

Université Lumière Lyon 2
3LA - Lettres, Langues, Linguistique, Arts
Faculté des Lettres, sciences du langage et art
Équipe de recherche : Passage 20-21

Formes narratives dans la dramaturgie de Jean Giraudoux

Par Yukie MASE

Thèse de doctorat de Lettres et Arts
mention théâtre

Dirigée par Christine HAMON-SIRÉJOLS

Présentée et soutenue publiquement le 12 janvier 2008 à Lyon

Devant un jury composé de : Sylviane COYAULT, Professeur des universités, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand 2, rapporteur Gérard LIEBER, Professeur des universités, Université Paul-Valéry, Montpellier 3, rapporteur Jean-Louis BESSON, Professeur des universités, Université Paris 10 Nanterre Bernadette BOST, Professeur des universités, l'Université Lumière Lyon 2 Christine HAMON-SIRÉJOLS, Professeur des universités, l'Université Paris III-La Sorbonne Nouvelle, directrice de thèse

Table des matières

Remerciements . .	1
Contrat de diffusion .	3
INTRODUCTION .	5
PREMIERE PARTIE : LE PREMIER CONTACT ENTRE DEUX ÉCRITURES : ROMANESQUE ET DRAMATIQUE .	13
Préambule .	13
Chapitre I Le « moi » narratif de Giraudoux : un observateur omniscient .	17
I Le « moi » instable dans l'œuvre romanesque. .	18
II Giraudoux comme romancier du réel . .	30
Chapitre II Naissance de « l'auteur dramatique » . .	49
I Au-delà de l'alternative entre le « dramatique » et le « poétique » . .	50
II Personnage romanesque, personnage dramatique .	55
III Irruption silencieuse de l'épique .	73
DEUXIÈME PARTIE : PROGRESSION DE LA DRAMATURGIE NARRATIVE . .	83
Préambule .	83
Chapitre I « Vérité » au pluriel : romanisation en progrès .	85
I Dialogue en crise . .	87
II <i>Électre</i> : prolifération de points de vue .	101
III <i>Intermezzo</i> : une formulation théorique de la « divagation poétique » .	116
Chapitre II Irréalisme et narrativité .	129
I Manifestation de l'irréalisme dans le texte .	131
II Louis Jouvet et l'irréalisme au théâtre . .	149
III <i>Ondine</i> : un point de convergence de l'épique et du scénique . .	166
TROISIÈME PARTIE : PERFECTIONNEMENT DE LA DRAMATURGIE NARRATIVE .	189
Préambule .	189
Chapitre I l'ère du pessimisme .	191

I Effet d'engagement politique : <i>La Guerre de Troie n'aura pas lieu</i> .	192
II <i>Sodome et Gomorrhe</i> : autocritique sous forme d'une pièce de théâtre .	201
III <i>Pour Lucrèce</i> : au prix de la vie de l'héroïne .	206
Chapitre II <i>La Folle de Chaillot</i> : émergence d'une vérité supérieure .	217
I Rêve ou réalité ? .	219
II Figure de la folie . .	240
CONCLUSION .	271
BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE .	275
I. Œuvres de Giraudoux .	275
II. Ouvrages de Jouvet .	276
III. Manuscrits consultés .	277
IV. Articles de presse .	278
V. Autres œuvres consultées . .	278
VI. Écrits divers . .	279
VII. Ouvrages critiques sur Giraudoux .	281
VIII. Ouvrages critiques sur Jouvet . .	287
IX. Ouvrages critiques sur le théâtre . .	287

Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement Christine HAMON-SIRÉJOLS, ma directrice de recherche, pour sa disponibilité sans faille, ses connaissances illimitées dans le domaine théâtral et ses conseils sûrs. Elle n'a jamais cessé de me témoigner sa confiance tout au long de l'élaboration de cette thèse, même lorsque le doute m'a gagné. Sans son soutien psychologique et intellectuel, ce travail n'aurait pu être réalisé.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance aux membres de la Société Internationale d'Études Giralduciennes ainsi qu'à l'Association des Amis de Jean Giraudoux ; grâce à la publication régulière des volumes des Cahiers Jean Giraudoux, j'ai pu mettre à profit de nombreux documents précieux et inédits.

À l'équipe de la Bibliothèque Nationale de France, notamment le département des arts du spectacle, pour leur accueil amical et pour m'avoir permis d'accéder aux documents du Fonds Jouvet.

À l'équipe de Tsubouchi Memorial Theater Museum à Tokyo qui m'a permis de rédiger ce travail dans des conditions matérielles favorables.

Merci mille fois à tous ceux qui ont lu et relu mes textes, pour leur patience, leur disponibilité, leur regard critique, et surtout leur amitié fraternelle et chaleureuse.

À tous ceux qui m'ont apporté leur soutien affectif et moral pendant ces années.

À mes parents.

À l'époux anglophone d'une fille francophile, Tomonori.

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat Creative Commons « Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

INTRODUCTION

« Vous n'êtes pas nombreux, me direz-vous »¹ : voilà comment Florence Delay décrit la réaction quasi-unanime des réfractaires à la littérature de Jean Giraudoux, quand elle leur exprime son affection pour cet écrivain. En effet, nous ne sommes pas nombreux. Excepté les membres de l'Association des Amis de Jean Giraudoux, on s'accorde à dire qu'il y a de moins en moins de gens qui goûtent encore ses textes.

« Cocteau-Giraudoux-Anouilh-Sartre ». Le quatuor est évoqué par Jean-Pierre Sarrazac, qui le cite comme exemple de dramaturges « routiniers »². L'art « routinier » n'est pas routinier dans le sens étroit du terme parce qu'il aime « des allures de grandeur esthétique » ; selon cet art, les grands genres classiques tels que la tragédie et la comédie restent l'esthétique théâtrale vivante ; une espèce de fétichisme des « formes académiques déjà mortes » s'opère, non pas « le renvoi au réel » que l'écrivain moderne « ne peut pas ne pas vouloir affronter »³. Alors que la dramaturgie de détour est un procédé par lequel le théâtre se positionne « en tant que fiction, par rapport à l'ici et maintenant, par rapport à l'“actualité vivante” », l'art « routinier » tient au carcan de la dramaturgie traditionnelle « comblée par des débordements de psychologie, de mythologie, de romanesque »⁴. Effectivement, Giraudoux suit les consignes de Benjamin

¹ Florence Delay, *La Séduction brève*, Paris, Gallimard, 1997, p. 139.

² Jean-Pierre Sarrazac, *La Parole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, 2002, pp. 32-36.

³ Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, Belfort, Circé, 2004, p. 14.

Crémieux pour faire de sa première pièce *Siegfried* une pièce « bien faite » ; il préfère travailler à l'adaptation de l'hypotexte littéraire ou mythologique plutôt que de poursuivre le chemin d'affrontement avec la réalité contemporaine, alors qu'il ose parler de l'actualité vivante lors de *Siegfried*. Le théâtre de Giraudoux est qualifié de « routinier » sur le plan non seulement du fonds mais aussi de la forme. A cela s'ajoute le fait que le « retour à la vraie tradition du théâtre »⁵ dont Louis Juvet le metteur en scène de Giraudoux réclame la nécessité nous semble correspondre parfaitement à une des particularités du théâtre « routinier » : « La routine s'empare généralement d'oeuvres dont les auteurs ambitionnent de "poursuivre" ou de "restaurer" une de ces grandes formes ou un de ces genres consacrés »⁶. Serait-ce le naturalisme faisant face au réel ou le théâtre de Jean Giraudoux serait-il « déjà mort-né à sa naissance »⁷ ?

Sur le plan esthétique, ce n'est pas depuis hier que l'on dit que l'aspect « précieux » du théâtre de Giraudoux est déconcertant. Les nombreux détails et ornements dominent l'ensemble de l'écriture. Au lieu de maintenir le fil conducteur de l'intrigue, le personnage de Giraudoux s'attarde à expliquer de petits détails et déroute son interlocuteur ainsi que le spectateur. Rien d'étonnant si son théâtre est jugé difficile à comprendre. Dans *L'Impromptu de Paris*, Giraudoux fait parler ses personnages comme s'il voulait riposter à ceux qui critiquent son théâtre pour son inintelligibilité : « ceux qui veulent comprendre au théâtre sont ceux qui ne comprennent pas le théâtre »⁸.

La situation est sans doute pire au Japon qu'en France. Pour le juger « routinier » il faut comprendre ce que sont les grands genres dramatiques auxquels les dramaturges « routiniers » essayent de revenir ; pour le juger « précieux » il faut savoir ce que c'est qu'un style clair et sans trop de recherches. Pourtant on ne peut pas traduire tous ces arrière-plans esthétiques ou dramaturgiques. C'est pourquoi c'est seulement le côté mièvre qui est souligné dans la traduction japonaise des pièces de Giraudoux. Des jeunes filles évoluent sur la scène en prononçant des propos fades et enfantins ; le décor et le

⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, p. 35.

⁵ Louis Juvet, *Réflexions du Comédien*, Paris, Librairie Théâtrale, 1941, p. 125. « La scène française est, aujourd'hui, sans histoire. Le temporel ne s'y accuse que par un retour à la préoccupation dramatique, qui est celle des grandes époques, à ces problèmes éternels, à ces préoccupations humaines qui créent entre des hommes assemblés une entente secrète, un plaisir commun et partagé, où la sensibilité et la sympathie s'échangent et se répondent. C'est un retour à la vraie tradition du théâtre. C'est une époque de rééducation. »

⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*, p. 33.

⁷ Louis Juvet, *op. cit.*, p. 124. « Le théâtre venait de perdre sa vérité au profit d'une exactitude et d'une vraisemblance qui allaient tuer et abolir la vraie illusion du théâtre. Le règne du spirituel s'écroulait : le Théâtre Libre annoncé par la photographie était l'ange annonciateur du cinéma. / Et le cinéma vient, machine-outil toute neuve, monstre dévorateur de matière dramatique sous toutes ses formes. Le Théâtre Libre la lui fournit. De ce cocon, en effet, sortit tout à coup l'éclatant papillon qui, aujourd'hui, inlassablement, palpète sur ce quatrième mur qui s'est matérialisé. / Le naturalisme, déjà mort-né à sa naissance, était mort parce qu'il n'était qu'un aboutissement. »

⁸ *Impromptu de Paris*, p. 708.

costume sont kitschs ; l'outrance des expressions et des sentiments donnent l'impression qu'il s'agit d'un mélodrame ennuyeux. Le pire est que c'est grâce à cette image péjorative que le nom de Giraudoux échappe de justesse à un oubli complet au Japon. Depuis quelques décennies, son nom ne va pas sans évoquer le nom d'un autre auteur dramatique : « Jirodo-Anui » (Giraudoux-Anouilh⁹). Il y a une connotation assez péjorative dans l'expression « Jirodo-Anui » : le théâtre franco-français, mièvre, démodé et passéiste, même si l'on perçoit un peu de nostalgie. Ces deux auteurs qui ne sont normalement pas rapprochés en France sont désormais mis sur le même plan à cause de la jeunesse et la molle joliesse des protagonistes féminines : Ondine, Isabelle, Antigone et Jeanne D'Arc sont traitées en bloc ici. Ni l'aspect onirique basé sur le romantisme allemand d'*Ondine*, ni les réflexions en profondeur sur la mort dans *Intermezzo*, ni l'aspect politique et idéologique que certaines pièces d'Anouilh contiennent ne sont pris en compte par la plupart des amateurs de théâtre au Japon.

Par ailleurs, il nous semble que les études girauduciennes connaissent une rupture en 1953 au Japon. Rappelons que quelques hommes de théâtre japonais étaient venus en France avant la guerre ; certains ont assisté à la représentation de pièces de Giraudoux¹⁰. Ils deviennent dès leur retour au pays des pionniers dans le domaine scientifique des études théâtrales et de la pratique du théâtre et enseignent le théâtre français à de jeunes acteurs et chercheurs. Dans les années 1950, le théâtre de Giraudoux est définitivement introduit au Japon grâce à la publication du *Théâtre complet* en 1957. Parmi les jeunes traducteurs du *Théâtre complet*, on trouve Shinya Ando (1927-2000). Ce jeune membre de la troupe Bungakuza (Théâtre littéraire) fondée par Kunio Kishida (1890-1954), auteur dramatique et romancier, ancien disciple de Jacques Copeau au Vieux-Colombier pendant quelques années jusqu'en 1922, était un des spectateurs du Théâtre de Babylone en 1953, lors de la création d'*En attendant Godot*. Ando s'oriente vers le théâtre contemporain et va traduire *Le Théâtre et son double* en 1965; il ne parle plus que rarement du théâtre de l'entre-deux-guerres désormais. Il va sans dire que les chercheurs et les gens de théâtre francophiles qui ont connu la rupture de 1968 sourient avec condescendance en entendant prononcer le nom de Giraudoux.

En fin de compte, en France ainsi qu'au Japon, on ne revisite plus Giraudoux. Et ironiquement, c'est grâce à son image péjorative que son nom n'est pas complètement tombé dans l'oubli, au moins pour le moment. Mais, en réalité, la lecture des textes originaux de Giraudoux serait révélatrice pour les Japonais qui ne le connaissent que par la traduction. Ceux-ci se rendraient compte avec étonnement que l'héroïsme naïf et la mièvrerie que les personnages féminins montrent sur la scène japonaise ne sont que des visions superficielles de son théâtre.

Ce qui frappe le plus est une forte prédilection pour le détail chez Giraudoux. C'est

⁹ Ces deux auteurs dramatiques sont favoris de la troupe Shiki, inaugurée en 1953 sous l'influence du premier girauducien japonais, Michio Kato(1918-1953). Shiki commence ses aventures théâtrales par *Adèle et la Marguerite* d'Anouilh.

¹⁰ Par exemple, voici deux spectateurs de la création de *Siegfried* : Kumao Kinoshita, qui a traduit *Siegfried* en japonais pour la première fois. Il est un ami de Kunio Kishida ; Jumpei Kawashima (1903-1985, professeur de l'université Waseda, auteur dramatique).

justement ce qui s'appelle « préciosité » en France. Pourtant, quand cela est délocalisé vers le contexte culturel et spirituel du Japon, ce style jugé « précieux » se révèle autrement : la description détaillée de petites choses mineures, fréquente dans l'écriture de Giraudoux renvoie à certains aspects de la mentalité japonaise, tels que le shintoïsme et le panthéisme. L'imagination débridée du Mendiant d'*Électre* parlant sur la vie et la mort d'un hérisson en est un bon exemple. Il dit : « ce qui est vrai pour les hérissons, c'est vrai pour les autres espèces »¹¹. L'idée qu'un petit animal sauvage s'égalise aux autres espèces y compris les humains ne déroute pas la mentalité traditionnelle au Japon où il y a un culte d'animaux. Quant au chien qui attend sagement le retour de son maître évoqué par Geneviève dans *Siegfried*, il fait penser tout de suite à l'histoire vraie du chien fidèle, Hachiko, que tous les Japonais connaissent : Hachiko allait chercher son maître à la gare de Shibuya à Tokyo tous les jours. Mais un jour le patron est mort. Hachiko qui ne comprenait pas la disparition de son maître continuait à y venir le chercher tous les jours. Les gens admiraient la fidélité et le courage de ce petit chien et lui ont érigé une statue devant la gare. Ce que Geneviève et Eva appellent « ridicules » est pris au sérieux par les Japonais...¹² Ainsi donc la relecture sans préjugé de Giraudoux éclaire de nouvelles facettes de son oeuvre.

Or, c'est justement cette tendance à faire ressortir le détail qui rend difficile le travail de transposition théâtrale de *Siegfried et le Limousin*. Le roman est fait d'un tas de descriptions de petites gens et de petits objets en Allemagne. Les choses ainsi décrites sont englobées par le regard d'un certain « je » qui s'appelle Jean, ami de Forestier-Siegfried. Cette conscience narratrice est impossible à transposer dans la forme canonique du genre dramatique, parce qu'elle est une simple forme d'énonciation plutôt qu'un personnage. Comme le dit Peter Szondi, le drame est formé par la dialectique des rapports interhumains et intersubjectifs au présent médiatisée par le dialogue. Pourtant, dans *Siegfried et le Limousin*, le « moi » de chaque personnage est souvent dilué dans cette grande conscience narrative. Pour rendre nettes les relations interpersonnelles, il faut rendre net d'abord ce « moi ». Mais si on découpe le « moi » de chaque personnage dans la narration, la structure du récit romanesque dominé par le « moi » narratif est détruite. Ce qui nous rappelle que Mikhaïl Bakhtine distingue le genre poétique du roman : « le langage du genre poétique, c'est un monde ptoléméen, seul et unique, en dehors duquel il n'y a rien, il n'y a besoin de rien. L'idée d'une multitude de mondes linguistiques, à la fois significatifs et expressifs, est organiquement inaccessible au style poétique »¹³. Le genre poétique bakhtinien doit « ne rien connaître », de même que le drame absolu szondien, doit ne connaître « que lui-même »¹⁴, alors que le genre romanesque accepte d'être polyphonique et « découvre des langages et non un langage »¹⁵. Le drame

¹¹ *Électre*, p. 613.

¹² *Siegfried*, p. 57.

¹³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, 1978, p. 108.

¹⁵ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 116. C'est l'auteur qui souligne.

nécessite l'univocité identitaire du personnage alors que dans le roman le récit est tramé par la participation de plusieurs « moi ». Tel est exactement le cas de Giraudoux, notamment en ce qui concerne *Siegfried et le Limousin*.

D'où notre question : la rédaction de *Siegfried* ne provoque-t-elle pas simultanément deux mouvements contradictoires : d'un côté, la dramatisation de l'écriture romanesque et, de l'autre côté, la romanisation de l'écriture normative du genre dramatique à laquelle Giraudoux cherche à appliquer son style romanesque. Il est bien probable que, dans la mesure où *Siegfried* est fondé sur le roman, des éléments « épiques » au sens szondi ne soient pas totalement absents du texte dramatique. Szondi explique la notion d'« épique » :

Comme l'évolution de la dramaturgie moderne éloigne du drame lui-même, l'analyse ne peut se passer d'un concept antithétique qui lui est fourni par le terme d'« épique » désignant un trait commun à la structure de l'épopée, de la narration, du roman et d'autres genres, où l'on constate la présence d'un élément que l'on a appelé « sujet de la forme épique » ou « moi épique ».¹⁶

Il évoque ainsi comme exemples de manifestations épiques « la narration » et « le roman ». Paradoxalement, la pièce « bien faite » de Giraudoux est romanisée au sens bakhtinien... Lorsque la volonté de l'auteur s'oriente vers le dramatique, des éléments inhérents à son écriture romanesque essayent, peut-être, de se tenir encore.

Il est vrai que Giraudoux cherche volontairement les formes académiques et traditionnelles de la composition théâtrale et que c'est dans ce sens-là qu'il est « routinier ». Mais, vraisemblablement, la prédilection pour le détail quasi-shintoïste s'intègre au fur et à mesure dans l'écriture dramatique, à côté de cet effort spontané de l'auteur pour revisiter la tradition. C'est pourquoi dans ce présent travail, nous nous intéresserons à l'évolution de la coexistence et de l'interférence de l'épique et du dramatique dans l'écriture dramatique de Giraudoux. Cette problématique nous paraît d'autant plus captivante que nous constatons une différence importante sur le plan stylistique et dramaturgique entre deux pièces par lesquelles Giraudoux s'affronte avec l'« actualité vivante » : *Siegfried* et *La Folle de Chaillot*. Il est étonnant de savoir que les deux extrémités de sa carrière théâtrale sont marquées par la transposition de la réalité quotidienne, supposée indigne d'un dramaturge « routinier » comme Giraudoux. La comparaison approximative entre ces deux pièces est déjà intéressante : comme beaucoup de critiques théâtraux le font remarquer lors de sa création en 1945, *La Folle de Chaillot* n'est pas une pièce « bien faite ». Elle commence par la représentation d'un réel extérieur et finit dans un onirisme extraordinaire. À la différence de *Siegfried* qui est applaudi à l'unanimité par le public en 1928 en raison du mélange harmonieux du style « poétique » et de la cohérence de l'action, dans cette dernière pièce la notion de cohérence et d'intelligibilité est presque perdue tant la romanisation de l'écriture y est redoublée : une vieille dame appelée « folle » flâne dans les rues parisiennes et bavarde

¹⁴ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, traduit de l'allemand de Patrice Pavis, avec collaboration de Jean et Mayotte Bollack, L'Age d'Homme, 1983, p. 14. « Le drame est absolu. Pour être une pure relation, et donc dramatique, il doit se libérer de tout élément extérieur, ne rien connaître que lui-même. »

¹⁶ Peter Szondi, *op. cit.*, p. 11.

avec ses amis ; les personnages sont très nombreux et leurs discours sont divagants ; le principe de liaison entre les scènes est partout rompu à cause de leur caractère pittoresque et bohème et, surtout, en raison du langage à la fois verbal et corporel de la protagoniste qui crée un effet de grotesque quasi irréaliste.

Notre analyse sur l'interférence de l'épique et du dramatique dans l'écriture théâtrale se réalisera dans l'ordre chronologique dans le but de mettre en relief l'écart dramaturgique radical entre *Siegfried* et *La Folle de Chaillot*. *Siegfried* est le vrai point de départ du dramaturge, non seulement au niveau de la composition théâtrale mais aussi en ce qui concerne la collaboration avec les gens de théâtre. Giraudoux se met à écrire pour le théâtre sans savoir ce que c'est que la composition dramatique. La pièce est la première tentative – d'ailleurs très réussie – de travail commun entre l'auteur et son metteur en scène, Louis Jouvet. En suivant un ordre chronologique, nous pourrions suivre non seulement l'interaction graduelle entre l'épique et le dramatique mais aussi l'intégration d'éléments spécifiquement théâtraux : le rapport entre le rôle et son acteur, les contraintes matérielles inhérentes à l'espace scénique, le regard du spectateur qui fait exister la production théâtrale... Il se peut que ces éléments issus du travail théâtral viennent aider des aspects abandonnés lors de l'adaptation de *Siegfried* à s'incorporer dans le texte dramatique.

Le but de ce présent travail consiste, en un mot, à regarder de près l'émergence de formes narratives dans l'écriture dramatique durant toute la carrière professionnelle de Giraudoux. Nous observerons cette émergence qui se produit à la suite du mélange de trois « écritures » : romanesque, dramatique et scénique.

La première partie sera consacrée à la réflexion sur la première interférence de deux écritures, romanesque et dramatique. Nous allons d'abord essayer de dégager l'originalité du romancier Giraudoux par le biais de sa préférence pour le détail. Ensuite, nous regarderons de près la conscience narratrice qui englobe l'univers romanesque de Giraudoux afin de dégager le lien intrinsèque qui l'unit à la conscience des personnages principaux. Enfin nous lirons le texte et certains manuscrits de *Siegfried* attentivement pour remettre au jour des traits « épiques » qui émergent modestement dans le texte.

Après avoir examiné la tentative audacieuse de cette adaptation, nous allons regarder de près dans la deuxième partie la mise en valeur de l'aspect polyphonique intrinsèque de l'écriture romanesque dans les pièces écrites avant l'éclatement de la deuxième guerre mondiale. À partir de la deuxième pièce, *Amphitryon 38*, la forme canonique du drame est sérieusement mise en crise. Les éléments constitutifs du drame tels que le dialogue, la fable et le personnage sont touchés par l'instabilité du « moi » des personnages. Pendant cette période Giraudoux s'engage dans la réécriture dramatique en adaptant des histoires mythologiques ou bibliques. Cette préférence pour l'Antiquité constitue l'une des raisons pour lesquelles il est classé parmi les auteurs « routiniers ». Mais en vérité, c'est pendant cette période que la romanisation de l'écriture dramatique fait des progrès. L'autre aspect curieux de cette période consiste dans l'apparition du discours métathéâtral dans le texte. D'une part, la romanisation et la surthéâtralisation de l'écriture dramatique se produisent simultanément. D'autre part, l'affinité entre les réflexions de Jouvet et l'esthétique littéraire de Giraudoux prend forme dans le texte dramatique.

Dans la troisième partie nous observerons le perfectionnement de la dramaturgie narrative. À la suite de l'éclatement de la guerre et du début de l'Occupation, le théâtre de Giraudoux se livre à une introspection pénible. Mais, cette période pessimiste donne définitivement de l'élan à l'émergence de la narrativité. A travers la mise en examen de la ressemblance esthétique entre *Siegfried et le Limousin* et *La Folle de Chaillot*, le côté novateur de la dramaturgie de Giraudoux sera mis en lumière au terme de nos réflexions.

Avant commencer cette analyse, il nous faut préciser plusieurs choses. D'abord, la romanisation est un terme bakhtinien, mais nous l'utiliserons dans son sens étroit, c'est-à-dire entendu comme la récurrence ou la remise en valeur progressive des éléments considérés comme incompatibles avec la norme canonique propre au drame absolu. Ensuite, notre intérêt ne porte pas, dans le cadre de ce présent travail, sur l'oeuvre romanesque dans son entier. Le genre romanesque chez Giraudoux constitue notre objet d'intérêt comme élément constituant la phase « préhistorique » de Giraudoux auteur dramatique. C'est pourquoi nous mettons entre parenthèses l'interaction synchronique entre le romanesque et le dramatique. Ainsi, nous ne parlerons pas d'*Ondine* dans le cadre d'une étude comparative avec *Choix des Elues*, roman écrit sans doute en même temps que la pièce sur l'histoire d'amour du monstre aquatique. Troisièmement, nos réflexions sur l'évolution de la dramaturgie de Giraudoux ne visent pas pour autant à éclairer la volonté et la psychologie de l'auteur. Nous nous référons à des détails biographiques et personnels de l'auteur, mais ce n'est que pour mieux replacer le débat. Notre objectif n'est qu'une présentation modeste d'une lecture nouvelle du texte dramatique de Giraudoux, non l'éclaircissement de son intention par rapport à cette lecture.

Reste à préciser le corpus de travail. *Théâtre complet* de l'édition de la Pléiade en sera la base. Quant au travail romanesque, nous évoquerons entre autres *Siegfried et le Limousin* car c'est l'hypotexte de *Siegfried*, le point de départ de Giraudoux dramaturge. Nous nous intéresserons à d'autres oeuvres romanesques rédigées antérieurement à *Siegfried* publiées dans *Oeuvres romanesques complètes* de l'édition de la Pléiade. Il faut y ajouter d'autres récits qui ne sont publiés que séparément, tels qu'*Adorable Clio*, *Amica América*, ou bien *Lectures pour une ombre*. Pour la commodité, il nous arrivera d'inclure ces essais moitié autobiographiques moitié romanesques sous l'expression générique, « récits romanesques ». Il va sans dire que sur le plan du débat sur la problématique des genres, ce souci de simplification apparaîtrait comme incorrect. Mais puisque le but de ce travail consiste à mettre en relief l'évolution de l'écriture dramatique de Giraudoux sous l'influence des éléments exclusifs du drame au sens szondien, nous oserons ainsi élargir plus ou moins la notion de « romanesque ». Par ailleurs, pour éclairer le rapport entre la romanisation de l'écriture et les contraintes scéniques, nous ferons appel à des documents issus de la création des pièces : il s'agit d'abord de comptes rendus de presse rédigés par des critiques théâtraux contemporains de l'auteur ; ensuite de cahiers de conduite¹⁷ constitués sous la dictée du metteur en scène Louis Jouvet ; souci essentiel, ces derniers sont conservés à la Bibliothèque Nationale de France, au Département des Arts du spectacle. Pour la même raison, nous consulterons les ouvrages disponibles de Louis Jouvet.

En terme de cette analyse, nous nous demanderons si Jean Giraudoux n'est qu'un

auteur du passé. S'il est vrai que Giraudoux est « précieux » et « routinier », quels épithètes pouvons-nous encore lui accorder en examinant son théâtre sous un angle neuf ?

¹⁷ Il faut rappeler cependant que les cahiers de conduites faits sous l'ordre de Juvet ne sont pas aussi détaillés et impératifs que ceux qui ont été laissés par exemple par Samuel Beckett ou Erwin Piscator. Souvent il y en a plusieurs qui sont conservées dans le Fonds Juvet de la BNF. Nous pouvons être presque sûr du fait qu'un cahier annoté par Marthe Herlin, actrice mais grande régisseur de Juvet, peut nous permettre de savoir des éléments exacts sur la mise en scène. En principe, nous citerons des cahiers faits par elle dans ce présent travail. Au cas où le cahier cité n'est pas annoté par d'autres gens qu'elle, nous le signalerons.

