en février 1947 du new-look caractérisé par ses robes amples et fluides. Ce style, après avoir fait scandale dans un premier temps en raison des pénuries de tissu, signifiait la fin des privations liées à la guerre et avait été adopté par toutes les femmes dès 1948. Il faut préciser ici qu'à cette époque, la maison de couture de Coco Chanel était fermée depuis 1940 et qu'elle ne rouvrira qu'en 1954.

Sans vouloir être didactique, on le voit, mine de rien, le théâtre de Jean Anouilh fourmille d'allusions à la vie contemporaine sous tous ses aspects, qu'ils soient politiques, culturels ou sociaux. Dès la présentation de *La sauvage* écrite en 1934, il remanie sa pièce jouée pour la première fois le 11 janvier 1938. Il y glisse des allusions au Front populaire telles que les propos de Madame Bazin au troisième acte. En effet, elle se félicite de ne plus donner de robes presque neuves aux ouvrières de la maison de couture dont elle est cliente parce que « maintenant, elles sont aussi riches que nous ». C'est le cas aussi pour le nom des robes, comme c'était alors la coutume, proposé par la vendeuse de cette maison : « les 40 heures », « la petite syndiquée ».

Anouilh compte sur l'intelligence de son public ou de ses lecteurs pour saisir ces aspects au détour d'une phrase. Cela peut prendre soit la forme d'une transposition ou de l'évocation d'une situation donnée, soit la forme du travestissement comique du nom d'un personnage y compris par l'inversion de son sexe (Monsieur Lapérouse et Coco Chanel dans *La sauvage* ou Léonor et Christian Dior dans *La répétition* par exemple). On ne retrouve cela poussé à ce point chez aucun auteur dramatique parmi ses contemporains.

Cette sorte de jeu de piste est l'un des aspects les plus attachants de son œuvre quoique assez peu étudié par les critiques qui se sont jusqu'à présent penchés sur celle-ci. En effet, ils y ont surtout souligné à l'envi la perversion de la pureté de l'enfance et des sentiments amoureux par le monde des adultes. De plus, après

l'avoir placé de son vivant à sa juste place parmi les dramaturges contemporains, il a été rangé parmi les auteurs de boulevard comme le montrent les études de Michel Corvin ou de Brigitte Brunet. Il faut reconnaître, même si l'intéressé s'est qualifié lui-même de « boulevardier honteux », que cela n'est pas sans exagération, vu la richesse de l'œuvre de Jean Anouilh. Les exemples pris ici, loin de lui substituer l'image d'un chansonnier montmartrois, n'ont tendu qu'à montrer que la verve satirique est une dimension significative et permanente de son inspiration.

Toutefois, il faut reconnaître que certaines œuvres comme *Colombe* ou *Cher Antoine* qui se déroulent dans les années 1900-1910, sans avoir le brio de celles de Feydeau ou l'action d'autres pièces telles que *L'hurluberlu* ou *Le directeur de l'Opéra*, très liées à l'actualité de l'époque, ont pu rebuter depuis la mort de Jean Anouilh en 1987. À partir de la seconde moitié des années 1970, de nouveaux metteurs en scène de théâtre se sont fait connaître, comme Patrice Chéreau, Jacques Lassalle, Jean-Pierre Vincent. Ils préfèrent monter les pièces de Bernard-Marie Koltès ou de Jean-Luc Lagarce dont la notoriété fut limitée de leur vivant, parce qu'elles sont en prise avec des problèmes contemporains tels que le sida ou le racisme qui concernent davantage le public.

VISAGES

Note sur l'iconographie anouilhienne

Bernard Beugnot

Aussi abondante qu'éparse, tant dans les archives que dans les imprimés, l'iconographie anouilhienne attend encore une enquête approfondie et un regard spécifique bien qu'elle représente une source de premier ordre pour l'histoire de son théâtre. Il n'y a eu, à notre connaissance, que deux tentatives, anciennes et sélectives, de regroupement, dans *Réalités* et dans *L'avant-scène théâtre*[1].

Les registres et, par là même, les centres d'intérêt de cette iconographie sont multiples. Si les photos de l'entourage d'Anouilh (famille, proches et amis) sont des curiosités biographiques, voire anecdotiques, les portraits mériteraient en revanche inventaire systématique et datation. Hormis ceux des photographes suisses, Gertrude Fehr et Horst Trapp (1966-1970), ou de Martine Frank (vers 1981[2]), ils sont souvent anonymes ou sans date (Roger Viollet). Il y a aussi les dessinateurs tels que Roger Wild dont le très beau portrait a été reproduit dans le programme de *Becket ou L'honneur de Dieu* en 2000 au Théâtre de Paris (*L'entracte*, n° 128).

Moins intimes et plus rares et souvent mêlées aux dossiers de mise en scène, les photos de l'homme de scène sont plus suggestives pour les chercheurs. Anouilh en effet, on le sait, avant même de devenir son propre metteur en scène, suivait de près l'élaboration de la scénographie et le jeu des acteurs, occasion de bien des remaniements du texte. Ces documents s'ajoutent comme un commentaire visuel aux témoignages rendus par les acteurs tels que Michel Bouquet, Bruno Cremer, Jacques François, Robert Hirsch, Daniel Ivernel et tant d'autres.

Mais la documentation bien sûr la plus considérable, et la plus dispersée, se rapporte aux représentations françaises et étrangères. Les archives des théâtres demeurent la propriété des directeurs successifs qui ne les rendent pas toujours publiques, ni ne les classent. Ainsi pour l'édition de la Pléiade, il s'est avéré impossible, malgré plusieurs démarches, d'accéder aux archives de la Comédie des Champs-Élysées. Il faut donc consulter divers fonds publics comme ceux de la SACD[3], des régisseurs de

1 *Réalités*, n° 36 (janvier 1949) (*Y'avait un prisonnier*, *La sauvage*, *Le bal des voleurs*, *Le voyageur sans bagage*, *Le rendez-vous de Senlis*, *Antigone*, *Ardèle ou La marguerite)* ; *L'avant-scène théâtre*, n° 282-283 (février-mars 1963), « Album complet du théâtre de Jean Anouilh ».

2 On peut les visionner sur le site de l'agence Magnum (www.magnumphotos.com).

3 Société des auteurs et compositeurs dramatiques (11, rue Ballu, Paris 75009). On y trouve des collections d'affiches et de programmes.

théâtre à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, surtout de la Bibliothèque des Arts du spectacle (BnF Richelieu). Cette dernière détient pour chacune des pièces une abondance de clichés (décors et acteurs[4]) ; elle est aussi dépositaire de fonds comme celui d'André Barsacq qui constituait un substantiel dossier pour chacune des pièces qu'il montait. Enfin, l'Institut national de l'audiovisuel, à la Bibliothèque François Mitterand (INA), en dehors de documents radiophoniques, possède des enregistrements télévisuels, comme l'émission de Bernard Rapp, *Un siècle d'écrivains*, qui fut consacrée à Anouilh le 7 mars 1999 où figurent des extraits de plusieurs spectacles[5].

Bien d'autres pistes demeurent ouvertes. Le premier jet du texte dans les manuscrits est en général accompagné d'une ou plusieurs pages de croquis. Les archives des journaux et magazines ne sont pas à négliger ; ainsi pour le photographe Pagès, proche d'Anouilh, qui travaillait à *Paris Match*. À l'étranger, les fonds dramatiques sont loin d'avoir été inventoriés et explorés. Un seul exemple : André Rombout dans sa monographie[6] publie en hors-texte deux projets de costumes pour *La valse des toréadors* (Totterdams Tonce, 1957) et *Le bal des voleurs* (Tenelsgroup Puccks, 1954) tirés de la collection du Toncelmuseum d'Amsterdam. N'oublions pas non plus les catalogues d'expositions (Jean-Denis Malclès, André Barsacq) qui exhument des documents rares.

Tout ce savoir iconographique intéresse l'histoire et la réception des pièces, mais aussi leur genèse puisqu'on sait que le texte imprimé et le texte joué sont le fruit à la fois du travail d'atelier d'écriture et des corrections ou ajouts nés lors des répétitions, qu'ils proviennent des suggestions des acteurs et des régisseurs de scène ou des repentirs de l'auteur.

Liste des photos ici publiées

1. Portrait par son ami le peintre Léon Blot (1944[7])
2. Anouilh à l'école primaire (vers 1920[8] ?)
3. Anouilh en terminale
4. Anouilh en jeune homme (vers 1925 ?)
5. Anouilh devant sa bibliothèque (Paris, années 1940)
6. Anouilh, Roland Pietri et Jean-Denis Malclès au temps du *Nombril* (1981)

---

4 Ils sont classés sous les cotes 4° PHOT-2 et 4° Ico-THE, assorties d'un numéro pour chaque pièce. Paule Tourniac, conservatrice, en a dressé un inventaire.

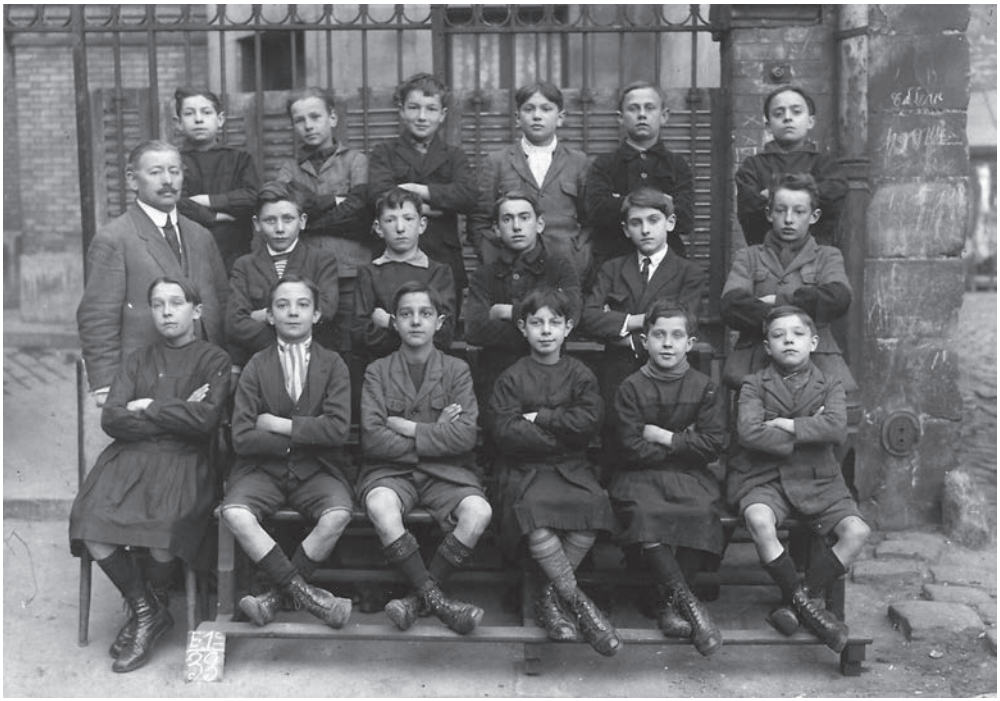
5 Cote DL T 19990317 FR3 009 001.

6 *La pureté dans le théâtre de Jean Anouilh*, Amsterdam, Holland University Press, 1975.

7 Peintre de portraits, de paysages et de fleurs, Léon-Auguste Blot (1905-1967) fait l'objet d'une courte notice dans le *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs* d'E. Benezit (Paris, Gründ, 1923) qui signale ce portrait. Il a exposé à Reims (1929-1930) et dans divers salons (artistes français, indépendants) entre 1930 et 1943. Le portrait d'Anouilh a figuré dans une rétrospective du peintre en 1998 au Musée de Saint-Dié ; il est reproduit dans le fascicule publié à cette occasion.

8 Ces cinq photos sont reproduites avec l'aimable autorisation de la collection particulière à laquelle elles appartiennent. Les droits sont réservés.

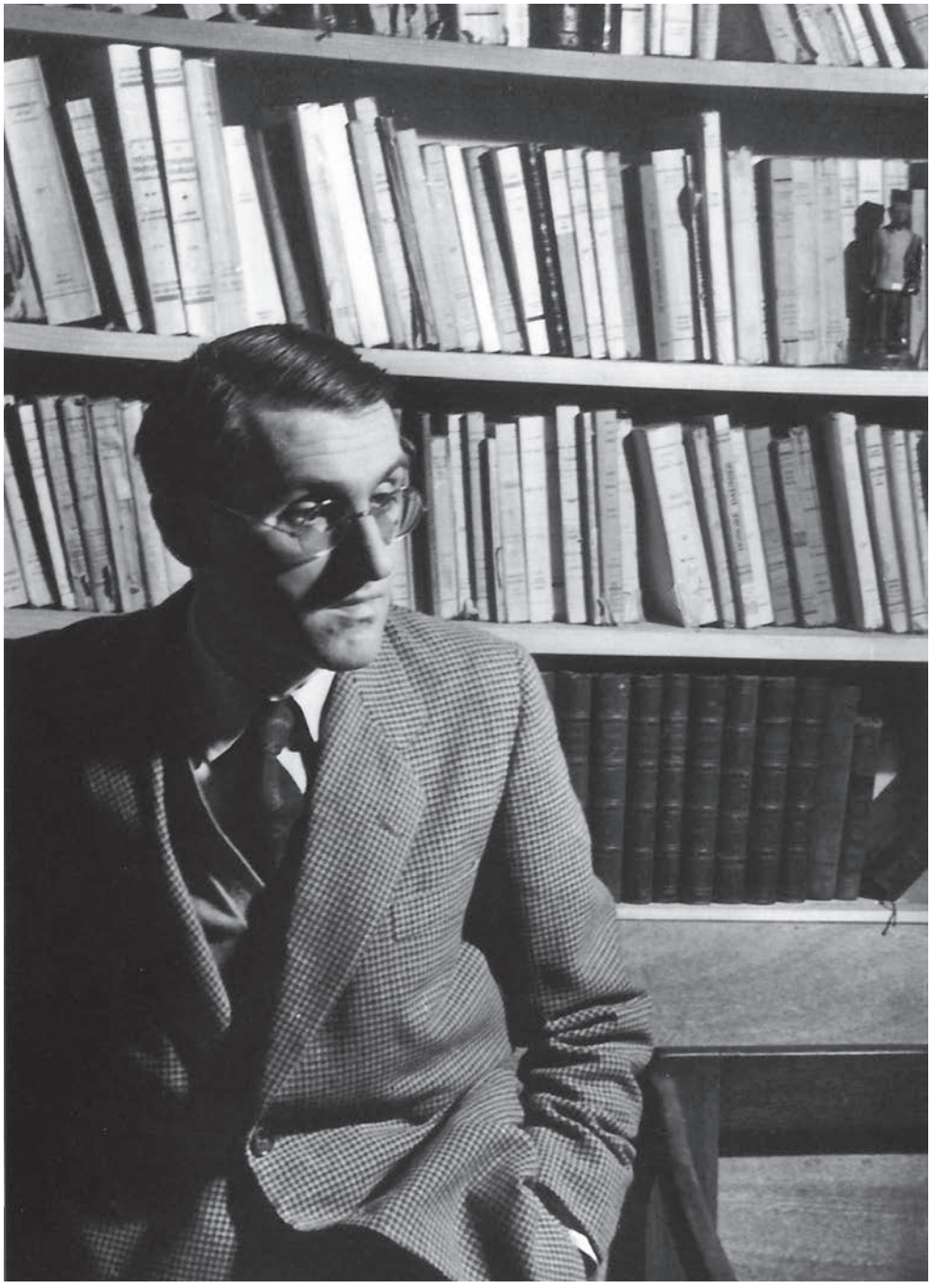
PORTRAIT PAR SON AMI LE PEINTRE LÉON BLOT (1944)



ANOUILH À L'ÉCOLE PRIMAIRE (VERS 1920 ?)

ANOUILH EN TERMINALE

ANOUILH EN JEUNE HOMME (VERS 1925 ?)



ANOUILH DEVANT SA BIBLIOTHÈQUE (PARIS, ANNÉES 1940)

ANOUILH, ROLAND PIETRI ET JEAN-DENIS MALCLÈS AU TEMPS DU *NOMBRIL* (1981)

RIVAGES DU THÉÂTRE

Le cinéma de Jean Anouilh

Christophe Mercier

Jean Anouilh débutera au printemps les prises de vues de son film « Mademoiselle Molière ». François Périer sera Molière et Catherine Anouilh, Armande. Le rôle de Madeleine Béjart n'est pas encore distribué, mais on songe à l'offrir à Simone Signoret.
(Arts, 25 au 31 décembre 1957)

On sait que « Mademoiselle Molière », rebaptisé *La petite Molière*, deviendra une pièce de théâtre, montée par Jean-Louis Barrault à l'Odéon-Théâtre de France, le 12 novembre 1959. Ce premier grand autoportrait anouilhien, dix ans avant *Cher Antoine*, restera méconnu : Anouilh ne l'éditera pas dans ses *Pièces costumées*, et le texte fera partie des « oubliés » de la Pléiade. La seule publication en est celle de *L'avant-scène théâtre*, en décembre 1959, où la pièce était précédée d'une préface (reprise du texte de présentation du programme de l'Odéon) :

> Ce que vous allez voir n'est pas une pièce. C'est un scénario qui devait être tourné et ne l'a pas été [...]. Avant de le glisser dans un tiroir philosophique où dorment pas mal de vieux coucous et quelques bonnes idées avortées, j'ai eu l'idée de l'envoyer à Jean-Louis Barrault en lui demandant si — sans rien changer à la forme — on ne pourrait pas monter ça à la scène. […] Jean-Louis Barrault m'a écrit le lendemain que ça l'amuserait ; trois jours après nous nous rencontrions quelque part en France à un point soigneusement équidistant ; il me racontait sa mise en scène et nous tombions dans les bras l'un de l'autre en clamant qu'on allait voir ce qu'on allait voir et que nous allions faire du cinéma sans producteur, sans technicien, sans caméra.

Presque vingt ans plus tard, *Vive Henri IV !* (création parisienne au Théâtre de Paris, 24 novembre 1977, après une tournée en province) résultera aussi d'un scénario écrit par Anouilh « pour un film qui ne s'est pas fait ». Bernard Beugnot, dans la chronologie de la Pléiade, nous apprend que ce scénario datait de 1964. Il aura donc fallu treize ans à Anouilh pour transformer le scénario en spectacle scénique, tout en précisant bien (programme de la création) : « Cette fois, ce n'est pas encore une pièce de moi. C'est une histoire, c'est tout, qui a été pour moi une récréation, et qui, je le répète, en sera une pour vous ». Le dialogue, à ses yeux, n'est pas un véritable dialogue de théâtre :

> L'idée m'est venue de traiter les événements multiples de cette histoire — trop nombreux pour faire une vraie pièce, « où l'on parle » — sur le rythme de la bande dessinée. Tout marche, tout court, la plus longue scène dure quatre minutes [...], tout se joue en même temps. On gomme le temps, on passe en rase-motte sur les sentiments ; et le texte (bien entendu, c'est une coquetterie) a tout juste la valeur de celui qu'on lit dans les bulles qui sortent de la bouche des personnages (*Le Figaro*, 23 novembre 1977).

Les mêmes causes produisant souvent les mêmes effets, *Vive Henri IV !* aura le même destin que *La petite Molière* : l'oubli ! C'est même le seul cas (avec *Mandarine*, mais c'était en 1935, Anouilh était un auteur débutant, et la pièce avait été un four) où une pièce d'Anouilh aura été représentée sans être imprimée (fût-ce dans un numéro de *L'avant-scène théâtre*). Elle ne sera publiée à La Table Ronde qu'en 2000, treize ans après la mort d'Anouilh, et n'aura pas non plus les honneurs de la Pléiade.

Troisième « nouvelle pièce costumée » potentielle, et qui n'en sera pas une : *Thomas More ou L'homme libre*. Là encore — ainsi que nous l'apprend Bernard Beugnot — il s'agissait, à l'origine, d'un scénario écrit dans les années 1960, et jamais réalisé. On l'a dit, les mêmes causes produisent souvent les mêmes effets... mais pas toujours. Est-ce parce que, contrairement à celui de *La petite Molière* ou de *Vive Henri IV !*, le dialogue en était extrêmement « écrit », très littéraire — voire parfois quelque peu verbeux — et prenait le pas sur le mouvement ? Toujours est-il que ce scénario-là, Anouilh choisira d'en faire sa dernière pièce publiée, en 1987. Elle ne parut que quelques jours après sa disparition (achevé d'imprimer en novembre 1987), mais il avait pu relire les épreuves, et elle sera représentée dans le décor austère de la Crypte Sainte-Agnès, en 1994, dans une mise en scène d'une sobriété janséniste, aux antipodes des jeux de tréteaux multiples et du spectacle « total » et mouvementé qu'avaient été *La petite Molière* et *Vive Henri IV !* Notons que *Thomas More* est aussi absent de la Pléiade.

Ainsi, trois scénarios « historiques » d'Anouilh auront donné lieu à trois pièces — pièces marginales, pièces mal connues, mal aimées, mais qui ne déparent pas le corpus de l'œuvre et qui, au moins pour les deux premières, témoignent de la curiosité d'Anouilh pour les formes théâtrales les plus diverses, et de son éternelle volonté de renouvellement. Ces trois pièces manifestent aussi l'ambiguïté des rapports qu'Anouilh entretenait avec le cinéma, des rapports complexes, et passionnants en ce qu'ils posent une question de fond : quelle différence entre un dialogue de théâtre et un dialogue de cinéma ? Qu'est-ce qui fait qu'un scénario peut parfois devenir une bonne pièce ?

À l'époque où il écrivait les scénarios de *Vive Henri IV !* et de *Thomas More*, Anouilh écrivait une pièce qui connut, elle, le destin exactement contraire : *La belle vie* (écrite en 1965) ne sera jamais montée sur scène (en France, tout au moins) et n'est connue du public français que sous forme de « dramatique télévisée », tournée par Lazare Iglésis, et diffusée en 1979. Le texte en sera publié à La Table Ronde en 1980, mais Anouilh ne le reprendra pas dans son ultime recueil, les *Pièces farceuses* (1984). Et, à la lecture, *La belle vie*, tout au moins dans ses premières lignes, évoque un scénario, et les premiers plans, les plans de présentation d'un film :

> Des vues de révolution qui peuvent être documentaires, pourvu qu'elles donnent le climat d'après la Première Guerre mondiale : Béla Kun, le putsch de Münich ou même la révolution russe si les costumes ne sont pas trop typés.
>
> Des tanks démodés, des hommes montés sur des camions, qui haranguent la foule, des comités de soldats et d'ouvriers qui délibèrent.
>
> Des arrestations ; une exécution ; une foule qui acclame, hérissée de drapeaux rouges et, soudain, une prison.
>
> L'intérieur de la prison.

Avec la liberté d'écriture qui était la sienne, l'Anouilh des années 1960, dans ses plus grandes pièces — *Cher Antoine*, *Ne réveillez pas Madame*, *Tu étais si gentil quand tu étais petit* et, couronnement de l'œuvre, *L'arrestation* —, fait fi de la chronologie, de l'unité de lieu et de décor, voire de l'unité d'action (*Tu étais si gentil* est à la fois une pièce et le commentaire-contrepoint ironique de cette pièce). Cette liberté absolue à l'endroit des contraintes de la scène — liberté qui vaudra deux fours mémorables à deux chefs-d'œuvre, *Tu étais si gentil* et *L'arrestation* —, on peut supposer qu'Anouilh la devait à son adaptation théâtrale du scénario de *La petite Molière* et, de façon plus générale, à son travail pour le cinéma.

* * *

« Je n'ai sur la conscience, au cinéma, qu'un ou deux vaudevilles et quelques mélos oubliés et non signés », écrivait Anouilh à Hubert Gignoux en 1946. Voire...

Au moment de cette déclaration, Anouilh avait déjà réalisé lui-même un film (*Le voyageur sans bagage*, 1943), et signé plusieurs scénarios originaux (*Les otages* et *Cavalcade d'amour*, deux films réalisés par Raymond Bernard en 1939). Les « un ou deux vaudevilles [...] non signés » auxquels il faisait allusion étaient sans doute *Les dégourdis de la Onzième* (Christian-Jaque) et *Vous n'avez rien à déclarer ?* (Leo Joannon), tous deux de 1936, qui font partie des meilleures comédies de l'époque.

Peu après sa lettre à Hubert Gignoux, son activité cinématographique prendra une nouvelle ampleur : scénario original de *Monsieur Vincent* (Maurice Cloche, 1947), de *Pattes blanches* (Jean Grémillon, 1948), que seule une maladie l'empêchera de réaliser lui-même, du *Rideau rouge* (signé en 1952 par son vieux complice André Barsacq, novice derrière la caméra, mais dont on peut supposer qu'Anouilh a fait plus que superviser le tournage), du *Chevalier de la nuit* (Robert Darène, 1953) ; réalisation de son deuxième film, *Deux sous de violettes* (1951), sur un scénario cosigné avec Monelle Valentin. Sans compter les travaux d'adaptation officiellement reconnus (*Anna Karénine*, Duvivier, 1947 ; *Caroline chérie* et *Un caprice de Caroline chérie*, respectivement de Richard Pottier et Jean Devaivre, 1950 et 1952).

