

Recherches sur Jean Anouilh (1910-1987). État des lieux Recent research on Jean Anouilh (1910-1987)

Bernard Beugnot

Volume 45, Number 1, Winter 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1025943ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1025943ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Beugnot, B. (2014). Recherches sur Jean Anouilh (1910-1987). État des lieux. *Études littéraires*, 45(1), 105–117. <https://doi.org/10.7202/1025943ar>

Article abstract

Since the publication of two volumes of his work in the *Bibliothèque de la Pléiade* (2007) and the events surrounding his 100th birthday in 2010, Jean Anouilh has left the purgatory where he seemed to have been confined and is cropping up everywhere, be it on stage (in Paris, elsewhere in France or abroad) or in research (monographs, special issues, articles). The time has come to take stock of the now much-expanded literature (manuscripts, critical essays, and iconography) about him.



Recherches sur Jean Anouilh (1910-1987). État des lieux

BERNARD BEUGNOT

Si les scènes françaises ont un temps boudé l'œuvre dramatique de Jean Anouilh (pour des raisons, il est vrai, parfois financières), les scènes étrangères ne l'ont jamais ostracisée et les lecteurs ne lui ont jamais fait défaut non plus que la recherche universitaire (thèses, monographies, articles et communications). Outre ce paradoxe, s'attache à cette œuvre, véritable tunique de Nessus, un bouquet de lieux communs critiques qui, malgré leur part de vérité, la trahissent et l'amputent : attachement à la tradition contre toute modernité, virtuosité inspirée du théâtre de boulevard, artifice et facilité, positions politiques conservatrices que signeraient les écrits des années de guerre (voire *Antigone*, aux yeux de certains). Sa condamnation des excès de la Libération, son antigaulisme valurent à Anouilh les éloges appuyés d'un Jacques Vier ou d'un Jean Dutour aussi bien que les critiques insistantes d'un Guy Dumur.

Le renouveau

Le changement de cap, inauguré dès 1995 par le livre de Christophe Mercier émaillé de formules enthousiastes et suggestives (*Pour saluer Jean Anouilh*), s'opère au cours de la dernière décennie¹. Avec l'édition d'un *Théâtre* dans la Bibliothèque de la Pléiade (2007) et la floraison de publications autour du centenaire de sa naissance, Anouilh a cessé d'être «un monument qu'on ne visite plus» (Christophe Mercier).

Le renouveau s'est amorcé avec des reprises marquantes. En 2000, le Théâtre de Paris présente *Becket ou l'Honneur de Dieu* dans une mise en scène de Didier Long, avec Bernard Giraudeau dans le rôle du roi et Didier Sandre dans celui de Becket². En 2003 le Théâtre Marigny-Robert Hossein monte *Antigone* dans une mise en scène de Nicolas Briançon, avec Barbara Schulz en Antigone et Robert Hossein en Créon ; le programme reproduit, en fac-similé et en transcription, un manuscrit inédit, *Comparaison entre l'Antigone de Sophocle et celle d'Anouilh*, rédigé par

1 Christophe Mercier, *Pour saluer Jean Anouilh*, Paris, éditions Bartillat, 1995.

2 Voir le programme de *Becket ou l'Honneur de Dieu* au Théâtre de Paris (*L'Entracte*, n° 128 [2000]).

Anouilh pour sa fille Colombe alors collégienne³. En 2010, la Comédie des Champs-Élysées affiche *Colombe* (mise en scène de Michel Fagadau, avec Anny Duperey et Sara Giraudeau), puis, en 2011, *Le Nombril* (mise en scène de Michel Fagadau, avec Francis Perrin). En 2012, le film d'Alain Resnais *Eurydice*, inspiré de la pièce d'Anouilh, est présenté au festival de Cannes. Plus récemment, *L'Alouette*, avec Sara Giraudeau, retrouve le Théâtre Montparnasse, lieu de sa création, et *Antigone* passe au Théâtre du Vieux-Colombier avant de s'inscrire au répertoire de la Comédie française. En 2013, *Le Voyageur sans bagages* est en tournée en France et en Suisse tandis que les initiatives se multiplient tant à l'étranger qu'en France, où Anouilh réoccupe les scènes : *La Petite Molière* (Théâtre de Ménilmontant), *Eurydice* (Théâtre 14 Jean-Marie Serreau), *Pauvre Bitos* (Salle Asiem, compagnies Le nombre d'or et Pamplemousse). Même s'il s'agit parfois de petites troupes venues de province et que le spectacle ne dure qu'une ou deux semaines, il y a là les signes d'une renaissance.

L'année 2010 voit aussi la fondation d'une Société des amis de Jean Anouilh dont le site Internet accueille un document illustré, «André Barsacq met en scène les pièces de Jean Anouilh». En juin, Canal Académie diffuse deux émissions (aujourd'hui disponibles sur son site) : un entretien à plusieurs voix (Colombe Anouilh, Bernard Beugnot, Philippe Gaxotte et Christophe Mercier) qu'anime Virginia Crespeau ; et la reprise d'une émission de Claude Santelli en 1997 («Jean Anouilh, 1910-1987»), comprenant une lecture d'*Antigone* par l'auteur et un entretien de Crespeau avec Anca Visdei, qui venait de publier sa première biographie d'Anouilh. À l'automne, à la mairie de ce 1^{er} arrondissement où Anouilh résida longtemps, rue du 29 Juillet, Colombe Anouilh d'Harcourt et Carla Arigoni montent une exposition de documents visuels et de manuscrits tirés des archives familiales. Le 16 décembre, la chaîne Histoire rend hommage à Anouilh : un entretien de Patrick Buisson avec Michel Bouquet précède la diffusion de *Le Jeune Homme et le Lion* et de *La Belle Vie*⁴. L'Oratoire du Louvre, enfin, propose en mars 2011 *Vive Henri IV ou la Galigai*, et le 21 mai 2013 une conférence sur «Les fables de Jean Anouilh».

