



HAL
open science

Anouilh 1951-1981 : trente ans de théâtre autobiographique ?

Nathalie Macé

► **To cite this version:**

Nathalie Macé. Anouilh 1951-1981 : trente ans de théâtre autobiographique ?. Travaux et Recherches de l'UMLV, 2004, 10, pp.37-54. hal-04405646

HAL Id: hal-04405646

<https://hal.science/hal-04405646>

Submitted on 19 Jan 2024

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

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

TRAVAUX
ET
RECHERCHES
DE L'UMLV

LITTÉRATURES
SCIENCES HUMAINES

THÉÂTRE D'HIER, THÉÂTRE D'AUJOURD'HUI

TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV
LITTÉRATURES ET SCIENCES HUMAINES

Revue semestrielle

Directrice de rédaction :
Fabienne BOCK

Comité de rédaction :
Edwige ARCHIER – Louise BÉNAT-TACHOT – Thierry BONZON – Jean-Yves GUÉRIN
Vladimir IAZYKOFF – Robert SAYRE – Michael A. SOUBBOTNIK

Secrétaire de rédaction : Emmanuelle BRUN
Directeur de publication : Yves LICHTENBERGER
Conception graphique : Michelle THOMAS et Bertrand ZAKOWETZ



RÉDACTION :

"Travaux et Recherches de l'UMLV", Université de Marne-la-Vallée,
5, boulevard Descartes, 77454 Marne-la-Vallée cedex 2
(Tel. : 01 60 95 70 75 ; Télécopie : 01 60 95 70 77)

CORRESPONDANCE :

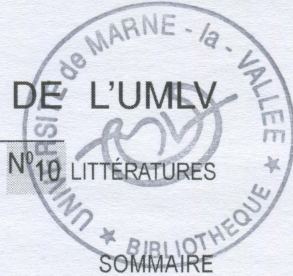
Toute correspondance est à adresser à la rédaction.

ABONNEMENTS / VENTE AU NUMÉRO :

	Vente au numéro	Abonnement annuel
Particuliers	6 €	12 €
Institutions	12 €	24 €

Voir bulletin d'abonnement à l'intérieur du numéro

ISSN : 1298-1168



Présentation du numéro	5
Hélène Laplace-Claverie , Modernes féeries, ou le réenchantement de la scène dans le théâtre du xx ^e siècle	7
Marie Fourmaux , La féerie théâtrale au xx ^e siècle ou la parole enchantée	21
Nathalie Macé , Anouilh 1951-1981 : trente ans de théâtre autobiographique ?	37
Marlène Merrien , La mort de Dieu ou la laïcisation du divin	55
Guillaume Mainchain , Te souviens-tu des beaux jours ? Analyse du fonctionnement mémoriel dans <i>Oh les beaux jours</i>	69
Carole Halimi , Tableau vivant et néo-classicisme : un genre pour un style	89
Violaine Malineau , La représentation des pantomimes victorieux dans l'Antiquité tardive	113
Jeanyves Guérin , Le peintre, la peinture et le tableau dans quelques pièces des xix ^e et xx ^e siècles	135

Liste commentée des travaux de littérature française et littérature comparée soutenus devant l'université de Marne-la-Vallée en 2003	151

Actualités	153

Anouilh 1951-1981 : trente ans de théâtre autobiographique ?

(Colombe, Ornifle, La Petite Molière, Cher Antoine, Les Poissons rouges, Chers Zoiseaux, Le Nombri!')

Nathalie Macé

“Je n'ai pas de biographie et j'en suis très content².
“Il tire ses personnages et leurs malheurs de sa pensée à lui, de ses expériences ou de ses cauchemars ; non d'une esthétique, d'un dilettantisme, ni d'une philosophie. Il n'en est que plus pathétique³.”

Jean Anouilh a été accusé de légèreté et de facilité dans sa vie et son œuvre théâtrale : ses dernières pièces se font volontiers l'écho de ces reproches, mais par là-même recèlent une dimension plus profonde, sinon d'introspection, impossible chez cet homme demeuré si secret⁴, en tout cas de mise en scène distanciée de son moi d'écrivain et de ses réflexions sur la littérature. Dans les trente dernières années de son existence, le dramaturge représente volontiers des personnages d'écrivains et la couleur de ses pièces, quel que soit leur classement, est plus nuancée que jamais, entre humour, ironie et amertume, entre philosophie épicurienne et pessimisme désabusé⁵. Quelle image de l'écri-

vain Anouilh offre-t-il dans un tel monde, à la fois rose et noir, cocasse, ou grinçant, et baroque par la virtuosité des bouleversements chronologiques et des jeux de théâtre ? Peut-on parler d'un théâtre autobiographique ou mieux encore d'une mise en abyme de la création littéraire ? Nous proposerons des réponses à ces questions à partir d'un choix de textes qui mettent en spectacle un ou même des écrivains : *Colombe* (1951), *Ornifle* (1955), *La Petite Molière* (1959), *Cher Antoine* (1969), *Les Poissons rouges* (1970), *Chers Zoiseaux* (1977), *Le Nombriil* (1981)⁶.

L'écrivain dans tous ses états

Aucune forme d'écriture ne semble échapper au regard perçant du dramaturge, depuis les plus nobles jusqu'aux plus populaires. Il fait des écrivains les plus divers les personnages souvent principaux de ses pièces : Émile Robinet, poète-dramaturge de l'Académie française surnommé Poète-Chéri, dans *Colombe*⁷, Molière en personne dans *La Petite Molière*, le poète éclectique Ornifle (nouveau Don Juan), le dramaturge Antoine de Saint-Flour dans *Cher Antoine* et dans *Les Poissons rouges*, le chef auteur de romans-policiers, son fils, Archibald, auteur de livres pornos, et le chroniqueur culinaire du *Figaro* Duplessis-Morlet dans *Chers Zoiseaux*, le dramaturge Léon et le romancier Gaston (à la fin tenté par le cinéma) dans *Le Nombriil*. Mais Anouilh va plus loin dans les distinctions entre les genres : la pièce consacrée à Molière propose une réflexion sur la comédie et la tragédie. Si Molière accorde qu'un divertissement mêlé de danses rapporte de l'argent⁸, on le voit composer et déclamer une tragédie, *Don Garcia*, et refuser, dans une attitude ridicule, de "faire rire" malgré les encouragements de Madeleine⁹. En représentant notre comique national à un moment de doute, Anouilh donne une légitimité à son propre balancement entre le comique et le tragique et place sa carrière d'homme de théâtre aux talents divers sous l'autorité du plus grand.