En 1957, on l'a vu, *Arts* annonçait qu'il allait tourner son troisième film, « Mademoiselle Molière ». Et ses activités cinématographiques se poursuivront au cours des années 1960, à travers des adaptations (*La mort de Belle*, de Simenon, pour Édouard Molinaro, en 1963 ; *La ronde*, de Schnitzler, pour Roger Vadim, en 1963 ; *Piège pour Cendrillon*, de Sébastien Japrisot, pour André Cayatte, en 1964) et des scénarios originaux (*Vive Henri IV !* et *Thomas More*, bien entendu, mais aussi un

film mystérieux, dont on ne sait rien : *Time for Loving / Le temps d'aimer*, de l'Anglais Christopher Miles, 1971).

Au cours des années 1970, c'est la télévision qui fera appel à lui : adaptation de *Manon Lescaut* (1978), adaptation du *Diable amoureux* de Jacques Cazotte pour la télévision allemande, adaptations (non tournées) du *Père Goriot* et d'*Ursule Mirouët*. Et, surtout, un scénario original magnifique, dans la lignée de *Becket*, et qu'on aimerait voir publié : *Le jeune homme et le lion* (Jean Delannoy, 1976), téléfilm dans lequel George Wilson campait un inoubliable Charlemagne.

Le cinéma, contrairement à ce qu'il a pu en dire, n'a jamais été éloigné des préoccupations de Jean Anouilh. Lui-même, à la fin de sa carrière, ne cachait plus sa tendresse amusée pour le milieu haut en couleurs des producteurs qu'il avait connu dans les années 1930, et leur consacrera *Le scénario* (1976), une de ses *Pièces secrètes*. Dans son livre de souvenirs, *La vicomtesse d'Eristal n'a pas reçu son balai mécanique* (1987), il avouera d'autres collaborations non créditées : *J'étais une aventurière* (comédie lubitschienne de Raymond Bernard, 1938) et *Battement de cœurs* (Henri Decoin, 1940, un des rôles les plus charmants de la toute jeune Danielle Darrieux).

Dans un article de la *Revue d'histoire du théâtre* (1995), Philippe d'Hugues révélera son rôle dans *Marie Martine* (Albert Valentin, 1942, dans lequel, non sans une certaine exagération, Jacques Lourcelles voit une sorte de *Citizen Kane* français) et dans *La fiancée des ténèbres* (Serge de Poligny, 1944). Plus récemment, dans l'édition DVD des *Vierges* (1962), Jean-Pierre Mocky confirmera ce que laissait entendre François Truffaut dans *Les films de ma vie* : Anouilh a été très présent dans l'écriture du scénario et des dialogues de ce film à sketchs.

La filmographie d'Anouilh, on le voit, ne cesse de s'augmenter de nouveaux titres, et son « œuvre cinématographique » est bien plus importante que lui-même ne le laissait supposer.

* * *

C'est qu'Anouilh est arrivé au théâtre au moment où le cinéma devenait parlant, et où les producteurs cherchaient des scénaristes capables d'écrire des dialogues. Certes, à la différence de Guitry, de Pagnol, de Cocteau, Anouilh homme de cinéma n'a pas été à la hauteur d'Anouilh homme de théâtre. Sa participation au septième art évoque plutôt celles, périphériques, de deux dramaturges qu'il admirait, Jean Giraudoux et Marcel Aymé.

À la différence d'Anouilh, Giraudoux n'a cependant signé que deux scénarios (*La Duchesse de Langeais*, pour Jacques de Baroncelli, en 1942 et *Les anges du péché*, pour Robert Bresson, en 1943), mais ces deux scénarios reconnus ont été publiés, y compris dans l'édition de la Pléiade (car Giraudoux, à la différence d'Anouilh, a eu droit à une Pléiade intégrale, comprenant ses « Œuvres cinématographiques complètes »).

Le cas de Marcel Aymé (à ceci près que lui n'a pas réalisé de films) est encore plus proche de celui d'Anouilh : ses scénarios originaux n'ont pas été publiés (à l'exception de celui de *La bourse et la vie*, écrit pour Jean-Pierre Mocky en 1965,

et paru dans les *Cahiers Marcel Aymé*) et on en est réduit à *flairer* sa participation diffuse dans les films à l'écriture desquels il a participé (*Les mutinés de l'Elseneur*, *Crime et châtiment*, *Nous les gosses*, entre autres).

Explorons maintenant les « films d'Anouilh », regardons les films qu'il a réalisés, retrouvons-le dans les scénarios qu'il a signés, essayons de le deviner dans les dialogues qu'il a écrits.

Les deux films « officiels » d'Anouilh portent bien évidemment sa marque : l'un, *Le voyageur sans bagage*, est une adaptation de l'une de ses pièces les plus célèbres, sinon la plus réussie, et l'autre, *Deux sous de violettes*, même si le scénario en est attribué à Monelle Valentin, sa compagne et la mère de sa première fille, est anouilhien en diable, jusqu'à la caricature.

Le voyageur sans bagage est un bon film, très sous-estimé. Anouilh ne se contente pas de filmer sa pièce dans un décor unique (façon Guitry, qui filme moins une pièce que la *représentation* d'une pièce), mais ne cherche pas non plus à l'« aérer » par des séquences en extérieur qui ne feraient qu'en casser le rythme (façon *Le blanc et le noir*, excellente pièce de Guitry maladroitement adaptée par Robert Florey). En réalité, à partir d'un texte de théâtre, il écrit un scénario original. Il sacrifie une bonne partie des dialogues, en modifie certains, en invente d'autres (il y a notamment dans le film de beaux dialogues entre Gaston et son frère, Pierre Renoir admirable d'humanité), condense plusieurs scènes en une, prend une réplique dans une scène pour la placer dans une autre. Et il invente des séquences dotées d'un texte original.

Le film s'ouvre à l'intérieur d'une église. Une vieille femme et un handicapé sont agenouillés devant des *ex-voto*. Ils sortent de l'église, le handicapé sur ses béquilles. Contre champ : Pierre Fresnay / Gaston (il n'avait pas créé le rôle à la scène, mais il était, depuis *L'hermine*, un familier du théâtre d'Anouilh) arrive sur la place de l'église, accompagné de son chien (un chien qui n'était pas dans la pièce). Immédiatement, on comprend que le handicapé et sa mère ont reconnu Gaston. En trois ou quatre plans, tout est dit (et grâce à des procédés purement cinématographiques, sans dialogues) : Pierre Fresnay / Gaston est bien le fils Renaud, et il va devoir affronter son passé, et les personnages de son passé. Le léger doute qui subsistait pendant une partie de la pièce est aboli dès le départ (une telle reconnaissance, à travers un infime regard, est impossible au théâtre). L'histoire y gagne en densité, en tragique. Le spectateur sait que Gaston est bien le fils disparu, mais Gaston l'ignore encore.

Quelques séquences, absentes de la pièce (Gaston entendant Valentine jouer Mozart au piano, Gaston dans un pavillon isolé, s'affublant d'un masque trouvé là), vont faire du film une poignante recherche du temps perdu — et retrouvé à son corps défendant par un héros qui préférerait l'oubli.

Autre séquence nouvelle : la promenade en voiture, quand Madame Renaud (admirable Marguerite Deval, qui rend son personnage plus cruel, plus sèchement bouffon que dans la pièce) conduit Gaston à la messe. Il voit, dans la rue, les personnages de son passé, qui savent qui il est, et que lui voudrait ne pas reconnaître. À la sortie de la messe, Valentine conduit Gaston dans une petite épicerie-café, qui était leur lieu de rencontre autrefois. Cette séquence est nouvelle, et très typique

de l'Anouilh années 1930, jusque dans sa mièvrerie, accentuée par le jeu appuyé et daté de Pierre Fresnay. Les rapports de Gaston et de Valentine gagnent en subtilité, en tendresse. Gaston n'est plus simplement le petit voyou qu'il était dans la pièce, il est devenu un enfant perdu, mal aimé, un révolté en quête de pureté.

Plus tard, au cours d'un dialogue — écrit spécialement pour le film — avec Valentine, Gaston se rend compte qu'il est bien le fils Renaud. Lorsque, à travers un œil-de-bœuf, il découvre les familles venues le réclamer (elles sont plusieurs, entassées dans le salon, ce qui crée un effet comique absent de la pièce), on comprend qu'il va partir avec l'une d'elles. Valentine lui dit alors : « Tu vas coucher dans les draps d'un mort ». Réplique forte, absente de la pièce.

Et la fausse reconnaissance finale, qui va permettre à Gaston de fuir ce passé qu'il rejette, donne l'occasion à Anouilh de créer un amusant personnage de curé qui va risquer la damnation en faisant un faux témoignage à propos de la cicatrice de Gaston, qu'il prétend reconnaître.

Le voyageur sans bagage est un vrai film, un film au scénario original, qui annonçait la naissance d'un véritable cinéaste. Anouilh — ce n'est pas une surprise — s'avère excellent directeur d'acteurs : Pierre Renoir, Marguerite Deval sont à leur meilleur. Pierre Fresnay est aussi limité qu'à son habitude, mais c'était un ami d'Anouilh, et une vedette si adulée que personne — pas même Pagnol — ne s'est jamais rendu compte à quel point il était mauvais...

Deux sous de violettes, le deuxième film réalisé par Anouilh (1951), repose sur un scénario original très typique, dans sa noirceur frôlant le sordide, dans sa poésie parfois un peu mièvre, de l'Anouilh des années 1930. Curieusement, on n'y retrouve pas le Anouilh sec, bouffon, extrêmement stylisé qui, depuis *Ardèle* (1948), vient de découvrir son style au théâtre.

Thérèse, une jeune fille pure (Dany Robin) vit à Paris entre sa mère veuve, bourgeoise tombée dans la misère, son frère (Michel Bouquet, admirable, comme à son habitude) veule et paresseux, et sa sœur, prête à tout pour sortir de ce milieu. Il y a aussi une étonnante mangeuse d'escargots, énorme et grasse, la maîtresse du frère (Michel Bouquet, cinquante ans après le film, nous a dit conserver une tendresse particulière pour ce personnage caricatural et si chargé qu'il en devient poétique). Thérèse travaille chez un fleuriste libidineux qui cherche constamment à la violer. Heureusement, Thérèse a un amoureux, un ouvrier sympathique qu'on croirait sorti d'un film d'avant-guerre. Thérèse, malade, est envoyée chez sa tante du Nord, riche et respectable, interprétée par une Jane Marken en grande forme, entre la dame d'œuvres et la mère maquerelle, qui lui fait sentir qu'elle dérange, mais la présente néanmoins à la bourgeoisie du cru. Thérèse tombe amoureuse d'un fils de famille. C'est le grand amour, il la force à coucher avec lui mais, dès qu'il apprend qu'elle est enceinte, la laisse tomber. Elle veut se faire avorter, demande conseil à un ancien ami de son père, qui essaie lui aussi de la séduire. Après une fausse couche providentielle, Thérèse repart à Paris, reprend son travail chez le fleuriste — il est maintenant paralysé à la suite d'une chute — et retrouve son amoureux.

Le scénario est presque un « à la manière de Jean Anouilh ». Le dialogue, certes, est vif et, dans la deuxième partie du film, la caricature des bourgeois du Nord est très plaisante. Mais on a l'impression que le cinéaste se complaît dans

le sordide (l'amoureux de Thérèse lui dit : « C'est beau le printemps », et le plan suivant montre une concierge vidant un seau d'ordures dans la rue), et ce sordide très « naturaliste » rappelle le jeune dramaturge parfois naïf des années 1930 plus que le Maître cynique et tendre, inventeur de formes, qu'il est devenu depuis la fin de la guerre. On ne peut pas parler d'un mauvais film — et Michel Bouquet et Jane Marken, à eux seuls, valent le coup d'œil —, simplement d'un film inutile, d'un film qui, en 1951, paraît curieusement *décalé* par rapport à ce qu'Anouilh dramaturge est devenu.

L'œuvre d'Anouilh cinéaste, bizarrement, s'arrêtera là. Officiellement, du moins. Car *Le rideau rouge* (1952 ; autre titre : *Les rois d'une nuit* ; autre titre : *Ce soir on joue Macbeth*), signé André Barsacq, dont c'est l'unique réalisation, est bien un film d'Anouilh. Sur une intrigue policière située dans les coulisses du Théâtre de l'Atelier, on y voit Monelle Valentin (c'est même la seule trace enregistrée qui nous reste de Monelle Valentin interprétant un texte d'Anouilh), un Michel Simon sublime dans le double rôle d'un acteur célèbre et de sa doublure, Pierre Brasseur (trois ans avant *Ornifle*) et Noël Roquevert en acteur raté. Il s'agit sans doute du meilleur scénario original écrit par Anouilh, et de l'un des grands films méconnus des années 1950. Les dialogues sont admirables, et anouilhiens en diable : « Cette loque recouverte de fleurs comme un cadavre, c'est ce qu'on appelle devenir quelqu'un. C'est ignoble de vieillir » (Brasseur à Monelle Valentin). « Je ne sais pas si c'est la contagion du théâtre mais je trouve que c'est un peu sommaire, les solutions de la vie... » (le commissaire, qui annonce ses collègues de *La grotte* et de *L'arrestation*). Pour l'occasion, Anouilh a traduit plusieurs scènes de *Macbeth*, et fait exécuter des costumes par son complice habituel, Jean-Denis Malclès. C'est dire à quel point il devait tenir à ce film, dont on se demande pourquoi il ne l'a pas signé lui-même.

Ce *Rideau rouge* nous permet de faire la transition entre les films réalisés — officiellement ou non — par Anouilh, et ceux pour lesquels il s'est borné à signer (ou co-signer) un scénario original.

Le premier d'entre eux, *Cavalcade d'amour* (1939), honnêtement réalisé par Raymond Bernard, consiste en trois histoires d'amour, toutes situées dans le même château, à diverses époques. Anouilh, dans ses souvenirs, dit qu'il a eu entièrement carte blanche pour le scénario : seul le titre lui était imposé. La première partie, située au XVII^{e} siècle, est un hommage au *Capitaine Fracasse* et au monde du théâtre itinérant. La seconde, qui se passe sous le Second Empire, est une belle histoire d'amour puni, dans laquelle la petite couturière Simone Simon est la parfaite héroïne anouilhienne, pure et habitée par l'absolu. La troisième est la plus drôle et la plus typique d'Anouilh. La situation annonce un peu *L'invitation au château* : un riche banquier véreux qui aime sa fille souhaiterait la marier à un fils de famille qui lui assurerait la respectabilité. Le respectable fils de famille en question a un père un peu moins respectable et complètement ruiné, magistralement interprété par Saturnin Fabre qui, comme tous les aigrefins d'Anouilh, a pour patronyme Dupont-Dufort. On se croirait dans *Le bal des voleurs* autant que dans *L'invitation au château*. Du mouvement, un dialogue qui crépite, des acteurs (Michel Simon et Saturnin Fabre) au sommet de leur art : le troisième sketch de *Cavalcade d'amour* est l'un des fleurons du cinéma d'Anouilh.

La même année, pour le même Raymond Bernard, Anouilh participera au scénario des *Otages*, film rarement projeté. On est pendant la guerre de 1914, dans un petit village français. Un jeune homme du village a tué un officier allemand. Plusieurs notables se portent volontaires pour être otages, afin que le village ne soit pas détruit. La prison commune, dans l'attente de l'exécution, leur servira de révélateur : les masques tomberont (c'est déjà la situation de *Chers zoiseaux*, beaucoup plus tard, dans l'attente de la bombe). Parmi les otages, deux ennemis irréductibles et burlesques, le maire, Charpin, et un noble ruiné, Saturnin Fabre. Le fils de l'un (c'est lui qui a assassiné l'Allemand) est amoureux de la fille de l'autre. Le scénario est habile, réussi, donne lieu à de bons numéros d'acteurs (Charpin et Saturnin Fabre, évidemment, mais aussi Pierre Larquey en fonctionnaire héroïque et terrorisé par sa femme, Marguerite Pierry, qui s'en donne à cœur joie). Le couple Larquey-Pierry est très anouilhien, de même que les deux jeunes amoureux (« Ça fait combien de nuits, toute une vie ? » : une telle réplique, poétique et mièvre, ne pouvait être signée que par le Jean Anouilh des années 1930). Une scène de café en 1914, dans le village de Champigny, évoque un peu l'ambiance du *Scénario*, qui parle d'une autre guerre, et sera écrit trente ans plus tard.

En 1947, Anouilh signe un de ses scénarios les plus célèbres : *Monsieur Vincent*, biographie de Vincent de Paul réalisée par Maurice Cloche, cinéaste peu connu, dépourvu de style personnel, mais dont l'honnête mise en image ne dessert pas le texte d'Anouilh. *Monsieur Vincent* — comme *Cavalcade d'amour*, huit ans plus tôt — est un film dans lequel on retrouve les thèmes d'Anouilh, ses obsessions. Vincent de Paul (interprété par Pierre Fresnay avec sa raideur coutumière, mais qui ici ne sied pas trop mal au personnage), c'est déjà Becket, qui prend en charge l'honneur de Dieu, et s'oppose à Richelieu, nouveau Créon, qui incarne la raison d'État (« Croyez-vous que je connaisse les visages, moi ? Dieu m'a mis à cette place, et je ne me demande pas si ça me fait plaisir »). Dans le rôle d'un pauvre haineux et phtisique, Michel Bouquet semble se préparer à Bitos (« Les pauvres, ça ne dort pas la nuit, ça travaille, ça s'insulte, ça se bat. Et il ne faut pas s'attendrir. Les pauvres s'en foutent. C'est bon pour les riches de s'attendrir. Les pauvres, ils en ont assez. Chacun pour soi »). Jean Carmet débutant apparaît dans le rôle d'un jeune prêtre, et ses rapports avec Vincent de Paul annoncent ceux de Becket et du moinillon. Dans une scène féroce, Anouilh montre de bonnes dames d'œuvres traitant les pauvres comme des animaux (« Moi, c'est comme avec mon petit chien »), et on retrouve sa vieille haine contre le conformisme bourgeois qui, de *Y'avait un prisonnier* à *L'arrestation*, est un des fils rouges de son œuvre.

Anouilh semble avoir tenu particulièrement à *Monsieur Vincent*, film plusieurs fois primé et que, paraît-il, le pape lui-même appréciait. Une anecdote l'amusait, qu'il a souvent racontée : une réplique de Pierre Fresnay a été trouvée reprise sur une image pieuse, citée comme une véritable parole de saint Vincent de Paul. À le revoir aujourd'hui, le film paraît une honnête reconstitution historique, à la mise en scène un peu empesée, mais qu'on prend plaisir à voir pour son scénario et ses dialogues, du Anouilh pur jus. Après Monsieur Vincent, il y eut Jeanne D'Arc, Thomas Becket, Thomas More : la veine religieuse d'Anouilh.

L'année suivant *Monsieur Vincent*, ce fut *Pattes blanches* (1948), le meilleur film auquel Anouilh ait participé, le seul de ses *scenarii* à avoir bénéficié des services d'un grand metteur en scène, en l'occurrence Jean Grémillon. À l'origine, Anouilh devait tourner le film lui-même, et en fut empêché par des problèmes de santé. Grémillon le remplaça au pied levé, et utilisa la distribution prévue pour son *Printemps de la liberté*, jamais tourné, mais interprété à la radio par Paul Bernard, Michel Bouquet, Fernand Ledoux. Selon les souvenirs de Michel Bouquet, Paul Bernard appartenait déjà à la distribution prévue par Anouilh (il devait interpréter le rôle du fils bâtard, qui échut à Bouquet), mais pas Bouquet, ni Ledoux. Dans la distribution de Grémillon, Bouquet interprète le rôle du fils bâtard et Paul Bernard, celui de « Pattes blanches », le maître — ruiné — du château. On ne sait si le scénario d'origine se passait en Bretagne, sur la lande, entre le château désert et le bistrot du port, ni si s'y trouvait la scène de noce tragique, point culminant du film : les scènes de noces, on le sait, sont chères à Grémillon. Toujours est-il que le film est un chef-d'œuvre, dans lequel thèmes et personnages anouilhiens sont transcendés par la poésie de la caméra de Grémillon. On retrouve les personnages d'Anouilh (la petite domestique bossue et pure amoureuse de « Pattes blanches » ; Michel Bouquet en pauvre haineux), et un thème qui l'obséda jusqu'à la pièce testamentaire qu'est *L'arrestation* : la bâtardise, le petit pauvre fils adultérin du riche seigneur du village. Une scène est, sans doute aucun, du pur Anouilh : la rencontre dans une cabane de pêcheur, sur la lande, de Bouquet et de Suzy Delair — elle était déjà présente dans *Roméo et Jeannette*, que Bouquet avait créé deux ans plus tôt sur la scène de l'Atelier.

On imagine que si Anouilh avait tourné lui-même son scénario, on aurait eu un équivalent de *Deux sous de violettes* : des dialogues superbes, de grands numéros d'acteurs, et une ambiance sordide. Alors que, devant la caméra de Grémillon, même les scènes de ménage entre Fernand Ledoux et Suzy Delair deviennent de la poésie. *Pattes blanches* est un des fleurons du cinéma français, un film anouilhien, certes, mais avant tout un film de Grémillon. Le scénario a été phagocyté par la mise en scène de Grémillon qui, au contraire d'André Barsacq, de Maurice Cloche, de Raymond Bernard, ne s'est pas borné à *illustrer* un texte d'auteur, mais à le *recréer*.

Dans cette exploration des scénarios originaux d'Anouilh, nous en arrivons maintenant au *Chevalier de la nuit* (1953) réalisé par l'obscur Robert Darène, qui était aussi un acteur. Il s'agit d'un film fantastique, une espèce de *remake* de *Docteur Jekyll et Mister Hyde* : le noble et beau vicomte Jean-Claude Pascal torture mentalement son épouse, la cantatrice Renée Saint-Cyr. Et pourtant ils se sont aimés, avant... Jean-Claude Pascal, à la suite d'un pacte avec le diable, va se dédoubler. Il y aura d'un côté le méchant vicomte aux cheveux noirs, et de l'autre le beau jeune homme blond, le chevalier de la nuit, qui sème derrière lui des incendies pour réparer les injustices, et qui va sauver Renée Saint-Cyr. Le thème du film est anouilhien (la dégradation d'un couple), et quelques répliques sonnent comme de l'Anouilh (« Le jeune homme que vous étiez autrefois, le jeune homme pur » ; « Nous avons fait quelques progrès dans l'art de nous faire du mal »). Et le préfet de police égrillard qui traîne dans les coulisses de l'Opéra et appelle les danseuses « mon petit chou » ou « mon petit lapin » rappelle un personnage de *Colombe*. Mais, par ailleurs, on ne sent

pas vraiment Anouilh dans ce film poussiéreux, abominablement interprété (hormis une courte apparition de Louis de Funès), sauvé parfois par une certaine poésie nocturne et maladroite. Jean-Claude Pascal, dans ses souvenirs, attribue par erreur la réalisation du film à Anouilh lui-même. Le générique ne le crédite que de l'*idée* du scénario, ce qui paraît probable : il y est beaucoup moins présent qu'il ne l'était dans *Cavalcade d'amour*, dans *Monsieur Vincent*, dans *Pattes blanches*. Sans parler de *Deux sous de violettes* ou du *Rideau rouge*, qui sont du pur Anouilh. Quoi qu'il en soit, c'est un film mineur, plutôt raté, qui mérite l'oubli dans lequel il est resté.

Après ce *Chevalier de la nuit* (quelle qu'y ait été sa participation), Anouilh n'écrira plus de scénario original pendant quelques années, et tous ceux qu'il écrira ensuite seront des scénarios historiques : ceux qui devaient donner naissance à *La petite Molière*, à *Vive Henri IV !*, à *Thomas More*, puis *Le jeune homme et le lion*, qui sera tourné pour la télévision, trois heures divisées en deux parties. Il n'a été diffusé que deux fois (à Noël 1976, puis à nouveau en 1977 ou 1978), et on aimerait que la télévision d'aujourd'hui, toujours prête, à travers d'ineptes bêtisiers et autres niaiseux *Enfants de la télé*, à auto célébrer son passé, se rappelle ce joyau. Anouilh, en une sorte de variation sur *Becket* (« D'ailleurs, il y a des répliques entières de *Becket*. Je peux bien m'emprunter, je ne me plagie pas »), y reprenait le thème de la raison d'État (incarnée par Charlemagne / George Wilson) et celui de l'amitié. La mise en images de Jean Delannoy donnait lieu à une suite de belles enluminures (Charlemagne au bord de sa piscine, à Aix-la-Chapelle), et les dialogues étaient magnifiques. Le film culminait dans une déclaration passionnée de Charlemagne à Roland, prêt à rejoindre, à Roncevaux, des chevaliers que Charlemagne — la raison d'État, toujours — envoyait au sacrifice : « Toi, j'ai besoin de toi, je ne veux pas risquer de te perdre ». George Wilson était superbe.