PREMIERE PARTIE : LE PREMIER CONTACT ENTRE DEUX ÉCRITURES : ROMANESQUE ET DRAMATIQUE

Préambule

Paraît-il étrange d'évoquer le Japon quand il s'agit de Giraudoux ? Sans aucun doute. Giraudoux n'est jamais venu au Japon. Malgré son amitié avec Paul Claudel, ambassadeur de France au Japon au moment du séisme de 1923, les connaissances de Giraudoux sur le pays du soleil levant sont limitées. Il en évoque le nom quand même, mais c'est surtout à cause de la connotation imaginaire de celui-ci. Par exemple, pour exprimer son admiration vis-à-vis du travail de mise en scène de Jouvet¹⁸ et de l'écriture de Proust¹⁹, il emploie la même figure japonaise : celle des petits morceaux de papier

¹⁸ Jean Giraudoux, « metteur en scène », *Littérature*, Paris, Gallimard, p. 225. Le texte est la conférence faite le 4 mars 1931 à l'occasion d'un Congrès du Théâtre. « Il se trouve que, du fait de Jouvet et semblable à ces découpures de papier japonais qui ne sont que du papier, moi, qui ne me croyais que du papier, je deviens, dans la piscine jouvetienne, tantôt un chrysanthème, tantôt un glaïeul, et qu'il ne m'est pas interdit d'envisager pour mon proche avenir un épanouissement en lys ou en rose ».

magiques. Il compare la transformation des morceaux de papier « qui ne sont que du papier » en fleurs dans un bol de porcelaine avec l'attrait du génie artistique de ses deux contemporains. A ses yeux, le Japon est synonyme de « magie des arts ». L'archipel nippon peut être une petite source d'inspiration pour lui, mais il lui paraît trop éloigné.

Pourtant, pour les Japonais, la lecture de l'oeuvre romanesque de Giraudoux révélerait une curieuse similarité entre la langue japonaise et l'écriture de Giraudoux. En japonais, il n'y a pas de sujet dans une phrase. Plus précisément, pas d'équivalent du sujet qui est « l'être auquel est attribué le prédicat, l'attribut », d'après la définition du Robert. Pour dire « je vais travailler aujourd'hui », nous disons « aujourd'hui travail » (*kyo ha shigoto desu*²⁰). « *kyo* » signifie « aujourd'hui », « *shigoto* » est « travail ». Il n'y a donc pas de « je ». Il en est de même pour la troisième personne, « il » et « elle ». Pour dire « il fait chaud à Tokyo », nous disons « Tokyo chaud » (*Tokyo ha atsui ne*). « *Atsui* » signifie « chaud ». « Est-elle ta grande sœur ? » devient plus simple que jamais : « grande soeur ? » (*oneesan desuka ?*). Non seulement « elle » mais aussi « ta » disparaît ici. Cependant « l'être auquel est attribué le prédicat, l'attribut » n'est pas inexistant dans la langue japonaise. Il est une espèce de conscience collective qui couvre non seulement la conscience de l'énonciateur, mais aussi celle de l'interlocuteur. Si bien qu'en japonais, nous ajoutons sans le prononcer « on pense que » avant « tu vas travailler aujourd'hui ? ». Il y a l'intervention tacite de ce « on », chaque fois que nous prononçons une phrase. Chose très intéressante, en lisant l'oeuvre romanesque de Giraudoux, beaucoup de lecteurs japonais ressentent une présence analogue à cette conscience collective derrière la narration : la présence d'un autre regard que celui du narrateur. Ce regard mystérieux est omniprésent dans le texte.

Constitué à la fin du XIIIe siècle à l'ère de Muromachi, le Nô prouve que cette « absence omniprésente » - le terme est paradoxal - n'est pas un simple petit détail linguistique. C'est que la différence entre « il » et « je », entre « tu » et « je » dans ce théâtre japonais n'est pas claire par rapport au théâtre occidental dans lequel l'ego du personnage est bien distinct. L'intérêt primordial du Nô réside dans la théâtralisation d'un récit prononcé par la mort. Il s'agit donc de la mort qui parle devant le public, mais sans avoir recours au jeu mimétique. La pièce du Nô est structurée dans le but de faire parler la mort qui ne peut plus parler comme les vivants, car elle n'a plus de corps ni bouche qui lui permette de prononcer une parole. L'acteur ne joue pas un personnage dont l'identité est unique, mais reste une sorte de simple énonciateur narratif. Ce n'est pas le corps du seul acteur qui incarne la mort, mais le spectacle entier qui symbolise l'univers des morts. Ainsi donc, la curieuse absence du sujet est une des caractéristiques essentielles de la

¹⁹ Jean Giraudoux, « Du côté de Marcel Proust », in *Or dans la nuit*, Paris, Grasset, 1969, p. 26. « Ne voudriez-vous pas encore que le goût d'un morceau de brioche mangé par vous à huit ans vous revînt soudain, un jour où vous goûtez, et comme dans ce jeu où les Japonais s'amusent à tremper dans un bol de porcelaine de petits morceaux de papier qui deviennent des fleurs, des maisons, des personnages, soudain pour nous les fleurs de notre jardin d'autrefois et celles du parc du châtelain, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis, et l'église et tout le château et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, sorte, ville et jardin, de votre tasse de thé ? »

²⁰ Pour simplifier les choses, « *desu* » et « *ne* » ne sont qu'une espèce de suffixes qui signifient la fin d'une phrase. Le suffixe « *ka* » s'ajoute à la fin d'une phrase pour la mettre au mode interrogatif.

mentalité japonaise, sur le plan linguistique et artistique à la fois.

Il va sans dire qu'aucun art théâtral n'est équivalent au Nô au moins dans les années 1920 en France où Giraudoux commence à écrire pour le théâtre. Certes, c'est une époque de rénovation théâtrale. Pour ne citer que quelques noms français, il y a l'aventure théâtrale du Vieux-Colombier de Copeau ; Gémier déplace la représentation théâtrale en extérieur et l'associe à d'autres genres artistiques comme le cirque. A cela doit s'ajouter la rénovation de l'écriture dramatique entamée déjà dans le siècle précédent, notamment par Alfred Jarry. Antonin Artaud ne va pas tarder à se distinguer dans l'histoire du théâtre même si ses tentatives se heurtent à la convention du théâtre traditionnel de l'époque. Mais il est aussi vrai que le théâtre de boulevard reste toujours à son apogée puisque le théâtre commercial attire beaucoup de spectateurs amateurs ; ceux-ci aiment bien la pièce « bien faite ». Une bonne pièce de théâtre nécessite un certain nombre d'ingrédients : le conflit entre des personnages pourvus d'un « je » distinct en est le moteur dramatique. Le dialogue entre les personnages est la base du texte dramatique : le « je », le « tu » et le « il » ne se mélangent pas sans quoi le drame ne tient pas, tombe en crise. Le Nô aurait été une forme théâtrale exactement opposée au drame en Europe. Dans cette période de transition où il y a la rivalité entre l'avant-garde et le conservatisme, la dissolution du sujet chez Giraudoux est trop étrange même pour les metteurs en scènes dits avant-gardistes parmi lesquels Jouvet, futur metteur en scène de Giraudoux. À plus forte raison, la création d'une nouvelle forme théâtrale aussi « novatrice » - aux yeux des occidentaux – que le Nô est hors de question²¹.

Quand Giraudoux décide de faire ses débuts sur la scène française, il ne cherche pas à établir un certain « Nô à la française » en dépit de la ressemblance que les Japonais ressentiraient entre Giraudoux et l'écriture théâtrale de ce spectacle japonais, mais à adapter son écriture à la norme canonique de composition dramatique. C'est parce qu'il a besoin du grand public qui fréquentait les grandes salles de théâtre parisien, pour parler d'un sujet spécifique devant le plus de gens que possible :

Si j'ai été incité à écrire une pièce, c'est que j'ai eu une idée dramatique. J'ai raconté l'histoire, voilà six ans, d'un Français privé de la mémoire par une blessure reçue à la guerre, rééduqué sous le nom de Siegfried par ceux qui l'ont recueilli dans une nation et des moeurs qui ne sont pas les siennes, et ramené par des amis à son ancienne vie. Cette idée était si dramatique que, comme tous les grands drames, elle a été réalisée depuis par le sort. [...] Je tiens, en ce qui concerne ce sujet, à bien affirmer mon droit de priorité vis-à-vis de la Providence, et je ne pouvais mieux confier ma cause qu'à la Société des Auteurs dramatiques. Il y a une seconde raison. Le roman a pour but d'apporter dans chaque cœur de lecteur, à domicile, par une douce pression, un balancement à l'imagination ou à la délectation sentimentale. Ce n'était vraiment pas ce que je cherchais cette fois car j'avais à parler de l'Allemagne, et le mégaphone lui-même n'est pas assez sonore dans ce cas. La question franco-allemande est la seule question grave de l'univers. [...] C'est là une vérité, banale comme la Vérité, mais qui demande à être dite, et non lue, devant des spectateurs qui n'auront jamais au même degré été les propres acteurs du spectacle.²²

²¹ Pourtant, Copeau et Dullin sont intéressés par ce théâtre asiatique. Surtout Copeau qui essaie de monter une pièce.

Pour séduire autant de spectateurs que possible, il faut que la pièce soit bien écrite et facile à comprendre. Il ne peut plus parler par l'intermédiaire de la conscience narratrice de son écriture romanesque. Il est résolu à adapter son style d'écriture à la forme canonique.

Par ailleurs, l'adaptation du roman à la scène est déjà comme tentative très difficile, même dans le cas où le « je » narratif n'est pas autant en crise que chez Giraudoux. C'est ce qui est prouvé par les essais et les erreurs commises par ses prédécesseurs. Pour des romanciers au XIXe siècle, « la possibilité de toucher un public plus large qu'avec le roman, la sociabilité et la "visibilité" plus grande du théâtre, furent des attraits puissants ». ²³ Balzac, Flaubert, Edmond de Goncourt, et Zola sont tentés par le théâtre. Toutefois, les différences de nature entre théâtre et roman sont profondes, dans les domaines du temps, de l'espace, du système d'énonciation. À ce sujet, Philippe Chardin résume en quelques lignes les raisons majeures de l'incompatibilité entre l'univers romanesque et les formes dramatiques par lesquelles de grands romanciers sont tentés. D'un côté, il s'agit de la difficulté pour ce qui est de la transposition d'une certaine « lenteur » romanesque. Évoquons Zola lorsqu'il parle de l'adaptation de *Thérèse Raquin* : « j'ai suivi le roman pas à pas ; j'ai enfermé le drame dans la même chambre, humide et noire, afin de ne rien lui ôter de son relief, ni de sa fatalité ; j'ai choisi des comparses sots et inutiles, pour mettre, sous les angoisses atroces de mes héros, la banalité de la vie de tous les jours ». ²⁴ Il faut transposer non seulement l'action romanesque mais aussi la description de la chambre « humide et noire » ainsi que des « angoisses atroces » de ses héros, mais la lenteur lourde et le statisme gênent les spectateurs de l'époque. De l'autre côté, l'incompatibilité entre les deux genres se manifeste sur le plan rhétorique également. La forme canonique de l'écriture dramatique étant en proie au rationalisme, n'est pas en mesure d'accepter le « double jeu » polyphonique – « la dimension d'ambiguïté, d'ironie et d'indécidable », - qui caractérise toutefois « presque constamment » l'écriture romanesque. Troisièmement, ce qui semble plus important à faire remarquer – « c'est dans une grande partie du roman moderne que le narrateur joue un rôle essentiel, qui ne peut se comparer à aucun des "rôles" explicites que pourrait lui fournir le théâtre à titre de substitution ». ²⁵ Même si le récit est raconté à la troisième personne, la question de la présence d'une conscience narrative est inévitablement posée, car il peut se trouver dans un roman des éléments que l'auteur ne met à la portée d'aucun personnage et qu'il est donc extrêmement difficile de transposer sous forme de dialogues et d'échanges de paroles entre les personnages.

Ainsi, une certaine étroitesse de la forme canonique du théâtre ne permet pas une communication libre et enrichissante, entre les deux genres littéraires de la fin du XIXe siècle au début du XXe. Les « lois du théâtre » qui sont « héritées à la fois du classicisme,

²² Jean Giraudoux, « *Un passage* », *op. cit.*, pp. 95-96.

²³ Philippe Chardin, Avant-propos de *La Tentation théâtrale des romanciers*, Paris, Sedes, 2002, p. 3.

²⁴ Les phrases zoliennes sont citées par Dort dans la préface du *Naturalisme au théâtre*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2003, p. 20.

²⁵ Philippe Chardin, *op. cit.*, p. 8.

du romantisme et du drame bourgeois » sont en effet extrêmement strictes. Souvent le public est favorable à ce que l'on appelle une « pièce bien faite » : une forme dramatique empreinte de la tradition conservatrice, théoriquement protégée par des auteurs dramatiques ou des théoriciens comme Augier, Sardou, ou Sarcey. L'écriture romanesque est gênée par la rigueur formelle du théâtre depuis longtemps, avant que Giraudoux ne fasse ses premiers pas dans ce domaine.

La transposition scénique de l'oeuvre romanesque de Giraudoux est doublement difficile. D'une part, pour une raison particulière : ce mélange entre le « je » et les autres, tellement singulier qu'il évoque la poétique du théâtre japonais, constitue un grand obstacle. D'autre part, pour une raison théorique : la liberté créatrice du genre romanesque se heurte au rigorisme des lois dramatiques.

Regardons de près, cette curieuse présence narrative qu'est le « je » de Giraudoux, pour bien examiner ensuite l'affrontement et la réconciliation – s'il y en a une – entre le romanesque et le dramatique dans sa première aventure théâtrale, l'adaptation de *Siegfried et le Limousin*.

Chapitre I Le « moi » narratif de Giraudoux : un observateur omniscient

Il est toujours curieux de voir un écrivain de la qualité de Jean Giraudoux aborder le théâtre. Le fait est encore plus intéressant quand il s'agit d'un homme à propos duquel les critiques ont toujours parlé d'hermétisme. Que va donner à l'avant-scène le dialogue de celui qui a écrit Simon le Pathétique, Bella, Suzanne et le Pacifique, Églantine, autant d'œuvres où s'affirment le talent le plus délicat, le style le plus rare dans sa simplicité et la ligne qui semble à première vue la moins faite pour la scène²⁶ ?

Ainsi Paul Achard commence-t-il son article publié lors de la création de la première pièce de Giraudoux, *Siegfried*. Beaucoup d'autres critiques dramatiques s'interrogeaient sur les débuts du romancier à la scène. Ainsi, Bernard Zimmer avoue la surprise des amateurs du texte romanesque de Giraudoux quand « les premiers communiqués de théâtre annoncèrent que Giraudoux avait tiré de son roman, *Siegfried et le Limousin*, une pièce en quatre actes²⁷ ».

Si les contemporains de Giraudoux se demandent ce que sera « le dialogue de celui qui a écrit *Simon le Pathétique, Bella, Suzanne et le Pacifique, Églantine* », c'est parce que ces récits romanesques leur paraissent aux antipodes du style de la dramaturgie traditionnelle. Comme le dit Jacques Body, « les récits de Giraudoux donnent l'impression

²⁶ Paul Achard, « Sur Jean Giraudoux, qui fait, demain soir, ses débuts d'auteur dramatique », *La Presse*, 2 mai 1928. L'article est reproduit dans *Cahiers Jean Giraudoux 14, Paris, Grasset, 1985, p. 84.*

²⁷ Bernard Zimmer, « *Siegfried*, pièce en quatre actes de Jean Giraudoux, Comédie des Champs-Élysées », *Gazette de Lausanne*, 26 août 1928.

que ses héros vivent un rêve éveillé²⁸ ». Les lecteurs seraient frustrés par la lecture du roman s'ils y cherchaient une action et une psychologie comparables à celles que l'on trouve dans les romans réalistes. Mais ce « rêve éveillé » résulte-t-il du fait que le récit se confond avec le rêve du narrateur ? Les choses ne sont pas aussi simples, car le nombre des vrais rêveurs-narrateurs est limité. Mis à part le cas du premier récit de Giraudoux, intitulé *Premier rêve signé*, et de quelques passages courts au début desquels s'annonce l'état de sommeil hypnotique du narrateur²⁹, le lecteur ne sait pas si le narrateur rêve durant le récit entier ou pas. C'est seulement au niveau de « l'impression », pour citer encore Jacques Body, que le récit est onirique. Comment la narration de Giraudoux réussit-elle à créer cet effet chimérique ? Pourquoi la narration rend-elle tout le récit difficile à comprendre chez Giraudoux ?

Avant de tenter de mettre en relief des éléments romanesques qui devraient être confrontés avec la norme de l'écriture dramatique lors de l'adaptation de *Siegfried et le Limousin* – ce qui formera le sujet du prochain chapitre –, nous mettrons en lumière le mode de fonctionnement de la narration dans les premiers récits, publiés avant les débuts de l'auteur dramatique. Nous lierons alors un certain hermétisme propre aux romans de Giraudoux au problème de l'identité du « narrateur ». Nous aborderons d'abord la question de l'instabilité identitaire du « moi » narratif, en replaçant notre écrivain dans le contexte de l'histoire littéraire du début du XX^e siècle. Ensuite, nous éclairerons ce que ce « moi » voit et raconte. Par ces deux étapes de réflexion, l'une consacrée à la question « qui parle ? », l'autre à la question « de quoi parle-t-il et comment ? », nous essaierons de comprendre à la fin du deuxième sous-chapitre cet onirisme plein d'« airs invraisemblables » et de « digressions succulentes³⁰ », supposé incompatible avec la forme dramatique dialoguée.

I Le « moi » instable dans l'œuvre romanesque.

1 Remarques préliminaires : Giraudoux romancier et ses parentés littéraires.

Philippe Hamon remarque que « chez Zola, le lecteur n'est jamais en retard sur le personnage. Il possède toujours l'information nécessaire pour contrôler ce dernier, pour pouvoir être à même d'assurer ses propres opérations de mémorisation ou d'anticipation, car chaque personnage de l'œuvre est prêt, à chaque instant, à remplir une fonction anticipatrice, récapitulative ou informative. Le personnage doit être “posé” et “fini” ; on doit connaître son passé, son présent, son avenir ; ses regards doivent poser son habitat,

²⁸ Jacques Body, *Giraudoux et l'Allemagne*, Genève, Éditions Slatkine, 2003. Réimpression de l'édition de Paris, 1975, p. 161.

²⁹ Par exemple, dans *Suzanne et le Pacifique*, la protagoniste rappelle bien que « ce fut le rêve... » avant qu'elle ne commence à parler d'un homme (*Suzanne et le Pacifique*, p. 548) ; quant au narrateur de « De ma fenêtre », dans *Provinciales*, il dit : « souvent, pendant que je somnolais, les crétones et la beurrière, en file ou en ronde, dansaient autour de mon lit, les goîtres tombant. Je m'éveillais en sursaut » (*Provinciales*, p. 22). C'est nous qui soulignons.

³⁰ L'expression est de Bernard Zimmer dans l'article que nous venons de citer plus haut.

ses paroles poser les habitants, son travail poser ses habitudes³¹ ». Le critique qualifie le personnage zolien de « délégué à la lisibilité : lui-même, d'une part, sera un personnage entièrement élucidé (par les autres personnages, par certaines procédures narratives particulières) ; par lui, d'autre part, par son savoir, par ses actions, ses paroles, ses regards, il élucidera tout ce qui l'entoure, y compris les autres personnages. Lieu et objet d'une lisibilité, il sera aussi sujet et opérateur de lisibilité³² ».

Le personnage giralducien ne se laisse pas suivre aussi facilement que le personnage zolien, qui est une espèce de point de repère facilitant la lecture du roman entier. L'éloge moitié encourageant, moitié ironique, de Gide concernant *Provinciales*, « j'aime à m'abandonner à lui sans trop savoir où il me mène ; et qu'importe³³ ! », n'est pas sans rapport avec la fluidité identitaire et psychologique des personnages dans ce recueil de petites nouvelles. Prenons comme exemple « Sainte Estelle ». La protagoniste est une dame devenue « sainte » : parce qu'elle fut guérie d'une typhoïde grave à la suite de l'apparition de la Vierge. Mais, seize ans après cette prétendue apparition miraculeuse, Estelle est tellement méprisée par tout le monde que l'on voudrait la faire entrer au couvent. Le narrateur, qui est assez petit pour que Nina, une amie d'Estelle, puisse le prendre sur ses genoux, sympathise avec la mystérieuse protagoniste. Toutefois le récit ne dit rien sur les circonstances dans lesquelles ce petit enfant a fait la connaissance de cette dame dédaignée par les adultes. Autre exemple, autre mystère : pour quelle raison le narrateur de « De ma fenêtre » veut-il voir le père Voie, un vieillard singulier ? La préférence pour les gens âgés chez ce garçon malade est évidente, mais cela n'explique pas pourquoi le narrateur est ainsi attiré par ce vieillard mourant. De même, on ne saurait trouver aucune réalité extérieure dans *Allégories II*, texte composé de petits articles intitulés « Le Printemps », « La Nostalgie » ou « À l'amour, l'amitié ». Comme Gide, les lecteurs des récits de Giraudoux peuvent se demander dans quelle direction le narrateur les conduit, parce qu'ici, les notions de personnage et de psychologie disparaissent.

L'une des causes de cette fluidité des personnages romanesques est due à une certaine instabilité du mode narratif. L'identité du narrateur est souvent bouleversée au fil du récit, si bien que les personnages apparaissent souvent comme des ombres flottantes ou des apparitions hallucinatoires, plutôt que comme des êtres humains de chair et de sang. Ce trait fantastique dans le mode narratif n'est pas isolé à cette époque de l'histoire du roman. Deux courants littéraires issus de cultures différentes, le romantisme allemand et son antithèse, le réalisme objectiviste développée en France notamment chez Proust, se rencontrent quand Giraudoux romancier fait ses débuts.

Quand Giraudoux se remet à publier des romans après la guerre de 1914, plusieurs critiques littéraires les comparent aux œuvres du romantisme allemand. Edmond Jaloux présente l'œuvre de Giraudoux en disant « voici un romantique allemand »³⁴. Aux yeux

³¹ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman : le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983, p. 105.

³² *Ibid.*, p. 38.

³³ André Gide, « Jean Giraudoux : *Provinciales* », *NRF*, 1^{er} juin 1909, p. 463.

de Jean Cassou, le travail de Giraudoux est « un romantisme à la Jean-Paul ». Jacques Body a décrit de manière exhaustive, dans *Giraudoux et l'Allemagne*, les relations entre le romantisme allemand et le travail de Giraudoux quand il était étudiant. En 1909, raconte-t-il, « Charles Andler, qui dirigeait les études de littérature allemande à la Sorbonne, chargea son étudiant Jean Giraudoux de lui apporter [...] un commentaire d'*Ondine* »³⁵. La rencontre de Giraudoux avec ce professeur, dont il suivit l'enseignement au cours de l'année scolaire 1903-1904, lui permit de se familiariser avec la littérature allemande. Pour le concours de l'agrégation, Giraudoux travaille sur Kleist et La Motte-Fouqué³⁶, auteur d'*Ondine*, une des sources d'inspiration capitales de sa future pièce. Ajoutons à cela qu'il y a des personnages de Giraudoux qui lisent des œuvres issues du romantisme allemand, par exemple le narrateur d'un récit intitulé *Jacques l'Égoïste* :

C'est à elle que je pense en lisant les histoires démoniaques de ces petites résidences allemandes, où soudain, inconnue de tous et pourtant invitée du prince, logée dans la chambre dont les glaces sont roses, les lustres en vrai papier mâché, dont les trumeaux illustrent la vie d'un perroquet chinois, écuyère intrépide, cheveux noirs, yeux bleus, arrive une étrangère.³⁷

Pourtant, au cours de l'année 1907 ou 1908, il renonce à l'agrégation d'allemand lors de son séjour à Harvard³⁸. Sa passion pour le romantisme allemand semble alors se tarir au bout de quelques années, vers la fin de sa vie estudiantine, au moment où il commence sa vie professionnelle dans la diplomatie.

En entrant dans la vie active, Giraudoux oublie-t-il sa préférence marquée pour la littérature allemande ? Il est à noter à ce propos que, comme l'indique Guy Teissier dans son article³⁹, les romans de Giraudoux contiennent des thèmes propres à la littérature romantique allemande : le rêve et le voyage. Le titre de son premier conte est très emblématique à cet égard : *Le Dernier Rêve d'Edmond About*. Le conte, qui sera rebaptisé *Premier rêve signé* lors de la publication est raconté comme un rêve fait par un certain « je ». Le narrateur croit se réveiller quand le conte se termine. Quant au voyage, il constitue le thème capital de plusieurs romans, tel *Suzanne et le Pacifique*, *Siegfried et le Limousin*, *Aventures de Jérôme Bardini...* Suzanne quitte la France pour faire le tour du monde et passe des années dans une île à la suite du naufrage de son bateau ;

³⁴ Le propos est cité par Guy Teissier dans son article « Jean Giraudoux et le romantisme allemand », in *Cahiers Jean Giraudoux* 8, Grasset, 1979, p. 146.

³⁵ Cf. Jacques Body, *Giraudoux et l'Allemagne*, p. 46.

³⁶ *Ibid.*, p. 107.

³⁷ *L'École des indifférents*, p. 145. D'après l'annotation d'Agnès Raymond et de Guy Teissier de l'édition de La Pléiade, « la relation "sombre" au romantisme allemand est explicite » ici, car « Giraudoux pastiche un conte à la Hoffmann ».

³⁸ Cf. Jacques Body, *Giraudoux et l'Allemagne*, pp. 109-114.

³⁹ Guy Teissier, « Giraudoux et le romantisme allemand », pp. 146-160.

Siegfried-Forestier revient en France accompagné du narrateur parti à sa recherche au début du récit ; quant à Jérôme, il fait plusieurs voyages. Pourtant, Giraudoux n'aborde pas les thèmes du romantisme allemand à l'état « brut ». Sauf dans son premier conte, où il fait apparaître des visions oniriques, l'auteur cherche « les justifications rationalisantes de l'ivresse, de la folie⁴⁰ ». Les voyages sont souvent bouclés à la fin de chaque récit à la différence des « vagabondages inachevés » que l'on trouve dans la littérature d'outre-Rhin. Nous comprenons dès lors pourquoi Jacques Body renonce à établir « une équation entre deux notions aussi fuyantes que le “giralducisme” et le “germanisme” ou même, à peine plus modestement, le “giralducisme” et le romantisme allemand⁴¹ ». Giraudoux adapte les éléments du romantisme allemand dans son œuvre, plutôt qu'il ne les imite.

Pour mettre en relief la particularité du mode narratif de Giraudoux, il faudrait évoquer Proust également. Les deux écrivains écrivent à la première personne, ils sont néanmoins différents l'un de l'autre pour ce qui est de la figure du « moi » de l'auteur dans le récit. Alors que la narration d'*À la recherche du temps perdu* possède un caractère autobiographique, cet aspect reste secondaire dans les récits de Giraudoux, même s'il est présent. Par exemple, le récit est raconté non pas par un homme mais par une jeune fille dans *Suzanne et le Pacifique*. Dans l'image de Jérôme qui fuit sans cesse, le lecteur ne peut reconnaître les traits de Giraudoux, lequel travaille honnêtement en tant que fonctionnaire. Néanmoins la relation pasticheur-pastiché entre ces deux grands écrivains du XX^e siècle est avérée. Elle a été dévoilée notamment grâce à des témoignages convaincants recueillis dans la biographie de Jean Giraudoux éditée par Jacques Body⁴² en 2004. Cette relation entre Proust et Giraudoux se manifeste par un petit article intitulé « Du côté de Marcel Proust »⁴³ C'est un texte publié lors de la réédition de *Du côté de chez Swann*. Pour citer Jacques Body, « il plagie Proust, parfois de mémoire (et la madeleine devient brioche) et parfois, sans guillemets, copiant une longue phrase [...] de Proust⁴⁴ » en faisant allusion à un jeu japonais :

Ne voudriez-vous pas encore que le goût d'un morceau de brioche mangé par vous à huit ans vous revînt soudain, un jour où vous goûtez, et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine de petits morceaux de papier qui deviennent des fleurs, des maisons, des personnages [...]»⁴⁵.

Ce plagiat a plu à Proust qui décide d'inviter Giraudoux ; ils en viennent donc à se

⁴⁰ *Ib id.*, p. 157.