Le boisseau de publications des années 2010 n'est sans doute pas étranger à cette activité scénique : brève notice (avec un beau portrait de 1971 dû à Louis Monier) dans la brochure des *Célébrations nationales 2010* (Paris, Direction des archives de France), texte repris dans les deux programmes de la Comédie des Champs-Élysées ; deux livraisons spéciales de revues universitaires, les premières consacrées à Anouilh : *Études littéraires* à Québec et *Revue d'histoire littéraire de la France* ; colloque tenu à l'Université de Paris-Est-Créteil ; monographie de

3 Repris dans Jean Anouilh, *Théâtre I*, édition établie par Bernard Beugnot, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2007, p. 1216-1221. Signalons, à propos d'*Antigone*, que *Le Quatrième Mur* de Sorj Chalandon (Goncourt des lycéens, 2013) replace une mise en scène de la tragédie dans le contexte troublé du Liban.

4 Voir Bruno de Cessole, «Jean Anouilh ou l'honneur du théâtre», *Valeurs actuelles* [en ligne], 16 décembre 2010 [<http://www.valeursactuelles.com/culture/actualite/C3%A9/jean-anouilh-ou-l%E2%80%99honneur-th%C3%A9%C3%A2tre20121026.html>].

Jacqueline Blancart-Cassou et biographies par Anca Visdei⁵. Une telle convergence est significative : elle signe non des gestes convenus, de nature simplement cérémonielle ou patrimoniale, mais bien la consécration d'une œuvre qui appartient désormais de plein droit au panthéon littéraire français.

Biographie

Comme si la fameuse déclaration faite à Hubert Gignoux en 1945 («Je n'ai pas de biographie») avait découragé toute entreprise biographique, malgré la vogue du genre, les monographies ont inlassablement repris les mêmes dates et les mêmes événements. La première, Anca Visdei, en souvenance de liens tissés avec Anouilh en ses dernières années suisses, a cru devoir lui rendre cet hommage. Sa contribution à *Études littéraires*⁶ amorçait la «biographie affective» qui devait résulter deux ans plus tard en un beau volume dont l'intérêt doit beaucoup à la griffe de la romancière et de la dramaturge. Fruit d'une grande familiarité avec les textes et les archives, animé d'une vigoureuse et intelligente sympathie, ce récit obéit au rythme allègre d'une valse à trois temps (Le temps des pères, 1910-1937 ; Le temps des frères d'armes, 1938–printemps 1953 ; Le temps pour soi, été 1953–1987). C'est dire qu'il s'impose comme une borne miliaire dans les recherches sur Anouilh, non sans laisser la voie ouverte à une entreprise plus large encore qui étofferait l'analyse proprement littéraire des pièces, réveillerait aussi autour d'elles l'histoire des théâtres, spécialement parisiens, et brosserait le panorama de la diffusion et de la réception étrangère de ce théâtre. Mais, en l'état actuel, ce que la critique soupçonnait depuis longtemps se trouve magistralement confirmé, soit le caractère sourdement autobiographique de bien des pièces, la transmutation dramatique des expériences personnelles⁷. S'en dégage le portrait d'un homme sensible, généreux, pudique et finalement étranger à beaucoup des valeurs de droite, personnalité secrète, aisément et sans doute souvent blessée, attachante figure d'une tendresse qui se cache.

Texte et archives

Aux Éditions de la Table ronde, au format de poche, plus rarement en édition commentée, les pièces d'Anouilh ont toujours été très accessibles ; en revanche, les paratextes (articles, entretiens, lettres) l'étaient beaucoup moins. D'où l'intérêt du

5 Jacqueline Blancart-Cassou, *Jean Anouilh. Les jeux d'un pessimiste*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007 ; Anca Visdei, *Anouilh, un auteur «inconsolable et gai»*. *Une biographie affective*, Paris, Les Cygnes, 2010 (abrégé en *BIO-1*) ; Anca Visdei, *Jean Anouilh. Une biographie*, Paris, Éditions de Fallois, 2012 (abrégé en *BIO-2*). Jacqueline Blancart-Cassou achève une nouvelle monographie pour la collection «Qui suis-je?» (Éditions Pardès).

6 Anca Visdei, «Pour un portrait d'Anouilh en père spirituel», dans «Anouilh aujourd'hui», dossier d'*Études littéraires* sous la direction de Bernard Beugnot, vol. 41, n° 1 (2010) (abrégé en *EL*), p. 13-25. Le texte s'appuie sur des lettres inédites déposées depuis à la Bibliothèque nationale de France.

7 Anca Visdei consacre plusieurs pages au début de sa biographie à la bâtardise de l'auteur que Christophe Mercier plaçait «au cœur de l'œuvre».

recueil publié en 2000 par Efrin Knight⁸. Les archives, elles, commencent seulement à révéler leur richesse et leur fascinant intérêt.

Publiés à l'initiative des éditions Gallimard, qui avaient négocié avec les ayants droit, les deux volumes du *Théâtre* ont été globalement bien accueillis par la critique qui pourtant, par-delà la visibilité heureusement rendue à un dramaturge de premier rang, déplora d'abord leur caractère anthologique⁹. Conçue comme une défense et illustration de Jean Anouilh, écho tardif d'une admiration ancienne née lors d'une représentation du *Rendez-vous de Senlis* à l'Atelier en 1955, cette édition me laisse sur un double regret : l'exclusion, bien que la sélection reposât sur une note manuscrite inédite d'Anouilh lui-même, de *L'Arrestation* (1972-1975), faute d'en avoir mesuré la portée (elle appellerait aujourd'hui une édition séparée) ; la mention trop discrète, autour des textes de théâtre, de la diversité de l'œuvre (articles, nouvelles, ballets, livrets, scénarios). Il reste qu'hormis le bilan des recherches dont ce théâtre a fait l'objet depuis les années 1950, l'exploration de fonds d'archives publiques et privées a fait découvrir les manuscrits d'Anouilh, entrée neuve dans son atelier par des pistes qu'exploitent deux articles parus ultérieurement dans la perspective de la génétique contemporaine¹⁰. Quatre pièces ont depuis fait l'objet, par mes soins, d'éditions plus détaillées dans la collection Folio/Théâtre : *Le Voyageur sans bagage* (2007), *La Sauvage* (2008), *Becket ou l'Honneur de Dieu* (2010) et *L'Invitation au château* (2012)¹¹. Les Éditions de la Table ronde ont de leur côté, dans la collection «La petite vermillon», réédité le théâtre en y ajoutant les comédies adaptées de Shakespeare — *Comme il vous plaira*, *Le Conte d'hiver*, *La Nuit des rois* (*Trois comédies*, traduites par Jean et Nicole Anouilh, 1997) — et six brefs fragments et esquisses des années 1925-1930 puisés dans les manuscrits que conserve la Beineke Library de l'Université Yale, très sommairement présentés par Patrice Rostain (*Pièces juvéniles*, 2008).