On aimerait voir publiés les scénarios originaux les plus personnels d'Anouilh, un volume qui comprendrait *Cavalcade d'amour*, *Monsieur Vincent*, *Deux sous de violettes*, *Le rideau rouge* et *Le jeune homme et le lion*. Ils ne sont pas indignes du meilleur de son œuvre.

* * *

Films réalisés par Anouilh (deux, ou trois si l'on compte *Le rideau rouge*), films signés par Anouilh : jusque-là, « le cinéma de Jean Anouilh » est un domaine bien balisé, dans lequel (hormis en ce qui concerne *Le Chevalier de la nuit*) on peut voir la part qu'il y a eue.

Reste maintenant un domaine beaucoup plus flou, incertain : celui des adaptations, ou des participations non créditées.

Deux adaptations — non créditées au générique, mais depuis longtemps reconnues comme étant d'Anouilh — peuvent presque être considérées comme des œuvres originales : *Les dégourdis de la Onzième* (1936, Christian-Jaque, d'après un vaudeville militaire de Mouezy-Eon) et *Vous n'avez rien à déclarer ?* (Leo Joannon, 1936) à propos duquel Anouilh, dans ses souvenirs, dit qu'il a complètement modifié et réécrit la pièce d'origine. Ces deux films sont de grandes réussites. Le premier est une comédie de caserne, comme il y en eut un grand nombre dans les années

1930, mais elle est sans doute (au même titre que *Les gaîtés de l'escadron*, de Maurice Tourneur) la meilleure. Le prétexte en est la représentation — par les militaires — d'une pièce, *L'orgie romaine*, écrite par Pauline Carton, vieille fille et sœur du colonel. Très vite, grâce au talent des acteurs — Pauline Carton, Fernandel, Saturnin Fabre, André Lefaur — servis par un texte irrésistible, le comique troupier se transforme en une farce délirante, surréaliste, qui voit des pious pious déguisés en vierges romaines, et Pauline Carton grimée en noir. Anouilh — avec la collaboration de son complice Jean Aurenche — insuffle un rythme et une cocasserie très personnels à ce qui aurait pu n'être qu'une « fernandellerie » banale. Il s'agit d'un des rares films de comique troupier qui n'ait pas pris une ride, qui témoigne de son époque sans être ridicule : Anouilh a su y insuffler du style.

Vous n'avez rien à déclarer ? est encore plus réussi. Disons-le : c'est un des films les plus drôles du français. Pierre Brasseur en jeune laborantin timide et bafouillant amoureux de la fille de son patron ; Raimu en savant distrait ; Saturnin Fabre en psychiatre méfiant et libidineux ; Pauline Carton en dame-pipi sentimentale ; Alerme en homme du monde aigrefin (il possède un patronyme très anouilhien, Hélios de La Baule) : tous sont irréprochables, et la fantaisie d'Anouilh, son dialogue vif, précis, rapide, leur permettent de s'évader en plein délire poétique. Aucun texte d'Anouilh n'a jamais bénéficié d'une telle distribution, et le résultat n'est pas indigne du *Bal des voleurs*.

Parfois, le Anouilh désabusé qu'on connaît bien pointe le bout de son nez (Raimu à Brasseur, son futur gendre, en parlant de sa fille : « C'est un ange. C'est ce qu'on disait d'ailleurs de ma femme au moment de notre mariage. Vous voyez ce que ça donne, un ange, en vieillissant ? »), mais sans jamais que la gaieté ne soit assourdie par l'amertume.

« Un ou deux vaudevilles non signés », disait Anouilh en évoquant — sans les nommer — *Les dégourdis de la Onzième* et *Vous n'avez rien à déclarer ?* C'était se montrer bien sévère pour deux fleurons de son « œuvre cinématographique », ses deux seules adaptations qui, au même titre que ses scénarios originaux, portent, sans contestation aucune, sa marque.

Anouilh écrivit aussi un certain nombre d'autres adaptations, moins personnelles. *Anna Karénine* (Duvivier, 1947) paraît peu anouilhien (il est vrai que le film est un film anglais, et que les dialogues de la version originale sont donc des dialogues traduits). *Caroline chérie* (Richard Pottier, 1950) est un film dans lequel, sous couvert d'adapter Cécil Saint-Laurent, Anouilh glisse, plus que dans aucune de ses pièces, ses opinions politiques. En peignant les guerres de Vendée, ou les massacres de septembre, il manifeste un manichéisme totalement absent du roman. Il est vrai qu'on était juste après la guerre et que l'épuration et l'exécution de Brasillach avaient, on le sait, et à juste titre, douloureusement marqué Anouilh. Du coup, son adaptation tourne parfois au pamphlet — ce qui est d'ailleurs l'élément le plus intéressant de ce film, par ailleurs très démodé. *Un caprice de Caroline chérie* (1952), co-scénarisé avec Cécil Saint-Laurent lui-même, ne sera guère plus qu'un joli livre d'images, assez anonyme.

En 1960, Anouilh adapte pour Édouard Molinaro *La mort de Belle*, un des meilleurs romans « américains » de Simenon, et le transpose en Suisse, un pays qu'il

connaissait bien. Il y glisse des répliques facilement identifiables (« Au fond, tous les hommes restent des petits garçons. Mais il ne faut pas le dire... » : on croirait entendre le Général Saint-Pé), mais, par ailleurs, ne semble pas s'impliquer beaucoup dans ce travail.

Plus personnel sera *La ronde* (1963) d'après la pièce de Schnitzler. Le film — après le chef-d'œuvre de Max Ophüls — est mollasson, avec des petits coups d'épate à la Vadim aujourd'hui très datés, et une photographie « artiste », nimbée, comme à travers un voile, assez insupportable. Mais le scénario et le dialogue portent la patte d'Anouilh, qui a commencé par transposer la pièce viennoise de Schnitzler dans la France de l'été 1914, le décor Belle Époque qu'il affectionnait. Brialy allant voir sa maîtresse avec un bouquet de fleurs et un petit chapeau évoque Humulus cherchant le chemin de la mer. Une longue discussion, au lit, entre Maurice Ronet et Jane Fonda (« La vie est une chose grave. Le plaisir n'en est que le dessert ») annonce le décor du *Boulanger, la boulangère et le petit mitron*. Anouilh invente un intermède comique, Jean Parédés, en maître d'hôtel de chez Maxim's, qui établit toute une théorie burlesque à propos des cabinets particuliers. Les séquences les plus anouilhiennes — et les plus réussies — sont celles où est présent Bernard Noël. Il interprète le rôle d'un dramaturge célèbre et lorsqu'il essaie de séduire, dans sa loge, une jeune fille à qui il fait miroiter le succès au théâtre, il retrouve les mots de Poète-chéri. Toute la séquence pourrait être une scène de *Colombe*, et on sent qu'Anouilh s'amuse à s'auto pasticher. Le dramaturge a pour vieille maîtresse Maximilienne (Francine Berger), une actrice adulée par le Tout-Paris. Ils n'osent plus aller ensemble chez Maxim's : « S'afficher ensemble après s'être séparés quatre fois, ça serait un scandale ». Ils évoquent, aigres-doux, leur très ancienne relation : « Ton charme est célèbre à Paris. C'est tout juste si on ne le fait pas visiter aux touristes ». Ils se rendent à Senlis, dans la maison de campagne qui a abrité le début de leur passion. Les souvenirs remontent, et la tendresse. Il l'appelle de son véritable nom, Jeanne, le nom de leur première rencontre, quand l'amour était encore possible. Francine Berger, on le sait, aura un rôle dans *Cher Antoine*, et Anouilh aurait aimé que Bernard Noël puisse jouer *Ne réveillez pas Madame*. Pour ces deux acteurs qu'il apprécie, il écrit une très belle scène. Un peu plus tard — la ronde tourne — Maximilienne reçoit la visite d'un jeune homme pur, austère, typique d'Anouilh : « Tu me plais parce que tu es triste », dit-elle. Et la dernière réplique du film, alors que la guerre de 1914 vient d'être déclarée, est immanquablement *signée* : « C'est une péripétie, la guerre. C'est la vie qui n'a pas de sens et qui n'en finit pas. » *La ronde* de Vadim pâlit devant celle d'Ophüls, mais le scénario et les dialogues d'Anouilh sont sans doute l'adaptation la plus personnelle qu'il ait faite.

Restent — et il est plus difficile d'y cerner la part qu'il y a prise — les films auxquels Anouilh a participé sans être crédité, mais que des révélations récentes ont fait admettre dans sa filmographie. Selon ses souvenirs, il a refait les dialogues de *J'étais une aventurière* et de *Battement de cœurs*. Ces deux comédies réussies, dans le style des comédies américaines de l'époque, sont dialoguées efficacement, mais on n'y sent rien de très personnel. Il en va autrement de *Marie Martine* et de *La fiancée des ténèbres*, dont le producteur François Chavane attribue le scénario à Anouilh.

Dans les deux cas, la paternité est évidente.

Dès la première scène de *Marie Martine* (le timide Bernard Blier donnant une leçon de piano à Jeanne Fusier-Gir, vieille fille malveillante), on sent la griffe d'Anouilh. Jules Berry interprète superbement un écrivain cynique qui pourrait être l'ancêtre du Gaston du *Nombril* (« Je suis un écrivain, moi, je me révolte. Ce n'est pas parce que je connais les gros tirages que je ne me révolte pas »). Blier amoureux de Marie Martine, quarante ans avant *Le nombril*, parle déjà le Anouilh (« On est seuls, tous des orphelins. Mais certains arrivent à être deux. Ceux-là sont sauvés »). Et la séquence entre Saturnin Fabre et Blier, restée fameuse par l'impérieux « Tiens ta bougie... droite », s'achève sur une évocation très pudique et anouilhienne de l'amour de jeunesse du vieux misanthrope que Fabre est devenu.

Le rôle même de Marie Martine (mal interprété par Renée Saint-Cyr), la fille pauvre qui séduit, sans le vouloir, le riche fiancé de la fille de la famille dans laquelle elle est reçue par pitié, est un rôle connu du répertoire de l'Anouilh d'avant-guerre. « Elle est plus belle que moi », dit-elle de la fiancée dédaignée. Et le jeune homme lui répond : « Oui, elle est plus belle que toi. Mais il faudra toujours que tu restes Marie Martine, avec ses mèches pas très bien coiffées, avec ses doigts piqués de petits trous ». Le Florent de *La sauvage*, le Frédéric de *Roméo et Jeannette*, n'auraient pas dit mieux.

Quant à Marguerite Deval — avec laquelle Anouilh, l'année suivante, tournera *Le voyageur sans bagage* —, gouvernante rondelette, satisfaite, confite dans l'égoïsme et la bonne conscience, on la croirait sortie de n'importe quelle pièce d'Anouilh des années 1930. *Marie Martine*, de façon évidente, est un film auquel Anouilh a participé de très près.

Et voilà *La fiancée des ténèbres*, dans lequel Pierre Richard-Wilm joue atrocement — un acteur empesé qui a su, une seule fois, se montrer attachant, dans *Le roman de Werther*, de Max Ophüls —, au scénario à la limite du fantastique, concernant l'hérésie cathare. Une jeune fille — Jany Holt — vit recluse dans une vieille forteresse à moitié en ruine, en compagnie d'un instituteur retraité — Delmont, qui joue Delmont — spécialiste des Cathares. Jany Holt vit comme une sauvage — tiens ! —, car elle se pense dotée de pouvoirs maléfiques. Elle tombe amoureuse — et réciproquement — d'un artiste fortuné (Richard-Wilm, pianiste, comme le Florent de *La sauvage*) originaire de Carcassonne, et venu y passer l'été en compagnie de sa femme et de son fils. Dès la première rencontre du pianiste et de la jeune femme, sur les remparts, on est en plein Anouilh. Dialogue :

> — C'est facile, le bonheur ; il suffit d'être à côté l'un de l'autre.
> — Voilà mille ans que je vous attends en haut de cette tour. Comme vous avez été longue... Vous êtes ici et je vous ai longtemps cherchée...

Florent et la jeune fille visitent une « vallée heureuse », hors du temps, où ils sont accueillis dans une maison délabrée, mais tellement charmante. C'est la longue séquence de « la fête à Tournebielle », qui rappelle immanquablement *Léocadia*. Richard-Wilm donne des leçons de bonheur à Jany Holt : « On est toujours au ciel quand on est heureux. On a une longue journée de bonheur devant nous. »

Le pianiste est prêt à renoncer à sa femme, à son fils, à son bonheur tranquille, pour la jeune fille maudite, mais elle, comme Thérèse de *La sauvage*, s'enfuit, non sans dire : « J'aurais tant voulu moi aussi la vie et le Bonheur ». Ce sont exactement les mots de la Sauvage.

Marie Martine, *La fiancée des ténèbres* : deux scénarios non signés, qui sont pourtant — par éclats — parmi les plus anouilhiens.

Pour finir, *Les vierges*, de Jean-Pierre Mocky. On n'est pas surpris qu'Anouilh se soit plu à collaborer avec Mocky, dont l'anarchisme antibourgeois devait l'amuser. L'écriture du scénario des *Vierges* — film à sketchs à propos des divers types de vierges, et des différentes façons de perdre sa virginité — a donné lieu à un concours dans un grand hebdomadaire parisien, et c'est Anouilh qui aurait donné à Mocky l'idée de ce concours, et l'aurait aidé à en trier les réponses. Toujours est-il que, les réponses arrivées, il a participé au scénario. Le film est resté longtemps invisible, mais sa sortie en DVD permet de constater, comme une évidence, cette participation : Anouilh, visiblement, n'a pas écrit l'intégralité du scénario du film (et Mocky, par ailleurs, a largement prouvé qu'il était un authentique *auteur*), mais il a largement participé aux dialogues, notamment dans le deuxième sketch, qui met en scène Jean Poiret en directeur de banque fringant et dragueur. Il a des aventures féminines, invite une donzelle dans une auberge de campagne pour l'attirer dans son lit. Lors du mariage de sa fille, alors qu'il drague une demoiselle d'honneur, son gendre lui fait des reproches. « Je ne suis pas si fier que ça, jeune sacristain », lui rétorque Jean Poiret. Suit un dialogue typiquement anouilhien entre un homme mûr qui connaît la vie, et un jeune idéaliste (ou, dans le cas présent, un jeune conformiste) qui ne comprend pas encore grand-chose aux aléas de l'existence. « Je sais que j'ai été un père distrait, et que j'ai été également un mari très coureur », dit Poiret. Est-ce Anouilh qui parle ? C'est en tout cas l'Antoine de Saint-Flour des *Poissons rouges*. Dans *Les vierges*, tout ce qui concerne le personnage de Jean Poiret est très anouilhien — une collaboration amicale, non créditée, mais indubitablement *signée*.

PAGES
NOUVELLES

Le voyageur sans ticket
ou
J'ai fait du théâtre parce que ça m'amusait

Impromptu inédit de Jean Anouilh décrypté, édité, annoté et mis en forme par Jean-Louis Barsacq

J'ai sous les yeux une de ces légendaires lettres de Jean Anouilh qu'on croirait écrite par un mille-pattes, vierge de toute ponctuation, date et pagination[1], où je lis ceci :

> Cher Jean Louis,
>
> Je ne serai pas là le 30 je ne peux arriver que plus tard — j'ai une vie parfois difficile crois le.
>
> Voilà un petit texte que j'aimerais bien que Bouquet (s'il est là) ou Yves Robert enfin un de nos interprètes du temps, lise. Bien amicalement Embrasse fort Mila pour moi Jean Anouilh

Le « petit texte » qu'Anouilh m'adresse, début avril 1973, est un portrait posthume de mon père, André Barsacq. Nous avons organisé sur le plateau du Théâtre de l'Atelier une soirée commémorative où ses amis vont, les uns jouer un extrait d'une des pièces qu'il avait mise en scène, les autres prendre la parole. Voici le début du « petit texte », manuscrit bien sûr :

> Les yeux cerclés des mêmes lunettes, toujours flanqués l'un de l'autre, prenant la parole tour à tour pour dire la même chose, comme deux duettistes : les comédiens — nous l'avons su plus tard — nous appelaient les jumelles.
>
> Seule la jeunesse donne ces camaraderies sans ombre, ces complicités toutes naturelles de cour de récréation. Les hommes qu'on dit « arrivés » — surtout dans notre milieu — succombent toujours plus tard à des accès de vanité, à des

1 « J'ai deux écritures. Entendez : deux façons matérielles d'écrire. La première très appliquée et la plus lisible […] La seconde plus relâchée — et qu'un instituteur jugerait détestable chez un écolier — est de loin la meilleure, car lorsque je vois mes mots griffonnés en hâte et à peine lisibles, je sais que je suis tout imprégné de mon sujet. J'écris comme sous la dictée. Les bonnes choses sont données. […] » (Jean Anouilh, *Théâtre*, 2007, t. 2, p. 1328).

> préséances imaginaires qui les séparent… […] Et nous avons été, dans ces temps déjà si lointains, les deux bidasses naïfs et inconscients du théâtre…

Le « petit texte » se poursuit sur quatre pages et se termine par :

> Cher Barsacq c'est avec vous que j'ai été jeune — il y a bien longtemps — mais je ne l'oublie pas. Jean Anouilh[2].

Ce puissant sentiment d'amitié n'a pas lié que les deux « bidasses ». Il a englobé leurs familles immédiates et en particulier moi-même, Jean-Louis, l'aîné des enfants Barsacq. J'ai donc reçu des lettres et des textes de Jean Anouilh. À la longue, je suis devenu expert en décryptage de son écriture.

Lorsque Colombe Anouilh d'Harcourt, sa fille, m'a demandé voici quelques années de l'aider à déchiffrer une poignée de pages retrouvées au fond d'un tiroir, j'ai immédiatement répondu présent. Quelques jours plus tard, je recevais par la poste une vingtaine de feuilles volantes immédiatement identifiables comme du Jean Anouilh pur jus : pas une date ; pas un numéro de page ; une ponctuation erratique ; et sa célèbre écriture en pattes de moustique au bord de la crise de nerfs, obligeant le lecteur à jouer les Sherlock Holmes pour essayer de comprendre ne fût-ce qu'un seul mot de la pensée de l'auteur.

À première vue, les hiéroglyphes que j'ai entre les mains constituent une ébauche de pièce. Une pièce sans doute courte, du genre lever de rideau. Un impromptu, en quelque sorte. Un divertissement. On y reconnaît des répliques, quelques didascalies, des noms de personnages. Je feuillette le paquet.

Au milieu d'une des feuilles volantes, je discerne un texte signifiant. On y rencontre, c'est la coutume, quelques mots griffonnés, illisibles. Je les remplace ici par des points d'interrogation :

> LE PRÉSIDENT, *lisant*.
> Vous vous appelez Jean Anouilh né le 22 juin 1910 à Bordeaux de Jean Francis [?François ?] Gaston Anouilh, tailleur, décédé et de Marie Magdeleine ? ? ? ? son épouse décédée également. Vous exercez la profession d'auteur dramatique vous avez été marié deux fois, vous êtes le père de quatre enfants. Vous êtes accusé d'avoir raté votre vie.

Le texte continue dans la même veine. En travers de la marge, quelques mots additionnels non raccordés au reste du texte :

> et vous êtes appelé à répondre de cet échec de ? ? ? ? ? justice de votre pays.

Mon rythme cardiaque s'accélère. Une pièce inédite de Jean Anouilh ? Un mea-culpa d'un nouveau genre en forme de lever de rideau ? Je reprends le décryptage.

Je constate que les quelques lignes ci-dessus sont précédées, sur la même feuille volante, d'une authentique didascalie :

> Une salle de tribunal très dénudée très peu réaliste. C'est petit ? ? ? triste. Les juges, les avocats sont en veston. Un homme entre deux gardes il a une cinquantaine

2 Jean Anouilh, hommage posthume à André Barsacq, avril 1973, collection privée. Une partie du « petit texte », consacrée au *Bal des voleurs*, figure dans le *ibid.*, t. 1, p. 1176.

d'années. ? ? ? ? ? trois hommes deux femmes. Le président est un petit monsieur aigri. Les assesseurs sont ? ? ? le procureur est un petit intellectuel à lunettes. Jeune sous sa maigre barbe. L'avocat a de la ? ? ? mais il n'a que ça.

Je comprends que je suis en présence de la première page d'un texte. Reste évidemment à lever l'incognito des mots manquants.

Reste également à donner un nom au texte. À tort ou à raison, j'opte provisoirement pour deux répliques bien lisibles : « Le voyageur sans ticket ou J'ai fait du théâtre parce que ça m'amusait ».

Cahin-caha, je poursuis le déchiffrage. Mais voici que soudain, à un changement de feuille volante, l'accusé change d'identité ! Ce n'est plus Jean Anouilh, mais Gaëtan Biscayes[3] ! Ainsi :

LE PRÉSIDENT

Mais enfin, quand vous écrivez une pièce j'imagine que chaque partie de l'ensemble ? ? ? ? ? devait concourir dans votre esprit à obtenir un effet d'ensemble exprimant en quelque sorte votre philosophie […] lorsque vous écrivez *Le voyageur sans ticket* par exemple vous avez conscience […] que chaque partie de ce tout […] allait agir d'une façon précise sur l'esprit de votre public […]

GAËTAN BISCAYES

Mais non… mais non. J'ai toujours écrit ça un peu par hasard. Un jour j'avais une idée — un début de scène qui me paraissait drôle — alors je commençais, le truc (?) c'est de commencer […]

Tout ceci me trouble évidemment. Anouilh a-t-il écrit deux levers de rideau ? Ou bien manque-t-il une ou plusieurs pages à mon château de feuilles volantes ? Des pages où se trouverait la solution de l'énigme ? Je reprends les feuilles volantes et les compte soigneusement. J'en trouve vingt-quatre. Je les classe, non sans mal. Je les numérote [en chiffres romains entre crochets]. Le tout est cohérent, même si le nom de l'accusé passe de « Jean Anouilh » dans les six premières feuilles à « Gaëtan Biscayes » dans les feuilles [VII] à [XXIV].

Les deux ensembles {[I] - [VI]} et {[VII] - [XXIV]} présentent deux autres différences importantes, l'une juridique, l'autre scénique.

Je schématise l'état de mes réflexions sous la forme d'un tableau.

UN INÉDIT DE JEAN ANOUILH
Le voyageur sans ticket ou *J'ai fait du théâtre parce que ça m'amusait*

Feuilles n°	**Nom de l'accusé**	**Aspect juridique**	**Aspect scénique**
{[I] à [VI]}	Jean Anouilh	Acte d'accusation	Longs monologues
{[VII] à [XXIV]}	Gaëtan Biscayes	Audition des témoins	Courtes répliques

3 Sous la plume d'Anouilh, le nom de « Gaëtan Biscayes » ne surprend pas. Gaëtan est peut-être un lointain cousin des Gontran, Gaston ou Georges qu'affectionne l'auteur ? La Biscaye est une province basque d'Espagne. Elle est toute proche, de l'autre côté des Pyrénées, du Béarn, berceau de la famille Anouilh.

Il paraît désormais évident qu'un hiatus important sépare les deux ensembles. Je découvre, dans la réplique par laquelle commence la feuille volante [VII], un indice me permettant de l'affirmer :

> LE PRÉSIDENT, *l'interrompant*.
> Vous ne requérez pas encore Mr le procureur général Nous en sommes à l'audition des témoins. C'est le profond retentissement de cette œuvre que le ministère public entend souligner avec l'audition de son second témoin de l'accusation. (le témoin ? ? ? de ? ? ? ?). Etc.

Son second témoin. Il y en a donc eu un premier, apparu entre les feuilles [VI] et [VII]. Nous risquons hélas de ne jamais faire sa connaissance, sauf à retrouver les feuilles manquantes. Mais où ?

De guerre lasse, je décide de me jeter à l'eau et de proposer à d'éventuels lecteurs ma version de ce nouveau *Scarabée d'or*[4]. Tout en apportant quelques retouches sacrilèges, je me suis efforcé de conserver l'esprit de l'auteur. S'il apprend, là où il est, que je me suis bien amusé en bricolant son texte, Jean Anouilh voudra peut-être bien me pardonner. Bonjour Jean, et grand merci[5].

4 « Le scarabée d'or », récit faisant partie des *Histoires extraordinaires* d'Edgar Allan Poe (1809-1849).

5 Un grand merci aussi à Colombe Anouilh d'Harcourt qui m'a associé à ce travail de recherche, et a accepté de le voir figurer dans cette livraison d'*Études littéraires* consacrée à Jean Anouilh pour marquer le centième anniversaire de sa naissance.

Le voyageur sans ticket
ou
J'ai fait du théâtre parce que ça m'amusait

Impromptu inédit de Jean Anouilh

Le texte qui suit est entièrement de Jean Anouilh, sauf quelques passages ou noms modifiés par Jean-Louis Barsacq pour, notamment, aider à la compréhension du texte ou sauvegarder la vie privée de diverses personnes.