⁴¹ Jacques Body, *Giraudoux et l'Allemagne*, p. 134.

⁴² Jacques Body, *Jean Giraudoux*, Paris, Gallimard, 2004.

⁴³ Le texte est reproduit dans *Or dans la nuit*, pp. 16-27.

⁴⁴ Jacques Body, *op. cit.*, p. 361.

⁴⁵ *Jean Giraudoux, « Du côté de Marcel Proust », in Or dans la nuit, p. 26.*

rencontrer. Par ailleurs, comme le fait remarquer Annick Bouillaguet⁴⁶, « Visite chez le prince »⁴⁷ évoque un texte de Proust, *Une matinée au Trocadéro*.

D'autre part, ces deux auteurs travaillent sur le passé, la vie d'autrefois, les souvenirs d'enfance. Michel Lioure compare *Mirage de Bessines* avec *À la recherche du temps perdu* : « *Mirage de Bessines* est fondé, comme la *Recherche*, sur l'idée de la survie cachée des "souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire" et qui soudain, "quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses", émergent à la conscience⁴⁸ ». Non seulement *Mirage de Bessines*, mais aussi beaucoup d'autres romans de Giraudoux sont fondés sur l'idée de la réapparition de souvenirs perdus, cachés, ou refoulés : si *Simon le Pathétique* est riche en souvenirs de jeunesse de l'auteur lui-même, *Siegfried et le Limousin* est constitué d'innombrables réminiscences ou de souvenirs d'inspiration quasi autobiographique. Le récit de Giraudoux comme celui de Proust manque en revanche de « séquences », de « scènes », ou d'« actions »⁴⁹, en bref, des éléments qui forment la structure d'un roman réaliste et rompt avec la notion d'intrigue en cherchant la vérité de l'âme par l'évocation successive de réminiscences.

2 Identité et altérité du « moi » narratif

Le premier récit de Giraudoux, *Premier rêve signé*, est écrit comme si le narrateur prenait des notes juste après s'être réveillé. Ce procédé, qui paraît proche de celui auquel Jung fait appel, n'est plus ouvertement utilisé dans les autres textes. Ce que Guy Teissier appelle « texte-rêve » est donc autocensuré par l'auteur. Pourtant, cela ne veut pas dire que Giraudoux ne recourt plus à des éléments liés à l'onirisme : les rêveurs ou les dormeurs sont assez fréquents dans son œuvre. Par exemple, dans le premier texte de *Provinciales* intitulé « De ma fenêtre », la narration est faite par un garçon, malade, au lit. Tout ce qu'il peut faire est donc d'écouter et de voir « de sa fenêtre » ce qui se passe dans le monde extérieur. Le lecteur comprend les conditions inhabituelles dans lesquelles vit le narrateur en lisant ce passage :

Or, la nuit ressemble au jour, toute lumière étant filtrée par des rideaux ou par des globes, et je ne sais plus quand je dois dormir, et nulle force ne passe, à heure fixe, sonnait le couvre-feu. La nuit s'étale au flanc du jour, de plain-pied, et l'un n'est plus le corridor de l'autre. Le sommeil flâne dans les deux salles, s'assied sur le premier fauteuil venu, se lève et s'accoude à des fenêtres. Les gestes d'Urbaine sont lents et décomposés. Je pense au bruit qui les

⁴⁶ Annick Bouillaguet, « Dernière visite chez Marcel Proust », in *Cahiers Jean Giraudoux* 27, Paris, Grasset, 1999, p. 151.

⁴⁷ Le texte forme un chapitre de *La France sentimentale*.

⁴⁸ Michel Lioure, « Du côté de Bessines », in *Cahiers Jean Giraudoux* 27, Paris, Grasset, 1999, pp. 160, 161.

⁴⁹ Les expressions sont de Brett Dawson, dans « Structure narrative dans *Bella* », *Cahiers Jean Giraudoux* 20, Paris, Grasset, 1991, pp. 35-48. Dawson fait remarquer que le roman de Giraudoux égale ceux de Proust, de Faulker ou de Joyce quant au renouvellement du récit des structures narratives.

accompagne et les anime ; je pense au temps, mon compagnon, qui rend les jours infinis et les semaines brèves, au temps qui cesse de battre, le soir, au moment où l'on sent que quelqu'un va allumer la lampe, mais où l'on ne sait encore si c'est soi-même ; ou le matin quand je ne peux dire si la cheminée qui ronfle me réveille ou bien me berce⁵⁰ .

Un jour est long alors qu'une semaine est brève... Il y a une certaine confusion au niveau temporel ici. Les notions telles que le sommeil, le temps ou le bruit sont personnifiées et « accompagnent » le narrateur. Il ne peut pas bien faire la différence entre la nuit et le jour. La vie du malade paraît inerte et dépourvue d'action et de vie. Ce qui donne une atmosphère fantasmagorique au récit entier, car le récit est raconté près du « lit » où dort le narrateur. La description onirique ne se limite pas à ce petit texte mais s'étend à plusieurs récits de ce recueil. Dans le texte intitulé *Le Petit Duc*, le vent et le paysage ont une âme comme dans le cas de *De ma fenêtre*. Et c'est le rêve qui donne à Suzanne la force de vivre dans sa vie solitaire sur une île du Pacifique. Après s'être réveillée, elle décide de ne plus s'endormir que sous une espèce d' « arbre à rêves ».

Dès lors je ne m'endormis plus que sous cet arbre qui donnait des rêves, habituant les oiseaux à ne plus venir y nicher, pressant mon côté gauche de la main et pensant à ceux dont je voulais rêver⁵¹ .

Le rêve est un lieu où l'identité du narrateur est remise en question, car le sujet rêveur s'y voit souvent transformé en un autre ou se prend pour un autre. Dans *Premier rêve signé*, l'instabilité identitaire du narrateur se manifeste nettement dans la scène de la fusion de son corps avec celui d'Alouette :

Je m'unis à Alouette ; nos chairs se fondirent subitement, et le même vêtement nous protégea du froid et du regard des miroirs. Nos têtes seules étaient désunies au-dessus de notre corps fondu, et nous pouvions baiser chaque endroit de nos têtes⁵² .

Mais l'exemple le plus explicite est la scène du rêve de Jean, narrateur de *Siegfried et le Limousin*. Dans son rêve, Siegfried paraît échanger son identité avec Jean.

Cette nuit-là, je rêvai. Au moment où j'apprenais à Kleist qu'il était Français, Éva me prouvait que j'étais Allemand. Pour éviter le scandale, Kleist prenait mon nom et je prenais le sien. L'aspect du monde se modifiait pour chacun de nous à tel point, le sol se boursoufflant pour l'un quand il se dégonflait pour l'autre, que nous avions dû nous séparer⁵³ .

Si nous lisons ce passage sans tenir compte du fait qu'il se déroule dans le cadre d'un rêve, l'aspect paradoxal du récit se révélerait. Rappelons que le voyage en Allemagne du narrateur constitue la trame du récit dans ce roman. Il décide d'y voyager dans le but de résoudre le mystère S. V. K, Siegfried von Kleist : pourquoi ce S. V. K publie-t-il des articles dont le style et le vocabulaire rappellent vivement d'anciens textes de Forestier,

⁵⁰ *Provinciales*, pp. 28, 29.

⁵¹ *Suzanne et le Pacifique*, p. 549.

⁵² *Provinciales*, p. 6.

⁵³ *Siegfried et le Limousin*, p. 700.

ami du narrateur, disparu depuis la guerre de 1914 ? Si ce n'est pas un plagiat, comment cela est-il possible ? Si le narrateur peut s'identifier à Siegfried dans son rêve, est-ce parce que Jean confond ce qu'il écrit lui-même avec des textes de son ami, étant donné que Jean est, lui aussi, écrivain⁵⁴ ?

Mais il n'y a pas que les rêveurs qui font face à une crise d'identité. Les narrateurs de Giraudoux ont tendance à se mettre à la place d'un autre et à se livrer à des divagations imaginaires débridées, même quand rien n'indique qu'ils dorment en racontant l'histoire et qu'ils sont donc censés être éveillés. Le narrateur du récit *Sainte Estelle* parle de la vie d'Estelle, laquelle a été bénie, croit-on, par une visite de la Vierge et guérie par ce moyen de la typhoïde. Il se demande pourquoi la Sainte Vierge a visité cette ancienne fille de chambre et donne libre cours à son imagination au sujet de ce que la Vierge aurait pu faire comme autre choix.

Mais je me demande pourquoi la Vierge l'a choisie. À sa place, au lieu d'aller sans me renseigner vers la première malade, je me serais arrêtée vers l'hôtel, à l'entrée du bourg. Il aurait été cinq heures, et tout le monde serait aux portes pour dire bonne nuit au jour. On m'aurait à peine remarquée, car c'est l'heure où le courrier relaie, et de la voiture descendent les voyageurs les plus étranges [...]⁵⁵

Ce discours indirect libre se prolonge sur une bonne quarantaine de lignes. En lisant ce passage le lecteur a l'impression que le narrateur s'identifie à la vierge ; le lecteur sent la présence d'autres regards que celui du narrateur ; ce qui brouille la lecture.

D'ailleurs ces points de vue différents de celui du narrateur sont très présents dans beaucoup de textes de Giraudoux. Le jeune soldat qui raconte l'histoire dans *Lectures pour une ombre* est plongé dans ses pensées quand il débouche dans le parc d'un établissement où sa troupe fait une pause :

Je me trompe d'escalier, et la porte que j'ouvre m'ouvre le parc. Il est vide, lumineux ; contenus par de pauvres serre-files déjà jaunis, des massifs bleus, réserve de l'automne et, ce matin, de la nuit ; de grands cèdres accroupis au ras des pelouses, ils sommeillent ; la clarté, la paix nocturne amassées dans ce barrage qui les sépare, par un mur, du jour et de la guerre même. Ici, pas d'alerte, rien ne vit, rien ne vole. Parfois seulement un soldat en armes s'égare comme moi, s'étonne et se tait, me dit un mot sur la solitude, remonte. Car il faut remonter et passer à la cour bruyante de ce domaine souterrain⁵⁶.

Ce spectacle silencieux invite à l'introspection, car il ouvre à la présence d'un autre monde, parallèle à celui du narrateur. Cet autre monde sans bruit ni mouvement appartenant au passé est d'autant plus « présent » que l'on est en pleine guerre et qu'un bombardement peut survenir à tout moment. La sérénité de cette vue présente un

⁵⁴ Jean avoue ailleurs ainsi : « Moi, qui suis écrivain, quand je pense à un ami, j'écris sans le vouloir avec son écriture. », *Ibid.*, p. 650. Il faut rappeler également que Giraudoux use d'éléments autobiographiques non seulement pour Jean le narrateur, mais aussi pour Forestier, car l'auteur habita, de 1908 à 1922, rue de Condé, tout comme Forestier avant la guerre. *Ibid.*, p. 623 et la note 1 de la page 623.

⁵⁵ *Provinciales*, p. 45.

⁵⁶ *Lectures pour une ombre*, Paris, Emile-Paul Frères, 1930, p. 174.

contraste avec l'agitation violente du front, ce qui a pour effet de faire exister simultanément, au moins au niveau du récit, deux mondes différents et incompatibles. Dans *Nuit à Châteauroux*, le narrateur passe revoir son lycée et se place pour la première fois derrière les fenêtres « percées sur l'étude comme pour observer les enfants, percées des deux côtés pour les observer de dos, de face, suivre sur leur visage dans la même journée tous les progrès de l'ombre et de la science, et d'où personne jamais les regarda ». Il se souvient alors d'une folle qui « s'évadait de Sainte-Catherine pour voir de là son fils » et comprend qu'en regardant par ces fenêtres, il aperçoit ce que cette folle apercevait quand il était lycéen. Ici, le regard d'un personnage qui n'est présent que par le mémoire est plus réel que celui du narrateur puisque ce dernier est comme contraint de se placer à son point de vue. Voici le tableau étonnant qu'il en donne :

Je m'attendais à voir un élève solitaire, un visage unique, ma seule enfance ; j'en vois vingt, j'en vois trente ; et aucun ne me ressemble, et tous il est si clair qu'ils sont moi ; j'ai été celui là-bas qui écrit de la main gauche, j'ai été ce roux qui a un tic au front, j'ai été ces deux indolents qui tracent au tableau, pour abuser le maître, des figures sans rapport avec leurs paroles, un polyèdre en parlant des jeunes filles, un rectangle en parlant des femmes ; j'ai été ce gros à yeux bleus qui prépare sa récitation facultative et confond l'envie de réciter des vers avec l'envie de réciter de la prose... O vitre qui m'offre, vivants, les trente gestes que j'ai jamais faits, les trente regards que je n'ai jamais eus... ô seul miroir fidèle⁵⁷ !

Quand le regard du narrateur se superpose à celui d'une de la folle – et l'on peut considérer la folie comme une sorte de rêverie sans fin –, plusieurs visions qu'il n'a jamais eues arrivent comme un ouragan. Autant de personnes, autant de regards différents, cette évidence le frappe à l'extrême, comme une vérité neuve.

Dans le dictionnaire Robert, le mot identité est défini comme « le fait pour une personne d'être tel individu et de pouvoir être légalement reconnue pour tel sans nulle confusion grâce aux éléments ». Est-ce que le narrateur est légalement reconnu « pour tel sans nulle confusion » ? La confusion naît chez le lecteur à chaque fois que le narrateur s' imagine à la place d'autres, se prend pour un autre ou plusieurs ou enfin se dédouble. Dans le cas extrême, une fusion se produit au niveau corporel comme dans le cas de Suzanne : « Nous nous sentions un corps plein, des sens à peine creusés sur lui et les démons ne pouvaient y pénétrer plus que la pluie dans une oreille »⁵⁸. Nous avons constaté cette tendance dans deux cas déjà cités, celui du rêve du narrateur dans *Siegfried et le Limousin* et celui de la fusion des deux corps du narrateur et d'Alouette qui se produit dans *Premier rêve signé*.

L'identité du narrateur est tellement incertaine, ses contours tellement estompés que la mémoire individuelle tombe dans un état aussi incertain. Ainsi, lorsqu'elle sent des odeurs étranges qu'elle n'a jamais senties avant, la mémoire d'une certaine « sauvage » surprend Suzanne qui en ressent profondément la réalité ; elle sait que ces souvenirs ne lui appartient pas, et pourtant elle se laisse aller à s'é mouvoir :

⁵⁷ « *Nuit à Châteauroux* », in *Adorable Cléo*, Paris, Grasset, 1939, pp. 88, 89.

⁵⁸ *Suzanne et le Pacifique*, p. 472.

Pour que tout malentendu fût dissipé aussi entre la Providence des parfums et moi, la brise me vaporisait de toutes les odeurs de l'île. Il y en avait de familières, que je retrouvais aussi nettes qu'autour de leur flacon, Rose d'Orsay, Ambre antique, le Mouchoir de Monsieur ; mais surtout de plus étranges, que je sentais pour la première fois et qui agitaient en moi, à défaut de vrais souvenirs, à vide, la mémoire d'une sauvage. Elles s'attachent à vous, on devinait qu'elles n'étaient pas stériles, comme en Europe, qu'elles se déposaient sur vous dans un but choisi par la nature⁵⁹ .

Une sorte d'allégorie du côté « sauvage » de Suzanne est évoqué ici. Un autre exemple : dans *Siegfried et le Limousin*, ce n'est plus seulement le narrateur qui voit, possède et partage la mémoire des autres, il arrive la même chose à d'autres personnages. Geneviève Prat, qui était la femme de Zelten auparavant, se sent susceptible d'avoir la même mémoire et le même vocabulaire que son ex-mari. Citons les propos de cette femme prononcés devant le narrateur qui évoquent une sorte de dédoublement identitaire entre elle et son ancien mari, Zelten :

Vous pensez de quel cœur j'ai décidé d'habiter avec Zelten ; il était né le même jour que moi, nous n'avions qu'un anniversaire à nous deux. Il m'a suffi de le voir sans vêtements pour deviner que tous les grands événements qui éprouvent l'enfance, la mort de Bismarck, la mort de Jules Ferry, la visite à Tanger, Dreyfus et l'exposition des Munichois, nous les avons ressentis au même jour de notre vie. Je crois seulement qu'il était du matin, moi du soir, mais tous ces mots : hêtres, soleil, topinambours, trèfle incarnat, qui me causaient avec les autres un malaise terrible, je les sentais calmés en moi auprès de lui⁶⁰ .

C'est comme si Geneviève voulait devenir Zelten, car, comment est-il possible d'avoir la même mémoire et le même passé que quelqu'un d'autre sans devenir celui-ci même ? Ce qui n'est pas sans rappeler du reste le procédé que Julien Green utilise dans son roman *Si j'étais vous* : chaque fois que le protagoniste devient quelqu'un d'autre, il adopte en quelques secondes le passé de l'ancien locataire de son corps et « s'en souvient » en disant « oui, bien sûr »...⁶¹

Dans les premiers récits de Giraudoux également, le « moi » est très instable : d'une part l'identité individuelle n'est assurée ni aux narrateurs ni aux autres personnages ; de l'autre, le « moi » des personnages est aussi flottant que le « moi » du narrateur⁶² de telle sorte qu'il y a plusieurs instances narratives. C'est que les personnages sont des ombres dépourvues de personnalité définie et non pas des personnages dans le sens traditionnel du terme.

3. L'omniprésence de la conscience narratrice

Sylviane Coyault écrit que le « moi » narratif de Giraudoux n'est « plus qu'une forme vide, une simple forme de l'énonciation »⁶³ . Dépourvu de personnalité définie, il flotte sans

⁵⁹ *Ibid.*, p. 508.

⁶⁰ *Siegfried et le Limousin*, p. 649.

⁶¹ Julien Green, *Si j'étais vous*, in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1973, p. 891.

arrêt, par-ci, par-là. C'est pourquoi le narrateur de *Siegfried et le Limousin* fait prévaloir la description de la ville de Munich sur la question de l'identité de son nouveau voisin, Siegfried, alors que cette question est le seul motif du récit romanesque comme de son voyage en Allemagne. De fait, une fois installé dans sa chambre, Jean prend le tramway « de Munich [qu'il avait] abandonnée voilà quinze ans⁶⁴ » ; il ne fait que décrire ce qu'il voit : le style allemand de sa nouvelle chambre, puis le tramway de Munich, tout en plongeant dans ses souvenirs, sans prendre le temps de s'enquérir de son ami, qui habite juste en face désormais. Comme le petit garçon de *De sa fenêtre* dans *Provinciales*, Jean semble « se cacher à l'ombre » pour flâner partout dans la ville munichoise. Le lecteur de *Siegfried et le Limousin* a l'impression d'observer une Allemagne fantastique sous le regard du narrateur rêveur. Beaucoup de narrateurs giralduciens ont tendance à « errer dans les rues, dans les jardins publics, sans but précis », et ce narrateur, Jean, en est un exemple typique. Il semble se laisser « guider par la rêverie ». Voilà pourquoi « il n'y a pas loin de ces flâneurs incorrigibles aux narrateurs du *Paysan de Paris* ou de *Nadja*, aux héros de Joyce »⁶⁵.

Jacques Body affirme que « contre toute logique, le changement du narrateur n'altère guère la narration »⁶⁶. Le « moi » narratif n'est ni personnel, ni individuel, mais impersonnel. Beaucoup de personnages occupant la place du narrateur avouent qu'ils se demandent s'ils parlent ou si quelqu'un d'autre qu'eux parle à leur place :

Je me demande si c'est moi qui parle. Il y a derrière moi une troisième personne, Fontranges [...] ⁶⁷. Moi, qui suis écrivain, quand je pense à un ami, j'écris sans le vouloir avec son écriture ⁶⁸. Pendant la semaine qui suit la mort d'un écrivain que

⁶² Il nous semble intéressant de faire remarquer ici une certaine similitude entre l'instabilité du « moi » giralducien et l'effondrement du « moi » de Sarah Kane, dans *4.48 Psychosis*. Nous ne sommes pas en mesure de faire appel à une approche psychanalytique dans ce présent travail, mais citons au moins ces propos de Sarah Kane prononcés quelques semaines avant sa mort au cours d'une entrevue avec ses élèves en novembre 1998. « Je suis en train d'écrire une pièce intitulée *4.48 Psychosis*. Elle offre des similitudes avec *Crave*, tout en étant différente. La pièce parle d'une dépression psychotique. Et de ce qui arrive à l'esprit d'une personne quand disparaissent complètement les barrières distinguant la réalité des diverses formes de l'imagination. Si bien que vous ne faites plus la différence entre votre vie éveillée et votre vie rêvée. En outre, vous ne savez plus — ce qui est très intéressant dans la psychose — vous ne savez plus où vous vous arrêtez et où commence le monde. Donc, par exemple, si j'étais psychotique, je ne ferais littéralement pas la différence entre moi-même, cette table et Dan (son interlocuteur). Tout ferait partie d'un continuum. Et diverses frontières commencent à s'effondrer. Formellement, je tente également de faire s'effondrer quelques frontières — pour continuer à faire en sorte que la forme et le contenu ne fassent qu'un. » Ces propos sont cités dans le site du Théâtre National de Bretagne, à la page consacrée à la saison 2002/2003. Voir : <http://www.t-n-b.fr/>

⁶³ Sylviane Coyault, *Le personnage dans l'œuvre romanesque de Jean Giraudoux*, Berne ; Berlin ; Paris : Peter Lang, 1992, p. 22.

⁶⁴ *Siegfried et le Limousin*, p. 661.

⁶⁵ Sylviane Coyault, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁶ Jacques Body, « Narrateur et narration », in *Cahiers Jean Giraudoux 20*, Paris, Grasset, 1991, p. 155.

⁶⁷ *Églantine, Notes et variantes, p. 1956, variante non publiée d'une page du chapitre VII.*

j'aime, je pense, je vois, j'écris sans le vouloir à son image. J'ai ses manies de style, presque son écriture⁶⁹.

Voici un cas de changement du pronom personnel d'un texte à un autre, relevé par Jacques Body :

Ma pensée peu à peu monta, devint ma voix. (Premier rêve signé). [Sa pensée] monta peu à peu, devint sa voix. (La Pharmacienne dans Provinciales).

Giraudoux transpose la même phrase de la première personne à la troisième. Dans ce cas-là, il ne fait pas de différence entre le « il » et le « je » narratif. Il peut faire coexister plusieurs narrateurs dans un seul récit, comme par exemple dans *Juliette au pays des hommes*. Ce roman est écrit à la troisième personne pendant les premières pages. Pourtant un « je » intervient quelquefois dans le récit. La présence de ce narrateur n'est pas mise en avant car l'emploi du « je » n'apparaît qu'à la page 787 dans l'édition de La Pléiade : « Juliette, pour je ne sais quelle enquête chimique, conduisait Gérard [...] ». Quant à la page 790, le « je » n'apparaît pas, mais le narrateur transparaît : « Tel était l'oncle de Juliette, personnage épisodique s'il en fut [...] ». Mais son apparition la plus impressionnante se trouve page 843 dans l'épisode de la visite de l'héroïne chez lui :

Juliette vint me voir aussi. Moi aussi elle me traita toute une matinée comme si j'étais pour elle le représentant du monde de l'inconnu. De ma pendule, de mes glaces, de mes tableaux, de ces objets qui, dans une atmosphère et une camaraderie communes, avaient perdu pour moi jusqu'à leur style, elle arriva à faire jaillir une sonnerie et une heure mystérieuses, des reflets et des personnages étrangement nouveaux.⁷⁰

La description objective des meubles fait sentir la présence physique du « je » devant l'héroïne. Florence Delay écrit, à propos de ce passage de *Juliette au pays des hommes* : « il a quand même un certain toupet, l'auteur, d'envoyer Juliette [...] rendre visite à... Jean Giraudoux. Lequel, tout aussi homme de lettres, cède au plaisir de lui dire les pages qui se trouvent sur son bureau : c'est *Prière sur la tour Eiffel*, son manifeste⁷¹ », qui forme un « monologue extérieur » à son professeur de lycée. L'auteur de *Séduction brève* a raison de laisser la question essentielle et classique de la narratologie – qui parle quand le « je » apparaît ? – dans le vague : car, en principe, les personnages de Giraudoux sont, pour citer encore une fois la formule de Sylviane Coyault, « une forme vide, une simple forme de l'énonciation » plutôt que des personnages au sens traditionnel du terme. Il est difficile de distinguer ce « je » de Jean Giraudoux en personne, même si Giraudoux fait prononcer par Juliette ce texte d'inspiration autobiographique, si bien que le lecteur reste indécis quant à l'identification de l'instance narrative.

Au yeux du lecteur, un certain narrateur omniscient semble donc débiter un récit, suit le héros ou l'héroïne et raconte ce qu'il voit, mais raconte aussi ce que les gens qu'il voit

⁶⁸ Voir : p. 29, note 3.

⁶⁹ *La France sentimentale*, p. 182.

⁷⁰ *Juliette au pays des hommes*, p. 843.

⁷¹ Florence Delay, *op. cit.*, pp. 141, 142.

pensent au fond d'eux-mêmes, comme si sa voix était couverte par celle de ces gens ; d'où pour le lecteur une sorte d'hallucination : est-ce le narrateur du début qui parle ou bien les personnages regardés qui parlent ? Question sans réponse. Entre temps, un certain « je » mystérieux apparaît sans que la véritable identité de cet intrus ne soit révélée (...ce qui causerait au lecteur une autre hallucination) : est-ce Giraudoux ? Est-ce le narrateur supposé ? Ce « je » est-il le même qu'au début de ce texte ? Beaucoup de récits giralduciens forcent leur lecteur à pratiquer ce genre de questionnements compliqués. Ils finissent par en retirer l'impression que d'autres personnages sont susceptibles d'être narrateurs et que ce qu'il entend est une voix doublée, triplée, multiple. Ainsi peut-on comprendre le système narratif de *Bella*. Dans ce roman, « je » et Fontranges coexistent en tant que narrateurs sans rivaliser l'un avec l'autre. La voix du narrateur est dédoublée, de même que celle d'autres personnages. Ainsi surgit « une cascade de récits dans le récit, avec changement de voix et de style à chaque changement de narrateur »⁷².

Assemblage de plusieurs instances narratives, le « moi » narratif de Giraudoux possède une position clairvoyante et cultivée, et porte donc de nombreux jugements. Le narrateur de *Bella* semble être quasi omniscient. Le roman commence par la présentation de ses oncles et de son père, tous érudits. Le lecteur pourrait déduire de ce long passage que le caractère instruit de ce « je » découle de son ascendance et de son éducation. Le narrateur parle d'abord de son père qui, pour gagner sa vie d'étudiant, rédigeait des textes publiés dans *La Grande Encyclopédie* ; il était tellement clairvoyant que « le 2 août 1914, alors que j'espérais encore que par une chance inouïe, à part le caporal Peugeot tué déjà, aucun Français pourrait ne plus tomber dans cette guerre, il savait que des millions d'hommes allaient mourir »⁷³. Les oncles du narrateur ne sont pas moins érudits que leur frère : l'oncle Jacques est le « directeur du Muséum » et étudie « les végétaux et les animaux migrateurs »⁷⁴. Ces six frères ont « le même timbre de voix » et semblent aux yeux du narrateur « la même personne »⁷⁵, comme si ces six existences constituaient dans l'ensemble une allégorie de la clairvoyance. En se trouvant parmi des parents tellement instruits qu'ils ne se lassent pas de répondre aux pourquoi des enfants, le narrateur avait l'impression d'être, « dès qu'arrivait l'âge de comprendre, au centre du plus vif cercle de clarté qui ait été dirigé sur les événements et les hommes »⁷⁶. Ainsi les connaissances et la mémoire qu'ont les narrateurs giralduciens ne sont pas personnelles mais collectives. Le « moi » narratif de Giraudoux s'étire, pour ainsi dire, à la fois verticalement et horizontalement. Il a une liberté spatio-temporelle totale et est capable d'être observateur de tous les spectacles du monde, quelle que soit leur époque.

⁷² Jacques Body, *op. cit.*, p. 155.

⁷³ *Bella*, p. 880.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 883.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 885.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 887.