Le rapport entre les personnages d'écrivains et la réalité connaît des degrés également variés. On est tenté de voir dans le dramaturge Antoine

de Saint-Flour, deux fois représenté à un an d'intervalle, avec des détails autobiographiques, la projection du moi de l'auteur ; dans la première pièce l'originalité réside dans la situation partiellement *post mortem* de l'artiste, tandis que la deuxième joue sur la confusion des temps et la représentation "dans la tête de l'auteur"¹⁰. La mort hante de plus en plus le dramaturge vieillissant : dans *Ornifle*, l'écrivain est atteint d'une grave maladie au cœur – ce qui donne lieu à un pastiche du *Malade imaginaire* – et meurt finalement d'une crise cardiaque ; la dernière pièce ici retenue (*Le Nombri*) accorde une large place à la mort et à la solitude des derniers moments. Dans *Colombe*, *Chers Zoiseaux* et même *Ornifle*, le ridicule chargé de Poète-Chéri et les formes d'écriture choisies nous éloignent davantage d'une pure représentation autobiographique. Seule *La Petite Molière*, série de brèves séquences à l'origine destinée au cinéma et écrite pour la date-anniversaire de la naissance du "saint patron"¹¹, joue en quelque sorte la carte de l'authenticité historique en représentant la vie de Molière (de ses débuts en province à sa mort).

Tous les tons, l'humour, l'ironie, la satire grinçante, sont réunis en un cocktail détonnant par un dramaturge conscient du revers de la médaille de son propre succès et enclin à tout tourner en dérision. Dans *Colombe*, Poète-Chéri, qualifié de "ce grotesque"¹² par Julien, ne cesse de minauder auprès des actrices et de quêter des compliments pour ses vers ampoulés produits sur commande. Son patronyme se prête à un jeu de mots trop facile : "Pour ce que cela lui coûte, vingt-cinq vers de plus ! Cela coule comme d'un robinet"¹³. *Colombe*, à la suite de Julien, dresse son portrait physique, tout aussi grotesque, décrivant les petites bulles qu'il fait en parlant et qui mouillent le nez de ses interlocuteurs¹⁴. Comme le poète, nous verrons plus loin que la littérature est désacralisée. En fait, l'action dramatique est le plus souvent sur le fil entre le sourire et les larmes, comme la vie de l'artiste obsédé par la fragilité de la condition humaine. Dans *Cher Antoine*, Estelle (ou la comédienne Estelle) commente ce balancement des tons caractéristique de la vie d'Antoine, mais aussi de sa mort (telle qu'il veut la mettre en spectacle)¹⁵. Comme Molière, Anouilh a appris à rire de tout pour ne pas en pleurer. Même à

l'approche de la mort, le personnage de Léon, dans *Le Nombriil*, plaisante encore malgré ses interrogations sur la cause de la mort, dignes de Ionesco ; au docteur qui ironise sur ses "plaisanteries de garçon de bains" inutiles en face de la mort, Léon réplique : "Mais ça me soutient. J'ai une mentalité de troufion. L'homme est un animal inconsolable et gai¹⁶". La dernière phrase, en forme de maxime, était déjà glosée dans le texte de présentation de *La Petite Molière* intitulé "Présence de Molière¹⁷". Les clowneries dissimulent une lucidité redoutable, aiguïée par la proximité de la mort, à l'égard de l'égoïsme humain et de la solitude.

Cette prise de conscience-mise à distance du dramatique semble atteindre son apogée avec le procédé récurrent du théâtre dans le théâtre. *Colombe*, puis *La Petite Molière* situent l'action dans un vrai théâtre et reprennent la recette baroque de *La Répétition*, mais cette fois avec des acteurs professionnels¹⁸. Mais le théâtre dans le théâtre peut produire aussi un effet plus hallucinant de réalité, qui se confond alors avec la fiction, quand il prend une forme moins professionnelle, plus insidieuse, mais aussi vertigineuse que chez le modèle du genre, Pirandello. Ce jeu se produit à l'insu des personnages manipulés par l'écrivain, comme dans *Ornifle* où le personnage éponyme joue un rôle et fait jouer un rôle à Machetu pour arranger ses propres imbroglios sentimentaux¹⁹. Dans *Cher Antoine*, les personnages au début réunis dans la demeure de l'artiste défunt ont l'impression de jouer une pièce malgré eux et se remémorent ensuite le projet d'une pièce qu'il devait faire représenter pour ses cinquante ans par des comédiens professionnels choisis pour leur ressemblance troublante avec eux et interprétant la même scène sous une forme fictive. Enfin dans *Le Nombriil* Léon compose sa pièce au fur et à mesure que progresse l'action globale ; la pièce intérieure s'écrit toute seule et les compagnons du personnage principal lui en fournissent le texte, en une image exagérée de la genèse des œuvres d'Anouilh lui-même.

C'est bien cette tentation de l'autobiographie, inscrite au cœur des intrigues fictives, mais peut-être aussi suggérée dans le projet externe de l'auteur qu'il convient d'interroger maintenant. Faut-il croire que le drama-

turge parle par la bouche d'Antoine quand il dit, pastichant Flaubert : "En fait, si on veut chercher vraiment les sources – la vieille comédienne : c'est moi !" ? À la question que pose alors Pondelièvre sur le caractère autobiographique de sa pièce, il répond par une pirouette, qui dérouté le public d'Antoine et d'Anouilh : "Vous voyez bien que je ne suis pas mort ! (...) Tout est purement imaginaire²⁰".

Malgré tous les efforts d'Anouilh pour troubler le spectateur et disperser son attention ce dernier peut reconnaître le visage de l'auteur derrière les personnages plus ou moins proches de la réalité et les allusions à sa vie, à ses œuvres et à son entourage²¹. En montrant dans *La Petite Molière*, avec quelques libertés d'ailleurs, notre grand comique vivant la même chose que dans ses pièces²², et lui ressemblant sur bien des points, Anouilh nous laisse penser que son œuvre et sa propre existence se confondent.

La vie et l'œuvre d'Anouilh représentées dans un théâtre autobiographique ?