Dans ce texte, les chiffres romains entre crochets, de [I] à [XXIV], délimitent le contenu manuscrit de chaque feuille volante.

[I] Une salle de tribunal très dénudée, très peu réaliste. C'est petit, étriqué. Les juges, les avocats sont en veston. Un homme entre deux gardes. Il a une cinquantaine d'années. Le président est un petit monsieur aigri. Les assesseurs sont serviles, le procureur est un petit intellectuel à lunettes, jeune sous sa maigre barbe. L'avocat a de la générosité, mais il n'a que ça.

LE PRÉSIDENT, *lisant*.

Vous vous appelez Jean Anouilh né le 21 juin 1910 à Bordeaux de Jean François Gaston Anouilh, tailleur, décédé et de Marie Magdeleine Soulue son épouse, décédée également. Vous exercez la profession d'auteur dramatique. Vous avez été marié deux fois, vous êtes père de quatre enfants.

Vous êtes accusé d'avoir raté votre vie, et vous êtes appelé à répondre de cet échec devant la justice de votre pays. Le procureur général va vous lire l'acte d'accusation et donnera à lire au greffier la liste des témoins demandés par l'accusation, et par vous-même.

[II] LE PROCUREUR

Jean Anouilh, malgré les apparences d'une certaine réussite, la société vous demande aujourd'hui de rendre compte devant elle de l'échec de votre vie. Vous avez des dons. Après une enfance pauvre mais assez douce, semblable à celle de milliers d'enfants heureux, la vie vous a offert un certain nombre de chances que vous avez pour la plupart assez habilement, parfois trop habilement exploitées.

Vous aurez cependant à répondre d'un échec devant la justice de votre pays. Cet échec est complexe. C'est pourquoi je souhaite que la cour et messieurs les jurés me permettent, pour la clarté des débats, de le subdiviser d'abord en quatre catégories. Catégories arbitraires, certes, — mais nous verrons en approfondissant quelles interférences ces différents échecs ont eues entre eux — et nécessaires. Je me propose de distinguer au cours de mon réquisitoire :

1° votre échec social, qui englobe votre maladresse à vivre et votre apathie profonde en tant que citoyen au cours des diverses crises qui ont secoué notre pays

2° votre échec professionnel — malgré je le répète les apparences d'une certaine réussite — réussite qui ne pouvait abuser que des esprits superficiels

3° votre échec familial et sentimental enfin, votre principal échec

4° enfin votre échec que j'appellerai métaphysique. J'aurai l'occasion [III] au cours de ces débats de préciser ce que j'entends par là.

LA DÉFENSE *lève un doigt.*

Monsieur le Président…

LE PRÉSIDENT, *soupir navré.*

Déjà, Maître !

LA DÉFENSE

Je voudrais, Mr le Président, simplement faire remarquer à Mr le procureur général, — à qui je ne conteste en rien le droit de dresser comme il l'entend, et comme la loi l'y autorise, ses différents chefs d'accusation, — qu'il y a dans ces subdivisions un peu spécieuses, une sorte d'accumulation d'échecs qui risque d'impressionner le jury. Mon client est accusé certes d'échec, mais d'un échec, pas de quatre échecs !

LE PROCUREUR GÉNÉRAL

C'est la même chose !

LE PRÉSIDENT

Maître, vous aurez tout le loisir au cours de ce débat de nous livrer votre pensée. Mr le procureur général…

LA DÉFENSE

Je tiens à préciser cependant, contestant la teneur même de l'acte d'accusation, que je ne vois dans la loi aucun texte précisant la notion d'échec métaphysique. Notre état progressiste et laïque...

[IV] LE PRÉSIDENT

Tout à l'heure, Maître ! Nous avons encore à entendre les charges et la liste des témoins.

Il se rassied.

Mr le procureur général…

LE PROCUREUR GÉNÉRAL

Je ne répondrai pas sur le fond à Maître Passerose dont je sais, pour l'avoir affronté au cours de nombreuses luttes courtoises, le redoutable talent d'interrupteur. Mais je lui ferai pourtant remarquer…

LE PRÉSIDENT

Tout à l'heure, Mr le Procureur. Vous lui ferez remarquer tout à l'heure. Les débats n'ont pas commencé. Nous attendons de vous la lecture des charges et la liste

des témoins. Essayons de suivre autant que possible le code de procédure pénale. Ce sera notre seule bouée dans les flots d'éloquence que je pressens…

LA DÉFENSE, *l'air offensé.*

Mr le Président…

LE PRÉSIDENT

C'est un mot, Maître.

LA DÉFENSE

Ah ! si c'est un mot…

LE PRÉSIDENT

Nous en entendrons bien d'autres. Mr le procureur général…

LE PROCUREUR GÉNÉRAL

Je reprends donc — en sollicitant l'indulgence provisoire de Maître Passerose — les quatre catégories que je viens de nommer pour dresser la liste des charges d'accusation que la [V] loi m'oblige à préciser à l'accusé au début de ce débat d'assises. Jean Anouilh, vous êtes accusé :

1° de n'avoir pas su, dans une société qui s'offrait à vous avec toutes les facilités qu'on accorde généralement en France à la littérature, vous y faire une place valable, et de n'avoir pas su, avec tout l'argent que vous avez gagné, y avoir un comportement en rapport avec votre réussite matérielle. De n'avoir également pas, par mépris des hommes et parce que vous refusiez d'assumer les responsabilités sociales correspondant à votre situation, donné aux yeux du monde, tant à Paris que loin de France, l'image de sérieux que se doit de soutenir un écrivain arrivé digne de ce nom.

Enfin de n'avoir pas su prendre une position ferme, tant dans les crises qui ont accompagné ou suivi l'occupation de notre pays par une puissance étrangère, que dans les pressantes options du progressisme et de l'antiracisme que votre position d'intellectuel vous impose.

2° de n'avoir pas su, avec les dons reconnus par vos pairs et que vous avez reçus au départ, édifier un théâtre valable, délivré des contingences du divertissement et apportant à l'homme un message, dans le sens de tous les messages dignes de ce nom, c'est-à-dire un message du combat de l'homme, par l'homme et pour l'homme. Vous êtes particulièrement accusé, négligeant les possibilités qui étaient en **[VI]** vous, d'avoir consacré votre talent d'auteur que personne ne songe à vous contester, à la facilité et aux œuvres mineures, en plaçant leur prétention, si toutefois elles en avaient une, dans une sentimentalité totalement asociale et anti-progressiste.

3° vous êtes accusé, ayant été aimé et, nous le verrons, plusieurs fois, de n'avoir su construire aucun bonheur durable avec les femmes qui ont à tel ou tel moment partagé votre vie.

Vous êtes également accusé d'avoir fait preuve envers vos enfants d'un mélange d'inaction et de nonchalance induisant chez eux des échecs répétés et des notes scolaires inférieures à la moyenne. La Société, comprenez-le bien, vous reproche de n'avoir pas su aimer.

4° vous êtes enfin accusé d'avoir été incapable non seulement de suivre votre temps dans ses aspirations progressistes, mais encore d'avoir fait profession de foi réactionnaire et d'avoir, par vos incertitudes de pensée, donné l'impression d'un athéisme sans aucune référence scientifique, mais sentimentalement sensible à l'obscurantisme de la religion.

[VII] LE PRÉSIDENT, *l'interrompant*.

Vous ne requérez pas encore, Mr le Procureur Général. Nous en sommes à l'audition des témoins. Le ministère public, par l'audition du second témoin de l'accusation, entend souligner le profond retentissement de l'œuvre de l'accusé.

Le témoin entre et va à la barre.

Vous vous appelez Passecoulis Étienne, 38 ans, antiquaire à Paris, vous jurez de dire la vérité, toute la vérité rien que la vérité ? Levez la main droite et dites je le jure.

LE TÉMOIN, *timidement*.

Je le jure.

LE PRÉSIDENT

Le Ministère Public vous a cité pour nous parler d'une des premières œuvres de l'accusé, la troisième je crois, intitulée *Les Perses*. Qu'avez-vous à nous dire à ce sujet ?

LE TÉMOIN

J'avais alors dix-huit ans. Comme tous les jeunes d'alors, j'avais été bouleversé par *Les Perses*. J'ai vu votre pièce onze fois, Mr Biscayes[6] ! Et je ne peux pas dire ce que vous avez été pour moi à cette époque. Non, je ne peux pas le dire.

LE PRÉSIDENT, *sévère*.

J'attends que le témoin nous précise sans fausse honte ce que l'accusé a été pour lui. Et quel drame a résulté de la déception qui a suivi.

LE TÉMOIN

Un dieu, Mr Biscayes, un dieu ! Je vivais avec votre livre dans ma poche. J'avais pu me procurer votre adresse. Je n'avais pas osé vous aborder, mais le soir cette ombre timide qui vous attendait sur le trottoir, c'était moi.

GAËTAN

Pas remarqué.

LE TÉMOIN

J'avais chargé un ami de vous parler. Moi je n'osais pas. J'étais si timide alors. Si incertain…

[VIII] LE PRÉSIDENT

Continuez…

6 Le lecteur qui à ce point n'aurait pas saisi pourquoi l'accusé change soudain de patronyme est invité à relire l'introduction.

LE TÉMOIN

Vous avez donné un sens nouveau à ma vie. Je vivais dans une sorte d'exaltation fébrile. Et je dois dire qu'à cette époque encore incertaine et ambiguë de mon adolescence, l'influence de votre œuvre a été déterminante pour moi. Cette exaltation de l'amitié virile et pure de ces jeunes guerriers… Bref, j'étais comme fou. J'avais un ami alors, un ami très cher, un moniteur de Joinville très musclé, pas intellectuel du tout. Eh bien, j'étais arrivé à lui faire sentir la beauté de vos *Perses*. Toute une partie de la nuit, seuls dans notre chambrette, nous en récitions le texte religieusement… Ah, Monsieur le Président, je ne sais pas si vous avez jamais ressenti cette communion dans un beau texte, tête contre tête avec un ami très cher !

LE PRÉSIDENT, *sec*.

Non. Continuez votre déposition.

LE TÉMOIN

C'est dans cet état d'exaltation exacerbée que brusquement surgit le drame. Monsieur Biscayes, mon dieu, l'homme qui avait donné un sens à ma vie, l'homme en qui s'incarnait l'idéal de la Beauté et de la Pureté, cet homme a fait jouer sa quatrième pièce.

LE PRÉSIDENT, *lisant*.

Les mémoires des sens de Simone, aux Bouffes-Parisiens.

LE TÉMOIN

Oh, ne me rappelez pas le titre, Mr le Président. C'est bête, non, mais ça me fait honte. Une opérette. D'abord, j'avais été surpris. Et puis, à l'époque, la Grèce antique était à l'honneur, j'avais pensé à Aristophane... J'avais pu me procurer une place pour la Générale... par un ami, pompier au théâtre. C'est bête mais ils m'émeuvent beaucoup, les pompiers... j'étais là-haut, au poulailler, tremblant dans l'émoi de l'attente à côté des familles de machinistes. Et lorsque la pièce a commencé, lorsque j'ai entendu les rires gras de ces gens qui soulignaient chaque gaudriole… Ah Monsieur le Président, était-ce possible ? Était-ce le même auteur ? mon dieu avait-il pu écrire cela ? [X] Ça a été trop… ça a été trop…

Il pleure.

LE PROCUREUR GÉNÉRAL

Continuez, Mr Passecoulis… qu'avez-vous fait en rentrant dans votre petite chambre de bonne à minuit, profondément blessé dans votre jeune sensibilité ?

LE TÉMOIN, *les yeux baissés*.

Ça a été plus fort que moi… j'ai voulu mourir… j'ai ouvert le gaz.

LE PRÉSIDENT, *après un silence*.

Et on vous a sauvé ?

LE TÉMOIN

Oui. Cet ami pompier précisément qui m'avait procuré une place… Après le théâtre, il a eu l'idée de monter chez moi… pour me dire bonjour. Il a entendu un râle derrière la porte, il l'a enfoncée et il m'a ranimé.

Il ajoute, charmant.

Forcément, un pompier, il savait s'y prendre…

Il ajoute, soupirant.

Un charmant garçon.

LE PROCUREUR GÉNÉRAL

Je vous remercie de votre déposition, Mr Passecoulis. Si j'ai voulu faire entendre à Messieurs les jurés le récit de ce petit drame, c'est pour leur faire toucher du doigt, si j'ose dire, la responsabilité profonde de l'accusé face à la jeunesse de notre pays. Voilà un homme qui en se jouant a le redoutable — et disons l'admirable — talent d'enflammer, par un des plus nobles thèmes de tous les temps, l'âme de sa génération. Un an se passe et que fait-il de ce talent, Messieurs ? Il écrit *Les mémoires des sens de Simone*, [X] une gaudriole, aux Bouffes-Parisiens !

LE PRÉSIDENT

Avez-vous quelque chose à répondre ?

GAËTAN

On m'avait commandé une opérette, j'avais besoin d'argent, et puis je trouvais le sujet rigolo.

LE PROCUREUR GÉNÉRAL, *se rasseyant, sarcastique.*

Voilà ! C'est tout pour moi, je remercie le témoin.

GAËTAN, *doucement.*

Je dois dire d'ailleurs qu'écrire *Les mémoires des sens de Simone* m'a donné beaucoup plus de mal que *Les Perses* qui m'avaient pris quinze jours. Je ne sais pas si vous vous souvenez, Mr le Président, l'air que fredonnait la jeunesse à Paris à l'époque ?

Lucienne, Lucienne
La lune apparaît
Ferme… tes persiennes…

C'était de moi. Ça a l'air bête, ces choses-là, mais c'est très difficile à réussir.

LE PRÉSIDENT, *furieux.*

Vous n'avez pas la parole ! La défense n'a pas de questions à poser au témoin ?

LA DÉFENSE

Si. Le ministère public nous apporte un témoignage ambigu qu'il entend mettre au débit de notre client. Tout va être bon, MM. les jurés, pour charger l'homme qui est là entre deux gardes, et qui attend de vous une attention impartiale…

LE PROCUREUR GÉNÉRAL

Les accusés ont toujours été entre deux gardes… vous avez trente ans de barreau, Maître Passerose…

Le président a des gestes apaisants.

LA DÉFENSE

Nous poserons tout de même une question au [XI] témoin, une seule. Il nous a dit avoir eu une place à la générale des Bouffes-Parisiens le 17 mars. Est-il exact que ce même 17 mars dans l'après-midi, une violente dispute dans un café de la place Blanche le mettait aux prises avec son ami moniteur de Joinville ? Est-il exact que son ami, lui reprochant son attitude équivoque avec un autre consommateur, l'avait roué de coups et quitté avec l'intention de ne jamais le revoir ?

LE TÉMOIN

Georges avait été odieux avec moi, c'est vrai, mais si j'ai voulu mourir ce jour-là c'est parce que j'étais tombé de trop haut après *Les Perses*. Comprenez-moi, Monsieur le Président, moi je venais écouter la parole de mon dieu. J'étais blessé dans ma vie privée, certes, mais mon dieu aurait pu me donner de la force et du courage. Il se devait à moi avec son message. Et qu'est-ce que j'entends à la place ? Ces filles demi-nues, dans un décor ridicule, en train de brailler

Lucienne, Lucienne
La lune apparaît
Ferme… tes persiennes…

Mr le Président, je vous le demande, n'y a-t-il pas là de quoi désespérer un jeune homme ?

LE PRÉSIDENT

Le Tribunal vous remercie de votre déposition.

Le témoin sort, le président s'adresse aux jurés.

[XII] Cette déposition cherchait à préciser les responsabilités de l'accusé dans l'échec de sa dignité d'écrivain. Je poursuis.

Il lit.

Après des débuts brillants avec une pièce de jeunesse intitulée *Les mouches…*

GAËTAN

Je vous demande pardon Mr le Président…

LE PRÉSIDENT

Ne m'interrompez pas.

GAËTAN

Mais, Mr le Président…

LE PRÉSIDENT

Qu'est-ce que vous voulez me dire ?

GAËTAN

Les mouches sont de Jean-Paul Sartre. Il doit y avoir une faute de frappe…

Le président regarde attentivement son papier, le passe à ses assesseurs.

UN ASSESSEUR, *formel après avoir mis son lorgnon.*

Il y a une surcharge. C'est un B.

LE PRÉSIDENT, *sévère, au greffier.*

Qui a tapé le dossier ?

LE GREFFIER

Monsieur le président, nous avons dû engager une dactylo débutante surnuméraire que nous avons d'ailleurs renvoyée par la suite.

LE PRÉSIDENT

J'espère qu'elle a été renvoyée à temps.

Il reprend.

[XIII] Après des débuts brillants avec une pièce de jeunesse intitulée *Les bouches*, donc…

Il se retourne vers Gaëtan.

Pourquoi *Les bouches* ?

GAËTAN, *il a un geste vague.*

C'était le titre.

LE PRÉSIDENT

Il s'agissait de vraies bouches ?

GAËTAN

Oui, Mr le Président.

LE PRÉSIDENT, *rêveur.*

Les bouches.

Se reprenant,

Vous êtes fort jeune alors et cette pièce audacieuse eut pourtant un retentissement considérable. Les meilleurs critiques du temps voient en vous une nouvelle étoile qui se lèverait au firmament du ciel théâtral… C'est l'expression du critique des *Débats*.

Il parcourt les coupures.

« Rarement un débutant a fait preuve d'une telle maîtrise tant dans la menée de l'intrigue, le dessin des caractères et l'aisance du dialogue… Sera-t-il Dieu, lotte ou crevette ? » note le critique de l'Action Française… « Enfin, le phénomène de la saison… Mr Biscayes existe. Réjouissons-nous. »

LE PROCUREUR GÉNÉRAL, *sarcastique.*

Et nous nous sommes tous réjouis.

GAËTAN

Vous allez encore au guignol.

LE PRÉSIDENT

N'interrompez pas tout le temps ou je devrai vous rappeler à l'ordre de la façon la plus expresse.

Après ce succès, un échec avec *Réséda*.

GAËTAN, *incorrigible*.

Toujours, pour la seconde pièce.

[XIV] LE PRÉSIDENT, *lisant*.

« Monsieur Biscayes nous a beaucoup déçu avec son Réséda. Faiblesses impardonnables dans la menée de l'intrigue, le dessin des caractères, la pauvreté du dialogue. »

Il compare les papiers et murmure.

C'est le même critique…

GAËTAN

Hé oui !

Le président le regarde.

J'ai dit « Hé oui ». C'était pour moi.

LE PRÉSIDENT, *lisant*.

« Nous serions-nous trompés ce soir d'avril dernier où nous avions cru voir se lever une étoile au firmament du ciel théâtral ? »…

Bref, un échec certain. C'est alors que vous faites jouer votre quatrième pièce, une adaptation libre des *Perses* d'Eschyle. Là, l'accueil est délirant, c'est le triomphe.

LE PROCUREUR GÉNÉRAL

L'enthousiasme… J'étais encore écolier c'est exact, mais je peux dire à l'accusé qu'en classe notre maître nous en a parlé les larmes aux yeux. Enfin, nous disait-il, une voix s'élevait, flétrissant la guerre, et l'absurdité des luttes nationales, avec un talent éclatant, une sûreté de main, un brio…

LA DÉFENSE

Mr le Procureur Général, vous enlevez le pain de la bouche de la défense !

LE PROCUREUR GÉNÉRAL

Maître Passerose, si le Ministère public se plait à rendre cet hommage à l'accusé, c'est pour mieux constater sa chute…

LA DÉFENSE

Je m'en doutais.

LE PRÉSIDENT, *commence à somnoler un peu*.

Hélas ! hélas ! hélas ! comme disait je ne sais plus qui, du Capitole à la Roche Tarpéienne… [XV]

Un juré lève le doigt, le greffier interrompt le président.

LE GREFFIER

Le troisième juré voudrait poser une question, Mr le Président.

LE PRÉSIDENT, *se ressaisissant*.

Nous vous écoutons.

LE TROISIÈME JURÉ

Je me souviens bien de la pièce, je l'avais vue à l'époque. Je voudrais savoir si la musique était de Chestiné.

LE PRÉSIDENT, *sec.*

Vous n'avez pas à poser de questions qui n'ont pas un rapport direct avec l'affaire.

LE TROISIÈME JURÉ, *se rasseyant, vexé.*

Mais ça a un rapport.

GAËTAN

C'était de Maurice Yvoire.

LE TROISIÈME JURÉ

Merci Mr Biscayes.

LE PRÉSIDENT, *explosant.*

Vous n'avez pas à adresser la parole à l'accusé. C'est un cas de cassation.

LE TROISIÈME JURÉ, *vexé.*

Oh bon, si on a droit à rien…

LE PRÉSIDENT

Vous avez à vous faire une opinion sur la culpabilité de l'accusé. C'est tout.

LE TROISIÈME JURÉ

C'était un simple renseignement.

LE PRÉSIDENT

Nous ne sommes pas un bureau de renseignements.

Au procureur.

Le troisième témoin de l'accusation doit bien traiter du même problème que le second, Mr le procureur général ?

LE PROCUREUR GÉNÉRAL

Très précisément de l'évolution, en général, du théâtre de l'accusé, Mr le Président.

LE PRÉSIDENT

Faites entrer le troisième témoin.

Entre le troisième témoin.

Vous vous appelez Pierre Perronet, étudiant. Vous êtes toujours étudiant ?

LE TÉMOIN

Toujours, Mr le président.

[XVI] LE PRÉSIDENT

Vous jurez de dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité ? Levez la main droite et dites je le jure.

LE TÉMOIN

Je le jure.

LE PRÉSIDENT

Nous vous écoutons.

LE PROCUREUR GÉNÉRAL

Après l'émouvant témoignage de Mr Passecoulis qui constituait en quelque sorte l'accusation primale d'une jeunesse désespérée par un de ses maîtres à penser, je voudrais que Mr Perronet nous dise sur un plan plus intellectuel la profonde déception de la jeunesse pensante en face d'un théâtre tel qu'a pu le concevoir l'accusé.

LE PRÉSIDENT

Dites ce que vous avez à dire.

LE TÉMOIN

Je me suis toujours beaucoup intéressé au théâtre.

LE PRÉSIDENT

Vous en avez fait ?

LE TÉMOIN

Non. Des articles seulement. Dans des revues spécialisées. Et pas sur des pièces jouées. Je ne vais jamais au théâtre.

LE PRÉSIDENT

Des interviews d'auteurs ?

LE TÉMOIN

Non. Je ne m'intéresse pas aux pièces. Seule la théorie du théâtre m'intéresse. Je m'étais spécialisé il y a vingt ans dans l'ascèse et la symbiotique du théâtre de demain.

LE PRÉSIDENT

Et aujourd'hui ?

LE TÉMOIN

Je suis toujours spécialisé dans le théâtre de demain.

LE PRÉSIDENT

Le théâtre a pourtant bien évolué depuis vingt ans et, j'imagine, dans le sens que vous souhaitez.

LE TÉMOIN

Je ne sais pas. En tous cas, pas de progrès significatifs. Le théâtre ne cesse d'évoluer dans ma pensée. Sans bien entendu prendre forme.

LE PRÉSIDENT

Vous n'avez jamais essayé de révéler vos thèses publiquement, dans une pièce par exemple ?

LE TÉMOIN

Jamais. Ce serait galvauder le processus évolutif de ma pensée. Le théâtre, le vrai théâtre n'est pas un support de thèses. Et le théâtre de demain dont je ferai la théorie dans vingt ans n'aura probablement aucun rapport avec la théorie du théâtre de demain que j'élaborais il y a vingt ans, ni dans celle que j'élabore aujourd'hui. Le problème, Monsieur le Président, n'est pas d'écrire ou de faire jouer des pièces pour un public plus ou moins intelligent. J'ai d'ailleurs le même mépris pour le public instruit que pour le public populaire. [XVII] Le problème, le seul problème du théâtre est de s'incarner sans support. Il délaisse la thèse du théâtre futur expérimental conceptuel et le dégage des contresens de la représentation et de l'audience. Je conçois d'ailleurs très bien le théâtre de demain sans spectacles et sans acteurs. Il va sans dire sans metteur en scène puisqu'il n'y aura plus de scène, et très probablement sans auteur. L'auteur est la dernière, et sans doute la plus enracinée des erreurs d'un théâtre qui se donne l'air d'être actuel.

LE PRÉSIDENT

Plus de spectacle, plus d'acteurs, plus d'auteur, plus de metteur en scène ? Mais alors, qu'est-ce qui reste ?

LE TÉMOIN

Rien. Un esprit exposant à un autre sa théorie de la distanciation complète. Et encore, je ne suis pas sûr que ce second esprit soit nécessaire. On conçoit très bien une évolution du théâtre se passant de ce second esprit.

LE PRÉSIDENT

Il ne resterait alors en somme qu'une méditation solitaire ?