En résumé, dans le texte narratif de Giraudoux, ce n'est pas la voix d'un personnage dans le sens traditionnel du terme qui parle, mais une voix narrative susceptible d'englober la voix de tous les êtres vivants. Cette voix, loin d'être personnelle, est universelle et collective, quelles que soient les données autobiographiques et individuelles de son propriétaire supposé. Loin d'être distincts, les éléments personnels viennent se mêler dans une grande texture narrative et se disperser sans disparaître. Sylviane Coyault fait remarquer :

D'une part, le narrateur des premiers récits semble donc inexistant, « degré zéro » du personnage, simple personne grammaticale. [...] Mais il est aussi, d'autre part, une sorte d'infini, cette « âme vivante » dont on ne connaît pas les contours, qu'emplissent le monde et la rêverie, qui se dilate ou se rétracte comme dans le miroir de Suzanne : « je ne trouve d'habitude à choisir [...] qu'entre une image gigantesque et une image minuscule de moi-même... »⁷⁷.

II Giraudoux comme romancier du réel

Le narrateur étant à la fois un « simple personnage grammatical » et « une sorte d'infini », il ne peut que décrire une totalité du monde, composée d'innombrables choses juxtaposées en « désordre ». André Job suggère à cet égard que la préciosité, reproche de ceux qui enfermaient « la poétique de Giraudoux dans un dispositif abstrait et métaphysique », est un terme à reconsidérer dans le contexte de « la prépondérance du détail dans la poétique girauducienne ».

[...] nous pourrions peut-être éviter les ornières de certains « chemins battus » de la critique girauducienne et céder au plaisir de redécouvrir l'essentiel de ce qui a fait le métier d'écrivain de cet auteur en revenant au « menu », à l'infiniment petit, à condition justement de considérer le détail comme autre chose qu'un oripeau esthétique ou philosophique, et de le replacer au centre d'un authentique « faire » poétique. Et peu nous importe que l'on ait appelé cela « préciosité » [...].⁷⁸

Comment le détail, qui « vise à recomposer le monde selon une autre logique⁷⁹ » que celle de la clarté et de la lucidité, peut-il former le fil conducteur du récit ? Nous tenterons de mettre en relation le mot « précieux » et la prédilection pour le détail chez Giraudoux, puis d'éclairer les procédés par lesquels la réalité de chaque petite chose décrite ressort à la surface du récit ; nous formulerons enfin une hypothèse sur la fluidité cosmique du « moi » narratif de Giraudoux et sur la nécessité de la prolifération du détail dans ses textes romanesques, tout en examinant la consistance de l'inspiration autobiographique de l'auteur qui se manifeste dans la représentation des menus détails.

Cette étape est indispensable pour ce présent travail. Dans le chapitre suivant, nous parlerons de l'adaptation de *Siegfried et le Limousin* pour le théâtre et des débuts de Giraudoux dramaturge. Pour mettre en lumière les effets de l'adaptation et entamer une

⁷⁷ Sylviane Coyault, *op. cit.*, p. 33.

⁷⁸ André Job, « Présentation », in *Cahiers Jean Giraudoux* 34, « La poétique du détail : autour de Jean Giraudoux », p. 13.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 15.

réflexion sur l'intégration de traits « épiques » dans l'écriture théâtrale de Giraudoux, il faut non seulement que la forme narrative soit examinée – c'est ce que nous venons de faire – mais aussi que les thèmes dont la conscience narratrice parle souvent soient énumérés.

1. Giraudoux et la « préciosité »

Pourquoi le nom d'un courant littéraire du xvii^e siècle désigne-t-il le style d'un écrivain du xx^e ? Giraudoux fait figure d'auteur « précieux » dès les premières années de sa carrière littéraire. Dès la publication de *Provinciales*, André Gide parle de la « préciosité » stylistique de Giraudoux.

***Toutes les phrases des Provinciales n'ont pas la belle qualité de celles que je viens de citer. Parfois l'image accourt de trop loin, ou boîteuse ; on eût préféré passer outre sans l'attendre ; parfois Jean Giraudoux va la chercher ; « Leurs mains tremblotent, car elles ont appris la valeur du temps, et le battent comme des pendules ». Il écrit : « Et l'on peut voir le jour déchu hisser son pavillon, un petit nuage bleu et blanc, qui devait être vert et jaune, puisqu'il faisait nuit ». – Heureusement ces fausses préciosités sont peu fréquentes*⁸⁰.**

Aux yeux de Gide, le texte de Giraudoux contient du superflu sur lequel il préfère « passer outre » et qu'il appelle « préciosité ». Giraudoux n'est d'ailleurs pas indifférent au terme, car il nous paraît avoir la volonté de définir le terme à sa façon, comme il le fait dans *Suzanne et le Pacifique* :

***Etre précieuse, c'est désespérer alors qu'on espère toujours, c'est brûler de plus de feux que l'on n'en alluma, c'est tresser autour des mots révévés une toile avec mille fils et dès qu'un souffle, une pensée l'effleure, c'est le cœur qui s'élançe du plus noir de sa cachette, la tue, suce son doux sang. C'est Mlle de Montpensier suçant le doux sang du mot « amour », du mot « amant ». C'est Mlle de Rambouillet couvrant de sa blanche main tous les mots cruels, et nous les rendant ensuite, le mot « courroux », le mot « barbare », inoffensifs comme les détectives qui changent le revolver du bandit en un revolver porte-cigares*⁸¹.**

Giraudoux joue avec les citations ici : « désespérer alors qu'on espère toujours » vient d'une réplique d'Oronte⁸², qui vient rendre visite à Alceste dans *Le Misanthrope*. Quant à la phrase « brûler de plus de feux que l'on n'en alluma », elle est tirée d'un vers prononcé par Pyrrhus dans *Andromaque* de Racine⁸³. Par la suite, Suzanne évoque les deux grandes figures des « précieuses » du xvii^e siècle. Toutes ces évocations que le mot « précieux » suscite sont liées les unes aux autres par la répétition de « c'est », ce qui fait croire au lecteur, au moins au début, qu'il lit la définition du terme. Anne Struve-Debeaux l'a souligné : « la définition a beau se ramifier, relancée à chaque fois par l'anaphore de

⁸⁰ André Gide, « Jean Giraudoux : Provinciales », *op. cit.*, p. 465. C'est nous qui soulignons.

⁸¹ *Suzanne et le Pacifique*, p. 556. C'est nous qui soulignons.

⁸² *Le Misanthrope*, I, 2, vers 332 : « Belle Phillis, on désespère, / Alors qu'on espère toujours ».

⁸³ *Andromaque*, I, 4, vers 320 : « Brûlé de plus de feux que je n'en allumai ».

“c’est”, les équivalences se multiplier, le sens, fortement dramatisé, certes, mais insaisissable, échappe »⁸⁴. En effet, le superflu est partout. De même, quand Giraudoux fait parler de la préciosité dans *Juliette au pays des hommes*, au lieu de définir le terme, il ne fait que « rapproche[r] [...] deux réalités le plus éloignées possible⁸⁵ » :

***Tous les désastres de la préciosité, mal qui consiste à traiter les objets comme des humains, les humains comme s'ils étaient dieux et vierges, les dieux comme des chats ou des belettes, mal que provoque, non pas la vie dans les bibliothèques, mais les relations personnelles avec les saisons, les petits animaux, un excessif panthéisme et de la politesse envers la création, Juliette les entassait sous ses pas*⁸⁶.**

Quand on parle de l'œuvre de Giraudoux, il faudrait relier deux notions : précieux et poétique, comme le fait Claude-Edmonde Magny dans *Précieux Giraudoux*, publié en 1948, quatre ans après la mort de Giraudoux. L'intérêt principal de ce livre est l'analyse de la rhétorique « précieuse » de l'écrivain. C.-E. Magny félicite Giraudoux d'avoir tourné une page de l'histoire de la littérature romanesque en France : « le roman précieux à la Giraudoux ouvre [...] la voie à un genre auquel nul écrivain ne s'est encore appliqué de façon systématique : le roman poétique »⁸⁷. La critique reconnaît un équivalent esthétique et artistique à la poésie de Rimbaud et de Mallarmé dans le roman « précieux » de Giraudoux. Cette « intrusion de la poésie » dans le roman est également soulignée par Michel Raimond⁸⁸. La poésie est un cheval de bataille de Giraudoux qui « ne voudra définir son attitude que dans le cadre d'une réaction contre le réalisme⁸⁹ ». Il croit que la langue française est « riche, nombreuse, poétique, mystérieuse ». Il a donc la volonté d'éveiller l'homme par « la poésie irrationnelle⁹⁰ ».

Le rapport entre la préciosité et la poésie nous rappelle le fait que Giraudoux ne cache pas son animosité envers le réalisme littéraire. Mais l'hostilité de l'écrivain envers le réalisme doit se comprendre dans son contexte historique. Comme le dit Jacques Dubois, « le rapport mimétique » que de grands auteurs réalistes du passé, parmi lesquels Honoré de Balzac, « croyaient entretenir avec le monde », était « en partie illusoire »⁹¹. La « prétention à la transparence » du réalisme qui masque « les ruses et procédés d'une

⁸⁴ Anne Struve-Debeaux, « D'une petite définition de la préciosité », in *Europe*, 77^{ème} année, n° 841, Mai 1999, p. 84.

⁸⁵ L'expression est de Florence Delay, *op. cit.*, p. 140.

⁸⁶ *Juliette au pays des hommes*, p. 866.

⁸⁷ Claude-Edmonde Magny, *Précieux Giraudoux*, Paris, Le Seuil, 1945. p. 76.

⁸⁸ Michel Raimond, *La crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, p. 233 : « Nous trouvons chez Giraudoux un bon exemple de l'intrusion de la poésie dans le roman, de ses origines et de ses conséquences. »

⁸⁹ René-Marill Albérès, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, Paris, Nizet, 1957, p. 120.

⁹⁰ Les propos sont de Giraudoux cités par Albérès, *ibid.*, p. 121.

⁹¹ Jacques Dubois, *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, Paris, Edition du Seuil, 2000, p. 10.

rhétorique » est condamnée depuis longtemps. « Le premier réalisme », c'est-à-dire le naturalisme au sens stricte du terme, que désapprouve Giraudoux, « ne se survit guère »⁹² dans notre époque. Citons Florence Delay à cet égard :

Giraudoux note qu'il y a dans la littérature de fantaisie – au vieux sens d'imagination, voire d'apparition – un réalisme autrement difficile à saisir et à tenir que dans la littérature naturaliste, par exemple.⁹³

Nous constatons aujourd'hui un lien esthétique entre le symbolisme et le naturalisme sur la scène. Le naturalisme, issu d'un perpétuel, interminable et minutieux effort de reconstruction du monde, et le symbolisme sont en effet tous deux subordonnés au maître mot du texte dramatique, et dans cette mesure ils sont « ironiquement travaillé[s] par l'autre »⁹⁴, selon la formule de Philippe Ivernel. Autrement dit, les rapports entre ces deux courants constituent un système de vases communicants où la pression d'un liquide dans un vase est inversement proportionnelle à sa force dans l'autre. Jean-Pierre Sarrazac parle de la présence d'une « dialectique du fragment et de la totalité »⁹⁵ entre le naturalisme et le symbolisme. Le premier s'efforce de montrer des détails atomiques, tandis que le second s'intéresse à la notion de totalité, se réclamant à la fois du théâtre du monde hugolien et de l'opéra wagnérien. Ce n'est pas une réalité brute que le naturalisme met en scène : dans la mesure où le « théâtre reste un art, c'est-à-dire un artefact, et qu'il ne peut exister sans un réseau de conventions [...] le mimétisme le plus intransigeant ne pourra pas complètement exclure des procédures de stylisation dont la représentation n'a jamais pu tout à fait se passer ». Le naturalisme ne peut être tout à fait réaliste sans faire appel au... symbole.

Si, d'une certaine manière, l'écart entre ces deux courants artistiques n'est pas si grand dans l'art dramatique, il en est de même dans le roman. D'ailleurs, même si Giraudoux est contre le réalisme et est considéré comme un romancier poétique, cela ne veut pas dire que ses œuvres ne contiennent pas de traits qui viennent de la réalité extérieure. Dans *Les romanciers du réel*, Jacques Dubois parle du « réalisme du dépassement » :

Aussi n'est-il pas de grand et plein réalisme que dans son dépassement. Les écoles qui en ont trop strictement entretenu la formule – réalisme de Champfleury

⁹² *Ibid.*, p. 10.

⁹³ Florence Delay, « Allocution de Madame Florence Delay de l'Académie Française » in *Cahiers Jean Giraudoux* 33, « La poétique du détail : autour de Jean Giraudoux » vol. I, Paris, Grasset, 2006, p. 31.

⁹⁴ Philippe Ivernel, « De Georg Lukacs à Peter Szondi et de Peter Szondi à Bertolt Brecht : Aperçus théoriques » in « Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910 », *Études théâtrales*, n° 15-16, 1999, p. 101. Citons un peu longuement pour compléter la référence : « Naturalisme et symbolisme, sans la description qu'en donne Lukacs, forment théoriquement, au départ, un couple antithétique : le naturalisme se pose du côté des objets, dans leurs multiplicité extensive, le symbolisme du côté du sujet, dans son unité intensive. Mais l'apport du critique consiste à suggérer que chacune de ces deux positions se trouve, en pratique, donc en réalité, ironiquement travaillé par l'autre, comme si elles manifestaient toutes deux leur impossibilité à se suffire à elles-mêmes ».

⁹⁵ Jean-Pierre Sarrazac, « Reconstruire le réel et suggérer l'indicible », *Le Théâtre en France II : de la Révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 196.

et Duranty, naturalisme hors Zola, populisme, roman-chronique du xx^e siècle – en illustrent la faillite et avouent l'impossibilité de sa stricte observation. Le réalisme ordinaire voue à une platitude ou à un artifice qui sont négation de l'art. À l'inverse, un certain nombre d'écrivains singuliers en ont assumé le projet en le portant à sa plus haute incandescence, c'est-à-dire en le débordant de partout dans ses exigences et en le trahissant même dans ses principes. Là où le réalisme étroit subit les contraintes de son propre système et se condamne à une production médiocre, l'autre réalisme trouve à se transcender en une forme conquérante⁹⁶.

L'essai de replacer Giraudoux parmi « les romanciers du réel » dont l'œuvre est dotée des « plus hauts enjeux » du réalisme, nous révèle – ce qui est primordial pour ce travail – un nouvel horizon. Que le détail décrit par la conscience narratrice girauducienne soit le plus souvent d'un réalisme scrupuleux ne constitue-t-il pas la raison majeure de la « préciosité » de l'écriture romanesque de Giraudoux ? Chez Giraudoux, même si le réalisme est renié, le réel n'est-il pas très présent ? Ainsi sommes-nous orientés vers une réflexion sur le rapport entre le réel et « l'esthétique du détail ». Cette question est d'autant plus importante qu'elle ramène à la question déjà posée : qu'est-ce que le « moi » narratif de Giraudoux voit ?

2. Abondance de détails

Toujours selon Jacques Dubois, une des caractéristiques du « roman du réel » est paradoxale : il est à la fois « total » et « détaillé » : « le roman du réel totalise. Mais il ne le fait bien qu'en détaillant⁹⁷ ». Le critique signale par ailleurs que le réalisme « ordinaire », c'est-à-dire celui que Giraudoux oppose à son écriture irréaliste, avait une tendance « maniaque et quelque peu collectionneuse ». Chose curieuse, notre écrivain anti-réaliste a une manie semblable, comme Florence Delay le souligne :

Ce qu'il déduit par observation et par imagination de la surface des choses, des êtres, part souvent d'un détail. Le bout d'un cigare ou un timbre-poste conduit plus sûrement au secret de l'individu qu'une fausse introspection. Il suffit de les suivre. Une main sur le fermoir d'un collier dévoile un sentiment. La haine qu'éprouve Clytemnestre envers son époux ? C'est le petit doigt d'Agamemnon qui en est responsable. En quoi Ulysse est-il redoutable ? En évoquant la paupière d'Andromaque à la fin de sa scène avec Hector. C'est une feinte, une ruse, un effet de sortie, un rond de jambe, un mensonge : Andromaque ne peut pas avoir le même battement de cils que Pénélope. Qui dit mieux le rejet d'une mère par sa fille qu'un mouchoir jeté dans un panier à linge ? Edmée retrouve au linge sale les traces du rouge baiser qu'elle a déposé sur le front de sa fille endormie. Toujours dans Choix des élues, pour revoir son fils qu'elle a fui tant d'années et transformer sa fuite en simple absence, se faire pardonner, Edmée revêt un tailleur de voyage et dispose au centre de sa chambre, pour qu'elle devienne chambre de voyage, les œuvres complètes de Stevenson... C'est aussi cela l'esthétique du détail⁹⁸.

⁹⁶ Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 12.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 88.

Des contemporains de Giraudoux font observer, eux aussi, cette « esthétique du détail », de l'exactitude, ou de la petitesse dans sa littérature. René Bray, qui voit « un réalisme de l'irréel⁹⁹ » dans la « préciosité » girauducienne, constate que Giraudoux n'élimine pas la vie matérielle quotidienne dans son texte et y donne un aspect largement idéaliste. D'après R. Bray, les traits aussi bien symbolistes qu'idéalistes s'expliquent par le fait que la « préciosité » de Giraudoux est fondée sur le respect et la tendresse pour des choses mineures : « Voilà bien la source de sa préciosité : [...] Partout réside une âme, dans la bête, dans l'arbre, dans le caillou, et pas plus dans l'homme que dans le chat, peut-être pas plus dans le dieu que dans l'être humain¹⁰⁰. » Sylviane Coyault fait remarquer que « les injections de réalité quotidienne » non seulement dans le détail mais également dans « l'œuvre dans son ensemble » échappent au réalisme au sens stricte du terme : « les menus détails font dévier vers une rêverie qui décolle du présent »¹⁰¹.

Attardons-nous sur quelques exemples. Nous constatons que l'attention pour les menus détails s'élève jusqu'à un certain panthéisme, un des attributs du romantisme allemand¹⁰². Dans son île, Suzanne écoute « trois madrépores discut[er]¹⁰³ » ; une de ses amies achète « une poupée japonaise pour la rapporter au Japon, pour l'y relâcher sans doute, comme elle eût fait d'un oiseau¹⁰⁴ » ; quant au narrateur de *Jacques l'Égoïste*, il se sent reconnaissant envers les « ombres insignifiantes » – c'est-à-dire les morts inconnus – qui savent lui « apporter tout ce qui manque, dans la vie, à l'amitié et à l'amour »¹⁰⁵. Dans *Le Petit Duc*, au lieu de détailler la tristesse de Jean qui est planté devant l'entrée du cirque en attendant désespérément son ami le petit duc, Giraudoux accumule les descriptions d'animaux et de gens, sous le regard de Jean¹⁰⁶.

C'est dans des récits de guerre tels que *Lectures pour une ombre*, que Giraudoux consacre des passages curieusement longs à « une inlassable énumération de choses, de visages et de gestes », de telle sorte que la fable du récit devient beaucoup moins

⁹⁸ Florence Delay, *op. cit.*, p. 31.

⁹⁹ René Bray, *La Préciosité et les précieux : de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux*, Paris, Albin Michel, 1948, p. 374.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 383.

¹⁰¹ Sylviane Coyault, « “Le battement de cils d'Andromaque” ou la Poétique du détail chez Giraudoux », in *Cahiers Jean Giraudoux* 33, p. 46.

¹⁰² Le lien entre l'œuvre de Giraudoux et le romantisme allemand par le biais du panthéisme constituerait une problématique, même si nous ne pouvons pas l'aborder dans le cadre de ce présent travail.

¹⁰³ *Suzanne et le Pacifique*, p. 521.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 480.

¹⁰⁵ *L'École des indifférents*, p. 136.

¹⁰⁶ *Provinciales*, p. 81.

présente, cachée derrière une série de descriptions qui prend l'« apparence d'une collection rassemblée par un amateur ou un dilettante »¹⁰⁷ :

Campés dans la maison d'école, nous avons adopté les heures de classe, comme nous adoptons dans les ateliers les heures d'usine. Déjeuner à onze heures, collation à quatre, et récréation dans la cour. Le capitaine Lambert écrit ses lettres dans la chaire ; nous nous enfonçons avec peine dans de petites tables soudées à leurs bancs, pivotons avec elles pour bavarder, ou pour prendre dans chaque tiroir le cahier de composition de son élève ; le mien s'appelle Félix Bertrand et il a manqué son devoir final, la classe avait à expliquer les diminutifs en on : chaton, négrillon, ourson, et Félix n'a point compris l'instituteur : « Un petit chaton est un chat, explique-t-il, un petit négrillon un nègre. » Par la fenêtre, nous voyons l'église, d'où ruisselle la source de l'eau bénite, et suivons tout ce qui se produit sur les routes à peine rapides, un oeuf dur qui roule, par exemple, talonné par une escouade...¹⁰⁸

Dans les récits de guerre, Giraudoux décrit souvent un établissement scolaire. Ainsi, dans *Nuit à Châteauroux*, le narrateur rend visite à sa région natale, à son lycée et s'y promène. Or, la description d'un intérieur d'école, du comportement de son capitaine, de petites tables d'écoliers, ou bien de notes d'un cahier appartenant à un élève rompt la continuité narrative. En plus elle est longue : les points de suspension mis à la fin du passage ont pour effet de faire sentir la continuité de cette observation minutieuse du narrateur. De plus, en poursuivant sa lecture, le lecteur commence à sentir que Giraudoux ne veut pas donner un fil conducteur à son récit, mais juxtaposer plusieurs tableaux, tantôt sur les longues marches des soldats, tantôt sur de courts repos apparemment paisibles en apparence. Sylviane Coyault souligne l'indifférence envers la hiérarchisation des événements chez notre écrivain : « dans les représentations communes, le petit est de l'ordre de la surface, du superficiel alors que le grand – le gros, l'important – occupe le centre. Ces catégories semblent bien s'inverser chez Giraudoux »¹⁰⁹. Autrement dit, les blessures, la peine, la mort de soldats, en bref les scènes pathétiques et tragiques pourvues d'une certaine grandeur ne sont pas plus soulignées que les petits détails anecdotiques de vêtements, de manies, de physionomie de ces soldats souffrants et mourants. Ce n'est pas leur pathétique qui est souligné mais leur banalité quotidienne.

Nous remarquons par ailleurs que l'auteur révèle le nom propre du propriétaire de ce cahier d'école mentionné plus haut. Le lecteur aura l'impression de voir à la dérobée la vie privée de ce petit élève. Giraudoux montre un goût prononcé pour l'énumération de noms propres dans toutes ses œuvres littéraires. Un des personnages les plus avides de noms propres est Suzanne, comme le rappelle Michel Potet. Suzanne a une prédilection pour les « noms de grands hommes qui arrêtent, à l'exclusion de tous les autres noms, les tramways dans les banlieues¹¹⁰ » comme pour « ceux de personnages inconnus

¹⁰⁷ Sylviane Coyault, « À propos des récits de guerre giraudouxien », *Des Provinciales au Pacifique : les premières œuvres de Giraudoux*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994, p. 88.

¹⁰⁸ Jean Giraudoux, *Lectures pour une ombre*, pp. 123, 124.

¹⁰⁹ Sylviane Coyault, « Le battement de cils d'Andromaque », p. 39.

comme on en découvre à toutes les pages d'un journal ¹¹¹ ». Au bout de plusieurs années d'une vie solitaire dans son île déserte, il lui vient cruellement l'envie de baptiser tous les arbres, tous les rochers, tous les animaux qui n'auraient jamais eu de nom sans la présence de Suzanne.

Je n'avais pu résister au désir d'écrire, et le couteau que j'avais ménagé deux ans comme ma seule arme et mon pourvoyeur, j'osai lui faire graver des phrases sur les arbres et dans le roc. Tous les eucalyptus aux angles des allées portaient un nom de rue, assez bas, on aurait pu le lire avec les mains la nuit. Puis, de coraux et de nacres, je composai dans les clairières des mots immenses, mosaïque un peu précaire, que je consolidais de résine, et sur laquelle j'évitai de marcher, mais chaque mètre perdu pour la promenade était gagné pour ma mémoire. L'île fut bientôt couverte de noms propres ¹¹² .

Au cas où il serait impossible de trouver le nom propre pour un certain animal, Giraudoux lui donne « le nom précis plutôt que le terme générique, l'alezan plutôt que le cheval, le scarabée plutôt que l'insecte ¹¹³ ».

Pour Giraudoux le sens originel de chaque nom n'importe pas toujours. Suzanne est ainsi une sorte de collectionneuse de noms propres dont le sens premier lui échappe parfois :

[...] je m'amusais à réunir tous ces noms qui pour moi ne signifiaient rien mais que je sentais pleins de sens, Syrinx, Paludes,, Théodore, Adolphe, avec le soin d'un milliardaire ignorant qui collectionne des noms pour ses chevaux de courses et ses vaisseaux ¹¹⁴ .

L'étiquette elle-même porte une valeur ; même si l'on ne peut connaître, d'une manière exacte et détaillée, la nature, le contenu, la destination ou bien l'identité du porteur de ce nom, il est néanmoins vrai que le nom prouve la présence du possesseur. Cette personne est-elle décédée depuis longtemps ? Cette question sans réponses nous permet de laisser voguer son imagination sur la vie ou la nature du possesseur du porteur du nom. Florence Delay affirme l'importance du nom propre dans la littérature de Giraudoux : « le nom propre est un début d'histoire qui se porte jusqu'à la fin ¹¹⁵ ».

Cette prédilection pour le détail n'implique pas toujours la véracité de l'« histoire » cachée derrière le détail. En effet, dans la citation précédente, le narrateur donne libre cours à son imagination au sujet de la vie privée de cet élève, Félix, sans l'avoir jamais

¹¹⁰ *Suzanne et le Pacifique*, p. 482.

¹¹¹ Michel Potet, « La nomination dans *Suzanne et le Pacifique* », *Des Provinciales au Pacifique : les premières œuvres de Giraudoux*, p. 175.

¹¹² *Suzanne et le Pacifique*, p. 551.

¹¹³ Sylviane Coyault, *op. cit.*, p. 43.

¹¹⁴ *Suzanne et le Pacifique*, p. 555.

¹¹⁵ Florence Delay, *op. cit.*, p. 144.

rencontré. Un exemple emblématique est le cas de Calixte Sornin évoqué par Suzanne. Celle-ci est soudainement prise par l'idée du suicide quand le nom de ce Calixte lui vient, elle ne sait trop pour quelle raison :

Je songeais à mourir. Mais c'est alors que Calixte Sornin apparaissait et me sauvait. C'était le premier nom de mort que j'eusse entendu, à ma première messe. De Calixte je ne savais que ce nom. Un paysan sans doute, un ouvrier. Mais moi seule, sans aucun doute, de tous ceux qui vivaient, me le rappelais encore. Il était célibataire, il était orphelin, il avait quatre-vingt-onze ans, avait dit le curé. J'étais le seul dépositaire de cette faible mémoire. Moi disparue, alors que pour moi-même je n'avais rien à craindre, alors que mon souvenir vivrait encore longtemps dans Bellac et par Simon dans Paris, moi morte, le dernier reflet de la vie de Calixte était anéanti. Parfois je me sentais plus responsable de ce souvenir à son terme que de mon existence même¹¹⁶.

Suzanne prévient qu'elle ne connaît, de ce personnage appelé Calixte, que le nom. Mais elle ne s'abstient pas pour autant de parler de la vie de ce dernier, comme on aurait pu s'y attendre. Aussi invente-t-elle la profession (paysan ou ouvrier) et l'état civil (célibataire et orphelin) de cet inconnu. Il est à noter que c'est au moment où Suzanne formule pour la première fois son envie de mourir que cette toute petite présence, quasi-imaginaire, lui revient en mémoire et lui sauve la vie. Un personnage tout à fait secondaire et épisodique est ainsi valorisé dans le texte de Giraudoux. Citons un autre exemple de cette présence des morts : le narrateur de *Jacques l'Egoïste* se sent lié aux morts dont il a lu l'avis nécrologique comme s'ils étaient ses « familiers ».

Je porte mille deuils qui ne m'appartiennent même pas. Des jeunes gens, des jeunes femmes, que je rencontrais une fois ou deux fois et dont j'ai appris soudain la mort, m'apparaissent et deviennent mes familiers. Je rêve presque continuellement à eux. Souvent c'est Laure de Bertilly, qui se penche, qui se tait. Souvent c'est Edith Gocelan, qui mourut après trois mois de mariage. Debout contre la muraille, elle ne sait non plus que dire. Je l'interroge¹¹⁷.