Les thèmes de ces sept pièces sont à peu près constants et typiques de la pensée d'Anouilh, surtout à ce moment de sa carrière. On pourrait d'abord reconnaître dans ces œuvres les positions idéologiques et politiques du dramaturge, certains faits de sa vie, ses traits de caractère, ou du moins ceux qui lui sont attribués par la rumeur avec plus ou moins d'exagération (sa rigueur janséniste, son ironie envers l'épuration, son anarchisme et son traditionalisme réactionnaire de droite transformé en fascisme²³). Nous passerons aussi rapidement sur la vision du mariage, désabusée et grinçante ; la frivolité des relations amoureuses caractérise les personnages d'écrivains (y compris Molière). Mais à côté de ce thème apparemment léger, le dramaturge souligne la solitude de l'écrivain, sa peur de la vieillesse²⁴ et de la mort, et surtout l'égoïsme généralisé dans cette société. Cet égoïsme est au fondement de la vocation d'écrivain dans la mesure où il a effacé tous les devoirs sociaux et familiaux au seul profit de la mission littéraire, dans une confusion totale et

dangereuse de la vie et de l'œuvre : la plupart des pièces mentionnées mettent dans la bouche des membres de la famille, principalement des enfants, l'accusation d'égoïsme à l'encontre du père écrivain²⁵. Ce défaut caractérise même les auteurs des temps passés à qui Léon reproche à plusieurs reprises, en un cliché bien connu, d'avoir mieux écrit que lui et avant lui²⁶. Cette obsession de l'égoïsme est-elle l'expression sous la plume d'Anouilh d'un remords, une manière de *mea culpa*, ou une simple confession en partie absoute par sa vision universelle du mal (volontiers commentée par les personnages²⁷) ? Ce qui reste finalement à l'écrivain dans ce désert de l'amour c'est son œuvre, et en la montrant au second degré, dans la fable dramatique, le dramaturge nous dit que l'auto-portrait offert est bien celui de l'artiste et non celui de l'homme, d'ailleurs inexistant et peu intéressant en dehors de son œuvre.

Le problème c'est qu'en cette fin de carrière, cette œuvre même, pourtant incontournable pour s'exprimer et donner une valeur à la vie, est présentée dans sa futilité. Les personnages d'écrivains sont des marchands, certes intelligents et cultivés, mais dont le côté brillant et le succès reposent sur les mots d'auteur, la facilité d'écriture ou la prolixité (autant de caractéristiques reconnues chez Anouilh). Le génie, l'inspiration, et même le travail, sont dénigrés par Ornifle ("Je vous vends le secret : il faut commencer par dire n'importe quoi et après ça vient – ou ça ne vient pas, d'ailleurs ²⁸") et se voient relégués au second plan derrière la faveur éphémère des journalistes. Le "poète" cède la place au "parolier", au "fabricant de paroles", travaillant sur commande²⁹ et refusant de retoucher ses couplets pour le music-hall. L'écriture ne vise pas à la beauté pure, inaccessible, c'est un métier qui doit rapporter et faire vivre³⁰. On peut de ce point de vue rapprocher les difficultés financières passées évoquées par Ornifle devant Fabrice, les couplets alors écrits pour la nouvelle revue du Casino de Paris, et les trois années de misère (1932-1934) qui ont contraint Anouilh à écrire des gags et des scénarios de vaudevilles pour le cinéma. Par la suite un succès croissant auprès du public, un public plutôt de boulevard, est venu, l'argent a afflué, pour les personnages fictifs³¹ comme pour Anouilh. Le mot "boulevardier" est sou-

vent lâché comme une injure ; le Chef (“un vieux boulevardier sinistre et frivole, qui sacrifierait tout pour faire un mot”³²) fait honte à ses enfants qui le perçoivent comme “le rejeton du best-seller des policiers”, peu distingué en face d’“un grand poète catholique” et des “académiciens”³³. Les mots d’auteur “sinistres” ou “déplorables” sont sans cesse dénoncés comme une manie irrépressible qui ne fait plus rire personne d’autre que l’écrivain, les assimilant à des “stimuli” à la vertu thérapeutique³⁴. Dans cette insistance sur la légèreté, il est difficile de faire la part de l’autocritique sincère et de l’ironie amère – perçant à travers la caricature provocatrice – à l’égard des critiques malveillants. Mais il doit bien rester dans ce ressassement une part de lucidité, peut-être même de regret, suggérée par les nombreuses expressions – dans *Ornifle* et surtout dans *Le Nombriil* – du désir d’écrire mieux (comme les plus grands prédécesseurs volontiers cités) ; dans cette dernière comédie, ce regret devient obsédant, accompagné de l’impression de voir les “muses” le fuir³⁵. Simple-ment Anouilh se plaît à devancer et désarmer les critiques et transforme en nouvelle victoire cet autre *mea culpa* par le brio des procédés dramaturgiques et justement par cette indécision du sens de la pièce. Son œuvre échappe aux analyses réductrices, comme aux classifications ; cela peut-il en faire une œuvre indémodable ? Il est trop tôt pour en juger, mais Anouilh se pose sans en avoir l’air la question et la pose en public, sur la scène de son théâtre. C’est pourquoi il n’a pu résister au plaisir de faire parler les amis et proches de l’auteur dramatique après sa mort dans *Cher Antoine*, cherchant à anticiper les jugements de la postérité, au moins d’une manière fictive, et représentant même avec humour les honneurs posthumes décernés à l’écrivain à succès et apparemment méprisés tant par Anouilh que par ses personnages fictifs³⁶. La concurrence est rude pour cette œuvre facile, répétitive, démodée, comme le suggère le critique Cravatar lui opposant le “muscle” et le “sang nouveau” apporté par Bataille et “le petit Bernstein”³⁷. Pondélièvre, professeur de la Sorbonne plus mesuré et compréhensif, penche pour le mystère de cet auteur “nourri de culture classique”, présentant “un excellent dialogue, net, sans bavures”, avec “la vérité des sentiments”, et pourtant attiré par la