Le temps semblerait donc venu pour les éditions Memini de mettre en chantier un Anouilh dans leur collection «Bibliographie des écrivains français», tant s'est enrichi le socle documentaire, sans que celui-ci atteigne encore l'idéale exhaustivité malgré les 26 pages de la Pléiade et la note complémentaire de 2010¹². L'inventaire même des écrits d'Anouilh est loin d'être achevé malgré tout ce qui s'est publié

8 Jean Anouilh, *En marge du théâtre*, Paris, La Table Ronde, 2000.

9 Voir, par exemple, Laurent Dandrieu, «Jean Anouilh ou la pureté impossible», *Valeurs actuelles* [en ligne], 7 décembre 2007 [<http://www.valeursactuelles.com/culture/actualite/C3%A9/jean-anouilh-ou-purete/C3%A9-impossible20121026.html>]. Ce long article de Dandrieu est une vigoureuse défense d'Anouilh.

10 Le premier (Bernard Beugnot, «Jean Anouilh dramaturge. L'apport des archives», *Histoires littéraires*, n° 31 [2007], p. 102-109) comportait des photos inédites de Louis Monier et inventoriait les fonds identifiés ; le second (Bernard Beugnot, «Chemins génétiques chez Jean Anouilh», dans Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux et Dominique Budor [dir.], *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS, 2010, p. 123-141) soulevait à partir du cahier de mise en scène du *Bal des voleurs* et du manuscrit de *L'Hurluberlu*, consulté dans une collection privée, quelques problèmes spécifiques de génétique textuelle (carnets, graphie, ratures, tapuscrits, didascalies).

11 Une édition du *Bal des voleurs*, en préparation dans la même collection, doit paraître en 2016.

12 *EL*, p. 225-226.

depuis 2007 : notes manuscrites corrigées et tapuscrits de *Charlemagne*, ébauche du téléfilm *Le Jeune Homme et le Lion* ; tapuscrit corrigé du 1^{er} acte d'une pièce inédite, *La Traversée* ; notes manuscrites corrigées pour *Les Demoiselles de la nuit / Les Chats* ; sonnet écrit à quatorze ans ; poème de 1927 ; impromptu, *Le Voyageur sans ticket* ; *La Nuit d'octobre ou Adieu jeune homme* (vers 1975) ; *Le Pêché originel* (fable sans date) ; lettres échangées avec l'historien Pierre Gaxotte (1962 et 1982)¹³ ; deux nouvelles parues dans la revue *Marianne*, *Lionceau le magnifique* (1937) et *La Femme trop chère* (1939). *Le Cœur net*, qui aurait paru dans *La Revue hebdomadaire*, reste à localiser. Les papiers de Nicole Anouilh, décédée en février 2007, qui comprenaient des correspondances, des autographes et des tapuscrits de textes parfois inédits, risquent la dispersion. L'iconographie, enfin, fait mieux connaître l'homme¹⁴.

Lectures

Contemporaine de l'édition de la Pléiade, la monographie de Jacqueline Blancart-Cassou, esquissée dans deux articles¹⁵, puis prolongée de suggestives réflexions sur l'invention des noms propres, des lieux et des temps¹⁶, fait date puisque les dernières monographies remontaient aux années 1980. Elle a le mérite d'échapper à l'habituelle litanie des pièces pour épouser avec bonheur et justesse les moments successifs d'un parcours créateur et ses inspirations dominantes : le jeu, la culpabilité, le théâtre intérieur. Le portrait d'Anouilh n'en sort pas métamorphosé, mais nuancé, raffiné, avec l'accent mis par exemple sur la part autobiographique, sur les marques d'une culture théâtrale étendue que décèle la spécialiste du théâtre moderne, sur la profonde unité de vision. Deux ans plus tôt, le livre de Jean-Louis Barsacq, stimulant, étayé par nombre de documents inédits, accordait une place naturellement centrale à Anouilh dans l'histoire d'André Barsacq et du Théâtre de l'Atelier¹⁷.

13 On y apprend qu'Anouilh était un lecteur assidu de ses ouvrages et qu'il refusa en 1970 de se porter candidat à l'Académie.

14 *EL*, p. 147-154 (avec une note sur l'iconographie anouilhienne). Voir également : *BIO-2*, et Élisabeth Le Corre et Benoît Barut (dir.), *Jean Anouilh. Artisan du théâtre*, actes du colloque de Créteil de 2010, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 303-311 (abrégé en *COL*).

15 Jacqueline Blancart-Cassou, «L'idéaliste "inconsolable" dans le théâtre de Jean Anouilh», dans Pascale 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 ; Jacqueline Blancart-Cassou, «Le renouvellement dramaturgique d'Anouilh au cours des années soixante : vers un théâtre du moi», dans Simone Bernard-Griffiths et al. (dir.), *Les Styles de l'esprit. Mélanges offerts à Michel Lioure*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1997, p. 269-280.

16 Jacqueline Blancart-Cassou, «Recherche sur l'invention des noms propres dans le théâtre de Jean Anouilh», *EL*, p. 41-74 ; Jacqueline Blancart-Cassou, «Temps et lieux dans le théâtre de Jean Anouilh», dans «Jean Anouilh», dossier de la *Revue d'histoire littéraire de la France* sous la direction de Jeanyves Guérin, vol. 110, n° 4 (décembre 2010) (abrégé en *RHLF*), p. 791-801. La palette des noms propres venus de tous horizons, récurrents parfois, illustre une méthode de travail et dissimule une vision pessimiste de la société.

17 Jean-Louis Barsacq, *Place Dancourt*, Paris, Gallimard, 2005.

Quant aux lectures plus ponctuelles, elles suivent quatre directions principales : exploration du matériau de l'invention, modes d'inspiration, jeu des formes selon les périodes, rôle et fonction des paratextes et péritextes.