Le narrateur mémorise pour la première fois le nom de ces morts et imagine leurs vies, de la même façon que Suzanne imagine la vie inconnue et solitaire de Calixte. Impossible de savoir ce qui s'est passé dans leurs vies car ils ne sont plus là, mais ils sont toujours « présents » dans son imaginaire. D'ailleurs, la mort d'un individu suscite le travail de l'imagination, comme le montre l'exemple de Suzanne devant un corps rejeté sur la plage. En faisant appel à ses expériences et à tous ses préjugés personnels, elle détermine les petits détails de la vie de cet homme. Pour elle, reconstituer la vie réelle de ce mort importe moins que le fait qu'il appartienne à ce monde :

Avais-je donc une telle science des hommes ? L'index de la main droite était jaune, c'est qu'il fumait ; les talons usés et éculés comme des talons de souliers, c'est qu'il était autoritaire ; la bouche ouverte sur le côté, il devait s'amuser à cracher loin ; la lèvre supérieure avancée, c'est qu'il était gai, c'est qu'il aimait les calembours ; la ceinture plissée et ridée par une vraie ceinture, un gymnaste. Il avait des cheveux roux et ras, la barbe fraîche ; on avait prévu la bataille, fait

¹¹⁶ Suzanne et le Pacifique, p. 545.

¹¹⁷ L'École des indifférents, p. 134.

raser et tondre l'équipage ¹¹⁸ .

Giraudoux ne cache pas le risque d'incohérence provoquée par ce manque de véracité. Par exemple, Suzanne est intriguée par le nom propre « la Marne » utilisé dans un journal qu'elle a trouvé parmi les épaves : « tout va mal, mais il y a la Marne » se dit-elle. Pour résoudre l'énigme de « la Marne », qu'elle ne connaît que comme nom de fleuve, elle le remplace par Seine et Saône, en vain... car elle ne sait pas que le nom propre est employé ici comme une métonymie pour désigner la célèbre bataille de la Marne ¹¹⁹ . Comme nous le savons, cette bataille constitue l'un des tournants de la guerre, puisqu'elle marque l'échec du plan Schlieffen et le début de la guerre de position. Suzanne se répète la formule citée comme si cela pouvait lui porter bonheur et finit par avoir l'intuition de son avenir heureux : « Elle est seule dans son île, mais il y a la Marne... » et soudain, en effet, la Marne me promet mon retour, tant je revis nettement à Charenton, sur son embouchure même, ce pêcheur à la ligne plein de ravissement [...] ¹²⁰ » Michel Potet cite ce passage et soutient que le lecteur ressent « combien la nomination est une entreprise contingente, hasardeuse, imprévisible ¹²¹ » chez Giraudoux. Dans ce monde fictif, le sens que les Français à l'époque devaient attribuer à ce nom propre n'a pas d'importance. Ce qui est souligné dans ce passage, c'est le pouvoir magique d'un mot : il donne un espoir à ceux qui sont désespérés.

Ainsi, le détail porte-il souvent, chez Giraudoux, une valeur aussi connotative que la notion de détail que Daniel Arasse souligne. Celui-ci nous révèle une certaine complémentarité entre le détail mineur et ceux qui s'en aperçoivent. Par exemple, d'après lui, « la pénultième page du *Testament* de Rilke confirme à quel point l'événement du détail peut disloquer le tableau et advenir en un moment infime de la peinture qui devient le tout de la contemplation où le sujet se noie ». Il s'agit de « l'imperceptible ombre » de l'une des pommes qui ne sont, elles aussi, qu'un tout petit détail de la peinture, *La Vierge de Lucques* de Van Eyck.

Et tout à coup je désirai, je désirai, oh ! désirai de toute la ferveur dont mon cœur a jamais été capable, désirai d'être non pas l'une des petites pommes du tableau, non pas l'une de ces pommes peintes sur la tablette peinte de la fenêtre – même cela me semblait trop de destin... Non : devenir la douce, l'infime, l'imperceptible ombre de l'une de ces pommes –, tel fut le désir en lequel tout mon être se rassembla. ¹²² .

Rilke fait ressortir la petitesse de cette ombre en parlant de la petitesse des pommes et de la tablette sur laquelle ces pommes sont mises. Le détail, infime, peut être très important

¹¹⁸ *Suzanne et le Pacifique*, p. 567.

¹¹⁹ Giraudoux consacre un chapitre aux « cinq soirs et les réveils de la Marne » dans *Lectures pour une ombre*.

¹²⁰ *Suzanne et le Pacifique*. p. 578.

¹²¹ Michel Potet, *op. cit.*, p. 175.

¹²² *Testament de Rilke cité par Daniel Arasse, dans Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture, Paris, Flammarion, 1999, p. 242.*

pour celui qui sent que sa dernière heure ne va pas tarder. Quand le caractère éphémère, fragile et inaperçu de cette ombre se joint à la fugacité de la vie des hommes, « l'événement est là, qui happe le poète "à présent, là", au plus près du tableau ¹²³ ». Cet événement frappe le lecteur qui est témoin du lien fragile entre le détail et celui qui l'aperçoit, par l'intermédiaire du génie créatif de l'écrivain.

Daniel Arasse cite également Proust ¹²⁴ dans son ouvrage. Il s'agit de la mort de Bergotte, écrivain et ami du narrateur de la *Recherche*. Ce personnage va visiter une exposition pour voir un tableau, malgré son très mauvais état de santé à la suite d'une petite crise d'urémie. Devant ce tableau de Vermeer, *La Vue de Delft*, il est saisi par la vision d'un « petit pan de mur jaune » qui est placé vers l'extrémité droite de la toile, presque à la marge de la surface. Dans la tête de l'écrivain mourant une idée circule, selon le narrateur du roman : « c'est ainsi que j'aurais dû écrire ». L'admiration que le personnage de Proust ressent sur le point de mourir pour le petit détail détaché et isolé du tableau nous paraît semblable à celle que le narrateur de *Siegfried et le Limousin* porte à la figure des ondines et des sirènes, récurrente dans les articles publiés sous le nom de S. V. K. C'est que, de

¹²³ *Ibid.*, p. 241.

¹²⁴ *Ibid.*, *loc. cit.*



Figure 1 : La Vierge de Lucques de Jan van Eyck



Figure 2 : La Vue de Delft de Vermeer

même que Bergotte est « l'initiateur littéraire du narrateur de la *Recherche* », les articles pleins de figures aquatiques incitent le narrateur du récit de Giraudoux à raconter son voyage en Allemagne, à la recherche de son ami Forestier. Le détail cause une aventure neuve, une nouvelle vie ou une nouvelle histoire, même s'il disparaît.

À ce propos, l'esthétique du détail de Giraudoux est souvent liée à des éléments autobiographiques. Jacques Body, qui a effectué les recherches complètes sur la biographie de Giraudoux, souligne : « l'étude de ces données biographiques montre que des récits tels que *Nuit à Châteauroux* et *Siegfried et le Limousin* sont beaucoup moins romancés qu'on ne pourrait le croire, et que l'autobiographie y tient une très grande place ¹²⁵ ». Par exemple, Giraudoux fut mobilisé et travailla comme interprète, comme le narrateur de *Lectures pour une ombre* ; le narrateur de *Nuit à Châteauroux* se rappelle ses jours adolescents à Châteauroux, une région tout à fait familière à Giraudoux ;

¹²⁵ Jacques Body, *Giraudoux et l'Allemagne*, p. 50.

Siegfried et le Limousin est empli de descriptions de Munich, où l'écrivain passa presque un an de sa vie estudiantine ; le père et les professeurs de l'école du narrateur de *Simon le Pathétique* évoquent la vie de Giraudoux adolescent ; *Bella* est riche en épisodes qui font penser à la vie professionnelle de l'auteur : on constate beaucoup de points communs entre la famille du narrateur et celle du diplomate Philippe Berthelot, secrétaire général du ministère des Affaires étrangères, et patron de Giraudoux, contraint à la démission à la fin de 1921.

Pourtant, tous ces détails ne sont que des éléments composant un récit fictif. L'auteur écrit des récits d'inspirations autobiographiques, non une autobiographie à proprement parler. Pourquoi Giraudoux n'écrit-il pas un seul texte entièrement autobiographique ? Est-ce parce qu'il n'aime pas être contraint par les principes de l'autobiographie et préfère mélanger le vrai et l'imaginaire ? En effet, il ne s'attache pas à la véracité précise des détails, même si ceux-ci sont inspirés par ses souvenirs personnels. C'est pourquoi dans *Bella*, la mention d'un détail authentique sert souvent de prétexte à un récit de pure fiction. Il est bien vrai que Berthelot rédigea des articles qui furent publiés dans le cadre de *La Grande Encyclopédie*, comme le fait le père du narrateur. Pourtant, cette publication de gros volumes ne contient pas d'« articles consacrés aux “peuples disparus ou asservis”, aux grands “fléaux”, aux “dates fatidiques”, etc. », d'après l'annotation de Brett Dawson¹²⁶. D'ailleurs, Giraudoux paraît créer volontairement l'illusion à propos de son « moi » personnel sur le plan de la narration, comme nous l'avons déjà vu plus haut.

Les premiers récits de Giraudoux sont racontés du point de vue d'un « moi » cosmique, constitué des regards de tous les autres personnages, vivants ou morts, le narrateur y compris, et de celui de l'auteur lui-même sans doute ; et c'est par ce regard tout à fait singulier que la prolifération de détails se manifeste. Nous devons maintenant poser une hypothèse en ce qui concerne la nécessité de toutes ces complications. Ladite question sur l'attitude évasive de Giraudoux à l'égard de l'autobiographie forme le point de départ de la réflexion suivante.

3. Prendre en charge la mémoire du monde

Colette Weil désigne *Provinciales* comme un « livre de souvenirs » et un « livre de découverte » qui propose « une manière de voir le monde ». Le procédé par lequel des souvenirs sont richement évoqués est bientôt appelé « préciosité », faute de pouvoir définir cette richesse. La chercheuse girauducienne admire le livre car « dès 1909 et dès *Provinciales*, l'univers de Giraudoux est en place, avec sa poésie ultime et frémissante¹²⁷

». Chez Giraudoux, les souvenirs ne sont pas une simple série d'événements passés. D'une part, c'est un mélange de vrai et de faux, d'autre part, le narrateur parle des souvenirs de plusieurs personnes, car l'identité narrative n'est pas unique. Comment et pourquoi les éléments autobiographiques, qui auraient dû appartenir à une seule personne peuvent-ils se manifester quand l'instance narrative est au pluriel dans les romans de Giraudoux ?

¹²⁶ *Bella*, Notes et variantes, p.1854.

¹²⁷ *Provinciales*, Notice, p. 1255.

Référons-nous d'abord brièvement à deux auteurs qui donnent un aspect autobiographique à leurs écrits : Marcel Proust et Roland Barthes. Chez Barthes comme chez Proust, l'écriture est un besoin. Ils veulent que les souvenirs qui leur sont chers soient gravés dans la mémoire des autres par l'écriture et ne disparaissent pas. L'auteur de *La chambre claire* avoue qu'il craint que sa propre mort ne soit cause de la disparition totale du souvenir de ses parents.

Devant la seule photo où je vois mon père et ma mère ensemble, eux dont je sais qu'ils s'aimaient, je pense : c'est l'amour comme trésor qui va disparaître à jamais ; car lorsque je ne serai plus là, personne ne pourra plus en témoigner : il ne restera plus que l'indifférence intolérable, que, seul contre son siècle, Michelet conçut l'Histoire comme une Protestation d'amour¹²⁸ .

Barthes vécut avec sa mère jusqu'à la mort de cette dernière. La disparition de sa mère déclenche ses réflexions sur la vie et la mort. Barthes souffre doublement : l'absence de celle qui lui était chère le torture et l'idée qu'après sa propre mort personne ne pourra se souvenir de sa mère le mettent face à la cruauté de sa propre mort incontournable. Ainsi parle-t-il de ce qui le fait continuer à écrire :

C'est une manière, tout simplement, de lutter, de dominer le sentiment de la mort et de l'abolissement intégral. Ce n'est pas du tout la croyance qu'on sera éternel comme écrivain après la mort, ce n'est pas ce problème-là. Mais, malgré tout, quand on écrit, on dispense des germes, on peut estimer qu'on dispense une sorte de semence et que, par conséquent, on est remis dans la circulation générale des semences¹²⁹ .

Marcel Proust, gravement affecté par le décès de la mère, s'enferme dans sa chambre pour un mois après la mort de cette dernière. Quatre ans plus tard, il commence à rédiger la *Recherche* et ne cesse d'écrire jusqu'à la fin de sa vie. Proust semble avoir la même angoisse que Barthes aura un demi-siècle après, car il y a beaucoup de passages curieusement semblables à ce que Barthes dit concernant les motifs qui incitent à écrire. Pour l'auteur de la *Recherche*, « un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés ».

[...] puisque nos sentiments les plus forts, comme avait été mon amour pour ma grand-mère, pour Albertine, au bout de quelques années nous ne les connaissons plus, puisqu'ils ne sont plus pour nous qu'un mot incompris, puisque nous pouvons parler de ces morts avec les gens du monde chez qui nous avons encore plaisir à nous trouver quand tout ce que nous aimions pourtant est mort, alors s'il est un moyen pour nous d'apprendre à comprendre ces mots oubliés, ce moyen ne devons-nous pas l'employer, fallût-il pour cela les transcrire d'abord en un langage universel mais qui du moins sera permanent, qui ferait de ceux qui ne sont plus, en leur essence la plus vraie, une acquisition perpétuelle pour toutes les âmes¹³⁰ .

¹²⁸ Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 147.

¹²⁹ Roland Barthes, *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980*. Paris, Édition du Seuil, 1981, p. 339.

¹³⁰ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu ; le Temps retrouvé*, Édition réalisée sous la direction de Jean Milly, Paris, Flammarion, 1986, pp. 298, 299.

Le point commun important est l'amour pour leurs disparus. Si l'écrivain est le dernier témoin de l'existence de ses proches, ceux-ci ne laisseront plus aucune trace dès que cet écrivain meurt sans graver le souvenir de leurs existences.

Revenons à Giraudoux, ancien soldat blessé deux fois au front pendant la guerre de 1914, témoin de la vie, de la souffrance et de la mort, de ses camarades de guerre, mais aussi auteur de *Provinciales* dans lequel il montrait déjà tout son respect quasi panthéiste pour les choses futiles et menues. La prédilection pour l'esthétique du détail est liée à ses expériences en tant que soldat¹³¹. L'écriture de Giraudoux fait bien sentir au lecteur que l'écriture est un « grand cimetière » chaque fois que sont racontés par le narrateur des éléments de la vie personnelle d'un soldat mourant. Le champ de bataille aussi bien qu'un livre est un lieu de deuil pour tout vivant, ce qui explique la richesse des détails individuels relatifs aux personnages dans *Lectures pour une ombre*. Ces détails sont fondés sur le respect de la vie, non pas sur le chagrin de la mort. Citons un passage comme exemple, dans lequel la narration semble au premier abord laisser filtrer des détails sur la fin des mourants :

Voilà Flamond qui doit mourir dans son capuchon et qui le porte déjà sur le bras, plié. Voilà Perrin que sa lorgnette doit sauver mardi, flottant sur sa poitrine, et il la balance au-dessus du front qui mercredi sera troué. Voilà le commandant Girard, vieux garçon philosophe que le colonel de l'active n'aimait pas parce qu'il ne croyait point au monde extérieur, et qui a dû faire pour chaque sergent le pari que Pascal avait fait pour Dieu, car il partage avec moi ses petits beurres et il me parle même comme si je ne devais pas mourir. Le capitaine Perret, qui sait tout ; La Tour du Pin, dont le nom, à mesure qu'il approche de la mort, envahit maintenant pour nous tout le visage. Pas une face d'officier qui ne semble aujourd'hui la cible, et c'est à la tête que nous les voyons tous blessés¹³².

La répétition de « voilà » qui entame une phrase brève sur chaque soldat promis à la mort fait penser au nombre considérable de morts et de blessés. Toutefois, le narrateur ne parle pas de détails du moment de leur mort, mais d'anecdotes ou d'objets appartenant relatifs à chacun. Au bout de cette anaphore, on trouve une série de souvenirs du commandant Girard. Le spectacle tragique qui est supposé se dérouler à la vue du narrateur fait un fort contraste avec le souvenir des petits beurres... Ce livre est ainsi plus riche en souvenirs de ses camarades encore vivants qu'en descriptions déchirantes et pathétiques de leur dernier moment. Le lecteur prend ainsi connaissance de la profession que chacun exerçait jusqu'au moment de la mobilisation, mais aussi de leur pays natal. Il est également mis au courant de leurs préférences quant aux animaux ou aux fleurs. Le respect pour une vie comme assemblage d'innombrables objets et de souvenirs

¹³¹ Le narrateur du *Signe* évoque le lien qu'il suppose arbitrairement entre les gens de l'armée et des fleurs, des animaux ou des objets qui n'ont pas de rapport direct avec la guerre. « [...] à cause de ces fils invisibles qui soudain attachaient pour moi le monde entier à cette année de régiment, de ces fils qui relient les zouaves aux massifs de rhododendrons, les sergents qui s'embrassent le nombril aux roseraies, les capitaines qui crient : "Ni peu ni guère !" aux vitraux des cathédrales à l'heure du couchant, le grand Hilarot aux merles, aux huppés, parfois aux rossignols, tout aube, tout jardin, tout bosquet [...] ». « Le Signe », *La France sentimentale*, p. 210.

¹³² *Lectures pour une ombre*, pp. 170, 171.

personnels est imposée par la volonté de l'auteur de marquer, imprimer, graver dans l'écriture les moindres preuves concernant cette vie disparue pour toujours. C'est pourquoi « *Lecture pour une ombre* élimine par exemple le tragique individuel : diffus, non-dit, il ne repose ni sur le narrateur ni sur un héros central ». Sylviane Coyault a remarqué à juste titre l'absence de descriptions directes sur la guerre : « Avec "Retour d'Alsace", la guerre est simplement pressentie et littéralement contournée. [...] Ni la mort des amis donc, ni la blessure de Giraudoux ne sont mentionnées, et le texte est suspendu à une scène de vie civile »¹³³.

Ainsi, dans l'écriture littéraire, la vie l'emporte sur la mort, car tous les morts s'y retrouvent « vivants ». Nous nous permettons de nous référer encore une fois à Sylviane Coyault :

On comprend que Gide attribue à Giraudoux le grand mérite d'avoir «décontenancé la guerre de toute signification raisonnable ». Les accumulations d'explicatives n'ont généralement pour effet que d'en accuser les dysfonctionnements. C'est pourquoi les artifices de la littérature ne se dissimulent pas ; ils se montrent même avec ostentation, dans une sorte de défi à la guerre¹³⁴.

Cette affirmation se comprend dans la mesure où une des tâches de la littérature consiste à ménager pour les morts une place parmi les vivants. C'est ainsi que la distinction entre la mort et la vie n'a pas de valeur littéraire, car les morts n'ont pas disparu mais seront toujours là tant qu'il existera ne serait-ce qu'un lecteur pour s'en souvenir. L'alternative entre mort et vie est abolie chez Giraudoux si bien qu'une alternative nouvelle soit mise en avant : la présence et l'absence¹³⁵. Il faut écrire pour qu'ils ne disparaissent pas et ne tombent pas dans l'oubli perpétuel, dans l'état d'absence.

L'égalité entre les vivants et les morts s'affirme dans d'autres textes que les récits de guerre. Reprenons l'exemple déjà cité¹³⁶ de l'histoire de Calixte Sornin, qui revient subitement à l'esprit de la protagoniste dans *Suzanne et le Pacifique*. Cette scène se comprendrait par le fait que « le véritable voyage de Suzanne est [...] un voyage dans et par l'écriture¹³⁷ ». Lise Gauvin a lancé une recherche exhaustive sur les variantes du texte dans lequel Suzanne avoue son statut particulier, « à la fois narratrice et écrivain-femme » dans le roman¹³⁸. D'où la responsabilité qu'elle prend d'assurer l'immortalité de ce Calixte Sornin : elle se doit de prendre en charge la vie de cet inconnu,

¹³³ Sylviane Coyault, « À propos des récits de guerre girauduciens », pp. 94, 95.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 92.

¹³⁵ Un bon exemple en serait cette réplique célèbre d'Électre : « Il est des regards de peuple mort qui pour toujours étincellent », *Électre*, p. 674. Ici aussi, l'alternative entre la présence et l'absence l'emporte sur celle entre la vie et la mort.

¹³⁶ Voir : p. 47.

¹³⁷ Lise Gauvin, « Portrait de Suzanne en écrivain », in *Des Provinciales au Pacifique : les premières œuvres de Giraudoux*, études rassemblées par Sylviane Coyault et Michel Lioure, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994, p. 163.

tout comme Giraudoux se propose, par l'écriture, de ménager une place aux morts parmi les vivants. Ce n'est en rien un hasard si l'héroïne pousse un cri intérieur désespéré, « comme je pensais avec tristesse que j'étais là », se place juste au moment où ses yeux reconnaissent un tas d'épaves et de corps de soldats morts sur une plage. Elle se croit vouée à sauvegarder le souvenir de ces morts.

La prédilection insolite de Giraudoux pour les noms propres est également liée à cette croyance en l'écriture : l'écriture est d'abord la mémoire du monde tracée sur le papier. D'une part, un entassement des existences anonymes, est fait pour affirmer qu'elles ne sont anonymes qu'en apparence : tous les vivants, tous les objets, toutes les matières ont un nom spécifique, même si tout le monde ne les connaît pas. En cas de la perte d'un nom propre, un nouveau nom, aussi spécifique que possible, lui est attribué. Ce modeste effort a pour principe le respect de chaque âme. Par ailleurs, un grand pouvoir est attribué au nom propre chez Giraudoux. Pierre D'Almeida résume ce pouvoir quasi magique : « ainsi les noms propres, détachés de leurs référents, forment-ils à leur tour comme une nappe onomastique étendue sur le monde »¹³⁹. Tout détail est toujours prêt à engendrer sa propre histoire susceptible de se retrouver dans un coin de la grande surface du texte de Giraudoux.

C'est un monde où la distinction entre le souvenir et la mémoire est floue. En général, la mémoire est personnelle. Selon Robert, elle est la « faculté de conserver et de rappeler des états de conscience passés et ce qui s'y trouve associé ; l'esprit, en tant qu'il garde le souvenir du passé ». Chacun a sa mémoire, qui est une sorte d'étui dans lequel les souvenirs du passé s'accumulent. Quelques-uns de ses souvenirs peuvent être partagés avec les autres, mais la mémoire entière n'est pas à partager. Pourtant, beaucoup de personnages de Giraudoux ont des souvenirs mis en communs par la conscience narrative, comme s'ils avaient la même mémoire. Par ailleurs, un des sens du mot « souvenir » est, toujours d'après Robert, « objet, cadeau qui rappelle la mémoire de quelqu'un, qui fait qu'on pense à lui » ; mais chez cet auteur, l'objet n'est pas un outil qui permet de faire revenir la mémoire de quelqu'un, mais il est un composant de la mémoire, comme le montre le traitement du nom propre. C'est dans ce domaine-là qu'il y a un côté quelque chose de très japonais chez Giraudoux, parce que dans la langue japonaise, la mémoire et le souvenir ne font qu'un mot : « kioku ». La ligne de démarcation entre celui qui se souvient et l'objet dont il se souvient, entre le « moi » qui se souvient et le « lui » dont il se souvient n'est pas nettement marquée.

Nous sommes finalement amenés à nous poser de nouveau la question qui nous occupe : en quoi le roman de Giraudoux, empli d'inspiration autobiographique, est-il original par rapport au travail de ces deux grands modernes que sont Proust et Barthes ? L'écriture de ces derniers est centrée sur un « moi » défini, même si elle n'est pas fondée sur le même principe que les romans réalistes qui sont construits avec le seul point de vue omniscient de « l'auteur ». Ce « moi » est défini et inspiré de la mort de ses proches,

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 164, 165.

¹³⁹ Pierre D'Almeida, « L'Image de la littérature dans l'oeuvre de Jean Giraudoux », in *Cahiers Jean Giraudoux* 17, Paris, Grasset, 1988, p. 72.

tandis que le récit romanesque de Giraudoux est formé sous le regard du « moi » protéiforme qui lance sans cesse des tentatives d'englober le monde entier. Le « moi » giralducien se démultiplie jusqu'à ce qu'il s'efface derrière la nappe de narration. Mais il ne disparaît jamais, loin de là, il est omniscient, observe tout et le grave dans l'écriture : le passé, le présent, et le futur ; le visible et l'invisible ; les animaux et les végétaux ; le vrai et le faux. Le testament mystérieux et cosmique de Geneviève Prat se comprendrait en ce sens que ses vœux sont diffractés par le prisme du « moi » giralducien, qui la regarde prononcer ses derniers mots et les mémorise.

Vous hériterez de moi, de moi-même ; j'ai écrit dans ce papier deux ou trois de mes manies que je voudrais ne pas voir périr, car je n'ai pas de petits-neveux auxquels elles reviendraient naturellement, comme disait Heine dans sa troisième lettre. Je tiens à ce que vous soyez à Paris pour l'Exposition coloniale de 1924. Celle des arts appliqués je m'en moque ("arts appliqués" est d'ailleurs une faute de français). Je tiens à ce que toutes les fois que vous entendrez le mot "prémises"... » Elle passa ainsi le soir à séparer ce qui devait périr avec elle et ce qu'elle devait planter dans le nouveau passé de Kleist. Puis, quand le chromo officiel de sa vie fut épuisé, quand les troupes alliées eurent défilé sous l'Arc de Triomphe, et quand il ne resta plus en elle que ses défaillances, ses erreurs, ses mauvaises habitudes, elle se tut, gémit toute une nuit, ressembla soudain à la mort, ressembla pour la première fois à son fiancé futur et non passé et mourut...

140

Pourquoi Geneviève mourante dit-elle qu'elle laisse ses manies personnelles dans ce bas monde ? Pourquoi veut-elle que l'on aille à l'Exposition coloniale ? Pourquoi ce point de suspension à la fin de la réplique testamentaire ? Les mémoires personnelles, et universelles à la fois, de Geneviève sont ainsi léguées au « moi » du récit qui est là en témoin, ainsi qu'à Siegfried von Kleist, amnésique dont l'identité paraît parfois doublée par ce Jean, narrateur supposé du récit. « L'esthétique du détail », qui est le cœur de la littérature de Giraudoux dès la publication de son premier livre, rejoint l'idée de léguer toutes les existences chères au « moi » narratif. À la différence du « moi » personnel du narrateur, c'est le « moi » cosmique qui peut accepter de mémoriser le monde. La figure de l'exposition universelle se comprend en ce sens que la volonté collective y délègue la fonction de représenter le monde.

Regardons de près le texte romanesque de Giraudoux, en supposant qu'il est un ensemble de testaments de tous les existants du monde. Les propos de Colette Weil déjà cités plus haut (la publication de *Provinciales* présente « une manière de voir le monde ») ne sonnent-ils pas également juste pour toute l'œuvre de Giraudoux ? La représentation totale et audacieuse du monde n'est rien qu'une nouvelle manière de le voir effectivement, comme l'a déjà souligné Colette Weil¹⁴¹.

Chez Giraudoux, l'instance narrative n'est pas aussi stable que dans les romans réalistes. Au premier abord, la narration semble provoquée par l'état de rêve du narrateur, ce qui constitue, effectivement, une des causes de l'instabilité narrative. Mais la cause

¹⁴⁰ *Siegfried et le Limousin*, pp. 773, 774.

¹⁴¹ Voir : p. 54.

principale doit en être attribuée à la pluralité des voix qui se manifestent dans le texte. Chaque voix appartient à un existant petit et mineur, qui n'aurait pas pu se distinguer des autres existants aussi insignifiants s'il n'avait trouvé sa place dans l'écriture giralducienne. La voix est donnée à tous les existants, non seulement aux personnages romanesques eux-mêmes, mais aussi à ceux dont ceux-ci se souviennent, quelle que soit leur degré de réalité (les fictifs, les allégoriques, les morts...), quel que soit leur règne (animal, végétal, minéral...). Le roman de Giraudoux est donc une espèce de chant choral dans lequel chaque existant chante sa partie pour assurer la musicalité du texte romanesque. Cet ensemble de voix distinctes est transposé dans l'écriture romanesque de Giraudoux à travers le prisme du « moi » narratif. Chaque voix est très réelle et vivante quand on l'observe de près ; c'est la totalité quasi chorale des voix distinctes qui semble onirique quand on l'écoute à distance.