“facilité” et la “négligence” d’un “divertissement³⁸”. D’ailleurs de son côté, le comédien Pondelièvre ne semble pas apprécier beaucoup ce qu’il appelle “la nouvelle vague” (“Bernstein et consorts”), encline à la “brutalité” et à “l’audace”, et s’étonne qu’“un vieux routier comme Saint-Flour” s’attache à les imiter (“réduit à tomber dans le panneau”) dans la “représentation privée” qu’il veut donner pour s’amuser une dernière fois³⁹. C’est bien la modernité que recherche apparemment Antoine vers la fin de sa carrière (comme Anouilh peut-être), mais avec une certaine modération, de sorte qu’on ne sait plus s’il se moque du théâtre contemporain ou s’il l’admire⁴⁰. À travers l’opposition entre un partisan du théâtre traditionnel et un soi-disant partisan du nouveau théâtre⁴¹, le dramaturge saisit l’occasion de faire des mises au point sur l’évolution de son œuvre et de se confronter avec les autres auteurs de son temps, faisant vraiment partie de l’avant-garde, tels Ionesco et Beckett dont il a été parmi les premiers à faire l’éloge⁴². D’un autre côté le grand modèle, Molière, “infiniment plus noir et mystérieux⁴³”, n’est jamais bien loin : central dans *La Petite Molière*, il revient épisodiquement hanter l’esprit des personnages d’écrivains, tel Léon dans *Le Nombri!*⁴⁴. Cette dernière pièce reprend encore le débat, qui tient décidément à cœur à Anouilh, entre tradition et modernité au théâtre : Ardèle oppose à la légèreté du boulevardier – son époux dont les droits d’auteur sont pourtant guignés par son entourage – la profondeur de la réflexion métaphysique chez les auteurs de l’Absurde et de l’avant-garde, alors très à la mode dans la “nouvelle intelligentsia” parisienne⁴⁵. La réflexion sur le sens et l’enjeu de son œuvre s’approfondit : Léon, comme Anouilh, réplique qu’il dit n’importe quoi et fait des jeux de mots dans la vie et dans son œuvre parce qu’il a renoncé à l’idée que les choses avaient un sens ; pour autant il n’a pas choisi de tomber dans un théâtre de l’absurde et de la révolte ; on pourrait dire qu’il reste au niveau de l’humour et de la plaisanterie, mais que la prise de conscience des apories de la condition humaine demeure analogue. C’est sans doute cet arrêt à mi-chemin d’une révolution esthétique que lui reproche son épouse⁴⁶. Mais l’hermétisme de ce courant (les “élucubrations” “illisibles” de Gaston, “cette ordure de faux gauchiste sans talent”) laisse devi-

ner toute l'ironie d'Anouilh, agacé par cette polémique d'intellectuels, à l'égard de la mode. Par les effets complexes du dialogisme et de l'ironie, Anouilh règle ses comptes avec la critique et affiche son individualisme, son refus de l'embrigadement dans un courant à la mode, si intéressant soit-il de son propre aveu.

Ainsi la littérature est au centre de ces dernières pièces, non pas tant introspectives et strictement autobiographiques que métatextuelles. Comme l'a bien compris Carlotta dans *Cher Antoine*⁴⁷, c'est moins le "moi" du "cher" homme que ses œuvres qui comptent ; de même, c'est le "moi" de l'écrivain qu'Anouilh met en scène et qu'il faut seul considérer.

La mise en abyme de la création

Les divers écrivains représentés sont volontiers montrés dans leurs moments de production, en train de composer ou de réciter ce qu'ils ont écrit devant leurs proches. Dans *Chers Zoiseaux*, le procédé est encore accentué puisque, annonçant *Le Nombriil*, l'intrigue repose sur l'élaboration d'un roman policier sous nos yeux, dans une intrication confuse des événements de la pièce et de l'histoire du roman, qui échappe même parfois à la maîtrise de son auteur dépassé par son imagination⁴⁸. Dans *Le Nombriil*, Léon-Anouilh écrit devant nous avec les personnages de sa vie une pièce sur les égocentristes intitulée, pour pasticher Hugo, *Les Misérables*. Avec les membres de sa famille et amis qui font preuve d'égoïsme tout en l'accusant du même défaut, il joue un rôle de révélateur condamné au monologue ou à de courtes répliques (malgré son omniprésence scénique) ; sa scène avec Joséphine s'achève en "monologues" alternés au point qu'il songe, en s'endormant à ses côtés, à créer pour l'acte suivant une véritable "action", avec de grosses ficelles (de boulevard) et des "acteurs solides"⁴⁹. De fait la scène avec son gendre Bernard est accueillie comme une aubaine : le cocu est "un personnage en or" de "l'inébranlable tradition française"⁵⁰ ; son "idée (...) simple et géniale"⁵¹ consiste à laisser les "misérables", Bernard et Gaston (mis dans le secret et manipulé en même temps), "résoudre leurs difficultés

entre eux” ; mais ici encore, comme dans *Chers Zoiseaux*, le dramaturge est trahi par les événements qu’il met en scène avec les éléments de la vie “réelle⁵²”. À côté de ces intrigues sentimentales se joue aussi la fin de cet auteur qui voit la mort s’approcher de lui sans le réconfort de ses proches et tente d’exorciser l’obsession de la fin et ses désillusions par le jeu de scène des “caisses d’ennui⁵³” accumulées autour de lui. Quand le personnage se couche dans sa boîte-cercueil en une farce macabre empruntée à Charles-Quint, il prend conscience que cette auto-dérision digne du théâtre également dit de la dérision⁵⁴ finit par ne plus faire rire le public⁵⁵. Anouilh joue ici malicieusement sur critique et autocritique, rejetant le goût exclusivement amer pour ses pièces, mais aussi le symbolisme répétitif, et excusant d’avance la fin délirante et grotesque de sa pièce ; il doit maintenir le mélange des tons pour continuer à plaire au vrai public, n’en déplaît aux critiques l’accusant d’être un boulevardier.