Chez ce «repreneur à toutes mains» (Élisabeth Le Corre), le matériau de l'invention, parfois occulté, est infiniment diversifié. Les emprunts au mythe, bien que fort tôt soulignés, n'ont pas empêché que soient revisitées *Eurydice*, *Antigone* et *Médée*. Se référant à Cocteau, Frederico Lenzi articule sa présentation d'*Eurydice* autour de l'idée d'une dénaturation du mythe, assimile Monsieur Henri à Hermès et peut-être à Anouilh lui-même¹⁸, tandis que dans *Médée*, Franca Bruera voit «une tentative de libération de l'enchantement du mythe», source d'une poétique de la discordance, assimilable au grotesque ou au burlesque, déperdition dont Gabriel Marcel avait déjà fait mention¹⁹. Sur *Antigone*, basse continue du renom d'Anouilh et de sa diffusion scolaire²⁰, le livre de George Steiner²¹ a dessiné la toile de fond de relectures périodiques où dominent les aspects mythique et surtout politique, lieu de clivage des opinions et sans doute d'une ambiguïté que définit la formule de Camus : «Antigone a raison, mais Créon n'a pas tort.» Riche de références multiples, l'article parfois diffus de Katie Fleming, proche des positions de Brasillach, mêle la question du féminisme et du fascisme, porté à la fois par le retour à l'antique et par la figure de Créon, sans emporter la conviction sur cette «responsabilité politique d'Anouilh²²». Quant à Jeanyves Guérin, il ne voit dans les pièces costumées nulle doctrine politique, mais anti-intellectualisme et non-conformisme, tandis que la mise en contexte de la pièce (Sophocle, Giraudoux, Camus, Sartre) et l'évidente parenté

18 COL.

19 Franca Bruera, «Incontesimi senza magia: *Médée* di Jean Anouilh», dans Liana Nissim et Alessandra Preda (dir.), *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nel lettere francese*, Milan, Cisalpino, 2006, p. 347-361 (résumé en français: Sandrine Legrand, «Je suis Médée ou la fatalité du mythe. Étude de la *Médée* d'Anouilh», *Uranie*, n° 5 [1995], p. 179-187). Anouilh épouse la logique du mythe et se soumet à sa fatalité, mais le décalage entre le personnage et le rôle fait de l'histoire de Médée un «mythe fantôme».

20 Marie-Françoise Minaud, *Étude sur Antigone. Jean Anouilh*, Paris, Ellipse, 2007.

21 George Steiner, *Les Antigones*, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, Gallimard, 1986 [1984 pour l'édition en anglais]; Wolf Albes, «Giraudoux, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) und Jean Anouilh, *Antigone* (1942)», *Französische Literatur*, n° 20: «Jahrhundert: Theater», 2006, p. 101-149. Ces pages représentent un état de la critique, sorte de lecture commentée à partir surtout des études en allemand. Anouilh se serait éloigné du modèle sophocléen en faisant de Créon le personnage central. Un parallèle est établi avec le couple Médée / Jason et avec l'*Électre* de Giraudoux et *La Reine morte* de Montherlant (personnage de Ferrante). Cette lecture politique d'*Antigone* conclut à une mise en scène de la collaboration comme tragédie moderne. L'article de Thérèse Malachy («Le mythe grec en France avant et pendant l'Occupation [Giraudoux, Sartre, Anouilh]», *Revue d'histoire du théâtre*, n° 201 [1999], p. 53-60) formule quelques remarques sur la disparition de la transcendance dans *Antigone*. Jacques Plainemaison («Les mythes antiques dans le théâtre de Jean Anouilh», *Revue d'histoire du théâtre*, n° 219 [2003], p. 281-290) va dans le même sens, en considérant que le mythe est un accès à l'universel.

22 Katie Fleming, «Fascism on Stage: Anouilh's *Antigone*», dans Vanda Zajko et Miriam Leonard (dir.), *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 163-186.

d'Antigone avec les autres héroïnes d'Anouilh qui a «habilement disposé les effets de sens contradictoires» le fait conclure à une ambivalence voulue²³.

Le siècle classique occupe certes une position dominante avec l'hommage au «patron» sous forme de biographie dramatique (*La Petite Molière*), les variations sur *Dom Juan (Ornifle*²⁴) et *Le Misanthrope (L'Hurluberlu)*, avec «le fantôme de Cyrano», lecture de jeunesse dont les «traces ténues» s'éparpillent sans disparaître, signant le deuil de l'absolu²⁵, avec aussi sans doute l'imprégnation plus diffuse et toujours inexplorée des moralistes, La Rochefoucauld et La Bruyère en particulier. Le XVIII^e siècle imprègne de sa «couleur» *Cécile ou l'École des pères*, *L'Invitation au château* et bien sûr *La Répétition*²⁶, mais par les jeux de l'application, c'est le «théâtre de société» qui marque les pièces costumées ou brillantes, instrument du «dévoilement cruel des êtres et des rapports sociaux²⁷». Plus globalement, que l'on parle de «théâtre des autres», selon l'expression empruntée à Christophe Mercier par Jacqueline Blancart-Cassou, de «passerelles» (Yannick Hoffert) ou de «pratique du palimpseste» (Charles Mazouer, Élisabeth Le Corre), la pratique de la variation (emprunts, échos, inflexions) sur des textes de théâtre antérieurs est familière à Anouilh²⁸. En dehors des mythes eux-mêmes, la tragédie grecque disperse son inspiration, par exemple dans les avatars du chœur justement repérés par Élisabeth Le Corre²⁹. Shakespeare, moliérisé parfois ou lu à travers Pirandello, inspire le «baroque», avec des clins