Il est vrai que Giraudoux n'abandonne pas la norme de l'écriture romanesque établie par ses prédécesseurs réalistes ; l'idée d'intrigue n'est pas complètement rejetée ; la notion de personnage est encore valable. Mais la forme romanesque traditionnelle est ébranlée jusqu'à ce que l'intrigue s'estompe au milieu de la prolifération des détails, et que la voix et le personnage n'aillent plus de pair : une voix est attribuée non seulement aux hommes mais aussi aux animaux et aux choses. Les récits de Giraudoux sont ainsi tellement novateurs que l'on peut comprendre pourquoi certains chercheurs placent l'auteur parmi les prédécesseurs du Nouveau Roman¹⁴².

Nos réflexions s'orienteront dans le chapitre suivant vers un autre sujet : l'adaptation scénique de l'œuvre romanesque de Giraudoux. Nous avons indiqué brièvement¹⁴³ que l'écriture dramatique traditionnelle de l'entre-deux-guerres était soumise à des normes esthétiques extrêmement sévères. Nous venons d'analyser le système d'énonciation très particulier des textes romanesques giralduciens. Au terme de cette réflexion, nous nous rendrons compte de l'écart considérable entre ces deux écritures, dramatique et romanesque. Il faut qu'elles soient réconciliées afin qu'un texte dramatique giralducien naisse. Mais ce n'est pas facile¹⁴⁴.

Chapitre II Naissance de « l'auteur dramatique »

¹⁴² Cf. Alain Duneau, « Un précurseur méconnu du "Nouveau Roman", Giraudoux », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier-février 1975.

¹⁴³ Voir : préambule de cette partie.

¹⁴⁴ L'écart stylistique entre la composition dramatique normative et l'écriture romanesque de Giraudoux est certes très important, mais cela ne dit pas du tout que le théâtre soit un genre peu intéressant pour lui. Au contraire, il était passionné de théâtre depuis son adolescence. Il a écrit des pièces et les a montées dans le cadre privé quand il était lycéen. En tant qu'amateur du théâtre, il lisait beaucoup et adorait Molière, Racine et Beaumarchais. Voir : Colette Weil, « La théâtralité dans les premiers écrits », in *Cahiers Jean Giraudoux 20*, Paris, Grasset, 1991, pp. 255-257.

Nous allons examiner de près maintenant comment Giraudoux est passé du roman à la scène, comment *Siegfried et le Limousin* a été modifié, transformé, et peut-être « détruit » d'une certaine manière, pour que l'auteur aboutisse à son but, la composition d'une pièce théâtrale qui puisse être accueillie par le grand public. Dans ce chapitre, nous remarquerons d'abord l'équivoque du terme « poétique » fréquemment employé par les critiques théâtraux contemporains de Giraudoux auquel nous substituerons celui d'« épique », qui sera notre outil d'analyse. Ensuite, en comparant le personnage dramatique avec le personnage romanesque, nous observerons la transformation de l'écriture de Giraudoux au moment du travail d'adaptation : quels éléments sont sacrifiés et quels autres sont conservés du fait de l'agencement de scènes et de relations entre personnages, lequel constitue le noyau de la forme théâtrale. Enfin, en relevant des traits « épiques » à la fois résistants et furtifs dans la version scénique de *Siegfried*, nous tenterons de présenter une hypothèse en ce qui concerne la possibilité d'une nouvelle interprétation de la pièce.

I Au-delà de l'alternative entre le « dramatique » et le « poétique »

1 Un passage radical : du « romanesque » au « dramatique »

D'ailleurs, je ne considère tout ce que j'ai fait que comme une espèce de divagation poétique, et je n'ai jamais eu la prétention de faire un roman ou une composition littéraire quelconque...¹⁴⁵ – Siegfried [et le Limousin] est-il votre livre préféré ? – Ce n'est pas un livre : c'est une sorte de petit pamphlet qui avait été composé pour attirer l'attention d'un certain public français sur la nécessité de reprendre contact avec l'Allemagne littéraire. « Je ne fais pas de livre, au sens où on l'entend communément. En ouvrant un bouquin, le lecteur se dit : « Je vais écouter une belle histoire. » Je voudrais qu'en ouvrant un de mes ouvrages, il dise : « Je vais prendre contact avec une âme vivante. »¹⁴⁶

Ainsi Giraudoux explique-t-il la forme de son roman *Siegfried et le Limousin* au cours d'un entretien. Il emploie une expression spécifique : « divagation poétique ». Le texte est structuré par la voix narrative qui semble se localiser à l'intérieur de plusieurs personnes ; le mode narratif est souvent instable à tel point que l'identité du narrateur est confuse et perturbée ; le regard du narrateur rejoint quelquefois celui d'autres personnes ; le narrateur devient une simple forme d'énonciation, non plus un personnage romanesque dans le sens strict du terme... Pierre d'Almeida et Guy Teissier annotent ces passages de l'interview ainsi : « une telle formule doit évidemment être considérée comme l'expression d'un refus conscient des formes traditionnelles de la narration romanesque »¹⁴⁷. En effet, l'emploi du terme aussi particulier que « divagation poétique » exprime la forte volonté de

¹⁴⁵ « Une heure avec Jean Giraudoux », *Les Nouvelles Littéraires*, n° 33, 2 juin 1923, reproduit dans *Cahiers Jean Giraudoux* 14, p. 46.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 47. C'est nous qui soulignons.

¹⁴⁷ Note faite par de Pierre d'Almeida et Guy Teissier pour le texte cité. *Ibid.*, p. 50.

Giraudoux de distinguer son écrit des normes traditionnelles du genre romanesque.

Il faut préciser toutefois que la méfiance de Giraudoux envers la forme romanesque est surtout due à la primauté du réalisme dans le siècle précédant. Essentiellement, le roman est, pour citer Bakhtine, le genre « unique à évoluer encore au milieu de genres depuis longtemps formés et partiellement morts ¹⁴⁸ » tels que le théâtre. Ce genre est libérateur et exerce une influence sur les autres genres grâce à « ce qui le distingue, comme genre, du drame ou de la poésie : la polyphonie, le mouvement, l'instabilité et la résistance à toute définition ». Ce propos du théoricien russe nous paraît parfaitement convenir au roman de notre auteur. Celui-ci est tout à fait polyphonique, car la voix narrative est constamment mise au pluriel ; elle est partagée entre plusieurs personnages. Elle est instable, car l'univocité de l'intrigue y est difficilement assurée : l'histoire des retrouvailles entre les deux anciens amis français disparaît derrière les petites anecdotes qui reviennent pêle-mêle à l'esprit du narrateur. En outre, la polyphonie chez Giraudoux semble plus compliquée et plus avancée encore que celle des *Frères Karamazov*, qui sert d'exemple à Bakhtine. Chez Dostoïevski, la voix n'est pas « décollée » du corps du personnage alors que chez Giraudoux, il arrive que la voix appartienne à plusieurs personnages et paraisse même séparée du corps et de la bouche par laquelle elle est prononcée. Gide apprécie la modernité et la « jeunesse » de *Provinciales* ¹⁴⁹ ; les surréalistes admirent l'atmosphère singulière de l'écriture de Giraudoux et le sollicitent pour publier *Premier rêve signé*. Nous pouvons bien imaginer que la singularité accusée de *Siegfried et le Limousin* place son auteur parmi les romanciers les plus modernes.

Imaginons la surprise de la critique quand celle-ci apprend la nouvelle de l'adaptation dramatique de *Siegfried et le Limousin*. L'adaptation scénique d'un roman de Giraudoux ? Il s'agit en plus de celui qui est nommément qualifié de « divagant » par l'auteur même. La surprise est d'autant plus forte que l'écrivain vise nettement le « grand public ».

– J'ai pensé alors que le théâtre pouvait m'offrir un moyen d'expression plus susceptible d'atteindre directement le grand public, et je me suis mis à l'ouvrage. Ai-je réussi dans ma tâche ? Je n'en sais rien ; je fais mes premières armes au théâtre, et si elles sont bien accueillies, je serai confirmé dans l'opinion qu'il n'est pas interdit à l'écrivain de tirer deux moutures du même sac, pour donner plus de force ou de clarté à ses idées ¹⁵⁰.

À la différence du public limité des théâtres expérimentaux et avant-gardistes, le grand public, c'est-à-dire ceux qui fréquentent les grandes salles, aime que la pièce soit « bien faite » ; que les scènes soient logiquement liées, que les relations entre les personnages soient intelligibles, que l'intrigue soit cohérente, enfin que la pièce soit vraisemblable. Le

¹⁴⁸ Ce propos de Bakhtine, est cité dans la rubrique "Romanisation" du *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 191.

¹⁴⁹ « Rien à la fois de plus moderne que son livre, de plus jeune, ni de plus lent ». André Gide, *op. cit.* Il est à noter pourtant que parmi les trois adjectifs employés dans cette citation, le troisième « lent » nous semble contenir une nuance légèrement péjorative à l'égard de Giraudoux.

¹⁵⁰ « Pourquoi ne faites-vous pas de théâtre ? J'en fais, dit M. Giraudoux », in *Candide*, n° 171, 23 juin 1927, reproduit dans *Cahiers Jean Giraudoux* 14, p. 76. C'est nous qui soulignons.

respect des formes strictes de la dramaturgie traditionnelle est indispensable au plaisir du public, comme Francisque Sarcey le prétendait. La transposition scénique de ce roman sur l'Allemagne est donc une tentative tout à fait audacieuse et une sorte de volte-face, passage radical d'une forme avant-gardiste à une autre plus conservatrice.

Giraudoux dit à ses amis en 1927, deux ans avant la date de création de la pièce, c'est-à-dire au moment où il est en pleine rédaction du texte, qu'il a « commencé à mettre Siegfried en mélodrame. » Qu'est-ce que Giraudoux entend par le mot « mélodrame » ? Dans le sens strict du terme, le mélodrame « se subdivise en une multitude de sous-genres » et disparaît au début du ^exx siècle. Mais comme le rappelle Brigitte Brunet, « si l'excès de codes et la rigueur du didactisme ont eu raison du mélodrame, de nos jours encore ses thèmes, ses canevas et son manichéisme constituent une réserve inépuisable pour les romans-photos, les feuilletons télévisés, les comédies sentimentales ou dramatiques »¹⁵¹. Il en est de même à l'époque de l'entre-deux-guerres ; l'esthétique mélodramatique est alors bien présente au théâtre. D'ailleurs, pour Giraudoux qui croit que « le théâtre est la seule forme d'éducation morale ou artistique d'une nation »¹⁵², le côté didactique du mélodrame peut être attirant. Afin de parler de la nécessité de rétablir une relation franco-allemande étroite, Giraudoux a la volonté de mettre sa pièce « à la portée du peuple », si nous reprenons la formule de Pixérécourt¹⁵³.

La transposition de son roman en un mélodrame fut une réussite : *Siegfried* connut un succès triomphal en 1928. Le public de la Comédie des Champs-Élysées applaudit unanimement l'arrivée d'un nouveau dramaturge. Henri Gouhier attribue le succès de la création de la pièce à l'accessibilité du texte : « Ce qui est sûr, c'est que *Siegfried* a séduit le public. Bien des gens, qui ne comprenaient rien aux romans de Giraudoux, ont été ravis de constater qu'ils comprenaient son théâtre »¹⁵⁴. Pour rendre compréhensible une pièce de théâtre en suivant une construction dramatique rigoureuse, il faut que les situations et la psychologie des personnages soient bien fixées. C'est bien le cas de *Siegfried* : Siegfried, homme politique amnésique, est devenu un jeune premier ; Geneviève est une héroïne qui adore Siegfried ; Zelten est un adversaire politique de Siegfried ; Siegfried, Geneviève et Éva forment un curieux ménage à trois. Les relations de départ entre les personnages sont tellement déterminantes que l'on peut bien inférer par là les grandes lignes de l'action.

2. Le « poétique » et l'« épique »

D'après la formulation de R.-M. Albérès, ce glissement quasi révolutionnaire de l'écriture de Giraudoux se produit à la suite de l'intervention du « dramatique » qui supprime le

¹⁵¹ Brigitte Brunet, *Le Théâtre de boulevard*, Paris, Nathan/SEJER, 2004, p. 38.

¹⁵² « Discours sur le théâtre », in *Littérature*, p. 201.

¹⁵³ « Le mélodrame sera toujours un moyen d'instruction pour le peuple, parce qu'au moins ce genre est à sa portée ». La formule est de Pixérécourt, citée dans la rubrique « mélodrame », du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, L-Z, pp. 1080, 1081.

¹⁵⁴ Henri Gouhier, « Propos sur le théâtre », *Revue des Jeunes*, juin 1929.

« poétique » du texte.

L'intérêt du spectateur est alors purement dramatique. Même si la valeur du texte et de la langue, les élargissements possibles du problème et sa portée symbolique dépassent cette donnée, il n'en reste pas moins vrai que la pièce est d'abord construite sur le plan du « dramatique » pur. Et c'est bien là le trait essentiel de Siegfried que, inspirée en principe de Siegfried et le Limousin, où triomphe le « poétique », cette première pièce de Giraudoux soit celle où l'on voit le plus nettement le dramatique intervenir pour nier le poétique¹⁵⁵.

Mais que signifie exactement ce « poétique » ? Souvent le terme est utilisé par les contemporains favorables au travail de Giraudoux. Il suffit de citer des passages publiés dans des articles de presse lors de la création de *Siegfried* pour s'en apercevoir. Benjamin Crémieux insiste sur le fait que la « poésie, la liberté et la diversité » sont portées, grâce à Giraudoux, sur la scène française piétinée par le naturalisme et le psychologisme¹⁵⁶. Etienne Rey, de son côté, emploie le mot « poésie » pour expliquer le « mérite le plus éclatant et le plus profond » de la pièce en avouant honnêtement qu'il ne sait le définir autrement¹⁵⁷. Ainsi, B. Crémieux, ayant lu des manuscrits de la pièce et donné à l'écrivain des conseils pour que celle-ci soit bien construite et « jouable » sur la scène parisienne des années 1920, entend par « poésie » la rénovation du théâtre en France, qui était jusqu'alors sous le joug du rationalisme et du réalisme. Nous constatons à ce propos que ce critique dramatique ne précise pas non plus, comme dans le cas de Rey, ce qu'est le « poétique » chez Giraudoux, sauf à considérer des termes aussi abstraits que l'« espérance », la « liberté » ou la « diversité » comme définitoires. Une trentaine d'années plus tard, R.-M. Albérès réutilisera le mot, dans son ouvrage sur la genèse de la pièce, pour l'opposer au « dramatique », le courant considéré comme élément fondamental de la sacro-sainte esthétique théâtrale. Puisque son livre a pour but de suivre étape par étape l'apparition de traits que l'on ne trouve pas dans le roman, tels que l'intrigue, la précision de l'action dramatique et psychologique, il n'y a rien d'étonnant si l'auteur de ce livre ne prête pas attention à la définition du terme « poétique », dans la mesure où le mot englobe des choses préalablement existantes dans le roman.

Nous nous permettrons d'utiliser à la place du terme « poétique », le terme « épique » que Jean-Pierre Sarrazac oppose au « dramatique » dans *L'Avenir du drame*.

¹⁵⁵ René-Marill Albérès, *La genèse du « Siegfried » de Jean Giraudoux*, M. J. Minard, *Lettres Modernes*, 1963, p. 26.

¹⁵⁶ « Son *Siegfried* marque une date, un point de départ, une nouvelle espérance. Il marque l'évasion du théâtre hors du naturalisme et du psychologisme par la poésie (et non par l'expressionnisme ou le futurisme). [...] Le *Siegfried* de Giraudoux introduit dans notre théâtre, avec moins de paradoxe et de véhémence, mais avec plus de poésie, la liberté et la diversité que le théâtre anglais doit à Bernard Shaw. » Benjamin Crémieux, « *Siegfried* de Jean Giraudoux à la Comédie des Champs-Élysées », *NRF*, 15^e année, n° 177, 1^{er} juin 1928, p. 869.

¹⁵⁷ « Mais au-dessus de ces jeux de l'ironie, de ces traits satiriques sur la guerre, la race, les frontières, il y a dans l'œuvre – et c'est là, je crois bien, son mérite le plus éclatant et le plus profond – une sorte de poésie, difficile à définir, qui ne s'exprime pas directement et qui a des résonances lointaines. ». Ce propos de Etienne Rey est cité par Robert de Beauplan dans l'article de presse intitulé « *Siegfried*, à la Comédie des Champs-Élysées » paru dans *La Petite Illustration*, n° 396. Théâtre : n° 213, 25 août 1928.

Avec le théâtre épique, nous accédons à une nouvelle dimension de l'espace et du temps, la dimension du lointain. Et, bien sûr, pour montrer simultanément ces lointains, ces réalités qui se font face, on réduit, on condense, on coupe. L'auteur du théâtre dramatique crée un monde apparemment fait d'une seule pièce ; l'auteur du théâtre épique assemble un patchwork. La pièce dramatique est lisse, sans pli, son dessin de prédilection est le chiné ; l'œuvre épique, elle, est froncée, elle est rayée dans tous les sens, son effet dominant est le contraste¹⁵⁸ .

La seule lecture de *Siegfried et le Limousin* nous éclaire sur le fait que les termes évoqués ici correspondent aux caractéristiques du roman. D'une part, c'est un roman qui utilise largement « la dimension du lointain » à deux niveaux différents. A un premier niveau, le roman est un journal de bord tenu par un certain Jean. Celui-ci voyage dans une Allemagne en mouvement, tout en se laissant embarquer par les événements historiques du pays voisin de la France, au lendemain de la guerre de 1914. A un second niveau, le voyage est raconté par un « moi » narratif dédoublé, triplé ou même quadruplé, ce qui fait que l'Allemagne décrite dans ce roman prend un aspect extrêmement imaginaire et onirique ; par conséquent le pays semble se trouver, aux yeux du lecteur, dans un monde lointain. D'autre part, cet univers onirique est fondé sur l'assemblage de plusieurs mondes parallèles et de personnages mis en « patchwork ». Impossible de compter le nombre de personnages présentés dans ce roman ; si bien que le lecteur est forcé de penser à plusieurs lieux, à plusieurs personnages simultanément. Il est à noter que ces éléments « épiques » semblent coïncider avec ce que R.-M. Albérès appelle le « poétique » qui est largement supprimé à la fin de la pièce du processus d'écriture de la pièce.

Si Giraudoux avait eu l'idée de transposer simplement tous ces traits « épiques » dans sa version dramatique, sa première pièce serait devenue un grand texte épique, comparable au *Soulier de satin* de Claudel. D'ailleurs cela est vrai pour les premiers jets, au moins au niveau de la longueur de la pièce. Juvet avoue, à l'occasion du dixième anniversaire de *Siegfried*, que lorsqu'il rencontra pour la première fois Giraudoux, celui-ci avait déjà écrit une pièce qui aurait duré huit heures¹⁵⁹ . Mais la première version que Juvet lit n'est même pas la « première » à proprement parler, parce qu'elle est ce qu'Albérès appelle la version E ; il y a donc au moins quatre versions antérieures qui étaient destinées à être retouchées pour devenir plus concises et plus courtes.

Ainsi Giraudoux rature-t-il beaucoup de pages au cours de la rédaction. Pourtant, il est aussi vrai que ces éléments « épiques » étaient « résistants ». L'analyse des manuscrits de la pièce nous permet de suivre le retour désespéré mais persévérant de ces éléments : Giraudoux en conserve quelques-uns qu'il rejette dans l'étape suivante, mais il en reprend ensuite quelques autres dans la phase du texte définitif... Cette oscillation permanente au cours de la genèse de *Siegfried* ne va pas sans nous faire poser une question cruciale : celle de la romanisation possible de l'écriture dramatique de Giraudoux. Puisque l'auteur lui-même est résolu à « dramatiser » le texte de la pièce, l'épique est largement rejeté. Certes. Toutefois, vu que de petites descriptions reviennent

¹⁵⁸ Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Belfort, Circé, 1999, p. 25.

¹⁵⁹ Le propos de Juvet est publié dans *L'Ordre*, 16 mai 1938, cité dans la notice de la pièce de l'édition de la Pléiade, p. 1149.

à plusieurs reprises dans le texte jusqu'à la fin de la rédaction, nous doutons fortement que les éléments « épiques » se laissent détacher et disparaissent sans laisser aucune trace dans l'écriture dramatique. Nous nous demandons alors si l'écriture narrative de Giraudoux n'a pas exercé une influence radicale sur l'élaboration même du texte, laquelle influence a suffi à ébranler la base de la dramaturgie traditionnelle. Même s'il n'en reste plus de trace évidente – du moins en première lecture – dans le texte de *Siegfried*, il se peut que quelques « restes » issus de l'élaboration définitive du texte dramatique se trouvent ailleurs, ultérieurement, dans le théâtre de Giraudoux, même sous d'autres formes. Cette hypothèse nous paraît vraisemblable parce que ces éléments « épiques » rejetés ne sont pas des déchets mais des pierres brutes de la dramaturgie narrative : leur véritable nature est la voix protéiforme du fameux « narrateur ».

Si, comme le fait bien remarquer Jean-Pierre Sarrazac, « l'aspiration primordiale des écritures dramatiques contemporaines » est « d'obtenir la même latitude dans l'invention formelle que le roman, genre libre par excellence »¹⁶⁰, alors la volonté de Giraudoux de changer son « épopée » moderne en mélodrame va tout à fait à contre-courant. Pourtant, il est certain que son œuvre dramatique offre un exemple complet et emblématique du fait que « l'écriture dramatique accuserait un retard permanent sur le reste de la littérature »¹⁶¹. Giraudoux est résolu à devenir « auteur dramatique » en adaptant son propre roman sous la contrainte de la norme. Le tissu de l'écriture « divagante » est replié et roulé pour ne pas se faire remarquer dans la version dramatique afin que sa première pièce plaise au public de 1928, amateur de théâtre professionnel et de pièces « bien faites ». Mais il n'y aurait rien d'étonnant à ce que, après avoir emmagasiné de l'énergie « épique », la narrativité inhérente à l'écriture romanesque refoulée derrière une bonne composition dramatique, rejaillisse à gros bouillons à la surface au cours de la carrière théâtrale de l'auteur, et finisse par modifier considérablement son écriture théâtrale et par rattraper le « retard ». Voilà pourquoi, mettre en lumière les « sacrifices » qui se produisent à cause du projet stratégique de l'adaptation théâtrale ainsi que les éléments « épiques » qui résistent, contre la volonté de dramatisation de l'auteur, est important comme étape d'approche.

Dans les deux sous-chapitres qui suivent, nous allons vérifier comment Giraudoux réussit à respecter la norme stricte de la composition dramatique. Nous examinerons tout d'abord la relation interpersonnelle établie entre les quatre personnages principaux, Jean, Siegfried-Forestier, Geneviève et Zelten dans la version scénique, puis le rapport de chacun avec son image d'origine dans la version romanesque. Ensuite, nous fouillerons dans le texte pour trouver des traces d'éléments « épiques ».

II Personnage romanesque, personnage dramatique

Nous nous concentrerons d'abord sur Robineau. Il nous importe de parler de lui en premier, car aucun autre personnage n'a les mêmes traits que Jean, narrateur du roman.

¹⁶⁰ Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*, p. 23.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 21.

La transformation de ce Jean en Robineau implique une question capitale pour ce qui est de l'adaptation théâtrale de *Siegfried et le Limousin*, car elle pose justement le problème du genre : le passage du narratif au dramatique. Ensuite, dans la deuxième sous-partie, nous envisagerons de parler de la relation entre les deux personnages principaux, Siegfried et Geneviève ainsi que de celle de leurs « doubles » dans la version romanesque. Enfin, nous appliquerons la même méthode au personnage de Zelten.

Notre but n'est cependant pas de faire la genèse de la pièce. À ce sujet il existe déjà des travaux de giralduciens érudits que nous citons très souvent dans le cadre de ce présent travail ¹⁶². Notre volonté est de jeter une modeste lumière sur l'effet de l'adaptation théâtrale ; il s'agit d'un petit relevé d'éléments « sacrifiés » du roman qui serviront de matériaux à une lecture du texte de la pièce dans la prochaine sous-partie.

1 Robineau : double modeste du narrateur du roman

Aussi bien est-il loisible de constater que Siegfried et le Limousin est écrit, senti et pensé par un narrateur à la première personne, fort attentif aux moindres nuances de l'univers, mais en somme étranger et presque indifférent au drame de Siegfried-Forestier. La pièce au contraire amène Giraudoux à créer des personnages objectifs et celle-ci est vécue dans la conscience de Siegfried et de Geneviève. Le « narrateur » devient un comparse, Robineau ¹⁶³.

Ainsi Albérès considère-t-il que le narrateur de *Siegfried et le Limousin* devient un « comparse » ; la transformation du narrateur Jean en Robineau est radicale. Pour mettre en relief cette différence radicale, nous poserons d'abord une question : pour quelle raison Robineau peut-il être appelé comparse ? Robineau est certainement un personnage secondaire, mais son rôle n'est pas muet comme dans le cas du théâtre classique. Certes, il reste en marge de l'intrigue principale, mais en servant d'intermédiaire entre Zelten et Geneviève puis entre Geneviève et Siegfried-Forestier, il contribue à l'avancement de l'action de façon cruciale. En effet, pour révéler la véritable identité de l'homme politique « allemand » Siegfried, Zelten a trouvé une idée : faire venir en Allemagne Geneviève, fiancée de Forestier, et la présenter à Siegfried pour que celui-ci retrouve la mémoire de son pays natal. Comme Zelten connaît Robineau depuis longtemps, il lui demande d'amener cette jeune femme à Gotha. Si Robineau ne connaissait pas Zelten et Geneviève, la rencontre ne se produirait donc pas. En accédant à sa demande, Robineau précipite le drame. Pourtant, après avoir présenté la Française à Zelten et à Siegfried à l'acte I, il se retire pour ne réparaître qu'à l'acte IV. Au total, Robineau n'est présent que dans sept scènes sans compter une scène de *Fin de Siegfried*, l'une des variantes du texte publiées après la création.

Dans les deux premiers actes, chaque fois qu'il apparaît sur scène, il accompagne un autre personnage et l'écoute comme le ferait confident dans le théâtre classique. Il est là comme « faire-valoir » ¹⁶⁴ de Geneviève lorsqu'elle paraît pour la première fois dans la

¹⁶² Il s'agit du livre de R.-M. Albérès, *La genèse du « Siegfried » de Jean Giraudoux* et de l'analyse faite par Jacques Body dans l'édition de la Pléiade.

¹⁶³ R.-M. Albérès, *op. cit.*, p. 24.

scène 5 de l'acte I ainsi que de Zelten dans la scène suivante. C'est ce qui fait que ces deux scènes fonctionnent comme « exposition » de la pièce, puisqu'elles forment une excellente « mise à plat des causes du conflit à venir : évocation du passé, présentation des acteurs du drame, état de la situation ¹⁶⁵ ». Grâce à cette exposition, le public sait pourquoi Geneviève est venue en Allemagne. La réplique métadramatique de Robineau prononcée lors de sa sortie dans la scène 1 de l'acte II sonne un peu comme un congé qu'il se donnerait à lui-même : « je te laisse. Tu as ta confidente ¹⁶⁶ ». C'est-à-dire que, dès que Geneviève trouve dans l'appartement de Siegfried un objet attaché au souvenir de Forestier, le portrait d'une femme qui lui ressemble, Robineau se retire : il est libéré du rôle d'accompagnateur de la jeune fille.

Le dernier acte commence par un dialogue entre Robineau et un douanier français. La scène se passe dans une gare-frontière. Robineau attend Siegfried qui est résolu à retourner en France, malgré son état amnésique qui dure encore. Cette fois, Robineau ne peut pas être appelé confident, parce que son interlocuteur n'est pas un des personnages principaux. Robineau intrigue le douanier à ce moment-là :

Pietri : [...] Vous prenez le train de 8 heures ? Robineau : Je ne sais pas encore. Je surveille le train de Gotha. J'attends quelqu'un. Pietri : C'est pour patienter que vous avez perdu votre temps à me faire la conversation ? Robineau : Je n'ai pas perdu mon temps. Vous ne pouvez savoir quelle force cela m'a redonné d'entendre parler à nouveau de retraite hors classe, de manille, de plat à l'ail. C'est une bouffée d'oxygène pour un organisme français. Pietri : Nous n'avons pas parlé de manille. Robineau : Si, si. C'était compris dans l'ensemble. En tout cas, cela m'a donné soif et faim d'entendre parler d'apéritif. Pietri : Nous n'avons pas parlé d'apéritif. Robineau : C'est curieux. J'ai l'impression que nous n'avons parlé que de cela... ¹⁶⁷

Pietri a raison ; ce dont ces deux « comparses » parlaient juste avant, c'est de la raison pour laquelle les douaniers français sont corses, de la vie quotidienne et du salaire d'un douanier, du système de chauffage de la salle d'attente de cette gare-frontière... mais à aucun moment de manille ni d'apéritif. Robineau se dissipe-t-il en conversant avec Pietri ? Pourquoi commet-il deux fois la même erreur (Pietri répète deux fois : « nous n'avons pas parlé de... ») ?