Dans ces mises en scène de faux impromptus pour ainsi dire les discours sur le théâtre abondent, qu’il s’agisse de comparaisons avec le roman (à la fin du *Nombri*) ou surtout de réflexions sur ses enjeux⁵⁶. Par la représentation de la vie des artistes, il s’agit de définir ce genre littéraire dans sa spécificité, mais aussi de voir ce qu’il apporte, ou retire, au dramaturge Anouilh lui-même. Si le talent l’emporte sur le génie⁵⁷, c’est bien parce que, pour lui comme pour Molière⁵⁸, l’enjeu premier de la littérature est le divertissement. Dans son dialogue avec le Père Dubaton, Ornifle revendique avec sérieux la futilité pour le poète : “Quand on fera les comptes – le jour que vous avez prévu ou un autre – on s’apercevra que seuls ceux qui ont amusé les hommes leur auront rendu un véritable service sur cette terre (...) ⁵⁹”; il s’agit notamment de faire oublier la mort aux hommes, au public, comme au dramaturge lui-même. Une constante de la psychologie de ces auteurs fictifs est le rejet virulent de l’intelligence ou plutôt de l’idéologie et des intellectuels⁶⁰ : autant dire qu’Anouilh ne veut pas offrir un théâtre engagé ou à thèse et le proclame dans son œuvre même. S’il montre la vérité des relations humaines, c’est par le biais de l’illusion fantaisiste et du comique, un comique affiché d’autant plus nettement qu’on le lui reproche comme une facilité de boulevard, comme le

rappelle Antoine à l'acte III des *Poissons rouges*⁶¹. Dans *Cher Antoine*, le personnage de dramaturge, à l'image de son auteur, est intelligent et profond sans en avoir l'air, ce qui fait dire à Cravatar, non sans ironie : "Des vues philosophiques extrêmement profondes pour un auteur de vaudevilles et de mauvais mélôs⁶² !". Comme Molière, Antoine a décidé de faire rire avec le malheur des hommes et le sien⁶³. En même temps il donne à son œuvre ultime un but d'enquête psychologique, en "une sorte d'expérience de vivisection⁶⁴" : il veut découvrir, tel un dieu omniscient, le fond de l'âme de ses amis dans la situation (notion capitale selon lui au théâtre) et avec "le vrai texte" qu'il a créés pour les comédiens, ce qui est impossible dans la vie réelle. Mais il s'aperçoit que le théâtre ainsi conçu par l'auteur n'est pas encore le moyen miraculeux pour connaître totalement les autres : "Ce n'était pas *vous* qui parliez : c'était *vous, vus par moi*. On n'en sort pas ! On est en cage. On ne connaît les autres que par l'idée qu'on se fait d'eux. Quel monde incompréhensible, les autres...⁶⁵". Il demande alors aux comédiens d'improviser à l'italienne la scène non écrite du cimetière, mais devant leur fausseté il préfère renoncer au théâtre⁶⁶. Il sort de scène (et bientôt de la vie), effaçant d'un geste ironique la pièce intérieure et faisant de la pièce extérieure d'Anouilh un vain testament ou un ultime clin d'œil en fait vite oublié à la pièce suivante. D'autant plus oublié qu'écrire une pièce est toujours la meilleure façon de vivre et de donner une forme maîtrisée et ludique à sa vie. C'est sans doute la raison pour laquelle ses personnages, comme lui-même, mêlent sans cesse la littérature à la vie et confèrent à toutes les situations vécues une tournure littéraire⁶⁷. Anouilh systématise le procédé dès *La Petite Molière* et fait dire à Antoine dix ans après dans *Cher Antoine* : "[...] Moi qui suis du même métier que Molière – toutes proportions gardées – je puis vous le dire : on écrit toujours ce qui va se passer et on le vit ensuite⁶⁸" ; le personnage présente ensuite le sujet de sa future pièce sur sa mort qui est justement celle qu'Anouilh est en train de nous offrir. En retrouvant les comédiens, avant la désillusion finale évoquée plus haut, il s'enthousiasme devant la forme que prend la vie sur la scène : "(...) La vie est décidément irréaliste. D'abord, elle n'a pas de forme : personne n'est sûr de son texte et tout le

monde rate toujours son entrée. Il ne faudrait jamais sortir des théâtres ! Ce sont les seuls lieux où l'aventure humaine est au point⁶⁹." Le théâtre devient plus vrai, en tout cas vraisemblable et ordonné, que la vie dite réelle, parce que son sujet, évidemment transformé, est maîtrisé et les comédiens choisis en fonction des personnages. Le dramaturge arrange la vérité au point que, selon Léon, elle est plus belle à regarder ainsi "habillée" que "nue⁷⁰" : Anouilh réplique de cette manière à ses détracteurs qui l'accusent de tout peindre en noir. Mais à force de "croire que la vie, cela ressemble à une pièce bien faite⁷¹" et de ne plus percevoir les frontières entre l'existence et la scène, l'auteur, qu'il s'agisse de Molière⁷² ou d'Antoine, ou même de Léon⁷³, oublie de vivre réellement et de comprendre le monde extérieur ; il se rend compte en approchant de la fin que, pour avoir fui la vérité si laide, toute nue, il n'a pas su voir la vie (et les autres) dans toute sa vérité. Antoine n'a-t-il pas saisi lui-même dans cet attachement exclusif à l'illusion scénique la raison de la fuite de son dernier amour et la cause profonde de sa solitude fatale :

"Peut-être s'est-elle aperçue qu'Antoine n'avait jamais été capable de vivre – qu'il avait inventé sa vie et les personnages de sa vie comme ses pièces et en même temps, – et qu'elle n'était qu'un signe, comme les autres, dans le rêve de cet homme endormi. Ce jour-là, elle a fui, comme un petit animal sauvage qui sent l'odeur de la mort⁷⁴." ?

Ce n'est sans doute pas un hasard si vers la fin de la carrière d'Anouilh, dans cette œuvre comme dans *La Petite Molière* et *Le Nombriil*, l'intuition de la vie et de l'amour manqués vient frapper l'écrivain. Néanmoins, le dramaturge tente, un an après, dans *Les Poissons rouges*, de refaire triompher la vie dans toute sa gaieté irrévérencieuse, avec l'espoir placé dans le fils Toto, au risque de se voir reprocher, une fois de plus, sa légèreté par un tribunal fantaisiste.

"Inventer sa vie" en s'amusant sur scène, telle était bien l'ambition

d'Anouilh à travers les tonalités si variées de son théâtre. "Réinventer sa vie" avec la distance et l'humour de l'âge, en reprenant pour mieux les dépasser les positions partisans des critiques, tel est l'enjeu qu'il semble conférer à ses dernières œuvres. Las des comparaisons avec les concurrents du théâtre d'avant-garde, présenté sous un angle systématique et prétentieux, il revendique haut et fort la légèreté et se caricature lui-même par le biais de personnages plus ou moins autobiographiques ou de leurs proches jouant le rôle d'Opposants. Mais par l'outrance même de la caricature et les défauts des méchantes langues, il démonte aussitôt les critiques et pose le principe existentiel et esthétique à la fois de la liberté individuelle. "Qui a pissé dans les poissons rouges ?" : cette question ressassée par la grand-mère pourrait servir de sous-titre au groupe de pièces ici présentées et être ainsi paraphrasée : qui a osé dire ce qu'il pensait sans tenir compte des opinions étrangères et dominantes et en dehors de tout courant artistique ? Cette œuvre indépendante forme la vie elle-même libre d'Anouilh, la seule vraiment connue : il convient de ne regarder que cela, au lieu de lancer de vaines poursuites sur le terrain de la famille et des événements contemporains.