-
- 23 Jeanyves Guérin, «Un auteur politiquement incorrect», dans *COL*, p. 181-196; Jeanyves Guérin, «Pour une lecture politique de l'*Antigone* de Jean Anouilh», *EL*, p. 93-104
- 24 Franca Bruera place sa lecture d'*Ornifle* figure de misogynie masculine qui est une «déformation ludique» de Molière, dans le droit fil de celle de *Médée*. Voir Franca Bruera, «Ornifle ou le charme rompu», dans Michele Mastroianni (dir.), *Don Giovanni nelle riscritture francesi e francofone del Novocento*, Florence, Olschki, 2009, p. 183-193.
- 25 Jean-Marie Apostolidès, «Le fantôme de Cyrano dans l'œuvre de Jean Anouilh», *EL*, p. 29-39.
- 26 Michel Corvin détaille les frictions entre les deux textes, Marivaux servant de modèle et de principe formel. Voir Michel Corvin, «*La Répétition ou l'Amour puni*: comment Anouilh fait écrire sa pièce par Marivaux», dans *COL*, p. 101-112.
- 27 Son livre sur le théâtre de société (Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Le Théâtre de société: un autre théâtre?*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 280-281), ainsi que le dossier «Théâtre de société au XVIII^e siècle» de la *Revue d'histoire du théâtre* (vol. 225, n° 1 [2005]) et les actes du colloque international *Les Théâtres de société au XVIII^e siècle* (Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Dominique Quéro [dir.], Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2005), définissent la notion qui servira à Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval dans sa lecture d'Anouilh, que ce soit dans «Le théâtre au château ou le XVIII^e siècle de Jean Anouilh», *Ris, masques et tréteaux: aspects du théâtre du XVIII^e siècle. Mélanges en hommage à David A. Trot*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 351-369, ou dans «Anouilh et le théâtre du XVIII^e siècle. Quelques éléments autour de *Cécile ou l'École des pères*», *COL*, p. 59-70.
- 28 Charles Mazouer, dans des pages aussi informées que fines, parle de «tentation de la jonglerie», «destruction ruineuse» (Charles Mazouer, «Anouilh et la tragédie grecque», dans *COL*, p. 17-28). Voir aussi Adélaïde Jacquemard-Truc, «De l'influence de la dramaturgie de Musset dans les *Pièces roses*», dans *COL*, p. 71-82; Marie-Claude Hubert, «Anouilh et le Nouveau Théâtre», *RHLF*, p. 785-790. Une thèse de l'Université de Californie en 1990 avait donné naissance à un livre: Olivier Urbain, *L'Intertextualité dans le théâtre de Jean Anouilh. Les dix dernières années*, New York, Peter Lang, 1996.
- 29 Élisabeth Le Corre, «Et nous voilà comme le chœur antique»: les avatars du chœur dans le théâtre de Jean Anouilh», *EL*, p. 115-127.

d'œil jusque dans les didascalies³⁰; Musset laisse sa marque sur les pièces roses (gestion de l'espace, système des personnages, opposition Paris-province)³¹; Vitrac, avant la mise en scène de *Victor ou les Enfants au pouvoir* (1962), rode dans la trame d'*Ardèle ou la Marguerite*².

Il reste qu'Anouilh — la correspondance avec Pierre Gaxotte le confirme — était un fervent lecteur de livres historiques; ils ont inspiré et intimement nourri *L'Alouette*, *Becket* et *Pauvre Bitos*, dont les sources sont aujourd'hui bien identifiées. Dans *L'Alouette*, Anouilh restitue la figure de Jeanne, paysanne et guerrière, et son double chemin de croix de l'épopée racontée et du procès vécu sur scène, privilégiant le poétique sur le politique³³. Pour *Pauvre Bitos* (1956), au terme d'une analyse serrée de son rapport aux sources qu'Anouilh s'applique à masquer, Benoît Barut³⁴ conclut à une relecture personnelle, à une «transmutation» et un «vertigineux jeu de miroirs», occasion de définir la notion de grinçant, «absence de résolution des conflits, brisure des certitudes», «bruit strident produit par le frottement réitéré d'un espoir et d'une déception». Aux sources de *Becket*, on savait la présence d'Augustin Thierry, moins des *Charlemagne* de Gérard Caillet (1962) et de Georges Tessier (1967), plus tard exploités par Anouilh pour son propre *Charlemagne*. Quant à *Becket*, Michèle Gally qui qualifie le personnage de «Lorenzaccio médiéval sans conviction» demande si «les figures médiévales peuvent accéder au rang mythique des figures antiques»; le Moyen Âge n'y serait qu'une référence destinée à «fonder l'identité du présent» et à créer une «médiévalité³⁵».

N'est-ce pas là l'origine du regard aigu et informé qu'Anouilh porte sur son temps, truffant les répliques d'allusions voilées à l'événementiel contemporain³⁶ qui n'est pas sans lien avec certains articles tardifs qui intervenaient sur des sujets de nature sociale?

Ce matériau si divers prend place dans le jeu de formes théâtrales multiples dont Anouilh prit dès sa jeunesse la plus vive conscience. Jacqueline Blancart-

30 Corinne Flicker, «Anouilh et le modèle shakespearien», dans *COL*, p. 37-50.

31 Adelaïde Jacquemard-Truc, «De l'influence de la dramaturgie de Musset dans les *Pièces roses*», dans *COL*, p. 71-82.

32 Yannick Hoffert, «Jean Anouilh au travail avec Roger Vitrac: *Ardèle ou la Marguerite*», dans *COL*, p. 83-99.

33 Michel Bertrand, «*L'Alouette*: du procès de Jeanne à l'histoire en procès», dans *COL*, p. 113-128. Un article de Dietmar Rieger, paru dans une revue pédagogique, dresse, par ailleurs, un bilan pertinent de l'histoire de Jeanne et de la critique, allemande en particulier: Dietmar Rieger, «*Qui fera les voix? — Moi, bien sûr*. Die Jungfrau von Orléans und Anouilh's *L'Alouette*», *Französisch Heute*, vol. 40, n° 4 (2009), p. 177-185.

34 Benoît Barut, «Dramaturge grinçant et historien fâcheux. Sur *Pauvre Bitos* de Jean Anouilh», dans *COL*, p. 129-150. Thérèse Malachy y avait vu la désacralisation et le viol du mythe révolutionnaire. Voir Thérèse Malachy, «*Pauvre Bitos* d'Anouilh. L'éclatement théâtral d'un mythe», *Revue d'histoire du théâtre*, n° 162 (1989), p. 196-201.

35 Michèle Gally, «Le Moyen Âge comme métaphore. Deux adaptations théâtrales de la matière médiévale: *Héloïse et Abélard* de Roger Vailland (1947-1949) et *Becket ou l'Honneur de Dieu* de Jean Anouilh (1959)», dans Isabelle Durand-Le Guern (dir.), *Images du Moyen Âge*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 267-275.