LE TÉMOIN

J'en arrive même à penser qu'au bout du processus évolutif inévitable du théâtre de demain on pourrait se passer de la méditation. Le sujet du thème ne serait pas présenté. Quelques théoriciens modernes en tous cas l'affirment. On en arriverait peut-être alors au théâtre pur. Il n'y aurait plus rien. Rien qu'un homme ne pensant à rien. Peut-être alors serons-nous capables d'aborder enfin au théâtre l'angoissant problème de la condition humaine.

LE PRÉSIDENT

C'est très intéressant. Mais ne pensez-vous pas, Mr le procureur général, que nous nous éloignons de l'objet de nos débats ?

LE PROCUREUR GÉNÉRAL

Nous n'en avons jamais été plus près, Mr le Président. J'ai laissé parler un peu longuement, je l'avoue, le témoin — avec votre aimable complicité, Mr le Président — pour que les jurés puissent se faire une opinion sur l'abîme qui sépare un véritable homme de théâtre conscient des problèmes de son époque d'un quelconque fabricant de pièces comme l'accusé. Georges Biscayes, voilà l'instant de la franchise. Nous venons d'entendre un homme qui a usé sa vie à mettre au point une ambitieuse conception d'un théâtre libéré. Vous, à part des profits matériels, qu'avez-vous jamais attendu du théâtre ?

[XVIII] GAËTAN, *au président.*

Je suis obligé de lui répondre ?

LE PRÉSIDENT

Vous n'y êtes pas tenu, mais lorsqu'une occasion de présenter votre défense s'offre à vous, vous avez intérêt à ne pas la laisser passer. Le ministère public vous demande de nous dire pourquoi vous avez fait du théâtre.

Il y a un silence, Gaëtan a l'air ennuyé,

LA DÉFENSE, *splendide.*

Pourquoi nous avons fait du théâtre, Messieurs, quelle question ! Je vais vous le dire, moi ! Nous avons fait du théâtre… nous avons fait du théâtre parce que le théâtre est une brûlure, et qu'une âme généreuse, vibrante, parfois blessée, parfois — redonnons Messieurs ses lettres à la comédie ! — parfois amusée par les palinodies des hommes, se doit à elle-même de faire partager à son public les troubles indignations et parfois les consolantes songeries de son idéal. Si Mr le Président m'y autorise, Messieurs, j'évoquerai le personnage d'une pièce célèbre d'Edmond Rostand — oui, j'évoquerai Chantecler, [XIX] le coq qui chante pour annoncer l'aurore. Pourquoi nous avons fait du théâtre, Messieurs de la cour, Messieurs les jurés, la belle question que voilà ! Peut-être, nous aussi, donnant la palme à l'idéal épris de beauté et de lumière des hommes et leur vie aux beaux sentiments qu'on a un peu trop tendance à négliger, hélas, à notre époque bassement matérialiste, peut-être avons-nous fait du théâtre pour annoncer l'aurore nous aussi !

Il se rassied essoufflé, sublime et triomphant.

GAËTAN *grommelle, un peu agacé.*

Mais non, mais non. J'ai fait du théâtre parce que ça m'amusait, tout simplement. Et je n'ai jamais rien cherché à dire, à personne.

LE PRÉSIDENT

Mais enfin, quand vous écrivez une pièce j'imagine que chaque partie du tout devait concourir dans votre esprit à obtenir un effet d'ensemble [XX] exprimant en quelque sorte votre philosophie… J'ai vu personnellement et apprécié certaines de vos pièces — moins légères que cette pièce des Bouffes-Parisiens dont le ministère public vous fait grief —. Bon. J'imagine que lorsque vous écriviez le *Voyageur sans ticket* par exemple, vous aviez conscience dans le silence de votre cabinet de travail que chaque partie de ce tout, dûment articulé, allait agir d'une façon précise sur l'esprit de votre public et l'amener à une vue du monde conforme à vos intentions ?

GAËTAN

Mais non… mais non. J'ai toujours écrit tout ça un peu par hasard. Un jour j'avais une idée — un début de scène qui me paraissait drôle — alors je commençais. Le truc, c'est de commencer. Après quoi quelque chose étant commencé, il faut bien le finir. Alors je continuais, quelquefois seulement le matin, sans trop savoir où j'allais. Mais je continuais à une seule condition : que ça ne m'ennuie pas. Ne pas savoir d'avance ce qui allait se passer. Et vous savez, ce n'est pas très long, une

pièce, [XXI] cent vingt à cent cinquante pages. L'important, c'est que ça vous amuse tous les matins.

LE PRÉSIDENT

Et vous ne faisiez pas, ce premier jet écrit, comme dit notre bon maître Descartes, « des revues générales et des dénombrements entiers afin de rétablir la cohérence entre le tout et les parties ? »

GAËTAN

J'ai toujours été un peu paresseux. Et puis vous savez, une pièce, au théâtre, c'est donné. C'est réussi ou c'est raté. On n'y peut rien.

LE PRÉSIDENT

Pourtant, cent fois sur le métier remettez votre ouvrage…

GAËTAN

Pas toujours… Je n'ai jamais cru au travail au théâtre, monsieur le Président. Nous sommes des danseurs de corde. Ou nous passons sur le fil on ne sait pas comment, contre toutes les lois de la pesanteur, ou nous tombons.

[XXII] LE PROCUREUR GÉNÉRAL

Et vous êtes tombé, Mr Biscayes !

GAËTAN

Assez souvent, oui. Mais nous sommes plusieurs dans ce cas. Corneille lui-même en a raté — et fichtrement — quelquefois.

LE PROCUREUR GÉNÉRAL

Là n'est pas la question.

Il regarde sa montre.

Mr Biscayes, vous êtes arrivé à ce banc de justice entre deux gardes car la société vous demande compte aujourd'hui de l'usage que vous avez fait de votre talent et de vos dons.

GAËTAN

Un usage interne. Exclusivement, je le reconnais.

LE PROCUREUR GÉNÉRAL

Hé bien, Monsieur Biscayes, la Société qui vous juge ne l'entend pas de cette oreille. Et elle vous accuse aujourd'hui. Pensez-vous vous en tirer en prétendant qu'écrire une œuvre théâtrale n'est que ça ? Écrire à la bonne franquette, au jour le jour et comme ça vous vient, ce que vous appelez du théâtre ? [XXIII] Gaëtan Biscayes, je tiens à vous avertir solennellement que votre penchant à transformer ces débats en pitreries et l'enceinte de ce tribunal en cirque — outre qu'il tombe, je vous l'ai dit, sous le coup de la loi et permettrait au tribunal de prendre de graves sanctions contre vous, est proprement inconvenant.

Nous sommes tous ici pénétrés de la gravité de la situation et tous décidés à assumer tous nos devoirs en notre âme et conscience. Je veux croire que votre conseil vous a averti de la gravité de votre cas. Pour les cas d'échecs mineurs, notre code pénal a prévu une peine allant de six mois à deux ans de prison et pour les cas majeurs, une peine allant de dix ans de détention criminelle à la peine de mort. Gaëtan Biscayes, vous jouez votre tête en ce moment. Nous nous efforçons tous, dans les rôles que nous assigne la Loi, de ne pas l'oublier. Il serait naturel et décent que vous fissiez de même.

Il y a une sorte de silence pesant après cette déclaration.

[XXIV] GAËTAN

Oui je me suis bien amusé, et je crois en avoir amusé d'autres. C'est encore le plus grand service qu'on puisse rendre aux gens — dans leur unique lutte, la lutte contre la mort — les amuser.

LE PROCUREUR GÉNÉRAL

Voilà le mot lâché, messieurs les jurés. Amuser. Voilà l'hydre, voilà l'idée du divertissement.

C'est elle que notre état progressiste et conscient de ses responsabilités envers l'homme rejette avec horreur. Écoutez Messieurs, écoutez un vrai homme de théâtre digne de ce nom. Que pensez-vous du divertissement, Mr Perronet ?

LE TÉMOIN

La notion de divertissement est anti-théâtrale.

LE PRÉSIDENT

Expliquez-vous.

{Ici s'achève la dernière feuille volante n° [XXIV]}[7]

7 On aura noté que l'acte d'accusation énumère quatre « échecs » dans la vie de l'accusé, et que seuls les deux premiers — l'échec social et l'échec professionnel — sont examinés ici par le tribunal. Jean Anouilh comptait-il aller au bout de son projet et aborder, avec le même brio, les deux échecs suivants (échec familial et sentimental, et échec métaphysique) ? S'agit-il d'un impromptu ou d'une véritable pièce ? Nous le saurons peut-être un jour. La recherche littéraire est un long combat…

Référence

Anouilh, Jean, *Théâtre*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2 t., 2007 (éd. Bernard Beugnot).

La nuit d'octobre
ou
Adieu jeune homme

(vers 1975)

L'admirable vieillesse, on comprend, enfin.

J'ai passé la frontière, j'entre dans le pays où l'on peut se promener deux ans, ou vingt ans et où tous les espoirs doivent rester modestes. Mais le temps prend une autre importance, il file plus vite et pourtant dans le détail peut durer plus longtemps. L'action — ce cher jouet du monde — s'éloigne et le temps prend le rythme [de la] pensée. La dernière journée même peut durer encore toute une vie…

Le péché originel

(fable sans date)

Moi je la crève
Dit Ève
Et j'ai la dent
Pas toi Adam ?
J'avoue que j'ai comme un petit trou
Dit Adam qui ne se doutait pas du coup.
À ce moment
Le serpent
Surgit, vrai loufiat, papillon noir,
Calamistré, serviette blanche sur le bras :
Que diraient ces messieurs — dames
D'une belle pomme pour dessert ?
Quelle bonne idée dit Ève !
Et toi mon chéri tu veux bien ?

Alors au fond du ciel désert
Une lueur cruelle s'alluma
Dans l'œil triangulaire et unique de Yawhé
Et il se dit « in petto » : Ça y est !
Cette fois je les tiens !

Le dramaturge et l'académicien

Lettres inédites échangées entre Jean Anouilh et Pierre Gaxotte[1] (1962-1982)

L'historien Pierre Gaxotte pensa proposer la candidature d'Anouilh à l'Académie, mais pour des raisons que détaillent ces lettres, se heurta à un refus. Elles révèlent également bien des aspects de la personnalité et de la culture d'Anouilh, tandis que celles de P. Gaxotte ajoutent quelques touches à la critique de plusieurs pièces importantes. Nous remercions les familles et les détenteurs de ces lettres qui ont autorisé la publication de ces larges extraits.

Selon son habitude, Anouilh ne datait pas ses lettres ; les dates proviennent soit des cachets postaux, soit des allusions contenues dans le texte, soit des lettres de P. Gaxotte qui sont toutes datées. Les interventions sur le texte se sont limitées à la ponctuation, à l'ajout d'italiques pour des titres ou des mots soulignés.

1. P. G. 13 janvier 1962

Votre pièce[2] qui est admirable m'a ravi d'un bout à l'autre.

Les critiques sont bêtes. J'en lis un qui ne comprend pas que les dernières paroles d'Anouville sont la moralité de la pièce et en tiennent ensemble les morceaux : il faut ce dénouement.

2. J. A. Chesières / Ollon [22 janvier 1962]

Vous étiez mon seul invité et pour moi le seul spectateur de cette soirée. C'est vous dire que votre lettre — que je reçois seulement aujourd'hui dans la neige, efface la digestion toujours difficile, même pour un vieil estomac blindé comme le mien, de la presse dite parisienne.

Je suis depuis toujours nourri de vos livres. Je ne peux pas dire que vous m'avez donné le goût de l'histoire, je l'avais en naissant — quoique je la traite cavalièrement, je suis un homme de planches et sur les planches tout doit être sacrifié aux planches — mais vous avez nourri cet amour et vous lui avez donné l'intelligence. C'est à partir de l'*Histoire des Français*[3] dont j'ai un exemplaire dans toutes mes maisons que j'ai commencé à y voir clair et à trouver le scénario bien fait.

---

1 Pierre Gaxotte (1895-1982), journaliste et historien, entre à l'Académie française en janvier 1953.

2 *La foire d'empoigne*, créée le 11 janvier à la Comédie des Champs-Élysées.

(J'ai conscience soudain d'être ridicule à jouer les marquis de Carabas, mais tout ce que l'exploitation éhontée de la crédulité parisienne m'a donné d'appréciable est la faculté de me déplacer de villa en villa comme les rois de la première ou de la seconde race ? Me voilà déjà pris en défaut, pardon !) À vrai dire, je ne sais et n'y comprends quelque chose qu'à partir du XVII[e] siècle.

Je vais mettre votre lettre dans mon exemplaire montagnard de l'*Histoire des Français*.

Je suis bien heureux de ne pas vous avoir déplu avec ma petite farce.

3. J. A. Rivaz [octobre 1969]

Votre lettre est une des joies de cette pièce[4] — le succès qui revient, absurde, après des années de froideur — j'avais eu dix ans de bagne la dernière fois, je suis acquitté cette fois, voilà tout, cela ne peut plus me toucher beaucoup.

Mais le témoignage amical d'un des esprits qui m'ont le plus touché est d'un autre ordre — il apaise le vieux doute. Je me dis souvent, je me disais du temps de mes succès, ils sont tous fous, je ne suis qu'un baladin qui raconte des sornettes pour faire rire — et j'y mets mon honneur — que vont-ils chercher là ? Mais si *Antoine* vous fait rêver quelques jours après, je suis comblé.

Ce que vous me dites si gentiment et avec tellement de pudeur sur l'Académie me touche aussi, c'est comme si vous me disiez : je connais un petit bistrot où je bois un verre de vin blanc tous les jeudis vers midi — pourquoi n'y passez-vous pas, nous aurions l'occasion de nous rencontrer... Et ce genre d'argument me fait fondre.

Mais je ne me « vois » pas, je ne me sens pas un écrivain de mon pays : j'ai monté des pièces, voilà tout — et j'en avais aussi écrit le texte, ce qui n'est pas le plus difficile, croyez-moi.

Une pension du roi peut-être — voire quelques coups de bâton, et quelques truanderies à Auteuil avec Chapelle et La Fontaine[5].

Mais c'est un rêve, aussi, bien au-dessus de mes moyens et celui-là je le regrette.

Enfin si je me « vois » un jour, ce sera grâce à votre charmante lettre.

4. P. G. 15 novembre [1969]

Vous me laissez un peu d'espoir : un jour, si… Je souhaite que ce jour ne soit pas trop lointain, car je commence à me sentir vieux. Mais comme ma définition de l'Académie ne vous semble pas trop impertinente, je dois être un peu rassuré. Moi non plus je ne me sentais pas la vocation académique.

5. J. A. s. d. [29 mai 1970]

J'ai eu un prix, Monsieur, cette année — ce qui ne m'était pas arrivé depuis 1928 l'année de ma Philo : cette belle édition nouvelle de votre histoire de la Révolution[6].

---

3 Paris, Flammarion, 1951. Réédition en 1972.

4 *Cher Antoine* créée en octobre 1969. La lettre de Pierre Gaxotte manque.

5 Allusion à la mythique Société des quatre amis.

Je l'ai relue comme un roman me demandant ce qui allait se passer, un moment j'ai cru qu'on aurait pu faire l'économie de la Terreur et peut-être de l'Empire — mais non…

Ah ! Pourquoi n'ai-je pas lu votre livre à sa parution, en 28, précisément. J'avais déjà les idées presque en ordre, mais cela m'aurait bien aidé. Je l'ai lu vers 40. Ce qui me frappe c'est le rôle de la noblesse française (d'ailleurs indestructible) dans sa destruction ; ce sont tout de même des gens étonnants, j'imagine les communistes accueillant avec gourmandise les idées qui vont détruire le communisme ! Si les dames du monde n'avaient pas tant aimé les philosophes que se serait-il passé ? Tout cela sent l'improvisation, le hasard et le fouillis et votre livre donne la ligne de ce fouillis […]

Votre dédicace m'a bien fait rire et flatté. Mais, je l'avoue, je suis bien content d'avoir écrit *Bitos*…

Je n'ose pas en faire une autre sur la Révolution : les dames, les prisons, l'armée de Condé et son gâchis, ceux d'Angleterre qui peignent des éventails et enseignent le français sans savoir l'orthographe et puis les premières dames revenues qui s'engouent du « général »… mais vous m'en donnez envie.

6. J. A. 3 rue du 29 juillet Paris [octobre 1970]

Votre lettre me touche beaucoup.

La gentillesse et la patience d'un esprit à qui je dois tant devraient me déterminer à sauter le pas, je le sens.

Je ne puis que vous donner mon secret et ma franchise.

Ma vie privée ne me permet pas d'être académicien — ma vraie femme secrète est très jeune (enfin elle l'était — trop pour moi il y a six ans quand je l'ai connue). J'ai un tout petit enfant avec elle ; j'ai repris du service dans les biberons… j'ai toujours été père, j'ai commencé étudiant.

Je ne peux vraiment pas leur faire ça. Ma « notoriété » (qui va d'ailleurs s'écrouler le 21 à ma prochaine pièce qui est trop difficile à monter) me met déjà trop souvent en désaccord avec ma vraie vie.

7. P. G. Samedi [26 octobre 1970]

Confier une lettre à la poste de la cinquième république, c'est comme si l'on jetait une bouteille à la mer […] .

Tout le monde crie au chef-d'œuvre : on a raison et comme vous m'aviez écrit que la mise en scène était difficile, le public n'en a que plus admiré et la pièce et la virtuosité[7] […]. J'aimerais tant vous dire cela (si vous m'y autorisiez) sous cette coupole qui est un assez bon lieu de résonance. J'aurais du remords à vous

6 *La Révolution française*, Paris, Fayard, 1970, avec cette dédicace : « Pour Monsieur Jean Anouilh, cette version libre de *Pauvre Bitos*, avec la fidèle admiration de PG (qui n'arrivera pas jusqu'au Z) ». Anouilh reprend l'allusion au dictionnaire de l'Académie dans la dédicace des *Poissons rouges* : « Pour Pierre Gaxotte, dont les petites lettres après les générales sont, au fond, le seul article que j'attends. En attendant nos rendez-vous du jeudi quand on approchera du Z. Bien sympathiquement ».

tympaniser davantage. Mais si vous acceptiez de succéder à Mauriac (ou Massis[8]), vous n'avez qu'à me l'écrire […].

Parédès doit vous remercier aussi : en lui donnant le rôle du chœur antique, vous lui faites dire des choses qui vont loin et il montre que son talent d'acteur ne se résume pas aux rôles comiques.

Pourtant on rit. Et c'est cela qui vous place dans la postérité de Molière.

8. J. A. Rivaz (Vaud) [novembre 1970]

La bouteille est arrivée et la mienne, je la jette seulement aujourd'hui à la mer. Quand l'aurez-vous ?

Votre lettre annuelle (puisque j'ai repris la mauvaise habitude de me faire jouer tous les ans) est ma joie et ma fierté — à chaque pièce je suis très heureux de vous plaire — puisqu'au fond il ne s'agit que de ça, on l'a oublié immodestement depuis Racine.

Je suis d'ailleurs, je m'en aperçois en écrivant, en retard d'une bouteille. Dans le feu des derniers jours je n'ai pas pu répondre à la lettre où vous me disiez que malgré ce que je vous avais confié — il était très possible, qu'on ne se fréquentait pas forcément, etc.

Je crois que nous ne nous sommes pas très bien compris. Je vis exilé parce que c'était la seule façon d'être libre dans un Paris qui me connaît trop quoique je ne connaisse personne, mais les incidences sociales de mes gestes ont toujours été le cadet de mes soucis, c'est intérieurement que les choses se décident, et c'est intérieurement que je sens que je ne peux pas faire ça à cette jeune femme et à ce petit enfant. Je n'en suis pas plus jeune pour autant, mais je tâche de leur donner — la jambe restée bonne et le poil pas trop blanc — un homme et un père de leur âge.

Je sais que c'est un peu enfantin. Je regrette l'épée — hantise de ma jeunesse et (j'ai appris au milieu de ma vie, curieusement, que j'étais un vieil homme de cour) le pas sur les ambassadeurs…

Pardonnez-moi et rayez-moi de cette course.

9. P. G. 26 novembre 1970

Je suis très touché que vous ayez pris la peine de me donner une fois de plus vos raisons, mais comme mon esprit ne s'est pas ouvert, je ne les comprends pas davantage. Je l'avoue : je ne vois pas en quoi le fait de lire un discours dans une salle surmontée d'une coupole peut altérer nos sentiments, troubler nos affections, détendre les liens qui nous unissent à nos proches. Mais enfin, cela vous ennuie. Donc n'en parlons plus.

---

7 *Ne réveillez pas Madame*, créée le 24 octobre 1970 à la Comédie des Champs-Élysées. Jean Parédès tenait le rôle de Tonton.

8 Henri Massis (21 mars 1886-16 avril 1970), élu à l'Académie française en 1960, est un critique et essayiste de la droite catholique.

10. J. A. [s.d.]

Je tente une autre bouteille à la mer et si cela rate, j'irai jusqu'à l'Académie, mais je ne veux pas que vous pensiez que vos cassures me laissent indifférent.

Vos chroniques figaresques me ravissent toujours. Vous nous faites du bien d'être malicieusement vrai[9].

11. J. A. Praz-de-fort Valais [27 décembre 1972]

Je veux, Monsieur, vous dire un grand merci pour votre dernier envoi — un merci tout obscurci de remords vagues. J'ai l'impression que j'en ai un en retard.

Vous ai-je écrit mon plaisir à la lecture de l'*Ingénu*[10] que vous avez eu la gentillesse de m'envoyer ? J'ai une maladie mentale assez grave, j'écris des lettres imaginaires qui ne vont pas jusqu'à empoigner mon stylo, mais qui me laissent la conscience tranquille pour plusieurs mois — jusqu'au jour où je me dis « Mais ai-je vraiment écrit ? ». Cela m'arrive aussi avec mes impôts, mais les percepteurs, eux, ont une façon bien à eux de me rafraîchir la mémoire.

Vous ne pouvez pas savoir le plaisir que m'a fait le don de cette belle édition. J'en ai des petites et la grande illustrée, une dans chaque maison, mais cette dernière que j'apporterai ici dans ce petit chalet du Valais où j'ai mis toutes les Pléiades pour avoir toute la littérature sous la main. C'est un « raccard[11] » de 1734 que j'ai simplement un peu déplacé — il était plus haut dans la montagne — au bord d'un village du moyen-âge dans le Val Ferret qui ignore le touriste et le skieur bariolé […].

Ce que je voulais vous dire c'est que cette nouvelle édition m'est particulièrement précieuse à cause du nouveau chapitre. L'histoire de l'homme racontée avec le recul de l'historien et dans la perspective du livre m'a ébloui. Vous avez un bon instrument ! […] Vous m'avez fait connaître la postérité, cette personne qu'on a peu l'occasion de rencontrer.

12. P. G. 22 septembre 1974

Karl Lorenz qui est un naturaliste très savant[12] assure dans un de ses livres que les colombes sont parmi les animaux les plus méchants. Il en a vu une qui torturait une de ses compagnes et la dépeçait toute vivante, sans être retenue, dit-il, pompeusement, « par la moindre inhibition ». Votre Colombe est de cette race, mais c'est un garçon amoureux, qui la vaut mille fois, qu'elle torture. Je vous avoue que je tordrais le cou volontiers à ce charmant oiseau. Cela n'empêche pas (au contraire)

---

9 Certaines de ces chroniques ont été réunies dans un volume posthume, *Le blasphème du professeur Piton et autres chroniques*, Paris, Fayard, 1997. La date de cette lettre fait problème : l'image de la bouteille à la mer et l'allusion à l'Académie justifient sa place ici ; mais si le mot *cassure* évoque le pouce cassé de P. Gaxotte, elle devrait venir après la lettre 24.

10 *Le nouvel ingénu*, Paris, Fayard, 1972. Avec cette dédicace : « À Jean Anouilh, familier des Atrides, j'ose à peine offrir cette bagatelle, mais il la donnera aux dames de l'orchestre. Avec la fidèle admiration de PG, vieil historien retombé en jeunesse ».

11 Terme du Valais qui désigne une grange à blé ou une construction de bois proche du chalet.

12 Il s'agit de l'Autrichien Konrad Lorenz, Prix Nobel 1973.

que *Colombe* est un chef-d'œuvre. Tout le monde vous l'a dit. Je le redis à mon tour. Et comme c'est joué ! […]

L'exposition de la Monnaie s'appellera « Le siècle de Louis XV ». C'est parfait. Dans la préface du catalogue[13], j'invite les visiteurs à comparer en détail les cinquante-neuf ans du règne de Louis et les soixante ans qui se sont écoulés de 1914 à 1974, afin de savoir quel a été le meilleur gouvernement et à quelle époque il était le plus agréable de vivre.

13. J. A. Ste Trinide. Sanary, Var [10 octobre 1974]

Vos lettres, je reconnais votre écriture et je les ouvre avec gourmandise, me font toujours un immense plaisir. Au fond on écrit pour quelques personnes à qui on aimerait plaire...

Laissons *Colombe* à son aventure, d'ailleurs boiteuse, malgré une très bonne presse — sauf *Observateur — Express — Monde* où je n'aurai *jamais* une bonne presse — ce qu'ils ne savent pas c'est que je ne les lis jamais, les salles merveilleuses de chaleur sont à demi pleines ; les parisiens ont peur de voir ce qui n'est pas une « nouveauté ». Ils ont l'impression qu'ils ne sont pas de leur temps.