Nathalie Macé

Notes

- 1 Nous utilisons dans cette étude les éditions suivantes (nous indiquons entre parenthèses la première édition quand elle est différente) : *Colombe* (Paris, La Table Ronde, 1951), Paris, Gallimard, Folio, 1973 ; *Ornifle ou le Courant d'air* (Paris, La Table Ronde, 1955), in *Pièces grinçantes*, Paris, La Table Ronde, 1973 ; *La Petite Molière, L'Avant-Scène Théâtre*, 15 déc. 1959 ; *Cher Antoine* (Paris, La Table Ronde, 1969), *L'Avant-Scène Théâtre*, 1^{er} sept. 1970 ; *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros* (Paris, La Table Ronde, 1970), Paris, Gallimard, Folio, 1971 ; *Chers Zoiseaux* (Paris, La Table Ronde, 1977), *L'Avant-Scène Théâtre*, 15 déc. 1977 ; *Le Nombriil*, Paris, La Table Ronde, 1981.
- 2 Lettre de Jean Anouilh à Hubert Gignoux (citée dans Hubert Gignoux, *Jean Anouilh, Éd. du Temps Présent*, 1946). Voir également l'autobiographie de ses jeunes années, Jean Anouilh, *La Vicomtesse d'Éristal n'a pas reçu son balai mécanique*, Paris, La Table Ronde, 1987, p. 179.
- 3 R. Kemp, *Le Monde*, janv. 1947, cité par Paul Ginestier, *Anouilh*, Paris, Seghers, 1969, p. 177.
- 4 Les titres des principales interviews recensées dans *En Marge du théâtre*, Paris, La Table Ronde, 2000, p. 308-309, soulignent ce mystère et ce silence d'Anouilh sur lui-même.
- 5 Anouilh se défend de l'accusation qu'on lui fait de produire un théâtre de plus en plus amer avec les années et s'attribue une gaieté croissante (texte de présentation de *Chers Zoiseaux*, *op. cit.*, p. 4).
- 6 Ces pièces ont surtout fait l'objet d'articles à leur création ; on pourra trouver des indications bibliographiques anciennes à propos de *Cher Antoine*, *Colombe*, *Ornifle*, dans *Les Critiques de notre temps et Anouilh*, présentation par Bernard Beugnot, Paris, Garnier, 1977, p. 201-203, ainsi que trois textes critiques sur la première pièce citée aux pages 64-72 de cet ouvrage. Signalons quand même des études sur *Chers Zoiseaux* dans le livre de Tatsuo Morimoto, *Fonctions du rire dans le théâtre français contemporain*, Paris, Nizet, 1984, sur *Le Nombriil* : Yvette Duval, "Le Nombriil ou le défi du boulevard", *Thalia. Studies in Literary Humor*, vol. VII, n° 2, Fall and Winter 1984, p. 33-43, et, sur la dimension autobiographique des dernières œuvres, l'analyse de Donald Watson, "The Myth of the Theatre in the Theatre of Anouilh : a Personal Impression", in *Myth and its Making in the French Theatre*, Cambridge University Press, 1988, p. 190-204. Mentionnons également les notices d'Élisabeth Le Corre dans le *Dictionnaire des pièces françaises du xx^e siècle*, dirigé par Jeanyves Guérin, Champion, 2004. Il faudrait ajouter à ce corpus à dessein limité quatre pièces représentant un écrivain et jouant sur des thèmes similaires : *Épisode de la vie d'un auteur* (1948), *La Grotte* (1961), *Le Scénario* (1976) et *La Culotte* (1978) ; nous en proposerons ultérieurement une étude.
- 7 À 12 ans, Anouilh a lui-même écrit des pièces en vers, jamais terminées.
- 8 J. Anouilh, *La Petite Molière*, *op. cit.*, p. 17.
- 9 *Ibid.*, p. 13. Dans *Le Nombriil*, Ardèle reprochera inversement à son mari d'avoir abandonné le genre tragique (*op. cit.*, p. 84).
- 10 Liste des personnages, J. Anouilh, *Cher Antoine*, *op. cit.*, p. 8. Carlotta, la première femme du défunt dans *Cher Antoine* (une actrice comme les deux épouses d'Anouilh), remplacée par tant d'autres femmes, laisse la place à l'épouse délaissée Charlotte dans *Les Poissons rouges*. La première pièce utilise déjà le flash-back.
- 11 J. Anouilh, *La Petite Molière*, *op. cit.*, p. 9. Sur l'importance capitale de cette figure réelle d'écrivain dans les pièces d'Anouilh, voir Efrin Knight, "Anouilh et Molière", *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2002, n° 4, p. 331-346.
- 12 J. Anouilh, *Colombe*, *op. cit.*, p. 131.