36 Gérard Sichi, «Anouilh et son temps: les allusions à l'actualité», *EL*, p. 129-143. Bien des notes de l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade lui étaient déjà dues.

Cassou, autour de la question ancienne des temps et des lieux³⁷, met en lumière le passage du modèle classique à des «vagabondages» plus proches du baroque et à une complexité qui va jusqu'à l'onirisme et l'expression de tourments intimes. Au boulevard, si volontiers discrédité avec sa redondance, son amplification rhétorique, ses personnages faire-valoir, Anouilh ne recourt que pour masquer d'autres enjeux, son regard de moraliste par exemple, source de distanciation pour cet «artiste de la dissonance» (Michel Corvin). Dans la même ligne, Nathalie Macé s'attache à la figure du boulevardier entre 1948 et 1980, jeu métathéâtral et ruse qui font «le lien entre une vision de l'existence et une esthétique³⁸». Quant aux livrets jusqu'ici négligés, Hélène Laplace-Claverie et Delphine Vernozy se rejoignent et se complètent pour mettre en évidence d'inattendues affinités tant avec la tradition des comédies-ballets, modèle déjà du *Bal des voleurs*, qu'avec la fable et la nouvelle, et pour rendre sensible la présence assidue dans ce théâtre d'une «qualité dansante³⁹».

Plusieurs travaux⁴⁰ avaient déjà, avant les réflexions récentes de Nathalie Macé et d'Élisabeth Le Corre, mis en évidence le rôle de la «métathéâtralité», soit en dégagant la structure pirandellienne de *La Grotte* (1959-1961), soit, dans une voie ouverte par Jacqueline Blancart-Cassou, en élaborant un paradoxe sur le comédien selon Anouilh, héritier des René Barry, Nicolas Gougenot, Georges de Scudéry⁴¹.

Pour la dimension autobiographique⁴², *L'Arrestation* (1972-1975), pièce autofictionnelle et onirique, «messe de la mémoire» (François Nourissier) qui tient de la reconstruction de soi, représente moins une innovation que le point d'aboutissement d'une veine ancienne dont aujourd'hui on reconnaît qu'elle affleure

-
- 37 Jacqueline Blancart-Cassou, «Temps et lieux dans le théâtre de Jean Anouilh», *art. cit.*
- 38 Michel Corvin, «Anouilh ou la tentation du boulevard», *RHLF*, p. 777-784; Nathalie Macé, «Le dramaturge de boulevard dans le théâtre de Jean Anouilh», dans *COL*, p. 197-207.
- 39 Delphine Vernozy, «Jean Anouilh, librettiste de ballet: la forme théâtrale à l'épreuve de la danse», dans *COL*, p. 151-164; Hélène Laplace-Claverie, «Quand Anouilh entre dans la danse», *RHLF*, p. 863-872; Hélène Laplace-Claverie, «*Le Bal des voleurs*: apothéose ou métamorphose de la comédie-ballet», *EL*, p. 105-114.
- 40 Ewa Andruszko et Waclaw Rapak avaient parlé d'une «théâtralisation de l'autobiographie» et d'une prise de distance par ce biais vis-à-vis du public, de la critique et du patrimoine dramatique (Ewa Andruszko et Waclaw Rapak, «L'ironie et la métathéâtralité. Sur l'exemple de Jean Anouilh», *Art et Technique*, n° 13 [1994], p. 143-151); et Tadeusz Kowzan avait dressé l'inventaire chronologique de ces procédés, théâtre dans le théâtre, personnages du comédien et de l'auteur, distanciation (Tadeusz Kowzan, «Jean Anouilh, auteur métathéâtral», *Revue d'histoire du théâtre*, n° 226 [2005], p. 183-203).
- 41 Élisabeth Le Corre, «Les "comédies des comédiens" de Jean Anouilh: *Colombe*, *La Petite Molière*, *Ne réveillez pas Madame*», *RHLF*, p. 843-862; Nathalie Macé, «Les jeux du théâtre dans *La Grotte*», *RHLF*, p. 829-845. Voir aussi Nathalie Macé, «Anouilh 1951-1981: trente ans de théâtre autobiographique (*Colombe*, *Ornifle*, *La Petite Molière*, *Cher Antoine*, *Les Poissons rouges*, *Chers Zoiseaux*, *Le Nombri*)», *Travaux et recherches de l'Université de Marne-la-Vallée*, n° 10 (octobre 2004), p. 37-53.
- 42 *Id.* Avec la mise en scène distancée de son moi d'écrivain, entre autocritique et ironie, ces pièces «métatextuelles» placent la littérature au centre et renvoient l'image de la seule vraie vie d'Anouilh.

partout⁴³. Déjà le profil des premières héroïnes n'était pas sans dette envers la personnalité de la première compagne et interprète, Monelle Valentin.

Bien que souvent oubliés, périclides et paratextes sont en réalité des outils décisifs pour le déchiffrement de l'univers imaginaire dont le théâtre est l'expression privilégiée. Les didascalies, élément constitutif du spectacle, longtemps abandonnées aux metteurs en scène, sont désormais réhabilitées dans leur valeur textuelle par Benoît Barut qui en propose une analyse fouillée (fréquence, contenu, fonctions); «bordées de littérature», elles excèdent la scène et constituent un «système complexe⁴⁴». C'est bien cette dimension spécifiquement littéraire qui séduit dans l'autre contribution de Benoît Barut, dont la relecture originale et raffinée de *Colombe* à la lumière des *Fables* (1962) et de l'image du pélican, empruntée à Musset, piste l'imaginaire animal et le triomphe du grinçant qui oppose plaisir et devoir comme la colombe et le pélican⁴⁵. Hélène Laplace-Claverie n'a pas tort de déplorer un «souci excessif de hiérarchisation». Les programmes⁴⁶, espaces de transition, équivalents d'une scène d'exposition, illustrent chez Anouilh le «talent de raconteur» et son «imaginaire de romancier», comme le montrent les ballets, les didascalies et les nouvelles⁴⁷. En s'attachant enfin aux articles réunis par Efrin Knight, Sylvie Jouanny y décèle des récurrences qui entrent en symphonie avec le reste de l'œuvre: déploration, méditation de la mort et poétique de la naissance, autoportrait «d'une intériorité plus délicate et plus blessée, plus silencieuse⁴⁸».