C'est une merveilleuse aventure d'avoir « réhabilité » Louis XV et son siècle. Depuis longtemps j'avais été frappé par les portraits d'intendants, ça ne trompe pas les têtes d'hommes. J'imagine parfois que la race française en a encore et qu'il suffirait de leur donner les moyens et de les délivrer de la peur des mots-clefs. Avez-vous lu le livre du Professeur Jean Rouvier, *Les idées politiques des origines à Rousseau*[14]. Il me l'a envoyé — je ne sais pourquoi —. J'ai commencé par Rousseau et je suis remonté, suivant une détestable habitude que j'ai, de lire à l'envers — c'est merveilleux de voir qu'on a *tout essayé*.

Je relis, malade à la campagne, les *Mémoires d'outre-tombe*. Les chapitres sur la Révolution et sur Bonaparte sont extraordinaires. C'est rare d'avoir été là et d'y voir clair.

Vous seul me feriez regretter les jeudis de l'académie. J'ai eu un coup de téléphone inattendu et cocasse de Gautier[15], encore un ! Mais je ne m'y vois pas, mon petit honneur, minuscule, sera de m'être après 1944, retranché de tout. Et puis je suis un baladin, pas un écrivain, dieu merci.

14. J. A. Praz-de-fort Valais [28 décembre 1974]

J'ai appris que vous aviez eu la gentillesse d'accepter de parler de la pauvre Colombe — qui ne bat que d'une aile — à la télévision[16]. […]

Je voulais vous remercier de tout mon cœur d'avoir accepté cette petite corvée. Ce n'est pas une idée de moi, je n'aurais jamais osé vous ennuyer avec ça. […]

---

13 *Louis XV. Un moment de perfection de l'art français*, Paris, 1974, catalogue relié de 680 p.

14 Professeur d'histoire du droit et de sciences politiques à Paris II, auteur du livre *Les grandes idées politiques des origines à J.-J. Rousseau*, Paris, Bordas, 1973.

15 Jean-Jacques Gautier, critique dramatique au *Figaro* : voir *Deux fauteuils d'orchestre*, Paris, Flammarion, 1962.

16 *Colombe* avait été reprise à la Comédie des Champs-Élysées en septembre 1974.

Je lis en ce moment l'*Histoire de l'Allemagne*[17] et je suis émerveillé — moi qui travaille dans la bulle de savon, sans appui et sans filet — qu'on puisse faire une synthèse si claire et si brillante de tant de faits péniblement vérifiés… Quel gâchis l'histoire des hommes…

15. P. G. 7 janvier 1975

Vous devriez avoir chez votre concierge un Louis XIV que j'ai perpétré cette année : cinq cents illustrations, couleur et noir, avec un texte biographique pour remplir les blancs[18].

16. J. A. Praz-de-fort Valais [janvier 1975]

Merci, Monsieur, de votre lettre et de cette promesse chez ma concierge. Je ne me lasse pas de revoir ces images, de relire ce que je connais par cœur sur ce monde à la fois solaire et plein d'ombres — il faudrait écrire la part d'ombre du XVII[e].

Je relis, pour la quatrième fois, mon Saint-Simon complet. Il m'arrive une chose curieuse à cette nouvelle lecture, je me mets à avoir pitié du duc du Maine… J'en étais au vilain boiteux, mais le mythe du bâtard me hante, avec ce monde qui se referme sur lui dès la mort de l'ogre. On ne l'a jamais étudié en partant de lui ? […]

17. J. A. Praz-de-fort Valais [19 février 1975]

J'ai trouvé le merveilleux cadeau à Paris en passant — trop vite pour pouvoir venir vous remercier de vive voix.

Quel beau livre ! Comment avez-vous pu trouver tant de gravures que je ne connaissais pas. Le Louis en robe à quatre ans appuyé sur sa couronne est bien troublant — mystère la royauté le roi — enfant…

Quel texte aussi, on voit le travailleur au boulot et l'homme qui se foutait d'un certain nombre de choses très « modernes » — mais pour lui seul. Au fond il n'y a que les gentilhommes qui aient été libres — les bourgeois ne l'ont jamais été.

J'ai apprécié aussi les divagations de Michelet, cette saute d'humeur qui vous fait mettre cela en plein dans un livre d'histoire m'a bien fait rire ! […]

Je voulais vous envoyer mes *Fables* illustrées par Malclès — le seul livre dont je sois fier. Je n'ai pas pu passer le prendre. Je vais écrire à la Table ronde de me l'envoyer pour que je vous le renvoie dédicacé.

P.S. Je l'aime tout de même beaucoup moins que Louis XV (pas le livre, l'homme). La fin, cagot, avec la bonne femme et les persécutions religieuses me répugne.

18. P. G. 20 mai 1975

Moi aussi, j'ai été favorisé à la distribution de prix. Et bien plus que vous ! Le livre est illustré de la façon la plus spirituelle par Jean-Denis Malclès […] Je sais

17 Paris, Flammarion, 1963.

18 Il s'agit de la réédition chez Flammarion (*Le siècle de Louis XV*, Paris, 1974), avec une jaquette du peintre Mathieu.

de façon sûre quand la France reviendra au bon sens : c'est quand les enfants des écoles apprendront la girafe et la tortue[19] !

19. J. A. Belmont s/ Lausanne Suisse [1975]

J'ai trouvé — passant par Paris votre merveilleux Louis XV, dans son habit de gala. Le mien, le pauvre, était tout vieux, tout racorni dans ma maison de montagne.

Je l'ai laissé à Paris (le beau) où il sera ma lecture de couche-tôt, pendant mes répétitions cet été.

20. P. G. 3 octobre 1975

Tous les journaux ont admiré la façon dont *L'arrestation*[20] est construite. Ils ont eu raison. Mais pour mon compte j'ai été surtout sensible à l'émotion que dégage la confrontation du héros avec le garçon qu'il a été. La scène de l'interrogatoire m'a pris à la gorge. Que vous êtes heureux de pouvoir jouer avec le temps, de pouvoir tirer des larmes ou presque avec des mots tout simples !

21. P. G. 5 octobre 1976

Je me suis fâché contre vous en apprenant par *L'aurore* que vous traitiez *L'arrestation* avec un certain dédain. Malgré vous, je continue à croire que c'est une grande pièce, et il aurait suffi de peu de chose, un certain effort de la part du théâtre, deux ou trois répliques du premier acte ou une trouvaille de mise en scène pour qu'elle ait une bien plus longue carrière. […]

Mon intention était de vous remercier beaucoup de m'avoir fait inviter à l'Œuvre[21]. La réussite cette fois est complète. Comme ces gens ont raison d'avoir peur ! Et puis vous faites voir un sentiment, l'amitié de d'Anthac et de Paluche, qui jusqu'à présent n'a pas eu une véritable place dans votre œuvre. Je sais bien que les vrais amis ne se trouvent qu'au Monomotapa[22], mais il y a de la grandeur dans l'affection de Paluche pour son compagnon ivrogne et injurieux.

22. J. A. Belmont s/ Lausanne [1976]

Vos précieuses et charmantes lettres (je vous soupçonne d'user d'une plume sergent-major) sont le morceau de sucre qu'on donne au cheval de cirque quand il a achevé et réussi à peu près son numéro.

Elles sont à chaque fois ma récompense. Je n'ai aucun mépris pour *L'arrestation,* seulement un peu pour ma maladresse d'homme de théâtre qui n'a pas su la *distribuer* et la faire passer.

La carrière du *Scénario* sera peut-être aussi incertaine… une vague de fond (antisémitisme, hitlérisme ! pourquoi mon dieu !) se lève lentement.

Et puis le public n'aime que rire et il a bien raison — c'est le seul service qu'on peut lui rendre.

---

19 Cette 33e fable d'un recueil (*Fables*, Paris, La Table ronde, 1962) qui en compte quarante-sept et qu'Anouilh présente en septembre 1961 comme « le plaisir d'un été », est très antigaulliste.

20 Première au Théâtre de l'Athénée le 20 septembre 1975.

21 *Le scénario* fut créé au Théâtre de l'Œuvre le 29 septembre 1976.

22 Allusion à la fable de La Fontaine, « Les deux amis » (livre VIII, fable 11).

Je rempile. Lundi je commence les *Zoiseaux* [23] et vous rempilerez aussi le 2 décembre. Drôle de date ! Enfin elle a réussi à Napoléon III.

23. P. G. 18 décembre 1976

J'ai bien réfléchi : cette fois, les *Zoiseaux* ne vous vaudront pas le petit sucre habituel […]

Et puis si vous n'étiez pas dans les coulisses, ceux qui s'y tenaient vous ont décrit les rires et les applaudissements. Cela n'en finissait pas. J'étais bien heureux. [Suit le récit de la rencontre avec un pianiste de vingt ans, admirateur d'Anouilh qui lui a fait l'éloge de *L'arrestation*. « Ces choses font plaisir »]

24. P. G. 1er janvier 1978

Je suis tombé si malencontreusement que je me suis cassé le pouce droit, ce qui ne facilite pas les écritures […].

Je vous présente aussi mes vœux, en précisant que le paradis n'est pas pressé. Sans vous où irait le théâtre ? Quand j'étais capable de lire, mes parents m'abonnèrent à l'hebdomadaire illustré qu'on appellait *Les Belles Images*. Une page entière de dessins et d'explications était consacrée chaque semaine à l'histoire de France. Une histoire remplie de complots, d'assassinats, de portes secrètes. J'étais aux anges l'autre soir au Théâtre de Paris[24]. Ne m'en voulez pas. Le père Hugo n'enseigne pas mieux.

25. J. A. [janvier 1978]

De passage à Paris — en coup de vent — je trouve votre charmante lettre — et le Molière[25] ! Merci pour les deux. […]

J'étais petit garçon dans un triste quartier de Paris où on ne rencontrait pas de voisins vous disant de si jolies choses — tous mes Noëls, pour diverses raisons, ont été tristes et je me cache la tête sous l'oreiller en attendant que ces jours néfastes passent…[…]

Pour votre pouce aussi, accident qui aurait bien embarrassé César au moment des jeux. Vous êtes bien bon de l'avoir tout de même levé pour cet *Henri IV* qui était un peu bon enfant (un vieux film tripatouillé — *mais chut* — je ne l'ai pas dit) que je croyais destiné à la petite tournée en Province qu'on a faite avant Paris. Je n'ai pas pu, pour les comédiens, empêcher l'atterissage à Paris au seul théâtre, aux abois, qui était disposé à les accueillir dans les huit jours — mais malgré des explications figaresques où j'ai tenté d'expliquer la chose me référant tant bien que mal aux Bandes dessinées je m'attendais à la volée de coups de bâtons.

Henri IV va mourir une seconde fois fin janvier et Ravaillac est légion, mais on ne le suppliciera pas. J'aime autant. Je ne suis pas un homme de vindicte et il aurait fallu beaucoup de gentillesse pour s'amuser de cela avec moi.

---

23 *Chers zoiseaux* fut créée le 4 décembre 1976 à la Comédie des Champs-Élysées.

24 *Vive Henri IV ou La Galigaï*, reprise au Théâtre de Paris le 24 novembre 1977, après avoir été créée à Créteil.

25 Pierre Gaxotte, *Molière*, Paris, Flammarion, 1977.

Le Molière que j'ai lu en un soir, comme un policier, dont je connaissais pourtant toutes les péripéties, est une merveille d'amour lucide et d'amitié virile.

Le coup de génie c'est d'avoir mis en lumière l'importance de la recette, personne n'avait jamais osé, dans ces temps de subventions abusives au « génie », dire que notre vie de théâtre *c'est ça*. Ils viennent ou ils ne viennent pas — et on ne sait jamais exactement pourquoi […].

Pour votre parti, Molière n'est pour rien dans Molière, je ne vous suis pas. Je ne suis pas assez bête pour dire on fait une pièce sur les cocus parce qu'on est cocu — sa pudeur l'en aurait empêché. Mais ce qu'il devinait, ce qu'il appréhendait, ce que vivait l'âme de Molière, convoitant cette petite fille qu'il voyait grandir près de lui… Il se disait ce serait peut-être possible en étant libéral et *bien avant* il écrivait *L'école des Maris*, puis le mariage et dans le bonheur *précisément,* où flattée d'avoir été choisie par le chef elle a dû être adorable, lui qui savait *avant* s'est mis à souffrir — et lui seul savait peut-être — les mille morts d'Arnolphe. Arnolphe est un homme qui a guetté une petite fille et s'est forgé longuement secrètement un bonheur sur une apparence et le « la solitude effraye une âme de vingt ans » qu'il a senti, si justement, pour Célimène[26]. Car il sentait *les autres*, ou il n'aurait jamais réussi une scène à deux personnages. C'est le secret des auteurs dramatiques d'être (au moins) doubles. *Le malade* est écrit par un malade, qui a la gaillardise de se moquer du ridicule des malades qui ne peuvent plus penser qu'à eux. D'habitude on se laisse aller, lui voyait, se voyait, avec la lucidité virile des auteurs comiques. Le métier, le génie de théâtre ne sont rien sans l'homme Molière. On n'écrit pas Alceste sans Alceste au fond de son cœur. Laissez aux professeurs la conviction qu'on fait « les portraits » et que les fameuses « sources » ce sont les pièces des autres. La recherche des « Sources » est un des sommets de la littérature universitaire comique.

26. J. A. Pully [1980]
[Remerciement pour le *Louis XV* reçu à Paris].

27. J. A. Praz-de-fort Valais [août 1982]

Quelle gentillesse de m'avoir envoyé votre *Purgatoire*[27]! Il m'a suivi hier ici et je viens de le finir, ravi et un peu épouvanté — parce que je me suis aperçu qu'à 17 ou 18 ans tous ces gens (je parle des derniers) étaient des gens que je lisais. Donnay[28] dans *La petite illustration* où je me désespérais de jamais savoir « faire » une pièce… Molière, Musset plus tard m'ont appris qu'il ne fallait pas apprendre à « faire » une pièce… ce qui ne m'empêche pas sur mes vieux jours d'être traité de

---

26 *Le misanthrope*, acte V, scène finale. Les portraits dont il est question plus loin sont ceux par lesquels Célimène brille dans son salon en blasonnant chacun, y compris Alceste (acte II, scène 4).

27 Paris, Fayard, mai 1982, avec cette dédicace : « Pour Jean Anouilh. Ce petit bouquet de fleurs sèches Avec l'admiration de PG ». Il s'agit d'un recueil de notices sur vingt-trois auteurs oubliés, parmi lesquels Molière, Fréron, Sébastien Mercier, Rivarol, Sénancour, Sainte-Beuve, Faguet.

28 Maurice Donnay (1859-1945), auteur de comédies.

scribe. Songez même que je connaissais *Les bouffons*[29] par cœur — je les ai joués, dans les écoles de filles où nous donnions des représentations et je jouais le rôle qu'avait tenu Sarah Bernardt. Paul Bourget m'a bouleversé avec *Le discicple* — avant de pénétrer dans Dostoïevski… Je dois être vieux et mon propre purgatoire est sans doute commencé quoique j'aie encore eu un succès l'année dernière avec *Le nombril*.

Les jugements de Sainte-Beuve sur Hugo m'ont ravi. Je le déteste, c'est lui [qui] voyait clair ! J'ai essayé de relire *Notre-Dame de Paris* l'année dernière — c'est écrit par un nègre (chut !)… Fustel de Coulanges je lisais et que les pages de Gautier (le vrai) sont jolies sur la neige…

J'ai eu en mains il y a très longtemps une édition de *L'émigré*[30] ; je vais le relire. La découverte a été vos pages sur Sébastien Mercier, la formule « vivre sur l'ennemi » m'a ravi, je n'ai jamais su le faire. Et sur Béranger cette hallucination collective ! Dieu que c'est drôle.

Pour Molière, vous savez, je vous l'ai écrit, je ne pense pas comme vous — des cris ne me trompent pas et je sais qu'on n'invente rien et qu'il ait écrit *L'école des femmes* pendant « la lune de miel » — c'est qu'on écrit toujours avant ce qu'on sait qui va se passer…Vous avez très finement souligné qu'il a appris le théâtre comme acteur, sur le tas… Quel heureux génie, avec La Fontaine, le Corneille jeune des comédies… Rassurez-vous, les metteurs en scène ne peuvent rien leur faire que se ridiculiser eux-mêmes.

Merci pour toutes ces joies d'hier et de ce matin.

29 Pièce de Miguel Zamacoïs, 1928.
30 Pièce de Gabriel Senac de Meilhan.

DOCUMENT

Index des personnages du théâtre d'Anouilh

Bernard Beugnot

Abréviations

ALO ALOUETTE
ANT ANTIGONE
ARD ARDÈLE OU LA MARGUERITE
ARR ARRESTATION
ATT ATTILA LE MAGNIFIQUE
BAL BAL DES VOLEURS
BEC BECKET OU L'HONNEUR DE DIEU
BEV LA BELLE VIE
BOU BOULANGER, LA BOULANGÈRE ET LE PETIT MITRON
CEC CÉCILE OU L'ÉCOLE DES PÈRES
CHA CHER ANTOINE
CHZ CHERS ZOISEAUX
COL COLOMBE
CUL CULOTTE
DIR DIRECTEUR DE L'OPÉRA
EPI ÉPISODE DE LA VIE D'UN AUTEUR
EUR EURYDICE
FOI FOIRE D'EMPOIGNE
GRO GROTTE
HER HERMINE
HUM HUMULUS LE MUET (1929)
HUR HURLUBERLU OU LE RÉACTIONNAIRE AMOUREUX
INV INVITATION AU CHÂTEAU
JEZ JÉZABEL
LEC LÉOCADIA
LEO LÉONORA OU LES MAQUEREAUX (voir VIVE HENRI IV !)
MAN MANDARINE
MED MÉDÉE
MON MONSIEUR BARNETT
NER NE RÉVEILLEZ PAS MADAME
NOM NOMBRIL
ŒD ŒDIPE OU LE ROI BOITEUX

ORC ORCHESTRE
ORE ORESTE
ORN ORNIFLE OU LE COURANT D'AIR
PAU PAUVRE BITOS OU LE DÎNER DE TÊTES
PEM PETITE MOLIÈRE
POI POISSONS ROUGES
REN RENDEZ-VOUS DE SENLIS
REP RÉPÉTITION OU L AMOUR PUNI
ROM ROMÉO ET JEANNETTE
SAU SAUVAGE
SCE SCÉNARIO
SON SONGE DU CRITIQUE
THO THOMAS MORE OU L'HOMME LIBRE[1]
TUG TU ÉTAIS SI GENTIL QUAND TU ÉTAIS PETIT
VAL VALSE DES TORÉADORS
VIV VIVE HENRI IV !
VOY VOYAGEUR SANS BAGAGE
YAV Y'AVAIT UN PRISONNIER

N.B. Cet index comprend les personnages de la totalité du théâtre.

A

Ada	ARD, CUL
Adèle	GRO, POI
Adeline	YAV
Adolphe	BOU
Adonard	BOU
Aglaé	HUR, NER
Agnès	ALO
Albert	BEV
Alexandra (Madame)	COL
Alexandre	CHA
Alexis	CHA, GRO
Alice	THO
Allington (Lady)	THO
Amanda	LEC
Amanda Forrest [Madame Thérésa Tallien]	PAU
Ambroisi	NER
Anémone	CHA
Angela	DIR
Anna (Dona)	DIR
Anne	THO
Anne-marie	YAV
Anouville (d')	FOI
Anthac (d')	SCE

1 Seule pièce dont l'édition ne donne pas de liste de personnages en tête.

Antigone	ANT, ŒD
Antoine	CHA
Araminthe	CEC
Archibald	CHZ
Ardèle	ARD, EPI, NOM
Ariane (comtesse)	ORN
Armand	COL
Arthur	CHZ, NOM
Attila	ATT
Ausley (Lord)	THO

B

Bachman (Alberto)	ARR, NER
Barbara	REN
Barnett	MON
Barricault	YAV
Basque	PEM
Bassompierre	VIV
Baudricourt	ALO
Bazin (Madame)	SAU
Becket (Thomas)	BEC
Béjart (Armande)	PEM
Béjart (Madeleine)	PEM
Belazor (baron)	HUR
Bentz (Monsieur, Madame)	HER
Bérénice	MAN
Bernard	NOM
Bessarabo (Madame)	EPI
Bille	MAN
Bise (tante)	HUR
Bitos (André) [Robespierre]	PAU
Blacas (duc de)	FOI
Bob	ATT
Bombelles (Patrice)	INV
Boudousse (garde)	ALO
Bouillon (duc de)	VIV
Brassac [Tallien]	PAU
Brie (Catherine de)	PEM
Brignoc (Hector de)	HUM

C

Camarade Président	BEV
Camomille	POI
Cantorbury (archevêque de)	THO
Capulat (Mademoiselle)	INV
Carlotta	CHA
Cauchon	ALO

Cécile	CEC
Cecily	THO
Champagne	PEM
Charles (roi)	ALO
Charles (valet de chambre)	PAU
Charlotte	VIV, POI
Clytemnestre	ORE, TUG
Colombe	COL
Commissaire	BEV
Commissaire-Intellectuel	BEV
Commissaire ouvrier	BEV
Comte (le), comtesse (la)	BEV
Concini	VIV
Condé	VIV
Conseiller (premier)	THO
Cornelius	ATT
Cravatar	CHA
Créon	ANT, MED, ŒD
Cromwell	THO
Curé de Croydon (le)	THO

D

D'Andiney d'Andaine (Lucienne)	LEC
Damiens (Monsieur)	CEC, REP
Delachaume (Monsieur, Madame)	REN
Delanoue (Franz) [gendarme Merda]	PAU
Delicias (Suzanne)	ORC
Deschamps [Camille Desmoulins]	PAU
Descomans (la)	VIV
Desfournettes	COL
Desmermortes (Madame)	INV
Digne (Monsieur, Madame)	ATT
Docteur (le)	NOM
Du Bartas	COL
Dubaton (R. P.)	ORN
Dulac (Alfredo)	EUR
Du Parc (duc de LaFeuillade)	PEM
Du Parc (la)	PEM
Duplessis-Morlet	CHZ
Dupont-Dufort (père et fils)	BAL
Dupont-Dufort (duchesse)	VOY
Dupont-Fredaine (Madame)	VAL

E

Ebtragues	VIV
Edgar (Lord)	BAL
Edmée	REN

Égisthe	ORE, TUG
Électre	ORE, TUG,
Éliane (comtesse)	REP
Élodie	BOU
Elvira	BOU
Emilia (Dona)	DIR
Épernon	VIV
Ermeline	ORC
Estelle	CHA, VAL
Eurydice	ANT, EUR
Eva	BAL
Évêque (l')	THO
Évêque d'Oxford	BEC
Évêque d'York	BEC

F

Fabrice (de Simieuse)	ORN
Fessard	NER
Fessard-lebonze	BOU
Flipote	CUL
Florent	SAU
Florentine	HER
Folliot (Gilbert)	BEC
Fouché	FOI
Frantz	HER
Frédéric	INV, ROM
Frederico	DIR
Frida	CHA

G

Gabrielle (Blancmesnil)	CHA
Galigaï	VIV
Galopin (professeur)	ORN
Gaston	NOM, VAL, VOY, YAV
Gendre (le)	THO
Georges	REN
Georges (Madame)	COL
Georgette	JEZ
Gertrud	BEV
Giuseppe	DIR
Gontran	EPI
Gosta	SAU
Granat (duchesse de)	HER
Grand-Mère	ARR
Gratien	ATT
Grazziano	CHZ
Guise	VIV

Gusman (dom)	VIV
Gustave	BAL
Gwendoline	BEC

H

Hans	BEV
Hartman	SAU
Hector	BAL
Hector (baron)	LEC
Hélène	HUM
Hémon	ANT
Henri (Monsieur)	EUR
Henri II Plantagenet	BEC
Henri IV	VIV
Henriette	REN, VIV
Héro	REP
Horace	INV
Hortense (Madame)	ORC
Hortensia	REP
Hugo	INV
Hugueline	GRO
Humulus	HUM
Hurf (Lady)	BAL
Huspar (Maître)	VOY

I

Impossibile	DIR
India (Lady Dorothée)	INV
Inquisiteur	ALO
Isabelle	INV, REN
Ismène	ANT

J

Jacqueline	JEZ
Jason	MED
Jeanne	ALO
Jeanne (la grosse)	DIR
Jeannette	ROM, SAU, SCE
Jocaste	ŒD
Joseph	HER
Joseph (cuisinier)	PAU
Joséphine	NOM
Josué	INV
Josyane	BOU
Jules (baron)	GRO
Jules (baronne)	GRO
Julia	ROM