Évoquons d'autres excentricités verbales de Robineau. Dès sa première entrée, il impatiente Geneviève par une série de devinettes apparemment sans importance au sujet du lieu où ils sont et de la cause pour laquelle ils y sont. Tandis qu'elle, un peu énervée, l'interroge à plusieurs reprises – « Où sommes-nous enfin, Robineau ? » –, il ne cesse de

¹⁶⁴ Citons la première phrase de la rubrique de « confident » dans *Dictionnaire encyclopédique du théâtre A-K*, p. 385. « Accompagnateur presque indispensable du héros tragique de la période classique, dont il est l'ami ou le subordonné et, avant tout, le faire-valoir ».

¹⁶⁵ Rubrique « Composition dramatique » dans *Dictionnaire encyclopédique du théâtre A-K*, p. 379.

¹⁶⁶ *Siegfried*, p. 27.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 62.

lui faire admirer le paysage de la ville et ses monuments. Plus tard, alors que Geneviève se demande gravement ce qu'elle peut faire pour son amant amnésique, Robineau lui donne la réplique sur un ton facétieux.

Robineau : [...] Et toi, que comptes-tu faire ? Geneviève : Je ne sais. Je comptais te demander conseil. C'est grave. Robineau : C'est très grave... Tu pourrais commencer par les imparfaits du subjonctif ? Geneviève : Je ne parle pas de la leçon de français. Je parle de la révélation que j'ai à lui faire.

Robineau : C'est bien ce que j'entendais... [...] Une ou deux tendresses parfaites, Geneviève, sont nées de ces imparfaits. Geneviève : Ne plaisante pas, Robineau

168 .

Geneviève est perturbée par Robineau, qui lui parle comme spécialiste de philologie, de l'effet des « imparfaits du subjonctif ». Le ridicule du personnage vient du fait qu'il croit sérieusement que parler de la grammaire française agira auprès de l'amnésique.

Où est la nécessité de ses divagations qui n'ont aucun rapport direct avec l'intrigue principale de la pièce et qui ne peuvent être considérées, par conséquent, que comme des digressions insignifiantes pour le drame ? Il importe de rappeler que c'est le narrateur de *Siegfried et le Limousin*, Jean, qui est « devenu », Robineau dans *Siegfried*. La comparaison de ce narrateur avec Robineau montre que l'étrangeté de Robineau est une transposition du goût de Jean pour les digressions impromptues. La narration de ce Jean forme une grande série d'histoires anecdotiques très détaillées ; pendant la rédaction de la pièce, Giraudoux a sacrifié au fur et à mesure une grande partie de ces petites anecdotes, jusqu'à ce que la pièce prenne sa forme définitive.

Pour mieux comprendre cette transposition, il nous faut réfléchir aux moyens par lesquels Giraudoux fait de son roman un assemblage hétérogène plutôt qu'une fable linéaire. Il s'agit, premièrement, du manque d'individualité corporelle et psychologique du narrateur. Par exemple, après la longue narration de ses premières retrouvailles avec Zelten après la guerre, dans un café parisien, la scène change soudainement : Jean se trouve avec Geneviève. Il n'y a aucune description du chemin qu'il prend pour parvenir au lieu de rendez-vous avec elle en partant du café. Il en est de même pour d'autres scènes : bien que Jean bouge sans cesse, il y a très peu de descriptions de ses itinéraires, de ses moyens de transport. Pour prendre la mesure de son manque d'individualité psychologique, il suffit de prendre comme exemple le passage où Jean est détenu au café *Luitpold*¹⁶⁹, lors du malaise social causé par le coup d'État de Zelten. En dépit des circonstances exceptionnelles, la voix narrative n'exprime ni son inquiétude ni son angoisse, mais ne cesse de parler, de sang-froid, de ce qui se passe autour de lui, de l'attitude d'autres prisonniers. Le lecteur a l'impression que ce narrateur de *Siegfried et le Limousin* est une simple forme d'énonciation, une sorte de « voix off », plutôt qu'un personnage de chair et de sang. À travers ce vide narratif, les autres personnages émergent à la surface du récit et parlent tour à tour. Un grand nombre de discours directs et de discours indirects libres font ressortir l'image de plusieurs personnages. Ils parlent beaucoup, chacun ayant son propre point de vue, sans prendre en charge le fil

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶⁹ *Siegfried et le Limousin*, p. 753.

conducteur du récit. D'où le patchwork de petites histoires anecdotiques dans ce roman. Ce manque de corporalité et d'individualité du narrateur aboutit, comme nous l'avons expliqué dans le dernier chapitre, au dédoublement de la personnalité : la ligne de démarcation entre Siegfried et Jean s'estompe quand celui-ci rêve de celui-là¹⁷⁰ de sorte que le lecteur se demande même si fugitivement si, en réalité, ce n'est pas Jean lui-même qui est Forestier.

Deuxièmement, Giraudoux suggère l'existence d'autres mondes, parallèles à celui où se trouve le narrateur, comme si Jean avait des visions. Mais ce que celui-ci perçoit comme visions n'est ni simplement imaginaire ni infondé. Dans la plupart des cas, cela existe soit dans un autre lieu, soit dans un autre temps. Par exemple, Jean a l'impression, en attendant Zelten au café *La Rotonde* à Paris, de voir celui-ci marcher dans la rue. C'est comme si le paysage et les bâtiments qui auraient dû empêcher Jean de voir Zelten s'orienter vers le café étaient tous transparents. Citons le passage concerné :

Il utilisait en cette minute la section chevauchante avec plaque rouge du boulevard des Invalides ; il allait descendre de la deuxième voiture qui stopperait devant La Rotonde... En effet, il en descendit¹⁷¹

Plus tard il évoque la scène avec Zelten, dans ce même café, comme ayant réellement eu lieu. Prenons un autre exemple : sitôt installé à Munich, après une dizaine d'années d'absence, dans un appartement qui fait face au domicile de Siegfried, Jean part se promener dans la ville. Lors de cette sortie, il apprend par Lili, fille de la maîtresse du pensionnat où il vivait comme étudiant, l'histoire triste d'une amie, Martha. Martha et Jean s'étaient croisés sans se reconnaître le jour où il avait quitté l'Allemagne avant la guerre... La voix de Jean se met à raconter ce qui s'était passé ce jour-là, évoquant tour à tour leurs activités respectives, qui se déroulent simultanément. Au moment où elle poursuivait « un petit chien perdu semblable » à celui de Jean en espérant le rejoindre, Jean était à Augsbourg, « ivre de liberté et surpris par le contrôleur à danser dans le couloir » ; quand elle pleurait de tristesse, il était « en gare d'Ulm, à la hauteur de la cathédrale » ; alors qu'elle « s'arrangeait pour être basculée » par un jeune homme qui lui ressemblait, il était à côté d'un hôtel à Pforzheim, en se demandant s'il « n'allai[t] pas prendre à 6 heures le train qui ramène à Munich¹⁷² »... Deux temps différents se mélangent : le moment de l'adieu entre les deux personnages avant la guerre et le moment où Lili parle de Martha devant Jean. À ces deux temps s'ajoute un autre temps, celui de la narration, puisque logiquement, les retrouvailles avec Lili doivent avoir eu lieu avant que Jean ne débute son récit par « C'était en janvier 1922¹⁷³ ». La pluralité temporelle rend possible la

¹⁷⁰ Voir : p. 29.

¹⁷¹ *Siegfried et le Limousin*, p. 631. Nous analyserons le rôle de ce « pouvoir magnétique » de Zelten dans un autre sous-chapitre.

¹⁷² *Ibid.*, p. 668.

¹⁷³ C'est la première phrase du roman. *Ibid.*, p. 619. Citons la note intéressante : « Giraudoux, au début du premier manuscrit, écrit successivement : "Un matin de 1922", "de janvier 1922", "de janvier 1921" et revient à "janvier 1922" dans le deuxième manuscrit ». Ainsi il essaie de faire en sorte que le temps de la rédaction coïncide avec le temps de l'action.

coexistence de plusieurs mondes parallèles dans un seul et même récit. Il est à noter de plus que Giraudoux ne fait pas que juxtaposer ces séquences de Jean et de Martha : Jean se déplace continuellement en Allemagne, à Augsbourg, à Pforzheim, ou en gare d'Ulm, alors que Martha erre dans Munich comme une âme en peine. La description de Jean en mouvement pendant une journée forme une petite mais curieuse présentation des lieux du Sud de l'Allemagne.

La rupture de la linéarité de la fable dans le roman se manifeste, en troisième lieu, par un procédé étrange : des rédactions françaises. Pour compléter le cours de français que, déguisé en professeur de langue, il donne à Siegfried-Forestier, le narrateur rédige un texte après chaque leçon et l'envoie à son « élève ». Mais, ce n'est pas une simple leçon supplémentaire ; Jean entretient un vague espoir de faire revenir la mémoire de son ami en lui écrivant des compositions sur leur région limousine : une des rédactions envoyées est sur Solignac, une autre est sur Bellac. Par le moyen de cette correspondance apparemment anodine entre un professeur de français et Siegfried, le Français évoque les souvenirs communs qui pourraient agir sur le cœur de Forestier enseveli dans l'oubli. Le procédé lui paraît d'autant plus prometteur qu'il se souvient que Jacques Forestier préférerait l'écriture à la parole :

Jamais la conversation de Forestier, même avec son meilleur ami, ne permettait autrefois l'abandon ou les confidences. Mais parfois nous recevions des lettres, [...] dans lesquelles il nous expliquait par exemple pourquoi, la veille, du Père-Lachaise, il avait détourné la tête au lieu de reconnaître la Seine invisible à sa gaine de brume et de tendre l'oreille pour suivre au bruit le tracé des métros, ou tout autre détail insignifiant d'une attitude qui se révélait ainsi très complexe et très sensible¹⁷⁴.

Ainsi ces rédactions françaises sont-elles insérées assez brusquement dans le récit romanesque afin de faire apparaître les choses qui auraient pu exister si Forestier retrouvait la mémoire. Elles sont pleines de descriptions qui reflètent la réalité de la vie limousine et de l'amitié entre les deux Français écrivains. Pourtant l'absence totale de Forestier sur le plan du récit du roman les rend complètement « silencieuses ». Autrement dit, une autre réalité que celle qui est racontée par le narrateur est présentée aux yeux du lecteur par cette correspondance.

Ces trois procédés, la mise en crise de la corporalité et de l'individualité de Jean, la négation de l'unité spatio-temporelle de la narration, et la correspondance entre Jean et Siegfried, ont tous les trois pour effet de faire de la narration de *Siegfried et le Limousin* une espèce de tressage de plusieurs histoires coexistantes racontées de plusieurs points de vue. Il est difficile, voire impossible d'enfermer le sujet de cette curieuse narration dans le personnage dramatique de forme traditionnelle. C'est un travail aussi impossible que de faire un complet avec un tissu épais consolidé par plusieurs tissus d'épaisseur variée. La narration de Jean est, par sa nature, un tissu difficile à plier, à tailler, et à couper, à cause de son doublage par beaucoup d'autres tissus aussi résistants. Quand on a l'intention d'écrire une pièce suivant la norme du théâtre mimétique, on apprend bientôt que le personnage « dramatique » ne peut être découpé que dans un seul tissu. Et Giraudoux, qui voulait plaire au public, dut se plier à cette contrainte.

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 679, 680.

L'examen des manuscrits de *Siegfried* nous révèle la souffrance que l'écrivain ressent tout le temps que dure ce travail de transformation du narrateur de son roman en personnage théâtral : il hésite plusieurs fois entre l'univoque et l'équivoque, le présent et l'omniprésent, le « dramatique » et l'« épique » afin de transformer ce Jean en personnage théâtral. Dans une des versions primitives de la pièce, Giraudoux attribue à Robineau beaucoup plus de digressions que dans la version définitive. Prenons comme exemple le dialogue entre Robineau et Geneviève au début de la première scène :

Geneviève : Où sommes-nous ? Robineau : Mon capitaine, qui sommeillait sur son cheval pendant les marches, se réveillait aussi pour me crier : Où sommes-nous ? Je lui répondais par le chiffre des kilomètres : nous étions au 20, nous étions au 40. Nous sommes aujourd'hui au kilomètre 845... Devine. Geneviève : C'est un œuf. C'est la réponse qui donne le maximum de réussite...

175

La ressemblance avec la première scène de la version définitive saute aux yeux. La question posée tout au début par Geneviève « où sommes-nous ? » ne va pas sans faire penser à la scène de devinettes, que nous venons de citer plus en haut. Mais le manque de communication entre les deux personnages est plus grave ici : Robineau parle de ses souvenirs du front, sans répondre à la question de Geneviève, tandis que dans la version définitive, il ne s'écarte pas du sujet, même s'il ne l'aborde que de manière détournée, au travers de devinettes. De plus, les digressions de Robineau ne s'arrêtent pas ici. Après avoir donné une réponse appropriée à la question de Geneviève en la faisant patienter par des redondances, il continue à exalter l'Allemagne en évoquant beaucoup de sites réputés, aussi bien historiques que culturels, et ses souvenirs de la ville de Munich¹⁷⁶. Geneviève paraît servir seulement de faire-valoir au discours de Robineau, plein d'admiration pour l'Allemagne.

Pour donner un langage dramatique aussi cohérent que possible à ce Robineau qui est en vérité ce qui « reste » de ce fameux narrateur Jean, Giraudoux lui enlève le pouvoir d'englober le monde entier, mais ne lui enlève pas pour autant la prédilection pour le détail. En décidant d'adapter son propre récit polyphonique, Giraudoux s'impose de faire face à la problématique que Peter Szondi relève par cette formulation magistrale : « la structure épique est déjà là, mais elle est encore masquée par la thématique, et donc à la merci du déroulement de l'action »¹⁷⁷. Le tiraillement de Giraudoux entre le « dramatique » et l'« épique » finit par disloquer la forme dialoguée. Examinons à cet égard la suite de la première scène entre Robineau et Geneviève dans la version définitive :

Geneviève : Où sommes-nous enfin, Robineau ? Robineau : Au kilomètre onze cent cinquante de Paris, Geneviève, devine. Geneviève : Quel froid ! Tout ce que je devine, c'est que ce n'est pas à Nice ! Où sommes-nous ? Robineau, qui

¹⁷⁵ *Siegfried, version primitive, p. 1187.*

¹⁷⁶ Dans les premières versions, Giraudoux situe la scène à Munich. C'est en fin de rédaction de la pièce, qu'il déplace le lieu scénique de Munich à Gotha. Voir : *Siegfried*, notice, p. 1152.

¹⁷⁷ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, p. 48.

essuie son binocle, dos à la baie et près de la rampe : Tu vois la ville entière de cette fenêtre... Regarde... Je vais tout t'expliquer. Que vois-tu ? Geneviève : Ce n'est pas Nice... Je vois à ma droite un burg avec des échauguettes, des bannières et des ponts-levis. Robineau, toujours tourné vers le public, parlant comme à lui-même, mais haut : C'est le National Museum ! Geneviève : Je vois devant moi un temple grec, au milieu des cèdres, tout couvert de neige. Robineau : C'est l'Orpheum !... Geneviève : À ma gauche enfin, un building de dix étages, percé de verrières en forme de licorne. Robineau, de plus en plus lyrique : C'est le Panoptikum !... Geneviève : Et enfin, en contrebas, un palais florentin à fresques et arcades. Robineau : Le palais de Maximilien ! Geneviève : Le Maximilianeum, sans doute ? Robineau : Tu l'as dit ! Geneviève, se retournant : Où sommes-nous, Robineau ? Robineau : Mais à Gotha, Geneviève, nous sommes à Gotha !¹⁷⁸

Sous l'apparence d'une série d'échanges de répliques ordinaire, il y a deux « dialogues » dans ce passage. L'un est entre Robineau et Geneviève, l'autre est entre trois « personnages » : deux vrais et le public. Le premier est composé seulement par deux répliques : « Où sommes-nous, Robineau ? » « Nous sommes à Gotha ! ». Mais ces répliques sont écartées à cause du deuxième « dialogue » composé par toutes les autres répliques. Là, Robineau ne fait qu'énumérer le nom de sites connus et de noms propres, de même que Jean dans le roman. Selon les indications scéniques telles que « tourné vers le public », ces répliques digressives sont adressées au public. La présence virtuelle de ce troisième interlocuteur qui s'assied dans la salle met en danger la forme strictement dialoguée. Évoquons la formule de Szondi sur le rapport entre le drame absolu et le dialogue : « le dialogue porte le drame, et la possibilité du dialogue est la condition de la possibilité du drame ». Robineau annonce ainsi l'apparition du « commentaire »¹⁷⁹ qui s'oppose à l'action, fondement de la définition de la forme dramatique. La « résistance » des éléments digressifs déstabilise le principe de base de la forme canonique du drame.

Il y a une espèce de difformité dans le personnage de Robineau : il est ostensiblement « dramatique » en se présentant comme le confident fidèle, en même temps qu'« épique » pour la fréquence de propos superflus, inopportuns ou incompréhensibles qui sont adressés quelquefois directement au public. La coexistence de deux modes littéraires dans ce personnage nous fait juste penser que l'auteur fait le va-et-revient entre le « romanesque » et le « dramatique » tout en essayant, discrètement mais audacieusement, de transposer l'état brut du premier dans le second.

2. Siegfried et Geneviève : du flou au concret

Est-ce qu'alors les autres personnages dramatiques sont aussi tiraillés que Robineau, par ces deux pôles différents ? Examinons d'abord la structure dramatique de la pièce par le biais du lien humain entre deux personnages principaux : Siegfried et Geneviève. Ensuite, regardons de près les personnages romanesques portant le même nom qu'eux. Par le sacrifice de quoi, cette relation interhumaine dans la version théâtrale s'est-elle établie ?

¹⁷⁸ *Siegfried*, p. 11.

¹⁷⁹ Hélène Kuntz, Rubrique « commentaire » dans *Lexique du drame moderne et contemporain*, p. 46.

Rappelons brièvement la fonction que le rôle-titre exerce dans la pièce au point de vue de la composition dramatique. Comme le font les héros du théâtre classique, Siegfried apparaît sur la scène assez tardivement, par rapport aux autres personnages. C'est seulement dans la scène 8 de l'acte I qu'il entre. Sept scènes antérieures forment donc la partie d'exposition de la pièce, dans laquelle d'autres personnages parlent de cet amnésique sous plusieurs angles : sa vie politique actuelle, son passé inconnu, l'origine de son nom majestueux... Tout le dramatique de la pièce est centré sur la complexité du rôle du héros : l'homme politique amnésique dont la nationalité est douteuse. Zelten, ennemi politique de Siegfried, guette le bon moment pour divulguer le passé de son adversaire respecté par la nation allemande. Geneviève, désespérée pendant des années à propos de son fiancé disparu au début de la guerre de 1914, vient en Allemagne et apprend que son Forestier est devenu un homme politique célèbre dans l'acte I. Devenue l'enseignante de français de son fiancé qui ne la reconnaît plus, elle décide de rester avec Siegfried dont la nationalité allemande est remise en doute en plein jour par Zelten dans l'acte III. Sans espoir de guérir de son état amnésique ni de rester en Allemagne en tant que citoyen allemand, le héros est déchiré par l'amour de deux jeunes filles, l'une est allemande Eva, l'autre est française Geneviève. La scène de ce ménage à trois qui se termine par le soupir désespéré de Siegfried, « Que peut bien choisir un aveugle ! », constitue le coup du théâtre de la pièce. Cette réplique est connotée de deux façons, l'une sentimentale, l'autre politique, parce qu'elle est prononcée après le débat soulevé par deux femmes amoureuses de lui, l'une symbolisant la France, l'autre l'Allemagne moderne.

Cette intrigue à la fois romantique et politique est élaborée à la suite de l'idée géniale de Giraudoux au sujet de la relation entre le héros et Geneviève au cours de la rédaction : « en un éclair [...], de Geneviève Prat, l'artiste "bohème" qui dans le roman et dans les premiers essais de la pièce assistait sans raison à la métamorphose de Siegfried, il fait l'ancienne fiancée de Jacques Forestier ! »¹⁸⁰ Ce point d'exclamation d'Albérès témoigne de l'inédit éclatant de cette idée. Il est bien vrai que dans le roman, il y a un passage dans lequel est mentionnée l'oscillation de Siegfried entre Geneviève et Eva¹⁸¹ ; il est vrai également que lorsque la Française est en train de mourir à Oberammergau dans le roman, l'amnésique se trouble devant ce malheur comme s'il était amoureux d'elle. Pourtant, il n'y a quand même pas de scène de tête à tête entre ces deux Français. Siegfried est assurément à côté de Geneviève mourante, mais il y a d'autres personnes, parmi lesquelles le narrateur lui-même, qui la voient quitter la vie.

Comme nous l'avons évoqué ailleurs, Giraudoux a l'intention de rendre sa pièce « mélodramatique ». La volonté de l'auteur nous semble bien réalisée notamment grâce à la présence de cette héroïne. D'une part, Geneviève, arrivant chez Siegfried sans savoir où elle se trouve ni ce qui va arriver, parle d'une manière languissante, de sa triste situation causée par la disparition de son fiancé. Comme le dit Zelten, elle arrive « dans un événement grave avec la voix et les gestes qu'il faut »¹⁸². D'autre part, l'auteur rend la

¹⁸⁰ R.-M. Albérès, *op. cit.*, p. 53.

¹⁸¹ « Je sentais l'affection de Kleist vaciller entre les deux femmes, et il s'étonnait que ce fût avec quelque angoisse, ne se doutant pas, tant chacune en était la fille, qu'il hésitait entre deux pays. » *Siegfried et le Limousin*, pp. 740-741.

rencontre entre elle et son fiancé alias Siegfried fatalement providentielle aux yeux de cette Française. Rappelons que la rencontre providentielle est un des procédés habituels du genre mélodramatique : le héros arrive à temps pour sauver son amante qui est aux abois ; une perche est tendue par hasard au chef de famille deshonoré et désespéré... Effectivement, dans la scène 7 de l'acte I de *Siegfried*, aussitôt après que Geneviève a parlé de la perte irrémédiable de son amant, elle entend justement celui-ci. Le trait mélodramatique est ainsi souligné chez Geneviève.

Ces deux personnages, Siegfried et Geneviève se présentent différemment dans le roman. En un mot, Siegfried n'est pas aussi pathétique mais interminablement flottant ; Geneviève n'est pas aussi mélodramatique mais plus bohème.

Commençons par Siegfried von Kleist. Un grand vide psychologique : ne serait-ce pas l'expression la plus juste pour expliquer ce personnage ? Mais faisons attention : ce n'est ni à cause de sa double identité, Siegfried-Forestier, ni à cause de l'in vraisemblance de l'histoire d'un amnésique. Il est bien vrai que ce roman nous incite à nous demander comment il aurait pu maîtriser au bout de cinq ans seulement une langue au point de l'utiliser aisément en tant qu'homme politique. Certes. Mais cela n'a rien à voir. Il s'agit, tout simplement, de l'ignorance complète du narrateur sur Siegfried.

« [...] nous sommes prêts à accepter vos exigences, si vous voulez bien nous dire ce que vous savez de Siegfried » Je ne savais rien ¹⁸³.

Souvenons-nous de la situation de ce passage : un homme qui s'appelle le professeur Schmeck s'adresse au narrateur et dit qu'il a besoin de Siegfried en tant que conseiller d'État modèle. Le professeur craint les conséquences de la révélation de la véritable identité de Siegfried et se rend chez le narrateur dans le but de demander à ce dernier de ne divulguer le secret à personne. C'est à ce moment-là que Jean se dit : « je ne sais rien » de Siegfried. Est-ce que Jean fait semblant de ne rien savoir de son ami en craignant d'être impliqué dans une situation difficile ? Nous nous souvenons bien d'ailleurs que le narrateur connaît son ami Forestier si bien qu'il reconnaît des morceaux rédigés par ce dernier dans le texte signé S. V. K ; et c'est ce qui déclenche ce récit sur l'aventure en Allemagne. Mais il s'agit de Siegfried ici. En effet, Jean ne connaît pratiquement rien de cet homme politique « allemand ». Il se contente d'être observateur vis-à-vis de ce dernier et ne peut raconter sur lui que le manque de personnalité nette : « De tout son être il était bon, affectueux, mais hors du présent » ¹⁸⁴. Voilà pourquoi il n'y a rien d'étonnant si la narration laisse apparaître une certaine vacuité du personnage principal. En effet Siegfried est presque une « ombre » quand il entre dans le récit pour la première fois.

« Nous y sommes, dit Ida. Voici sa villa. Dans dix minutes, il va sortir pour fermer les volets... Son bureau d'ailleurs donne sur la rue... Tenez, voyez cette ombre ! »

¹⁸² *Siegfried*, p. 18. Il faut constater qu'ici Zelten se met ainsi à l'écart et décrit ce qui se passe au niveau de l'action dramatique. C'est parce que l'auteur laisse au personnage des traits « épiques » dans le sens brechtien. Il fait des « commentaires ».

¹⁸³ *Siegfried et le Limousin*, p. 710.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 692.

Il appartient bien à l'Allemagne, au lieu de me le faire voir lui-même, de me montrer d'abord le spectre de S. V. K. Derrière le store baissé en drap de cinéma, je voyais seulement une ombre se rapetisser à la taille d'un nain, s'agrandir à celle d'un géant, s'orner de nombreux bras, ou ne plus laisser sur la table qu'un cercle gris et mouvant comme en donne le microscope. [...] Triste opération d'avoir à reconnaître ses amis au rayon X !¹⁸⁵

Si Ida, la fille qui amène Jean à la maison de l'homme d'État allemand, appelle ce dernier « ombre », c'est tout simplement parce qu'elle voit littéralement une « ombre », zone sombre créée par le corps opaque de Siegfried, qui intercepte les rayons de la lumière dans sa chambre. Pourtant, le mot prononcé par Ida contiendrait aux yeux du lecteur un sens figuré sans qu'elle en ait l'intention : Siegfried est tellement énigmatique que son apparence paraît changeante et transitoire comme une apparition ou une ombre. Son ombre diminue et s'agrandit au gré de son mouvement dans sa chambre. L'élasticité de cette silhouette semble symboliser une espèce d'inconstance identitaire du personnage. C'est ce qui a été souligné par Jacques Body, qui fait remarquer l'« inanité » du personnage : « Mais enfin le personnage de Siegfried, dans sa vie allemande ne montre aucun trait personnel bien marqué, de ceux qui inspirent Giraudoux ; il est visiblement un symbole »¹⁸⁶.

Si Siegfried est « visiblement un symbole », de quoi l'est-il ? Chose curieuse, il est un vide en tant qu'individu, alors qu'il est littéralement plein des symboles de l'Allemagne dès sa première rencontre avec Jean.

Enfin Kleist entra... Il entra plus couvert encore de barbes, de bagues et de breloques qu'il ne l'avait semblé de loin, tant l'Allemagne prenait ses précautions pour qu'il ne manquât plus, en cas de nouvelle amnésie, de plaques d'identité.¹⁸⁷

Dès la « naissance » de Siegfried après la « disparition » d'un certain Forestier, en Allemagne, on ne cesse de le mythifier, de le diviniser. D'une part, cela s'explique par le nom déjà : Siegfried von Kleist. Le nom qui n'est pas sans rappeler l'écrivain célèbre et la chanson des Nibelungen devient une fierté pour le pays. D'autre part, la volonté collective des Allemands empressés à construire un nouveau pays se substitue à la vérité individuelle disparue du personnage. Le propos du professeur Schmeck, un représentant typique de ces Allemands modernisés, se comprendrait dans ce contexte-là : « Quelle que soit la nationalité de Siegfried, Hongrois, Français ou Portugais, l'Allemagne a besoin de lui »¹⁸⁸ jusqu'au jour où « l'Allemagne sera faite. »¹⁸⁹ Ils ont développé « en Siegfried un conseiller d'État modèle » dont les services deviennent indispensables pour eux. Par ailleurs, nous pouvons évoquer également la scène de la visite des parents qui ont perdu

¹⁸⁵ *Ibid.*, pp. 658-659.