À la lumière de ces parcours, les titres des recueils, considérés, parfois de l'aveu même d'Anouilh, comme une facilité ou un artifice éditorial, se découvrent une neuve légitimité où se pose la question de la continuité et de l'évolution de l'œuvre que Jacqueline Blancart-Cassou aborde de front; à la plongée dans l'intériorité du personnage et aux évasions oniriques succède un regard plus ironique et satirique, non sans que toujours s'y inscrive l'expérience personnelle, non sans qu'émergent, sinon des accents radicalement nouveaux, du moins des rééquilibrages⁴⁹.

43 Maja Saraczynska, «Passages. De l'écriture dramatique au spectacle: *L'Arrestation* ou l'inspiration autobiographique dans le théâtre de Jean Anouilh», dans *COL*, p. 209-220. En décembre 2012, Maja Saraczynska a soutenu, à l'Université Paris-Est Créteil, une thèse, «Pour un "théâtre autobiographique": exemples européens de la seconde moitié du xx^e siècle»; Anouilh fait partie des auteurs étudiés.

44 Benoît Barut, «"Un pied dans le devoir, un pied dans le désir": les didascalies de Jean Anouilh», *EL*, p. 75-92.

45 Benoît Barut, «Colombe et le pélican: une fable tragico-farcesque de Jean Anouilh», *RHLF*, p. 803-828.

46 Élisabeth Le Corre, «L'art d'accommoder les pièces: les programmes de Jean Anouilh», dans *COL*, p. 233-252.

47 Bernard Beugnot, «Anouilh novelliste», *RHLF*, p. 873-882; Hélène Laplace-Claverie, «Quand Anouilh entre dans la danse», *art. cit.*; Benoît Barut, «"Un pied dans le devoir, un pied dans le désir": les didascalies de Jean Anouilh», *art. cit.*; Efrin Knight, «Histoire de Monsieur Mauvette et la fin du monde et la dislocation du temps dans le théâtre de Jean Anouilh», *Revue d'histoire du théâtre*, n° 247 (2010), p. 315-322.

48 Sylvie Jouanny, «*En marge du théâtre d'Anouilh*: marge ou "cœur battant"?, dans *COL*, p. 221-232.

49 Jacqueline Blancart-Cassou, «De la période "secrète" à la période "farceuse": le dernier tournant de l'œuvre de Jean Anouilh», dans *COL*, p. 165-179.

Perspectives

Pourtant tout n'est pas dit. Reste à entreprendre l'édition de l'œuvre complet, c'est-à-dire : les pièces absentes de l'édition de la Pléiade, avec l'apport des manuscrits de travail, des fragments et des projets inédits ; les scénarios de films, car l'activité cinématographique demeure un point partiellement aveuglé⁵⁰ ; les nouvelles ; les articles et entretiens ; la correspondance, enfin, qui représente à elle seule un important massif dont n'émergent encore que des parties, publiées ou non : lettres à François Périer⁵¹, lettres échangées avec Pierre Gaxotte (1962-1982), avec Léopold Marchand dans les années 1930 (Université d'Austin), avec André Barsacq (Bibliothèque nationale) ou Jean-Louis Barrault (l'Arsenal), etc. Un projet s'est bien ébauché en 2011 : de Didier Alexandre, responsable de la collection de xx^e siècle aux éditions Garnier, Christopher Mercier et moi-même avons reçu la généreuse offre de réaliser deux volumes. Mais l'attitude réservée, voire méfiante des ayants droit — à l'exception de Colombe Anouilh-d'Harcourt, toujours sympathique aux initiatives touchant l'œuvre de son père —, exprimée par leur agent officieux, nous a conduits à renoncer, par crainte de ne pas disposer de toute la latitude éditoriale indispensable. Le chantier demeure donc ouvert pour les générations montantes, d'autant que les fonds tant publics⁵² que privés sont loin d'avoir livré toutes leurs richesses, non plus que les archives de théâtre, de statut privé, qui pourraient détenir des cahiers de mise en scène porteurs de ces ultimes modifications du texte qui interviennent en cours de répétition et dont on sait qu'elles pouvaient être parfois étendues.

Des dernières lectures, fussent-elles parfois divergentes, jusque dans la récente biographie, l'homme et le dramaturge ressortent enfin libérés d'une *doxa* ancienne qui trop souvent ignorait la portée et la profondeur de pièces dont la virtuosité était associée au seul registre du boulevard et méconnaissait la qualité humaine de l'auteur considéré comme un réactionnaire bougon. Ce qui aussi se confirme, à travers les inventions multiples, les styles et les modes changeants de son inspiration, c'est la durable cohérence d'un univers imaginaire, donc l'existence d'une œuvre. Ainsi s'éclaire désormais la symbiose vivace entre la vision de ce moraliste et entomologiste de l'âme (Bruno de Cessole) — difficile communication des consciences, fuite dramatique du temps, société de théâtre, conflit des égocentrismes — et la sensibilité moderne.

50 Christopher Mercier, «Le cinéma de Jean Anouilh», *EL*, p. 157-170.

51 «Lettres de Jean Anouilh à François Périer», *Revue d'histoire du théâtre*, n° 226 (2005), p. 135-140.

52 Par exemple, à propos des représentations d'*Antigone*, le fonds Lewis-Galantière de l'Université Columbia à New York et le fonds Laurence-Olivier du British Museum.