Julien	COL, NER
Julien du bief [Danton]	PAU
Juliette	BAL, VOY

K

Krantz (Norbert von)	NER

L

La Brebis	YAV
La Ficelle	CUL
La Grange	PEM
La Hire	ALO
La Menotti	DIR
La Prébende (Norbert de)	BOU
La Surette	COL, EPI, POI
La Trémouille	ALO
Ladvenu (frère)	ALO
Lebelluc	CUL, HUR
Lebonze (Monsieur)	ORC, SAU
Ledadu	HUR
Léocadia	LEC
Léon	DIR, GRO, NOM, PEM
Leona	ORC
Leonardo	DIR
Leonora	VIV
Léopardo	DIR
Lila	PAU
Lisa	SCE
Loubenstein	SCE
Louis XVI	BOU
Louis XVIII	FOI
Lucie	CHZ, NOM
Lucien	ROM
Lucienne	YAV
Lucile	REP
Ludmilla	SCE
Ludovic	HUR, YAV
Ludwig	BEV
Lysidas	PEM

M

Machetu (Roger)	ORN
Mandarine	MAN
Marc	JEZ
Marcel	GRO
Marcellin	CHA, YAV
Marguerite	ORN

Maria	CHZ
Maria Christina	DIR
Maria Josepha	CHA
Marie	SAU
Marie de medicis	VIV
Marie-Anne	HER
Marie-Antoinette	BOU
Marie-Christine	ARD, BOU, CUL, HUR, NOM
Marie-Hélène	SCE
Marie-Jeanne	GRO
Mathias	EUR
Mathieu	PEM
Mathilda (Dona)	DIR
Mathis	MAN
Maureen	NER
Maxime de Jaucourt [Saint-Just]	PAU
Médée	MED
Melita Melusine	CHZ
Mendigales (David Edward)	HUR
Messerschmann (Diana)	INV
Messerschmann (Romuald)	INV
Mignard	PEM
Mina (tante)	BEV
Molière	PEM
Monime	HER
Montalembreuse (Madame de)	REN
Montglat (Madame de)	VIV
Montmorency	VIV
More (Margaret)	THO
More (Mrs)	THO
More (Thomas)	THO

N

Napoléon	FOI
Nathalie	ARD
Nénette	ORN
Nicolas	ARD
Nicole	MAN
Norfolk	THO

O

Œdipe	ŒD
Oreste	ORE
Orlas (Monsieur)	CEC
Ornifle de Saint-oignon (Georges)	ORN
Orphée	EUR

P

Pagès	ALO, ANT
Paluche	SCE
Pamela	ORC
Pataques (Edwiga)	POI
Patricia	ORC
Pedre (don)	VIV
Peine (Monsieur)	YAV
Peterbono	BAL
Petit Julien	NER
Philémon	REN
Philippe	HER
Philippe [Père jésuite]	PAU
Picwick (Maître)	VOY
Piedelièvre	CHA
Pimprenelle	ATT
Poltrone	DIR
Pope (Thomas)	THO
Prêtres	THO
Prudent (Madame)	POI

R

Raisin (la)	PEM
Ravaillac	VIV
Reine (La petite)	ALO
Renaud (Georges)	VOY
Renaud (Madame)	VOY
Renaud (Valentine)	VOY
Rich	THO
Robert	REN, YAV
Robinet (Émile)	COL
Roi	THO
Romain (le père)	GRO
Romainville (Guy-Charles)	INV
Rosa	NER
Rosny	VIV
Roustan	FOI
Rupert	THO

S

Sabine	ATT
Saint-Flour (Antoine de)	POI
Saint-Pé (Léon de)	CUL
Saint-Pé (Général)	ARD
Sainte-Euverte (Mademoiselle de)	VAL
San-Floura (Antonio di)	DIR
Serge	MAN

Sidonie	VAL
Simieuse (Ghislaine de)	ORN
Sophie	HUR
Spitz (von)	SCE
Stophos de phocide	TUG
Stup (baron)	ATT
Subitès (docteur)	ORN
Supo (Mademoiselle)	ORN

T

Tarde (Monsieur, Madame)	SAU
Tertullien	MAN
Thérèse (Tarde)	SAU
Tirésias	ŒD
Tonton	NER
Toto	ARD, BOU, CUL, DIR, HUR, POI
Tromph (Mademoiselle)	BOU
Troubeskoï (Albert)	LEC
Trude (Fraulein)	CHZ

U

Urbain	HER

V

Valérie	CHA
Valets	CEC
Vendôme	VIV
Verdreuil (le comte de)	PAU
Victoire (de Brêmes) [Lucile Desmoulins]	PAU
Villardieu (Hector de)	ARD
Villebosse	REP
Vincent	EUR
Vulturne [Mirabeau]	PAU

W

Warwick (le comte de)	ALO

Y

Yasmina	MON
Yolande (la reine)	ALO

Emplois

Agents de police	BAL
Ami	EPI
Appariteur (l')	THO
Archevêque	ALO, THO
Arpète (petite)	SAU
Auteur (l')	EPI, GRO
Barons anglais	BEC
Barons français	BEC
Bel interne	DIR
Belle caissière	EUR
Berger	ŒD
Bonne	BOU, EPI, POI, SON, VAL
Bonne (la nouvelle)	CUL
Borgne (le)	CHZ
Bossu	ARD
Chancelier	VIV
Chauffeur	VOY
Chauffeur de l'autocar	EUR
Chauffeur de taxi	LEC
Chef (le)	CHZ
Chevalier (le)	CEC
Chœur	ANT, TUG
Cocher	VIV
Coiffeur	COL, MON
Comédiens	CHA
Commissaire	ARR, GRO
Comte	ARD, GRO, REP
Comtesse	ARD, ORN, REP
Concierge	ARR
Consul de France	CHA
Contrebassiste	TUG
Contrôleur	EPI
Cousine (la)	JEZ
Couturière	POI
Crieur public	BAL
Critique	SON
Cuisinière	VOY
Curé (le)	HUR, VAL
Dame	EPI
Dame du vestiaire	LEC
Déménageurs (les)	NOM
Docteur (le)	HUR, ORC, VAL

Domestiques	HUM
Duchesse (la)	HUM, LEC
Enfants	ARR
Esclave	TUG
Facteur	ROM
Factionnaire anglais	FOI
Factionnaire français	FOI
Femme de chambre	BOU, BEV, NOM
Femme de charge	SAU
Femmes juges	CUL
Fille de cuisine	SAU
Filles de la troupe	EUR
Fils du laitier	HUR
Frère (le)	JEZ
Garçon	MED, ORC, SAU
Garçon (de chez Maxim's)	COL
Garçon (petit)	VOY
Garçon d'hôtel	EUR
Garçon du buffet	EUR
Garde	MED
Garde-chasse	LEC
Général (le)	HUR, VAL
Générale	VAL
Gouverneur	HUM
Grand-mère (la)	CUL, POI
Greffier	VIV
Habilleuse	NER
Homme	ARR, ŒD, VIV
Homme d'affaires (l')	BEV
Homme en noir	EPI
Hommes nus	VIV
Huissier	VIV
Indiens	BOU
Jeune fille allemande	BOU
Jeunes filles	VIV
Jeune homme	ARR
Journaliste	ORN
Juges	VIV
Laitier	HUR
Lieutenant	BOU, THO

Machinistes	COL, NER
Madame A	MAN
Maître d'hôtel	BOU, LEC, REN, VOY, YAV
Manucure	MON
Marchand de glaces	LEC
Maréchal (le)	FOI
Matelots	VIV
Médecin bossu	POI
Médecin-chef	DIR
Mère (la)	EPI, JEZ, ROM, NER, POI
Messager	ANT, ŒD
Monsieur (le)	BEV
Municipal (le)	BOU
Musicien	BAL
Musiciens	ARR
Notaire allemand	CHA
Nourrice	ANT, BAL, MED, TUG
Officier anglais	FOI
Parlementaires	VIV
Patron	SCE
Patron de l'auberge	LEC
Pédagogue	TUG
Pédicure	COL
Père	EUR, JEZ, ROM, NER
Petit, Le (anonyme)	EUR
Petite (la)	JEZ
Petite fille	ARR, THO, VIV
Petits garçons	VIV
Photographes	ORN
Pianiste	ORC, TUG
Plombier	EPI
Policiers	HER
Présidente du comité des femmes libres du XVI^{e}	CUL
Prêtre	VIV
Promoteur	ALO
Prince (le)	LEC
Propriétaire	REN
Régisseur (le petit)	EUR
Sage-femme	VIV
Secrétaire du commissariat	EUR
Séminariste	GRO
Sergent anglais	FOI

Sergent français	FOI
Serveuse du bon marché	BOU
Sœur (la)	JEZ
Soldats	VIV
Soldats anglais	ALO
Spadassins	CEC
Tailleur	THO, VIV
Type (le)	MAN
Tziganes	LEC
Valet allemand	CHA
Valet de chambre	VOY
Valets	ATT, LEC, VIV
Vendeuse	SAU
Vieillard	THO
Vieillards malades	DIR
Vieux gentilhomme (le)	THO
Vieux du pays	SCE
Violoniste	TUG
Violoncelliste	TUG

Note bibliographique

Bernard Beugnot

Ajouts à la Bibliographie de la Pléiade (t. 2, p. 1519-1545)

Il semble décidément difficile de dresser une bibliographie complète des écrits de Jean Anouilh. Aux textes de jeunesse et aux nouvelles que nous avions découverts, viennent de s'ajouter :

[1950] « Préface », deux pages dans le programme des *Demoiselles de la nuit*, ballet écrit par Jean Anouilh pour la Compagnie Roland Petit (Théâtre Marigny). Le brouillon du ballet est conservé dans les manuscrits de la Beinecke Library.

[1951] Plaquette promotionnelle publiée par Gaumont-Distribution pour la sortie du film *Deux sous de violettes* (quatre feuillets qui mêlent dessins, photos et scénario).

[1958] La quatrième de couverture du roman *Le Pied de Loup* (Paris, La Table Ronde) signé Anne [Nicole Anouilh] pourrait bien être d'Anouilh lui-même.

[1963] Texte dans le programme de *L'acheteuse* de Steve Passeur.

[1969] « Avant-propos », *Le crapouillot*, n° 6 (printemps 1969), « Justice 1969. La tragédie de Cestas », p. 6-7. L'article était d'abord intitulé « Le petit mitron est mort pour l'exemple ».

[1975] « J'ai fait connaissance avec l'Athénée en 1933 », programme du *Scénario.*

[1976] « Les Euménides, vous connaissez... », programme de *Chers zoiseaux* (repris dans *L'avant-scène théâtre*, 15 décembre 1977).

[1978] « J'ai connu des femmes bonnes, des femmes méchantes… », programme de *La culotte* (repris dans *L'avant-scène théâtre*, 15 mai 1979[1]).

[2005] « Lettres de Jean Anouilh à François Périer (1919-2002) » (non datées ; entre 1960 et 1970), *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 57 (2005), p. 135-139[2].

---

1 Les deux textes de présentation qui figurent dans le programme de *Cher Antoine* (1969) et du *Directeur de l'Opéra* (1972), non signés, mais selon toute vraisemblance, dus à Anouilh lui-même, pourraient prendre place dans la liste de ses articles. On les trouve dans l'apparat critique de la Pléiade (t. 2, p. 1287 et 1315). Je dois à Christophe Mercier plusieurs de ces compléments.

2 Robert de Saint Jean (*Passé pas mort*, Paris, Grasset, 1983, p. 233-235) cite des extraits de lettres d'Anouilh et fait mention d'une nouvelle, « Le cœur net », qu'aurait publiée *La Revue hebdomadaire* dans les années 1933-1936. Nous n'avons pas réussi à la localiser.

Quelques travaux critiques récents[3]

Barut, Benoît, « “Prendre la futilité au sérieux” : *La répétition* ou l'acte manqué de Jean Anouilh », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 108, n° 1 (janvier-mars 2008), p. 159-182.

Blancart-Cassou, Jacqueline, « L'idéaliste inconsolable dans le théâtre de Jean Anouilh », dans Pascal Alexandre-Bergues et Jeanyves Guérin (dir.), *De Claudel à Malraux. Mélanges offerts à Michel Autrand*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2004, p. 371-383.

— — —, *Jean Anouilh, les jeux d'un pessimiste*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 2007.

Berthier, Patrik, « Anouilh, Romain Rolland et l'écriture de la Révolution », dans Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux (dir.), *Les arts de la scène et la Révolution française,* Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004, p. 509-524.

Beugnot, Bernard, « Chemins génétiques chez Jean Anouilh », dans Almuth Grésillon (dir.), *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS (à paraître).

Kowzan, Tadeusz, « Anouilh, auteur métathéâtral », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 57 (2005), p. 183-203.

Macé, Nathalie, « Anouilh 1951-1981 : trente ans de théâtre autobiographique ? (*Colombe*, *Ornifle*, *La petite Molière*, *Cher Antoine*, *Les poissons rouges*, *Chers Zoiseaux*, *Le nombril*) », *Travaux et recherches de l'UMLV*, n° 10 (octobre 2004), p. 37-53.

Sicart, Pierre, « *Les sauvages*. L'héroïsme des femmes chez Anouilh », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 58 (2006), p. 161-176.

3 Signalons en outre la recension récemment découverte dans *Marianne, grand hebdomadaire littéraire illustré* de *Y'avait un prisonnier* le 27 mars 1935 sous la plume du dramaturge Édouard Bourdet.

Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Apostolidès, Jean-Marie
Jean-Marie Apostolidès enseigne la littérature et le théâtre à l'Université Stanford, en Californie. Parmi ses travaux récents, *Cyrano, qui fut tout et qui ne fut rien* (Paris, Les Impressions nouvelles, 2006) et *Buvons, buvons et moquons-nous du reste* (Gallix Productions, 2009). En 2006, il a édité avec Boris Donné les *Écrits retrouvés* d'Ivan Chtcheglov (Paris, Allia) ainsi que trois textes inédits de Patrick Straram le Bison Ravi. Il vient de traduire et de préfacer deux manifestes anti-technologiques de l'écrivain et criminel américain Theodore Kaczynski (Paris, Éditions Climats, 2009). Il prépare actuellement, avec Boris Donné de nouveau, une biographie intellectuelle du philosophe Guy Debord.

Barsacq, Jean-Louis
Né en 1931, Jean-Louis Barsacq a un parcours professionnel bien éloigné des coulisses théâtrales (ingénieur électronicien, professeur de gestion, consultant pour de grands organismes internationaux). En revanche, ses premières années sont littéralement enchantées par l'ambiance théâtrale imprégnant le foyer familial. Son père, André Barsacq, d'abord décorateur de théâtre (auprès, notamment, de Charles Dullin et de Jacques Copeau), devient à partir de 1938 un des grands metteurs en scène français. Ses auteurs favoris, dont il monte souvent la première pièce, se nomment Jean Anouilh, Marcel Aymé, Françoise Sagan, Félicien Marceau, Luigi Pirandello, ou Jean-Claude Carrière. Depuis une douzaine d'années, Jean-Louis Barsacq travaille sur les archives du *Fonds André Barsacq* (Bibliothèque nationale de France, Direction des Arts du spectacle). En 2005, il consacre un livre à l'œuvre de son père, *Place Dancourt. La vie, l'œuvre et l'*Atelier *d'André Barsacq* (Paris, Gallimard).

Barut, **Benoît**
Benoît Barut est agrégé des Lettres modernes et enseigne la littérature française en tant qu'attaché temporaire d'enseignement et de recherche (ATER) à l'Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3). Spécialiste du théâtre des XIX^{e} et XX^{e} siècles, il prépare actuellement une thèse de doctorat intitulée « Pratiques et poétiques didascaliques de Claudel à Koltès ». À l'occasion d'ouvrages collectifs ou de colloques, tant en France qu'à l'étranger, il a écrit plusieurs articles (dont certains sont encore à paraître) sur les didascalies de Victor Hugo, Vian, Audiberti, Adamov, Camus, Ionesco et Beckett. Il est par ailleurs l'auteur des notices « Didascalies » de deux dictionnaires à paraître en 2010 : le *Dictionnaire Beckett* (Paris, Honoré Champion) et le *Dictionnaire Camus* (Paris, Robert Laffont).

Beugnot, Bernard
Professeur émérite à l'Université de Montréal, membre de la Société royale du Canada, Bernard Beugnot a travaillé sur le XVII^e siècle français avant de diriger l'édition de Francis Ponge dans la Bibliothèque de la Pléiade (Paris, Gallimard, 1999), puis d'y éditer les deux volumes du *Théâtre* de Jean Anouilh en 2007. Site Internet : http://bernardbeugnot.olympe-network.com.

Blancart-Cassou, Jacqueline
Jacqueline Blancart-Cassou est professeur honoraire à l'Université Paris XIII-Villetaneuse. Auteur d'une thèse sur *Le rire de Michel de Ghelderode* (Paris, Klincksieck, 1987), elle a consacré divers travaux, tantôt aux écrits du dramaturge belge, tantôt au comique, à l'humour, à l'esprit de jeu, qui caractérisent certaines œuvres dramatiques contemporaines ; elle a publié en 2007 une étude intitulée *Jean Anouilh, les jeux d'un pessimiste* (Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence).

Guérin, Jeanyves
Jeanyves Guérin est professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3). Il a publié les ouvrages suivants : *Le théâtre d'Audiberti et le baroque* (Paris, Klincksieck, 1976), *Camus. Portrait de l'artiste en citoyen* (Paris, François Bourin, 1993), *Audiberti. Cent ans de solitude* (Paris, Honoré Champion, 1999), *Art nouveau ou homme nouveau. Modernité et progressisme dans la littérature française du XX^e siècle* (Paris, Honoré Champion, 2002), *Le théâtre français entre 1914 et 1950* (Paris, Honoré Champion, 2007) et dirigé une dizaine d'ouvrages collectifs, dont le *Dictionnaire des pièces théâtrales françaises du XX^e siècle* (Paris, Honoré Champion, 2005) et le *Dictionnaire Albert Camus* (Paris, Robert Laffont, 2009).

Laplace-Claverie, Hélène
Hélène Laplace-Claverie est professeur à l'Université d'Avignon. Elle travaille sur les liens entre littérature et danse, ainsi que sur des genres théâtraux réputés mineurs ou marginaux comme le ballet, la pantomime ou la féerie. Ses principaux ouvrages : *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)* (Paris, Honoré Champion, 2001) ; *Modernes féeries. Le théâtre français du XX^e siècle entre réenchantement et désenchantement* (Paris, Honoré Champion, 2007).

Le Corre, Élisabeth
Ancienne élève de l'École supérieure Fontenay / Saint-Cloud, agrégée de Lettres modernes, Élisabeth Le Corre est actuellement maître de conférences à l'Université Paris XII — Val de Marne. Spécialiste du roman et du théâtre du XX^e siècle, elle a consacré sa thèse et un ouvrage à François Mauriac (*François Mauriac. Le prêtre et l'écrivain*, à paraître chez Honoré Champion), et publié plusieurs articles sur Arthur Adamov, Jean Anouilh, Jacques Audiberti, Maurice Clavel et Eugène Ionesco (« Du *Réactionnaire* à *l'Atrabilaire amoureux* : la réécriture du *Misanthrope* par Jean Anouilh », dans Marie-Claude Hubert (dir.), *Les formes de la réécriture au théâtre*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006, p. 171-178 ; « *Jason* d'Élisabeth Porquerol et *Médée* de Jean Anouilh : la séparation du couple ou le

divorce des idéaux », *Le Paon d'Héra* sous la direction de Florence Fix, à paraître). Elle a collaboré au *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX^e siècle*, sous la direction de Jeanyves Guérin (Paris, Honoré Champion, 2005).

Mercier, Christophe
Ancien élève de l'École normale supérieure, Christophe Mercier est agrégé de Lettres, romancier (*Les singes hurleurs sur l'autre rive*, Paris, J. Losfeld, 2001 ; *La cantatrice*, Paris, J. Losfeld, 2006), essayiste (*Conversations avec Jacques Laurent*, Paris, Julliard, 1995 ; *Pour saluer Jean Anouilh*, Étrépilly, Bartillat, 1995). Membre du comité de rédaction de la revue *Commentaire*, il est également critique littéraire au *Figaro* et aux *Lettres françaises*.

Sichi, Gérard
Gérard Sichi, né en 1950, est titulaire d'une maîtrise de géographie. Depuis 1992, il est conservateur à la Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine (BDIC) à Nanterre dont le fonds est spécialisé dans l'histoire depuis 1914. À partir de 1968, il a assisté à la représentation de presque toutes les nouvelles pièces de Jean Anouilh et aux reprises des plus anciennes, notamment *La valse des toréadors* et *Leocadia*. En outre, il a aidé à la rédaction de l'appareil critique accompagnant l'édition de son théâtre par Bernard Beugnot dans la Bibliothèque de la Pléiade publiée chez Gallimard.

Visdei, Anca
Née en Roumanie, réfugiée politique en Suisse, après des études de droit et de criminologie à Lausanne, Anca Visdei s'établit à Paris. Elle mène longtemps une carrière de journaliste (*La Gazette de Lausanne*, *L'avant-scène théâtre*, *Les Nouvelles littéraires*), axée sur la critique dramatique et les grands entretiens (García Márquez, Kundera, Cioran, Anouilh, Ionesco, Dürrenmatt) parallèlement à celle d'écrivain : un roman, trois recueils de nouvelles (*Les petits contes cruels*, Paris, Club Zéro, 2000), et une trentaine de pièces de théâtre diffusées par France Culture, éditées aux Éditions l'Avant-Scène, Quatre-Vents, Art et Comédie (Paris), La Traverse (Nice), Crater (Marseille), Lansman (Carnières / Morlanwelz) et aux Éditions La Femme Pressée (Montreuil-sous-Bois), et jouées à Paris, New York, Munich, Istanbul, etc. Actuellement, Anca Visdei se consacre entièrement à l'écriture et à la mise en scène, notamment à travers sa compagnie « La Femme pressée ». Deux de ses pièces (*Toujours ensemble* et *Puck en Roumanie*) ont été à l'affiche de la rentrée parisienne 2009. Ses deux derniers livres sont : *Mademoiselle Chanel* (Paris, Éditions L'œil du Prince, 2005) et *Madame Shakespeare* (Montreuil-sous-bois, Éditions La Femme Pressée, 2006). Site Internet : www.ancavisdei.com.

Résumés /*Abstracts*

■ Apostolidès, Jean-Marie

Le fantôme de Cyrano dans l'œuvre d'Anouilh

Résumé

En cherchant à repérer les traces que la pièce d'Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, a laissées dans le théâtre de Jean Anouilh, on espère montrer que ces deux auteurs ont en commun la quête de l'Absolu. Si Rostand, qui meurt à la fin de la Première Guerre mondiale, en fait jusqu'au bout l'étendard de ses batailles, Anouilh, vivant dans un monde marqué par l'échange marchand et la relativité de tout, mettra en scène des personnages qui devront, douloureusement, faire le deuil de la civilisation qui s'effondre en 1918.

Abstract

Tracing the impacts of Edmond Rostand's play Cyrano de Bergerac *on Jean Anouilh's theatrical output should help prove that both men shared a common quest for the Absolute. Rostand, who died around the end of World War I, used the Absolute as his flag-bearer. Anouilh, however, lived in a mercantile world filled with relativity, leading him to stage characters who experienced the painful 1918 disappearance of civilization.*

■ Barsacq, Jean-Louis

Le Voyageur sans ticket *ou* J'ai fait du théâtre parce que ça m'amusait

De deux brefs manuscrits d'Anouilh, il est fait une seule et unique pièce dont le titre aurait pu être *Le procès*, si Kafka y avait consenti. Dans le premier manuscrit, l'inculpé se nomme Jean Anouilh, dans l'autre il s'agit d'un certain Gaëtan Biscayes. Dans les deux cas, l'homme est accusé d'avoir raté sa vie. Le procureur nous apprend qu'Anouilh ou Biscayes, il devra répondre d'un grave et multiple échec : échec social, échec professionnel, échec familial et sentimental et enfin, échec métaphysique. Il émane de ce texte reconstruit et sans doute incomplet une vision anouilhesque du monde, à la fois cocasse, mélancolique, et parfois franchement sinistre.

Abstract

Had Kafka approved, the linking of two short manuscripts by Anouilh could have resulted in a single play possibly titled Le procès. *The first manuscript sees Anouilh in the prisoner's dock, the second, a certain Gaëtan Biscayes. With both men having to account for having missed out on their life, the accuser tells us of both men answering for their grievous and repeated social, professional, family, love or metaphysical failures. This reconstructed work, perhaps incomplete, looks at the world through Anouilh's eyes, offering a perception that is at times funny, sad, or even undeniably sinister.*

■ Barut, Benoît

« Un pied dans le devoir, un pied dans le désir » : les didascalies de Jean Anouilh

Résumé

Les indications scéniques d'Anouilh sont moins précises que ce à quoi on pourrait s'attendre de la part d'un auteur passé à la mise en scène, amoureux des planches et héritier du Cartel. Seule exception : les indications concernant le jeu des comédiens, largement et finement défini. Anouilh, fidèle à certains principes dramaturgiques ainsi qu'à une pose qu'il affectionne, n'est pas un didascale technique ni minutieux. En revanche, il propose des indications qui échappent au canon, offrant au lecteur tantôt un peu de poésie de théâtre, tantôt un peu de liant quasi narratif, tantôt un peu de lest pédagogique. En fin de compte, la didascalie boite « un pied dans le devoir, un pied dans le désir », soit un pied dans le réel (la vocation scénique) et un pied dans le rêve (l'horizon littéraire).