- 13 *Ibid.*, p. 146.
- 14 *Ibid.*, p. 147. On croirait lire la description du Poète dans la première comédie de Claudel, *L'Endormie*, ou la comparaison entre l'inspiration poétique et un "robinet classique" dans sa reprise tardive, *La Lune à la recherche d'elle-même*.
- 15 J. Anouilh, *Cher Antoine*, *op. cit.*, p. 10 et 31. Cravatar qualifie Antoine de "maître dans le domaine de l'attendrissement" sur la scène et dans la vie réelle (p. 21).
- 16 J. Anouilh, *Le Nombriil*, *op. cit.*, p. 41.
- 17 J. Anouilh, *La Petite Molière*, *op. cit.*, p. 7 ; cette phrase est encore citée et commentée par Molière (renonçant à la tragédie) dans le dialogue (p. 25) : "(...) Bien sûr, tout est triste. (...) Il faut se purger l'âme. Par le rire".
- 18 Voir le début de l'acte IV de *Colombe*, la répétition d'une scène d'amour entre Colombe et Armand dans *Colombe*, *op. cit.*, p. 100-101 (acte II), et les interférences analogues entre la pièce interne et la pièce externe dans *La Petite Molière*, *op. cit.*, p. 15-16.
- 19 J. Anouilh, *Ornifle*, *op. cit.*, p. 280 (avec une référence littéraire à la pièce de Musset *On ne badine pas avec l'amour*).
- 20 J. Anouilh, *Cher Antoine*, *op. cit.*, p. 28. Plus loin, à la page 30, avec la jeune comédienne qui répète son texte, il balaie encore avec légèreté le caractère autobiographique de la scène en la qualifiant d'"assez jolie", "un peu bavarde et littéraire, un peu sentimentale", en bref "une histoire de théâtre" à laquelle il faut se garder de croire ; la didascalie précédente "*Antoine rompt le charme et s'écrie d'un autre ton*" indique le retour au premier niveau de théâtre et rappelle le goût du dramaturge pour les changements de tonalités.
- 21 Ses personnages d'écrivains affectionnent particulièrement les allusions autobiographiques ; c'est ce qu'on reproche au Chef dans *Chers Zoiseaux*, *op. cit.*, p. 13. Pourtant, de son côté, Anouilh écarte farouchement ce caractère autobiographique (reconnu par la critique de l'époque), dans une interview pour *Le Figaro*, 29 nov. 1972 (*En Marge du théâtre*, *op. cit.*, p. 190-191) : "(...) Et si, précisément – c'est si gros – mettre un auteur dramatique ou un directeur de troupe en scène, ce n'était qu'un raffinement de moquerie, pour mieux avancer masqué ? (...) Je vous distrais le soir en vous racontant des histoires comme à des petits enfants, voilà tout (...)", ou à propos du personnage du *Nombriil* : "Ici, l'auteur (celui qui est le héros de la comédie, pas moi – ne pas confondre)" (*Ibid.*, p. 240, "Voyage autour de mon nombriil" ; il poursuit ensuite une comparaison entre le théâtre et le roman, comme dans sa pièce) ; voir enfin p. 283-286.
- 22 Lire notamment J. Anouilh, *La Petite Molière*, *op. cit.*, p. 22 (la scène entre Molière et Armande) et p. 25 (l'évocation de *L'École des femmes*).
- 23 Voir J. Anouilh, *Chers Zoiseaux*, *op. cit.*, p. 12 et 24 ; la pièce se présente comme une satire de la bourgeoisie gauchiste.
- 24 Voir en particulier J. Anouilh, *Ornifle*, *op. cit.*, p. 234-235.
- 25 Voir J. Anouilh, *Chers Zoiseaux*, *op. cit.*, p. 32, et *Le Nombriil*, *op. cit.*, p. 55. À l'esprit d'équipe du ménager Léon ne peut opposer qu'une ignorance et une sorte de lapalissade qui est en l'occurrence une vérité profonde : "Vous savez, les écrivains, ça n'aime qu'écrire..." (p. 189). Marcel Aymé a de son côté gardé l'impression d'une attitude distante à l'égard des gens et de son époque dans un texte qu'il consacre à l'écrivain trois fois rencontré : "Jean Anouilh, le mystérieux" (*Biblio*, oct. 1960, repris dans *Confidences et propos littéraires*, Les Belles Lettres, 1996, p. 267).
- 26 J. Anouilh, *Le Nombriil*, *op. cit.*, p. 74 : "Encore un qui n'est pas de moi ! Comment voulez-vous écrire encore ? Ils se sont servis les premiers et ils ont pris tout ce qu'il y avait de bon, les égoïstes" (ce qui rappelle les plaintes de Térence et de La Bruyère).
- 27 J. Anouilh, *Chers Zoiseaux*, *op. cit.*, p. 32 : "Le monde est encore plus laid que je ne le pensais. Et pourtant je vois tout en noir !". Voir également *Cher Antoine*, *op. cit.*, p. 18, *Le*

- Nombril*, op. cit., p. 151, et les réflexions personnelles d'Anouilh sur la solitude et l'égoïsme, exprimées dans ses entretiens avec Rokaia Gabr (cités par Rachel Juan, *Le Thème de l'évasion dans le théâtre de Jean Anouilh*, Paris, Nizet, 1993, p. 173).
- 28 J. Anouilh, *Ornifle*, op. cit., p. 245.
- 29 *Ibid.*, p. 227 et 243.
- 30 *Ibid.*, p. 228 et 231-232. Voir également *Chers Zoiseaux*, op. cit., p. 24 (avec la même métonymie de la "marque"), et les propos d'Anouilh recueillis par Anca Visdei (juin 1984) et reproduits dans *Acteurs*, n°54, nov. 1987, p. IV.
- 31 Voir par exemple *Cher Antoine*, op. cit., p. 13, 24, 19 et 30 (les maisons). Dans *Le Nombril*, la fille Lucie souligne la bonne gestion des finances de son père qui a la "manie d'acheter des maisons partout" et a "fait quelques jolies affaires immobilières" (op. cit., p. 60).
- 32 J. Anouilh, *Chers Zoiseaux*, op. cit., p. 25. Voir également *Le Nombril*, op. cit., p. 69 et 194.
- 33 J. Anouilh, *Chers Zoiseaux*, op. cit., p. 8. Voir p. 10 ("du sexe et du sang" pour "gagner beaucoup d'argent"), p. 12 ("le secret de la réussite"), p. 13 (la proximité du romancier dénoncée par sa fille et la nécessité d'être rapide et rentable ; "un policier de basse classe pour faire frémir la midinette dans le train de banlieue, c'est tout !"), p. 32 ("ce n'est pas beau", "J'ai toujours vendu la même camelote", mais c'est "ça" qui fait vivre la famille).
- 34 J. Anouilh, *Le Nombril*, op. cit., p. 90-92, p. 155 (à rapprocher de la citation faite plus haut, dans J. Anouilh, *Chers Zoiseaux*, op. cit., p. 25).
- 35 J. Anouilh, *Le Nombril*, op. cit., p. 21.
- 36 J. Anouilh, *Cher Antoine*, op. cit., p. 35 et *Le Nombril*, op. cit., p. 94 (propos démenti par la scène finale avec le photographe).
- 37 J. Anouilh, *Cher Antoine*, op. cit., p. 13. L'ironie réside ici dans le choix des représentants du nouveau théâtre, puisqu'il s'agit d'auteurs de boulevard plutôt confinés dans des formes conventionnelles (voir *En Marge du théâtre*, op. cit., p. 121 : "le théâtre d'avant-garde se 'conformise'").
- 38 J. Anouilh, *Cher Antoine*, op. cit., p. 14.
- 39 *Ibid.*, p. 27.
- 40 Voir *ibid.*, p. 33 (le théâtre d'avant-garde avec ses messages, "On peut être moderne, mais pas à ce point !" à propos du silence).
- 41 *Ibid.*, p. 36 : "Je suis sûr que cela vous intéressera beaucoup, le nouveau théâtre. Il y a un mouvement extraordinaire qui se dessine ! Un souffle irrésistible, on balaie toutes les vieilles lunes !".
- 42 Voir par exemple J. Anouilh, *En Marge du théâtre*, op. cit., p. 53-54, 79-81, 121. On pourrait en fait montrer les germes de cette modernité dès les premières pièces d'Anouilh.
- 43 *Ibid.*, p. 80.
- 44 J. Anouilh, *Le Nombril*, op. cit., p. 71 : Gaston répond à l'allusion pertinente de Léon malade au *Malade imaginaire* : "Quoique ton Molière, de nos jours, avec notre connaissance de l'absurde !". Voir également p. 149.
- 45 *Ibid.*, p. 93 et suiv. ; elle regrette de ne pas l'avoir abandonné pour Jean-Jacques Groscailou, "un grand romancier catholique", académicien, qui rappelle le "grand poète catholique" évoqué dans *Chers Zoiseaux* (op. cit., p. 8).
- 46 J. Anouilh, *Le Nombril*, op. cit., p. 95. Voir également la scène avec sa maîtresse Joséphine (p. 124 et suiv.) et le dialogue de sourds avec le Docteur sur le "bouquin" de Gaston récompensé par le Goncourt ("hermétique et cochon"), p. 175-176. On retrouve des reproches similaires dans *Les Poissons rouges*, adressés à Antoine par sa femme (op. cit., p. 11, 13-14).
- 47 J. Anouilh, *Cher Antoine*, op. cit., p. 22.