Références

- «Lettres de Jean Anouilh à François Périer», *Revue d'histoire du théâtre*, n° 226 (2005), p. 135-140.
- ALBES, Wolf, «Giraudoux, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) und Jean Anouilh, *Antigone* (1942)», *Französische Literatur*, n° 20: «Jahrhundert: Theater», 2006, p. 101-149.
- ANDRUSZKO, Ewa et Waclaw RAPAŁ, «L'ironie et la métathéâtralité. Sur l'exemple de Jean Anouilh», *Art et Technique*, n° 13 (1994), p. 143-151.
- ANOUILH, Jean, *En marge du théâtre*, Paris, La Table Ronde, 2000.
- , *Théâtre I*, édition établie par Bernard Beugnot, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2007.
- BARSACQ, Jean-Louis, *Place Dancourt*, Paris, Gallimard, 2005.
- BEUGNOT, Bernard, «Chemins génétiques chez Jean Anouilh», dans Almuth GRÉSILLON, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX et Dominique BUDOR (dir.), *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS, 2010, p. 123-14.
- , «Jean Anouilh dramaturge. L'apport des archives», *Histoires littéraires*, n° 31 (2007), p. 102-109.
- BEUGNOT, Bernard (dir.), «Anouilh aujourd'hui», dossier d'*Études littéraires*, vol. 41, n° 1 (2010).
- BLANCART-CASSOU, Jacqueline, *Jean Anouilh. Les Jeux d'un pessimiste*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007.
- , «L'idéaliste "inconsolable" dans le théâtre de Jean Anouilh», dans Pascale ALEXANDRE-BERGUES et Jeanyves GUÉRIN (dir.), *De Claudel à Malraux. Mélanges offerts à Michel Aurand*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2004, p. 371-383.
- , «Le renouvellement dramaturgique d'Anouilh au cours des années soixante: vers un théâtre du moi», dans Simone BERNARD-GRIFFITHS et al. (dir.), *Les Styles de l'esprit. Mélanges offerts à Michel Lioure*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1997, p. 269-280.
- BRUERA, Franca, «Incontesimi senza magia: *Médée* di Jean Anouilh», dans Liana NISSIM et Alessandra PREDÀ (dir.), *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nel lettere francese*, Milan, Cisalpino, 2006, p. 347-361.
- , «Ornifle ou le charme rompu», dans Michele MASTROIANNI (dir.), *Don Giovanni nelle riscritture francesi e francofone del Novocento*, Florence, Olschki, 2009, p. 183-193.
- CESSOLE, Bruno de, «Jean Anouilh ou l'honneur du théâtre», *Valeurs actuelles* [en ligne], 16 décembre 2010. [<http://www.valeursactuelles.com/culture/actualite/C3%A9/jean-anouilh-ou-l%E2%80%99honneur-th%C3%A9%C3%A2tre20121026.html>].
- DANDRIEU, Laurent, «Jean Anouilh ou la pureté impossible», *Valeurs actuelles* [en ligne], 7 décembre 2007 [<http://www.valeursactuelles.com/culture/actualite/C3%A9/jean-anouilh-ou-purete%C3%A9-impossible20121026.html>].
- FLEMING, Katie, «Fascism on Stage: Anouilh's *Antigone*», dans Vanda ZAJKO et Miriam LEONARD (dir.), *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 163-186.

- GALLY, Michèle, «Le Moyen Âge comme métaphore. Deux adaptations théâtrales de la matière médiévale: *Héloïse et Abélard* de Roger Vailland (1947-1949) et *Becket ou l'Honneur de Dieu* de Jean Anouilh (1959)», dans Isabelle DURAND-LE GUERN (dir.), *Images du Moyen Âge*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 267-275.
- GUÉRIN, Jeanyves, «Jean Anouilh», dossier de la *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 110, n° 4, (décembre 2010).
- KNIGHT, Efrin, «Histoire de Monsieur Mauvette et la fin du monde et la dislocation du temps dans le théâtre de Jean Anouilh», *Revue d'histoire du théâtre*, n° 247 (2010), p. 315-322.
- KOWZAN, Tadeusz, «Jean Anouilh, auteur métathéâtral», *Revue d'histoire du théâtre*, n° 226 (2005), p. 183-203.
- LE CORRE, Élisabeth et Benoît BARUT (dir.), *Jean Anouilh. Artisan du théâtre*, actes du colloque de Créteil de 2010, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.
- LEGRAND, Sandrine, «Je suis Médée ou la fatalité du mythe. Étude de la *Médée* d'Anouilh», *Uranie*, n° 5 (1995), p. 179-187.
- MACÉ, Nathalie, «Anouilh 1951-1981: trente ans de théâtre autobiographique [De *Colombe au Nombriil*?]», *Travaux et recherches de l'Université de Marne-la-Vallée*, 10 octobre 2004, p. 37-53.
- MALACHY, Thérèse, «Le mythe grec en France avant et pendant l'Occupation (Giraudoux, Sartre, Anouilh)», *Revue d'histoire du théâtre*, n° 201 (1999), p. 53-60.
- , «*Pauvre Bitos* d'Anouilh. L'éclatement théâtral d'un mythe», *Revue d'histoire du théâtre*, n° 162 (1989), p. 196-201.
- MINAUD, Marie-Françoise, *Étude sur Antigone. Jean Anouilh*, Paris, Ellipse, 2007.
- PLAINEMAISON, Jacques, «Les mythes antiques dans le théâtre de Jean Anouilh», *Revue d'histoire du théâtre*, n° 219 (2003), p. 281-290.
- PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle, «Anouilh et le théâtre du XVIII^e siècle. Quelques éléments autour de *Cécile ou l'École des pères*», *Jean Anouilh. Artisan du théâtre*, actes du colloque de Créteil de 2010, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 59-70.
- , «Le théâtre au château ou le XVIII^e siècle de Jean Anouilh», dans Marie-Laure GIROU SWIDERSKI, Stéphanie MASSÉ et Françoise RUBELLIN (dir.), *Ris, masques et tréteaux. Mélanges en hommage à David A. Trott*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 351-369.
- , *Le Théâtre de société: un autre théâtre?*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- RIEGER, Dietmar, «*Qui fera les voix? — Moi, bien sûr*. Die Jungfrau von Orléans und Anouilh's *L'Alouette*», *Französisch Heute*, vol. 40, n° 4 (2009), p. 177-185.
- SARACZYNSKA, Maja, «Pour un "théâtre autoiographique": exemples européens de la seconde moitié du XX^e siècle», thèse de doctorat en langue et littérature françaises, Créteil, Université Paris-Est Créteil, 2012.
- STEINER, George, *Les Antigones*, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, Gallimard, 1986.
- URBAIN, Olivier, *L'Intertextualité dans le théâtre de Jean Anouilh. Les dix dernières années*, New York, Peter Lang, 1996.
- VISDEI, Anca, *Anouilh, un auteur «inconsolable et gai»*. *Une biographie affective*, Paris, Les Cygnes, 2010.
- , *Jean Anouilh. Une biographie*, Paris, Éditions de Fallois, 2012.