Abstract

With one exception, Anouilh's instructions in his plays are not as precise as one would expect from an heir to the Cartel and an author both well versed in staging and a lover of acting. The exception is Anouilh's instructions to actors, which are broad and clear. While attached to certain principles and effects, Anouilh as a playwright is neither technical nor exacting in his instructions. However, he innovates in some respects: a little theatrical poetry here, some quasi-narrative continuity there, or a touch of pedagogical lest elsewhere. In the end, his instructions hop from the well-trodden to simply hopes, from the reality of staging instructions to the dream of literature.

■ Blancart-Cassou, Jacqueline

Recherche sur l'invention des noms propres dans le théâtre de Jean Anouilh

Résumé

Il s'agit d'abord des prénoms attribués aux personnages d'Anouilh ou cités au cours des dialogues : ils sont parfois empruntés à la littérature ou évoquent des personnalités connues ; rarement forgés par l'auteur, ils sont plutôt choisis d'après l'âge de ceux qu'ils désignent, leur époque, leur milieu social et leur personnalité. On traite ensuite des patronymes, eux aussi empruntés parfois à la littérature ou à la réalité, mais le plus souvent inventés par l'auteur selon sa fantaisie : ses créations de noms étrangers, de noms nobles, de noms juifs, comme le choix du nom de ses porte-parole, apportent un certain éclairage sur sa vision du monde.

Abstract

Some of the first names given to Anouilh's characters or mentioned in his dialogues are known from literature, whereas others bring celebrities to mind. Yet very few are created by the author. Instead, they are chosen according to a character's age, era, social standing or personality. However, Anouilh's surnames, some of which also come from literature or the real world, are more often than not a fabrication reflecting the author's whim. Be they foreign, noble or Jewish, or those assigned to his spokespersons, these surnames illustrate his perception of the world.

■ Guérin, Jeanyves
POUR UNE LECTURE POLITIQUE DE L'*ANTIGONE* DE JEAN ANOUILH

Résumé
Depuis plus de soixante ans, l'*Antigone* d'Anouilh est l'un des plus grands succès du théâtre français. Créée à la fin de l'Occupation, elle a été reprise dès le lendemain de la Libération. Sa représentation a fait à l'époque l'objet de lectures politiques contradictoires. Pour les uns, l'héroïne de Sophocle est une résistante à la tyrannie, pour d'autres, l'auteur a saccagé une icône morale et civique et humanisé Créon le tyran. Les critiques n'avaient pas vraiment fait attention à un texte qui est habile et entretient toutes les ambiguïtés possibles.

Abstract
Anouilh's Antigone *has been one of the most popular plays staged in France for over sixty years. Premiered at the end of the Occupation, it was again staged right after the Liberation, drawing conflicting political readings at the time. For some, Sophocles' heroine resisted tyranny, while others believed the author had destroyed her civic and moral persona and humanised the tyrant, Créon. Obviously, critics had not paid enough attention to a text both skilfully wrought and suitably ambiguous.*

■ Laplace-Claverie, Hélène
*LE BAL DES VOLEUR*S : APOTHÉOSE OU MÉTAMORPHOSE DE LA COMÉDIE BALLET ?

Résumé
Pourquoi renouer, en plein XX^e^ siècle, avec la comédie-ballet ? L'admiration d'Anouilh pour Molière n'explique pas tout. *Le bal des voleurs* cherche-t-il à ressusciter un genre disparu, ou plutôt à se démarquer du prestigieux modèle qu'il convoque ? Les deux options sont loin de s'exclure, dans une pièce traversée par une puissante dynamique chorégraphique. Si le bal annoncé par le titre n'a pas lieu, c'est peut-être que la pièce tout entière vise à se transformer en ballet.

Abstract
Why, one wonders, get reacquainted with comédie-ballet *in the 1900s? Anouilh's admiration for Molière is not the only explanation here. Could* Le bal des voleurs *be an attempt to rekindle a lost genre, or does it seek instead to distance itself from its prestigious inspiration? Both options are far from mutually exclusive throughout a play underpinned by potent choreography. As to the lack of the titular ball, could it be that the entire play seeks to pass itself off as a ballet?*

■ Le Corre, Élisabeth
« ET NOUS VOILÀ COMME LE CHŒUR ANTIQUE » : LES AVATARS DU CHŒUR DANS LE THÉÂTRE DE JEAN ANOUILH

Résumé
Le théâtre de Jean Anouilh accorde une place essentielle au chœur antique en même temps qu'il le transforme et le remet en question. Le chœur est parfois méconnaissable : s'il apparaît sous son nom d'origine dans les réécritures de tragédies grecques

(*Antigone*, *Tu étais si gentil quand tu étais petit* et *Œdipe ou le roi boiteux*), il est remplacé par un personnage familier de l'univers d'Anouilh dans les pièces ancrées dans un cadre plus contemporain : Lucien (*Roméo et Jeannette*), Tonton (*Ne réveillez pas Madame*) et l'orchestre *(Tu étais si gentil quand tu étais petit*) sont ses lointains héritiers. Le dramaturge prend également ses distances par rapport à son modèle antique par le moyen de la parodie : certains de ses personnages singent grotesquement le chœur plus qu'ils ne le remplacent. Enfin, Anouilh fait évoluer la fonction du chœur : spectateur et commentateur privilégié de l'affrontement entre les héros et les dieux, celui-ci devient aussi le porte-parole de l'auteur et de ses idées sur la tragédie. Il occupe ainsi un rôle déterminant dans le fonctionnement de la pièce.

Abstract

While the antique chorus takes pride of place in Jean Anouilh's plays, it also gets questioned and redefined. At times, its nature is unrecognisable. For example, while clearly so labelled in such new takes on Greek tragedies as Antigone, Tu étais si gentil quand tu étais petit *and* Œdipe ou le roi boiteux, *the chorus becomes instead a familiar character from Anouilh's world in more modern plays: to wit, Lucien in* Roméo et Jeannette, *Tonton in* Ne réveillez pas Madame, *and the orchestra in* Tu étais si gentil quand tu étais petit. *The playwright also uses parody to distance himself from his antique inspiration, having some of his characters poke fun at the chorus they are meant to stand in for. Lastly, Anouilh forces the chorus to evolve from its role as preferred witness and commentator of events pitting heroes against Gods, taking on the additional responsibility of putting forth the playwright's approach to tragedy. Thusly, the chorus becomes a pivotal component in the unfolding of the play.*

■ Mercier, Christophe

LE CINÉMA DE JEAN ANOUILH

Résumé

Comme quoi « le cinéma de Jean Anouilh » n'est pas une affaire simple. À côté de films qu'il a signés, écrits entièrement, et dont on aimerait voir les textes publiés (comme ceux de Giraudoux), il a participé, de près, d'un peu plus loin, adaptant ici, rajoutant là une séquence, un dialogue (comme Marcel Aymé), à nombre de films qui ne sont pas entièrement de lui, mais où il est présent, malgré tout, et qui portent sa griffe.

Nous n'avons pas parlé de *La citadelle du silence* (L'herbier, 1937), auquel Anouilh aurait participé, ni de *Piège pour Cendrillon*, ni du mystérieux *Temps de l'amour*. D'ici quelques années, ils auront sans doute refait surface, et réservent peut-être des surprises. Le cinéma de Jean Anouilh est encore un domaine à explorer...

Abstract

Jean Anouilh's cinematic output is not easy to figure out. In addition to those movies he scripted in full and whose text one would love to see published, much like Giraudoux's, he was involved in adapting or contributing some or many scenes or dialogues to a number of other movies. While these other productions were not his, he still manages to shine through. Let us not forget La citadelle du silence *(Lherbier, 1937), which involved Anouilh's participation, nor* Piège pour Cendrillon *or the haunting* Temps de l'amour.

These will probably resurface in a few years, and yield their share of discoveries. Indeed, there remains much to explore in Jean Anouilh' cinema.

■ Sichi, Gérard
ANOUILH ET SON TEMPS : LES ALLUSIONS À L'ACTUALITÉ

Résumé
Alors qu'il n'est pas un écrivain engagé au même titre que Jean-Paul Sartre ou Albert Camus, Jean Anouilh fait continuellement référence dans son œuvre théâtrale aux événements et aux personnages contemporains. Cela concerne surtout l'épuration au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le général de Gaulle et Mai 68. En dehors de la politique proprement dite, il y évoque aussi la culture sous toutes ses formes, que ce soit le théâtre, le cinéma, la chanson ou même la mode. Cet aspect de son œuvre qui en renforce la richesse n'a été que peu souligné jusqu'ici.

Abstract
While Jean Anouilh may not have been as active an advocate as Jean-Paul Sartre or Albert Camus, his plays always refer to contemporary events and public figures. This holds particularly true as regards the purging that followed the end of World War II, General de Gaulle, and the events of May 1968. In addition to politics proper, Anouilh's plays also refer to all manners of cultural expression, from theatre to cinema, from song to fashion. While little attention to date has been paid to this component of his works, they are much the greater for it.

■ Visdei, Anca
POUR UN PORTRAIT D'ANOUILH EN PÈRE SPIRITUEL

Résumé
Depuis une rencontre inaugurale à Lausanne en 1984, Anca Visdei a entretenu avec Jean Anouilh, et ce, jusqu'à sa mort en 1987, une relation suivie faite d'appels, de conversations de vive voix et d'une correspondance dont sont ici publiés de larges extraits. Il en ressort un visage peu connu du dramaturge qui se fait lecteur attentif, conseiller amical et quasi paternel.

Abstract
From their first meeting in Lausanne back in 1984 until Anouilh's passing in 1987, he and Anca Visdei enjoyed a sustained relationship peppered with telephone calls, face-to-face conversations and letters, many excerpts of which are published here. Through them, one discovers a little known side of the playwright: an involved reader, a friendly advisor, and a quasi father figure.

Prochains numéros

La lecture littéraire ou l'utopie d'une communauté
Sous la direction de Frédérik Detue et Christine Servais
Université de Paris 8 et Université de Liège, Belgique
Parution : juin 2010

Littérature et architecture
Sous la direction d'Elodie Laügt et Elise Hugueny-Léger
University of St-Andrews, Royaume-Uni
Parution : octobre 2010

Anarchisme et littérature au tournant du XX^{e} siècle et au-delà
Sous la direction de Sebastian Veg
Centre d'études français sur la Chine contemporaine
Membre associé du CRAL (EHESS-CNRS)
Parution : janvier 2011

Bicentenaire Théophile Gautier
Sous la direction de Cynthia Harvey
Université du Québec à Chicoutimi
Parution : mai 2011

Ne pas se raconter d'histoire
Sous la direction d'Étienne Beaulieu
Université du Manitoba
Tombée : août 2011

Appels d'articles

Déclinaisons du commentaire

Sous la direction d'Alban Baudou et de Sabrina Vervacke
Université Laval

De l'Antiquité à la fin de l'Ancien Régime, le terme « commentaire » fait écho à de multiples pratiques (glose, allégorie, manchettes...), à de multiples sujets (grammaire, mythologie, rhétorique...), à de multiples objets (commentaire des œuvres d'un Ancien, d'un contemporain, d'un anonyme). Toutefois, et en dépit de nombreuses savantes études sur les fables, sur l'allégorie, sur le rapport à l'autorité, etc., la connaissance du commentaire demeure parcellaire : elle s'illustre le plus souvent par des descriptions circonscrites dans le temps et dans le nombre d'œuvres d'une pratique. De plus, les approches reposent souvent sur des concepts, des notions dont les définitions ne font pas toujours l'objet d'une révision ou d'une adaptation au cas étudié. L'un des objectifs de ce dossier biparti est de distinguer les voix des praticiens de celles des théoriciens en dissociant les perspectives interne et externe.

Par l'imposition de sujets communs, la première partie, intitulée *Variations* tentera, par-delà les époques, les sujets et les œuvres, l'établissement de liens entre diverses pratiques du commentaire de l'Antiquité au siècle des Lumières. C'est pourquoi, les propositions pour cette première partie déclineront leur propos selon les règles de composition suivantes :

1. Notice de présentation du commentaire abordé avec indications historiques et histoire éditoriale [2 p.] ;
2. Définition générique au regard de la critique contemporaine de la production de ce commentaire ou, le cas échéant, de la critique moderne [5 p.] ;
3. Liens entre le genre et l'œuvre ou le sujet commenté [5 p.] ;
4. Discours explicite et implicite du commentateur sur son activité [5 p.] ;
5. Figures du commentataire (à qui s'adresse-t-on ? pourquoi ?) [5 p.].

Chacune des étapes de cette variation, pourvue d'un titre, sera rédigée sous forme d'un discours autonome puisque, à terme, ces angles d'approche feront l'objet de sections différentes.

De forme plus traditionnelle, *Définitions* rassemblera des articles (20-25 p.) portant sur la toile de fond « théorique », ancienne et moderne, du commentaire.

En plus de proposer avant le 15 octobre 2010 un titre et un résumé de quelque 200 mots, l'auteur devra indiquer dans laquelle des deux parties il souhaite inscrire sa contribution.

Une proposition d'une page est à envoyer à l'éditeur avant le **15 septembre 2010.** Date de remise des textes : **27 janvier 2011**.

Sabrina Vervacke : sabrina.vervacke@lit.ulaval.ca
Alban Baudou : alban.baudou@lit.ulaval.ca

Études littéraires

ABONNEMENT ANNUEL (3 NUMÉROS)

Je commande _____ abonnement(s) à la revue *Études littéraires* pour l'année _____

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

TARIFS (avant taxes)*	INDIVIDU	ÉTUDIANT	INSTITUTION
CANADA	31,00 $	22,00 $	72,00 $
É-U	39,00 $	25,00 $	75,00 $
ÉTRANGER (CAN $)	45,00 $	27,00 $	85,00 $

CALCUL DES TAXES APPLICABLES (CANADA OU QUÉBEC)				
L'ABONNEMENT	CANADA (TPS)		QUÉBEC (TPS +TVQ)	TOTAL
$	+ 6 %	$	+ 13,95 % $	$

Pour tout abonnement réglé par carte de crédit, veuillez contacter la
Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP)
460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716
Montréal, Québec H3B 1A7
Tél. : (514) 397-8669 Télec. : (514) 397-6887
abonnement@sodep.qc.ca

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger : mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de la Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :
Études littéraires
Département des littératures
Pavillon Charles-De Koninck
1030, avenue des Sciences-Humaines
Université Laval
Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991
Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

Études littéraires

VENTE AU NUMÉRO

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

JE DÉSIRE COMMANDER LES NUMÉROS SUIVANTS (voir la liste des numéros disponibles)

VOL.	N°	TITRE	Quantité	Prix unitaire	TOTAL
+ frais de poste par numéro : 2,50 $ (Québec, Canada) 4,00 $ (étranger)					
				GRAND TOTAL	

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger : mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de la Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires
Département des littératures
Pavillon Charles-De Koninck
1030, avenue des Sciences-Humaines
Université Laval
Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991
Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

COÛT DU NUMÉRO	AVEC TAXES (QUÉBEC SEUL.)	AVEC TAXES (CANADA SEUL.)
3,00 $	3,45 $	3,00 $
6,00 $	6,90 $	6,42 $
10,00 $	11,50 $	10,70 $
12,00 $	13,80 $	12,84 $
15,00 $	25,00 $	30,00 $

Numéros disponibles

(1, 1, 1968)	Baudelaire	3 $
(1, 2, 1968)	Roman et théâtre au XVIII[e] siècle	3 $
(1, 3, 1968)	Le Poète dans la société contemporaine	3 $
(2, 1, 1969)	La France et le Monde hispanique (XVIII[e] et XIX[e] siècles)	3 $
(2, 2, 1969)	Le Roman canadien (1945-1960)	3 $
(2, 3, 1969)	André Gide	3 $
(3, 3, 1970)	Les Relations littéraires franco-allemandes au XX[e] siècle	3 $
(4, 1, 1971)	Le Roman médiéval	3 $
(4, 2, 1971)	Orientations de la pensée au XVI[e] siècle	3 $
(4, 3, 1971)	Alphonse Daudet	3 $
(5, 1, 1972)	L'Essai	3 $
(5, 2, 1972)	La Poésie moderne. Forme et signification	3 $
(5, 3, 1972)	Expériences poétiques du Québec actuel	3 $
(6, 2, 1973)	André Langevin	3 $
(6, 3, 1973)	La Littérature dans la culture d'aujourd'hui	3 $
(7, 2, 1974)	Littérature comparée	3 $
(7, 3, 1974)	Littérature négro-africaine	3 $
(8, 2-3, 1975)	La Théorie littéraire dans le monde hispanique	3 $
(9, 2, 1976)	Linguistique et littérature	3 $
(9, 3, 1976)	Littérature et philosophie	3 $
(10, 1-2, 1977)	Sur la Nouvelle-France. Documents et questionnements	3 $
(10, 3,1977)	Sémiotique du discours	3 $
(11, 1, 1978)	Lautréamont	3 $
(11, 2, 1978)	Le Pamphlet	3 $
(11, 3, 1978)	Lectures psychanalytiques	3 $
(12, 1, 1979)	Marguerite Yourcenar	3 $
(12, 2, 1979)	IXE-13, un cas type du roman de masse au Québec	3 $
(12, 3, 1979)	FÉMINaire	3 $
(13, 1, 1980)	Cinéma et récit	3 $
(13, 2, 1980)	La Littérature haïtienne. Nouvelle Problématique	3 $
(13, 3, 1980)	Théâtre et théâtralité. Essai d'études sémiotiques	3 $
(14, 1, 1981)	Sémiotique textuelle et histoire littéraire du Québec	3 $
(14, 2, 1981)	Télévision et fiction	3 $
(15, 1, 1982)	Littérature et musique	3 $
(15, 2, 1982)	La Consommation littéraire de masse au Québec	3 $
(15, 3, 1982)	Giono. Lecture plurielle	3 $
(16, 3, 1983)	L'Effet sentimental	3 $
(17, 1, 1984)	Le Mythe littéraire et l'histoire	3 $
(17, 2, 1984)	La Question autobiographique	3 $
(18, 2, 1985)	Céline. Scandale pour une autre fois	3 $
(18, 3, 1985)	Théâtre québécois. Tendances actuelles	3 $
(19, 1, 1986)	La Parodie. Théorie et lectures	3 $
(19, 2, 1986)	Subversion et Formes brèves	3 $
(19, 3, 1986)	Robert Pinget	3 $
(20, 1, 1987)	L'Autonomisation de la littérature	3 $
(20, 2, 1987)	Théorèmes et canons. Poésie française de la Renaissance	3 $
(20, 3, 1987)	Pionniers russes de la scène et de l'écran	3 $

(21, 1, 1988)	Yves Thériault. Une écriture multiple	3 $
(21, 2, 1988)	L'Essai en Belgique romane	3 $
(21, 3, 1988)	La Culture et ses signes	3 $
(22, 2, 1989)	Dire l'hétérogène	3 $
(22, 3, 1989)	Ars poetica	3 $
(23, 1-2, 1990)	Georges Perec. Écrire/transformer	6 $
(24, 1, 1991)	Vérités à la Marivaux	6 $
(24, 2, 1991)	L'Institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone	6 $
(24, 3, 1991)	La Rhétorique	6 $
(25, 1-2, 1992)	La Pragmatique. Discours et action	6 $
(25, 3, 1992)	Métissages. Les Littératures de la Caraïbe et du Brésil	6 $
(26, 1, 1993)	Colette. Le Luxe et l'écriture	6 $
(26, 2, 1993)	Le Scénario de film	6 $
(26, 3, 1993)	Roman picaresque et littératures nationales	6 $
(27, 1, 1994)	Postmodernismes – Poïesis des Amériques – Ethos des Europes	6 $
(27, 2, 1994)	Écrits de femmes à la Renaissance	6 $
(27, 3, 1994)	Poétiques de la chanson	6 $
(28, 1, 1995)	Les Paradigmes du plaisir et ses avatars	6 $
(28, 2, 1995)	Savoirs de la littérature américaine contemporaine	6 $
(28, 3, 1995)	Dire l'indicible. Une écriture moderne de la vision	6 $
(29, 1, 1996)	Le rythme. Littérature, cinéma, traduction	6 $
(29, 2, 1996)	Pierre Vadeboncoeur, interprète de la culture	6 $
(29, 3-4, 1997)	L'Ethnicité fictive : judéité et littérature	10 $
(30, 1, 1997)	Récit paralittéraire et culture médiatique	12 $
(30, 2, 1998)	Poétiques du recueil	12 $
(30, 3, 1998)	La critique littéraire	12 $
(31, 1, 1998)	Texte, image et abstraction	12 $
(31, 2, 1999)	L'écriture contemporaine	12 $
(31, 3, 1999)	Éthique et littérature	12 $
(32, 1-2, 2000)	La tolérance	25 $
(32, 3/33, 1, 2000-01)	Le littéraire et le politique, points d'ancrage	30 $
(34, 1-2, 2002)	Espaces classiques	30 $
(34, 3, 2002)	Émile Ollivier	15 $
(35, 1, 2003)	Afrique en guerre	15 $
(35, 2-3, 2003)	George Sand	15 $
(36, 1, 2004)	Écrivains encombrants	15 $
(36, 2, 2004)	Réseaux littéraires France-Québec (1900-1940)	15 $
(36, 3, 2005)	D'un écrivain l'autre. Quelques méconnus du XX^{e} siècle et leurs références	15 $
(37, 1, 2005)	Dérives de l'essai	15 $
(37, 2, 2006)	Les bibliothèques médiévales du XIX^{e} siècle	15 $
(37, 3, 2006)	Les Européens des lumières face aux indigènes. Image et textualité	15 $
(38, 1, 2006)	Écriture, mémoire, résilience	15 $
(38, 2-3, 2007)	Le comique de répétition	15 $
(39, 1, 2007)	Le verset moderne	15 $
(39, 2, 2008)	Esthétiques de l'invective	15 $
(39, 3, 2008)	Les voix intérieures	15 $
(40, 1, 2009)	La *Nouvelle revue française*	15 $
(40, 2, 2009)	De la pioche à la plume	15 $
(40, 3, 2009)	Penser la littérature par la presse	15 $

intermédialités
HISTOIRE ET THÉORIE DES ARTS, DES LETTRES ET DES TECHNIQUES

Mettre en scène

nº 12

sous la direction de
George Brown,
Gerd Hauck et
Jean-Marc Larrue

«Mettre en scène»: une approche intermédiale de la réalité théâtrale actuelle
George Brown, Gerhard Hauck et Jean-Marc Larrue

Théâtre et intermédialité: une rencontre tardive
Jean-Marc Larrue

After Brecht: the Impact (Effects, Affects) of Intermedial Theatre
Robin Nelson

Le «projet multithéâtral»
Transformations intermédiales des scènes italiennes contemporaines
Erica Magris

Interartialité et remédiation scénique de la peinture
Tatiana Burtin

Digital Multivocality and Embodied Language in Theatrical Space
Michael Darroch

Quand le son écoute la scène.
Une exploration inédite de la matière théâtrale
Marie-Madeleine Mervant-Roux

Sense & Sensation: the Act of Mediation and its Effects
Julie Wilson-Bokowiec et Mark Bokowiec

Un inédit de Paul Zumthor

Artiste invité/Guest Artist

Goulet, scénographe de Marleau
Johanne Lamoureux
Michel Goulet, Denis Marleau

Hors dossier/Miscellaneous

Document: Oralité — un inédit de Paul Zumthor
Philippe Despoix

Oralité
Paul Zumthor

À paraître

n° 13 Programmer
n° 14 Bâtir

Dossiers électroniques

n° 3 Accompagner
n° 4 Re-dire

Revue Intermédialités CRI, Université de Montréal C.P. 6128, succursale Centre-Ville, Montréal (Québec) Canada H3C 3J7
Tél. 514-343-2438; Téléc. 514-343-2393 Courrier électronique: intermedialites@umontreal.ca Site: http://www.intermedialites.ca

Le site de la revue
ÉTUDES LITTÉRAIRES
fait peau neuve !

À partir du 8 avril 2010, un nouveau site web assure la présence et le rayonnement d'*Études littéraires* sur la toile. La facture en est plus stylisée et mieux adaptée aux besoins de la revue.

Parmi les nouveautés, on note une page d'accueil plus conviviale qui permet aux lecteurs et collaborateurs de suivre les travaux du comité de rédaction en consultant les appels d'articles, les communiqués de sortie et toutes les actualités liées de près ou de loin à la production des numéros. De plus, un onglet est tout spécialement consacré aux revues partenaires, offrant ainsi aux abonnés et amis de la revue un espace de découverte et de visibilité supplémentaire.

www.etudes-litteraires.ulaval.ca/

Design : Olivier Desjardins