- 48 J. Anouilh, *Chers Zoiseaux*, *op. cit.*, p. 33-34.
- 49 J. Anouilh, *Le Nombriil*, *op. cit.*, p. 134.
- 50 *Ibid.*, p. 135.
- 51 *Ibid.*, p. 136.
- 52 *Ibid.*, p. 163 : "J'aurais cru que la scène aurait été plus drôle. Un cocu, pourtant, c'est une valeur sûre !... Mais on ne peut plus compter sur rien au théâtre de nos jours !".
- 53 *Ibid.*, p. 107.
- 54 Gaston a d'ailleurs dit auparavant : "Et les caisses sur lesquelles tu comptais tant pour faire avant-garde." (*ibid.*, p. 135) ; on peut songer aux *Chaises* de Ionesco. Au grand désarroi de Gaston qui, adepte du modernisme, trouvait que "cela faisait profond", Léon, avouant qu'elles servaient à "intriguer mon monde et exorciser mes ennuis", y renonce provisoirement ("Foin du symbolisme vieillot du nouveau théâtre") et passe à l'"idée beaucoup plus réaliste" de la scène avec le *vrai* cocu Bernard (p. 136).
- 55 *Ibid.*, p. 191 (voir la pique contre le symbolisme théâtral à la page suivante).
- 56 Nous renvoyons dans *Le Nombriil* aux pages 23-24 et 199-201 (sur l'analyse psychologique romanesque en face de la situation et de la réplique théâtrales ou l'art solitaire en face de l'art divertissant). Mentionnons également la thèse d'Efrin Knight, *Critique et vision littéraires dans le théâtre de Jean Anouilh*, thèse de doctorat à Paris IV-Sorbonne, 1994, 2 tomes.
- 57 J. Anouilh, *Ornifle*, *op. cit.*, p. 323.
- 58 Nous renvoyons encore au texte de présentation de *La Petite Molière* et à la réplique du personnage éponyme à la page 25.
- 59 J. Anouilh, *Ornifle*, *op. cit.*, p. 241. Voir également *Les Poissons rouges*, p. 96, *En Marge du théâtre*, *op. cit.*, p. 40-41, et ce propos d'Anouilh dans Pol Vandromme, *Jean Anouilh, un auteur et ses personnages*, Paris, La Table Ronde, 1965, p. 15 : "Nous devons d'abord répondre à la nécessité où sont les comédiens de jouer chaque soir des pièces pour un public qui vient oublier ses ennuis et la mort. Ensuite, si, de temps à autre, un chef-d'œuvre s'affirme, tant mieux !".
- 60 J. Anouilh, *Cher Antoine*, *op. cit.*, p. 15, et *Les Poissons rouges*, *op. cit.*, p. 72-73.
- 61 J. Anouilh, *Les Poissons rouges*, *op. cit.*, p. 96 ; voir aussi p. 133.
- 62 J. Anouilh, *Cher Antoine*, *op. cit.*, p. 15.
- 63 *Ibid.*, p. 28.
- 64 *Ibid.*, p. 32.
- 65 *Ibid.*
- 66 *Ibid.*, p. 33 : "Décidément j'ai bien fait de ne pas tenter de l'écrire cette scène... Devant les vivants on ne dit déjà pas grand-chose, mais devant les morts on ne dit rien... (...) On meurt sans savoir."
- 67 Ornifle se régale dans ses scènes de père et beau-père en multipliant les références littéraires (à Racine, Jules Verne, Corneille, Stendhal) (*op. cit.*, successivement p. 323, 324, 334 et 335).
- 68 J. Anouilh, *Cher Antoine*, *op. cit.*, p. 26.
- 69 *Ibid.*, p. 28. Voir J. Anouilh, *En Marge du théâtre*, *op. cit.*, p. 111, 150-151, 165.
- 70 J. Anouilh, *Le Nombriil*, *op. cit.*, p. 147 et 150-151.
- 71 *Ibid.*, p. 130.
- 72 Dans la scène avec Mignard faisant son portrait.
- 73 Voir la conclusion de Joséphine à la page 130 et la réplique nostalgique de Léon à la page 189 à propos de la camaraderie dans le travail.
- 74 J. Anouilh, *Cher Antoine*, *op. cit.*, p. 29. Voir également p. 33 (le discours du notaire).