¹⁸⁶ Jacques Body, *op. cit.*, pp.225-226.

¹⁸⁷ *Siegfried et le Limousin*, p. 677.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 710.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 711.

leurs fils pendant la guerre. Ils viennent voir Siegfried en espérant reconnaître les moindres traits de leurs fils dans le profil de cet homme d'État. La visite est organisée par Eva, qui retrouva cet homme blessé, le rééduqua en lui apprenant la langue allemande et l'orienta vers la vie politique. Eva, tout en sachant que Siegfried n'est pas allemand, fait semblant d'aider de cette manière l'amnésique à retrouver sa famille. Cela entraîne un autre résultat plus important : faire retentir la renommée de Siegfried. Cette visite parentale a pour effet de souligner le lien symbolique entre le pays et Siegfried ainsi que la vacuité mentale et psychologique du personnage. L'Allemagne moderne est unifiée sous l'égide du héros ultimement sublimé, Siegfried.

Quant à Geneviève, elle n'est pas moins énigmatique que Siegfried dans le roman. Le narrateur connaît cette fille française depuis une dizaine d'années. Elle est sculptrice et ex-femme de Zelten. Sa vie pleine de péripéties cause l'instabilité de sa vie familiale, sociale, religieuse, et intime.

Je suis enfant adultérine, mais mon père était sénateur ; j'ai quitté le couvent directement pour l'atelier Quentin, mais je ne crois en Dieu que l'été ; je suis divorcée, mais je continue à vivre avec mon mari ; j'ai été Allemande pendant la guerre, mais je suis revenue deux fois en France par l'aéroplane pour accoucher de petits enfants morts...¹⁹⁰

C'est en Geneviève que Giraudoux réussit à rapprocher « deux réalités les plus éloignées possible », si nous empruntons la formule de Florence Delay¹⁹¹ : enfant sans famille/enfant d'un père haut placé, religieuse/laïque, mariée/divorcée, naissance/mort, et la France/l'Allemagne. Geneviève oscille perpétuellement entre deux pôles différents ou opposés. Elle est en mouvement, instable. D'autre part, l'effet onirique est lié à son caractère nomade et quasi-bohémien, de telle sorte que son identité paraît conflictuelle. Un personnage comme Geneviève ne se trouverait pas dans la littérature réaliste, où les personnages vivent chacun dans leurs contraintes sociales. Il lui manque un statut social : elle n'est ni fille, ni soeur de quelqu'un. Elle fréquente presque n'importe qui. D'ailleurs le narrateur Jean habitait aussi avec elle auparavant¹⁹². Elle incarne un état anonyme¹⁹³. Elle se trouve par-ci par-là. Elle est un grand vide. À cela s'ajoute que Giraudoux lui donne un pouvoir curieux : ressembler à quelqu'un qu'elle aime. Quand un fiancé la

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 646.

¹⁹¹ Florence Delay, « Sur le front du bonheur. Jean Giraudoux » in *Séduction Brève*, 140. « L'image telle que l'a définie pour un siècle Pierre Reverdy dans sa revue *Nord Sud* (comme la ligne de métro), cette « pure création de l'esprit » qui rapproche entre elles deux réalités les plus éloignées possible, ne concerne pas seulement la poésie. Voilà pourquoi les tournages en prose de Giraudoux intéressent les cinéastes et pourquoi Proust, dans *Contre Sainte Beuve*, le tenait pour un de ces écrivains neufs que l'on ne comprend d'abord pas « parce qu'ils unissent les choses par des rapports nouveaux ».

¹⁹² *Siegfried et le Limousin*, p. 647. « Moi-même, j'avais habité avec elle près de Rouen-Saint-Morin, chez Renaud, à l'enseigne Au bon vin pas d'enseigne, où elle travaillait seule à sa sculpture [...] »

¹⁹³ Ce qui rappelle beaucoup une réplique de Geneviève adressée à Siegfried dans la version scénique : « Tous les êtres, je les trouve condamnés à un si terrible anonymat. Leurs nom, prénom, surnom, aussi bien que leurs grades et titres, ce sont des étiquettes si factices, si passagères, et qui les révèlent si peu, même à eux-mêmes ! » *Siegfried*, p. 29.

quitte, au lieu de se plaindre du départ imprévu de ce dernier, « elle se content[e] de ressembler quinze jours au disparu. »¹⁹⁴ Après avoir contemplé le narrateur avec un regard perçant, « son visage commence à [lui] ressembler. »¹⁹⁵ C'est comme si elle voulait littéralement s'incarner dans ce quelqu'un. L'instabilité du « moi » de Geneviève est soulignée par l'anomalie de syntaxe également. Dans le passage suivant par exemple, le lecteur ne confond-il pas, en le lisant, Geneviève avec cette « cousine de Montbéliard » ?

A ses jours de fierté, seuls jours qu'elle eût, elle nous parlait à toute occasion d'une cousine de Montbéliard qui, elle, était en règle avec tous les prêtres et hôtels de villes, qui était légitime, baptisée, mariée à l'église, et qui enfantait de petits enfants vivants. Mais d'une beauté extrême, surtout les jours où elle ressemblait à un fiancé non humain, à l'esclave de Vinci, à l'ange de Modigliani, ayant non seulement les trois sillons du ventre, les traits et le buste parfait d'après le compas des Beaux-Arts (que de fois nous l'avons mesurée !) mais pesant, quoique toujours mourante, le poids de la santé absolue sur les bascules du métro.¹⁹⁶

La narrateur décrit cette « cousine de Montbéliard », en employant plusieurs propositions relatives qui commencent par « qui ». Mais lorsqu'il revient sur Geneviève, il n'emploie pas le nom propre mais le pronom personnel « elle ». Le lecteur sait déjà que Geneviève est douée du pouvoir de ressembler à quelqu'un qu'elle aime, par les lignes précédentes, donc il pourrait peut-être deviner ce dont il s'agit. N'empêche cependant que l'effet de dédoublement entre la cousine de Montbéliard et Geneviève se manifeste par le fait de l'emploi anormal de ce « elle » à la place de « Geneviève ».

Giraudoux change drastiquement deux personnages principaux, Siegfried et Geneviève. Les traits oniriques et flottants de ces deux protagonistes sont largement enlevés ; et à la place de cela, la psychologie individuelle est soulignée. Ces deux personnages se font remarquer nettement par l'intrigue amoureuse, ce qui fait que le public s'identifie à eux comme si c'était un mélodrame. Il est à noter par ailleurs qu'à la différence de Robineau à qui Giraudoux attribue pas mal de répliques apparemment « ridicules », ce jeune premier et cette héroïne parlent à priori sérieusement et coïncident avec la norme du personnage traditionnel du théâtre mimétique. Pour tout dire, ces deux personnages ne sont pas aussi tiraillés entre le « dramatique » et l'« épique » que Robineau l'est.

3. Zelten : personnage-clef

Au terme de l'élaboration de liens humains entre eux, Jean devient beaucoup moins éloquent en Robineau qui garde cependant des traits pittoresques de son double romanesque ; Siegfried et Geneviève sont liés par l'intrigue romantique nouvellement inventée par l'auteur. Mais, que fait Giraudoux de Zelten ?

¹⁹⁴ *Siegfried et le Limousin*, p. 646.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 650.

¹⁹⁶ *Ibid.*, pp. 646-647. *C'est nous qui soulignons.*

La première impression que le spectateur de *Siegfried* aura du personnage n'est pas difficile à imaginer : on le prendra pour un rival redoutable du héros de l'intrigue romantique. L'entrée de Zelten est devancée par le mot de méfiance d'Éva, secrétaire de Siegfried :

Les bruits les plus fâcheux courent sur le compte de Zelten. [...] On raconte qu'il a acheté la police et qu'hier soir même, tous les agents étaient convoqués chez lui.¹⁹⁷

La première réplique que l'auteur lui attribue est adressée à Eva et assez vexante pour celle-ci : « je vois que tu fais toujours bonne garde autour de ton nourrisson »¹⁹⁸. Le public comprend tout de suite qu'il s'agit de Siegfried lorsque Zelten dit « nourrisson », après avoir entendu la méfiance contenue dans la réplique précédente d'Eva. En entrant sur la scène, il ne fait que critiquer Siegfried en se moquant d'Éva, et insiste sur le fait, d'un côté, que la popularité de cet homme politique ne doit qu'à sa mystérieuse identité ; de l'autre côté, que l'Allemagne moderne unifiée sous l'égide de la philosophie de Siegfried, qui est « une entreprise sociale et humaine », s'oppose à l'ancienne Allemagne pleine de pittoresques que Zelten veut garder, qui est « une conjuration poétique et démoniaque ». Après la scène de retrouvailles et d'amitié entre lui et Robineau, Zelten se remet à parler du projet de conspiration et se retire pour réapparaître dans la scène 2 de l'acte III, afin de se trouver définitivement face à face avec l'amnésique et révéler finalement le secret de ce dernier. La fonction du rôle est ainsi explicitée : Zelten est là pour former le nœud l'action dramatique. L'agencement de scènes et de personnages étant ainsi bien calculé, Giraudoux réussit à rendre clairs les liens interpersonnels dans la pièce, ce qui fait que le coup de théâtre est très marqué.

Or, par rapport aux scènes dans lesquelles Zelten se présente comme l'adversaire de Siegfried, la scène de retrouvailles et d'amitié entre Zelten et Robineau dans la scène 6 de l'acte I est connotée différemment :

Ils restent à distance un moment, se contemplant silencieusement, à travers toute la scène. Zelten : Voilà ! Robineau : Voilà ! Zelten : C'est toi, Robineau, Hippolyte-Amable ? Robineau : Otto-Wilhelmus bon Zelten-Buchenbach, c'est moi. Zelten : C'est toi, brachycéphale brun, surchargé de lorgnons, de gilets de laine, terrible dans les assauts ? Robineau : Oui, crème de culture, beurre de carnage, fils d'Arminius, c'est moi. Zelten : J'ai l'impression que nous nous parlons de très loin au téléphone, Robineau, qu'un rien suffirait pour couper la communication... Tiens bien l'appareil !... Je te vois pourtant. Tu n'as pas changé. Robineau : Ni toi...¹⁹⁹

Une certaine gaucherie verbale est présente ici : le dialogue n'a pas de ton gratuitement amical, car ils disent « voilà ! » comme s'ils trouvaient un objectif militaire. Ensuite, cela prend un aspect un peu disciplinaire. En soldat, ils devaient se présenter ainsi dans l'armée : dire le prénom et tout le nom, afin de se faire reconnaître au front. Mais, à cette

¹⁹⁷ *Siegfried*, p. 5.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 5.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 14.

présentation disciplinaire s'ajoutent des détails qui ne semblent pas tellement nécessaires à relever : « lorgenons », « crème de culture », « beurre de carnage »... L'intérêt de cet échange de répliques consiste dans le fait que par le moyen d'une discipline sévère mais fréquente en temps de guerre, chacun rappelle petit à petit des détails mineurs de son ami étranger jusqu'à ce que soit dissipée la sévérité des traits militaires inhérents à la forme énonciative. Ainsi est évoquée leur relation interpersonnelle très compliquée qui vient de se terminer grâce à la fin de guerre : l'un est Français et amoureux de la culture de l'ancienne Allemagne. L'autre est Allemand francophile. Le respect mutuel et interculturel les liait et pourtant, la guerre a éclaté et ils sont devenus ennemis.

Le curieux est qu'ils ne se rapprochent pas tout de suite, mais « restent à distance ». Or, cette distance n'est pas représentée que par la mise en scène. C'est qu'avant qu'ils se rapprochent finalement, Zelten évoque la distance qui les séparaient par la figure du téléphone que nous venons de citer, ainsi que celle de la balle :

Zelten : Heureusement nous sommes maladroits, Robineau, nous nous sommes manqués. Tu me visais ? Robineau : Plusieurs fois, dans les attaques, en pensant à toi, j'ai levé mon fusil et tiré vers le ciel. Zelten : Tu l'as raté aussi ! Il continue ses errements, du moins au-dessus de l'Allemagne. Mais je pensais bien en effet que tu ne t'acharnais pas contre ton ancien ami. Toutes les fois qu'une balle me ratait, je me disais : c'est encore ce brave Robineau qui tire ! Toutes les balles qui atteignaient, comme tes paroles d'ailleurs, des objets qui n'avaient rien à faire avec elles, des bouteilles, des poires sur des arbres, je ne pouvais m'empêcher de penser que c'étaient les tiennes. Mon adjudant a été touché une fois à la fesse, tout le monde riait : j'ai pensé à toi...(Ils se rapprochent. Affectant la conversation familière) Bonjour, Robineau. Robineau : Bonjour, Zelten. Zelten : Tu vas bien ? Robineau : Pas mal, et toi ? Un silence.

200

Ici aussi, de même que la forme énonciative disciplinaire est exploitée pour représenter l'amitié profonde entre les deux anciens soldats de différente nationalité, la distance qui les sépare visuellement est mise en valeur. Zelten peut penser beaucoup à son ami absent comme si celui-ci était là, auprès de lui. La distance fait valoir le pouvoir de Zelten un peu comme une espèce de « télépathie » amicale.

Giraudoux présente ainsi deux facettes différentes du personnage allemand : l'un est rival du héros, l'autre est l'ami plein d'humanité de Robineau. La première facette est nécessaire au déroulement de l'action, car sans Zelten, cet adversaire redoutable, le coup du théâtre ne se produirait pas. Mais la deuxième nous intrigue. Pourquoi Zelten ne fait-il pas sa première apparition plus « naturellement » ? La scène rompt nettement avec l'illusion mimétique. La réticence éprouvée par les deux hommes à l'égard des retrouvailles aurait pu être mise en scène de la façon plus réaliste...

Giraudoux donne à Zelten un pouvoir curieux dans le roman, mais là, le pouvoir s'avère plus net que la télépathie supposée dans la pièce. Il s'agit du pouvoir magnétique qui s'exerce sur le narrateur de *Siegfried et le Limousin*. La première apparition de Zelten est devancée par le passage sur un souvenir de Zelten hypnotiseur, prononcé par le narrateur quand celui-ci attend son ami allemand à *la Rotonde*, un des repaires parisiens

200 *Ibid.*, pp. 14-15.

– mais plein de traits imaginaires - de ceux qui sont zelteniens :

Soudain je ressentis l'appel qui prévient les suggestionnés de l'approche de l'hypnotiseur. Il va sans dire que Zelten avait un pouvoir magnétique, et m'avait même une fois endormi. Pendant la guerre, à deux ou trois reprises, j'avais cru percevoir cette succion d'un esprit, parfois tellement vive qu'elle semblait venir de la tranchée d'en face. Zelten, si je me laissais guider aujourd'hui par ce message, prenait en ce moment le tramway vert au quai d'Orsay [...]²⁰¹

L'idée globale qui sera transposée dans Zelten télépathique y est présente, même si son pouvoir s'exerce dans le sens contraire : c'est Jean qui ressentait la présence de Zelten. Celui-ci n'est bien sûr pas là car c'est justement pendant la première guerre mondiale. Malgré cela, Jean a l'impression d'entendre la voix de son ami allemand ; ces deux amis liés par une amitié profonde peuvent communiquer l'un avec l'autre sans se retrouver ensemble.

Outre cet épisode sur l'appel onirique entre Zelten et Jean, le roman *Siegfried et le Limousin* est très riche en mystères notamment quand il s'agit de cet Allemand. D'un côté, son identité sociale n'est pas bien éclairée ; il vivait et fréquentait le quartier de Montmartre avant la guerre et fit connaissance avec le narrateur à ce moment-là. Pourtant on ne sait pour quelle raison il est à Paris au moment où Jean se décide à partir en Allemagne au début de ce récit romanesque, et comment cet allemand pouvait préparer pour son ami français un faux passeport de nationalité canadienne. Fait-il des affaires dans tel ou tel marché clandestin ? Ou bien est-il assez haut placé dans le gouvernement allemand pour faire fabriquer un faux passeport ? Les deux choix sont possibles.

D'un autre côté, chaque fois que Zelten paraît sur le plan du récit, Jean se laisse prendre par l'envie de digressions, et laisse le lecteur ignorant des données personnelles de cet Allemand. C'est le cas de la scène de retrouvailles du narrateur avec Zelten. Citons le résumé du passage concerné, fait par R.-M. Albérès :

Sa première rencontre avec Zelten commence par : « Je retrouvai Zelten. Je fus convoqué par mon marchand de tableaux... ». Mais une longue description de trois dessins chez le marchand nous amène à un paysage de Rome daté de mai 1648, et Giraudoux insiste sur la fraîcheur particulière du printemps de 1648, jusqu'au moment où il se sent obligé d'écrire : « Mais revenons à Zelten. Quand j'eus demandé le prix de ces dessins et que je les eus ravis [...], j'appris qu'ils avaient été apportés d'Allemagne par le petit comte von Zelten... » Le narrateur se rend à un rendez-vous fixé par Zelten, mais en l'attendant, rappelle longuement leur intimité avant 1914. Lorsque Zelten l'a rejoint, la rencontre est très rapidement interrompue par : « Voilà dix-sept ans, en pension, à Munich... »²⁰²

Dans le passage concerné, Jean répète le nom de son ami toutes les vingt lignes : « Je retrouvai Zelten », « Mais revenons à Zelten », « j'attendis donc Zelten »... ce qui attire chaque fois l'attention du lecteur sur le personnage. Pourtant, contre toute attente, le narrateur ne parle que des souvenirs que le nom de Zelten lui rappelle : l'histoire de trois peintures apportées par Zelten ; la rangée de bâtiments et les passants dans la ville

²⁰¹ *Siegfried et le Limousin*, p. 631.

²⁰² R.-M. Albérès, *op. cit.*, pp. 132-133.

parisienne que Jean voyait en allant retrouver Zelten ; l'atmosphère pittoresque dans le café de *La Rotonde*, le lieu du rendez-vous avec Zelten... Après plusieurs lignes de ces « divagations poétiques », Jean se met à parler enfin de Zelten, mais non sans errances encore :

J'attendais Zelten avec quelque angoisse, car non seulement il allait m'aider à percer le mystère S.V.K., mais parce qu'il était, de mes nombreux camarades allemands, le premier que je revoyais, et aussi le plus cher. Dans quelques minutes, lorsqu'il allait marcher sur moi, sa silhouette de face semblable comme toutes les silhouettes humaines à la tranche d'une clé, je saurais donc ce qu'il ouvrait, ce qu'il fermait, et si je devais me faire à l'idée que l'Allemagne pour moi n'existait plus. Or, comme tous les Français, par peur peut-être de l'eau, ma pensée appuyait volontiers vers le continent. J'étais prêt à en faire le sacrifice, mais j'avais l'impression que je vivrais difficilement sans l'Allemagne, et je me sentais parfois, tous les fils qui me liaient à mes amis de Berlin, de Dresde ou de Munich tranchés, désorienté sur mon côté allemand et comme le chien auquel on a coupé à droite la moustache-antenne qui lui donne sa seconde vue et sa seconde ouïe.²⁰³

Ici encore, Zelten n'est qu'un point de départ pour une nouvelle digression. Il n'est donc qu'une « silhouette semblable à la tranche d'une clé » qui permet à Jean de se retrouver passionné du pays voisin.

La digression qui débute chaque fois que le narrateur rappelle le nom de Zelten produit un curieux effet : le lecteur comprend que Jean ne fait vraiment pas la différence entre des détails sur l'Allemagne et des détails concernant son ami allemand. Ce qui est bien affirmé par le narrateur : « il était l'Allemagne ».

Zelten avait tous ces défauts superbes et voyants dont on ornait chez nous les Allemands jusqu'en 1870, et qu'il va bien falloir trouver un autre peuple pour porter, s'ils s'entêtent à vouloir être chauves, rapaces et pratiques : il avait des cheveux blonds en boucles, il sacrifiait chaque minute à des chimères, il descendait habillé dans les bassins pour poser la main sur le jet d'eau ou remettre sous la bonne aile le bec du cygne endormi : il était l'Allemagne.²⁰⁴

Insistons sur le fait que dans cette affirmation, Zelten équivaut à son pays, mais à une condition : l'Allemagne de Zelten n'est pas moderne mais ancienne. Alors qu'est-ce que l'ancienne Allemagne ? En guise de réponse à cette question, citons le dernier propos du « dictateur » Zelten qui est en train de partir après sa chute.

- Messieurs, dit Zelten, dans une heure j'aurai quitté le palais. [...] Ce qui m'en expulse, ce sont deux télégrammes pour Berlin que voilà interceptés : le premier vient d'Amérique et est adressé à Wirth. Je vous le lis : « Si Zelten se maintient Munich, annulons contrat pétrole. » Le deuxième vient de Londres et est adressé à Stinnes : « Si Zelten se maintient Munich annulons contrat Volga et provoquons hausse mark. » Par contre, je n'ai intercepté aucun télégramme disant : « Si Zelten est roi, musiciens allemands refusent composer et jouer. » « Si Zelten est

²⁰³ Siegfried et le Limousin, p. 628. C'est nous qui soulignons.

²⁰⁴ Ibid., p. 629. C'est nous qui soulignons.

président, philosophes allemands incapables penser et décorateurs feront grève. » « Si Zelten est Premier consul, jeunes filles allemandes renieront jeunesse allemande, printemps allemand refusera produire myrtilles et narcisses... »²⁰⁵

L'Allemagne de Zelten est riche en musiciens, en philosophes, en décorateurs, en jeunes filles. C'est un pays de chimères, d'arts, d'assemblages d'innombrables petites choses mineures. L'ancienne Allemagne symbolise ainsi la pluralité. Elle rivalise de pouvoir avec l'Allemagne moderne soutenue par l'industrialisme américanisé, mais en vain. Wirth et Stinnes sont des personnages réels : le premier est « le chef du gouvernement allemand [...] à l'époque où l'action du présent roman est censée se dérouler »²⁰⁶ et le deuxième est « maître d'un des principaux konzerns allemands (charbon, industries métallurgiques et électriques) ». ²⁰⁷ Le pays est modernisé et s'unifie tout en se débarrassant de poussières historiques qui appartenaient au pays auparavant. La chute de Zelten représente la défaite de la pluralité de l'ancienne Allemagne devant l'unité de celle qui est moderne symbolisée par Siegfried. Si bien que la cause des digressions successives de Jean qui éclatent chaque fois que celui-ci se souvient de Zelten ne doit pas être attribuée seulement au caractère rêveur et distrait du narrateur. Ces digressions symbolisent l'ancienne Allemagne dans la mesure où elle est l'incarnation de la diversité culturelle, économique et historique et que Zelten est la forme personnifiée de ce pays du passé. Jean parle de l'Allemagne et de Munich justement pour parler de Zelten.

Il est bien remarquable à cet égard que Giraudoux laisse les propos sur Zelten que nous venons de citer plus en haut dans la version définitive de la pièce. D'un côté, Giraudoux fait prononcer à Robineau la réplique suivante, lorsque celui-ci est avec Geneviève dans la scène 5 de l'acte I :

Robineau : Zelten n'est pas ce que tu appelles mon Allemand, à moins que ce ne soit au contraire le seul allemand qui subsiste. Il a tous ces défauts sonores et voyants dont on ornait chez nous les Allemands avant 1870, les cheveux blonds, l'intimité avec les chimères, les distances avec les réalités, l'emphase sincère, et dont il va bien falloir doter un autre peuple, s'ils s'entêtent à brûler nos villes et à se raser le crâne.²⁰⁸

Ainsi, à de petits détails près, ces deux passages, l'un du roman, l'autre de la pièce dramatique, sont étonnamment semblables. De l'autre côté, Zelten rappelle, à ceux qui viennent traquer l'auteur du coup d'État, qu'il quitte le pouvoir non pas à cause de l'ordre de l'Allemagne moderne dressée sous l'égide de Siegfried, mais à cause de « deux télégrammes » qu'il a interceptés. L'un provient de Morgan Rockefeller au Président du Reich : « Si Zelten se maintient à Gotha, annulons contrat phosphate artificiel ». L'autre est de Londres : « Si Zelten reste pouvoir, provoquons hausse mark ». En plus, Giraudoux

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 766.

²⁰⁶ *Ibid.*, notice, p. 1705. page 766, note 1.

²⁰⁷ *Ibid.*, notice, p. 1705. page 766, note 2.

²⁰⁸ *Siegfried*, p. 13.

n'oublie jamais de garder le passage concernant les sortes de télégrammes qu'il n'a pas interceptés : « Si Zelten est président, musiciens allemands annulent symphonies Beethoven », « Si Zelten est régent, philosophes allemands incapables désormais définir impératif catégorique... »²⁰⁹. La ressemblance saute aux yeux à propos de ce passage aussi.

En résumé, Giraudoux laisse volontairement la relation analogique entre le personnage et l'ancienne Allemagne dans la pièce. Puisqu'il faut penser à l'agencement des scènes et à l'élaboration des liens humains entre les personnages, Giraudoux renforce le côté antagoniste de Zelten. Mais à part cela, Zelten est un personnage plus « complet » pour l'auteur, non seulement dans la version romanesque mais dans la version scénique, car sans doute, c'est lui qui prend en charge l'amour pour l'ancienne Allemagne que ressent l'auteur lui-même.

La structure du récit romanesque de *Siegfried et le Limousin* est très compliquée : le « moi » du narrateur contient plusieurs voix différentes dont l'identité est tantôt certaine comme dans le cas de Zelten, tantôt incertaine, ce qui fait que, la narration est une espèce de tissu épais et doublé. Cette étoffe épaisse se compose de l'entassement de descriptions de petites existences se trouvant par ci par là en Allemagne, et d'innombrables microcosmes. Mais ce n'est pas tout : la superposition de plusieurs épaisseurs narratives est redoublée par l'équivoque de quelques personnages principaux : Geneviève étant une espèce d'incarnation de l'anonymat, elle ressemble à celui qu'elle aime, comme si elle pourrait s'incarner dans cette personne ; elle ressemble tantôt à Zelten, tantôt à Siegfried, tantôt à Jean, le narrateur, et tantôt à... n'importe quelle personne inconnue. La distinction identitaire entre Siegfried-Forestier et le narrateur est ébranlée dans le cadre du rêve de ce dernier décrit dans le récit onirique. Jean et Zelten, liés par le pouvoir magnétique, peuvent communiquer sans se voir. Siegfried et Zelten sont des symboles de l'Allemagne, l'un représente le pays moderne, l'autre l'ancien, étant donné qu'ils se présentent comme l'assemblage de signes allemands. Ainsi le roman est-il structuré par plusieurs histoires, plusieurs points de vue, ou bien plusieurs mondes parallèles. Sous une forme d'écriture à la première personne, *Siegfried et le Limousin* est le roman des pluralités. Un sujet qui parle peut-être un objet dont un autre sujet parle.

C'est cette structure narrative qui est décomposée lors de l'adaptation théâtrale. À la place de cette épaisseur fondée sur l'ensemble des points de vue différents, l'univocité de l'intrigue et la clarté des relations interhumaines s'imposent. Mais, est-ce que la structure polyphonique ne laisse que de petites traces ? Ou mieux, ces petites traces sont-elles tout simplement des superflus qui ne font que déranger la linéarité de l'intrigue dramatique ? Essayons de répondre à cette question, en guise de synthèse de la réflexion sur l'adaptation théâtrale de ce roman.

III Irruption silencieuse de l'épique

Comparons *Siegfried et le Limousin* à un univers : les personnages sont créés à l'image des étoiles. Il y a des étoiles, des planètes, des satellites naturels, et d'innombrables

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 46.

cailloux qui sont tous en mouvement et se heurtent les uns contre les autres tellement fort que les uns éclipsent les autres ; parmi ces astres il y en a qui paraissent au premier abord comme des étoiles, mais qui ne sont que des planètes ou des cailloux, car ils sont tellement brillants en apparence qu'ils nous semblent émettre de la lumière par eux-mêmes. Et vice versa, car il y a également de petits cailloux qui savent briller par eux-mêmes. La narration est ainsi donc l'ensemble de tous les astres grands et petits, brillants et sombres, bruyants et silencieux. Ce n'est pas seulement Jean qui raconte peut-être. Sous l'apparence de la présence de ce narrateur, il y a plusieurs voix qui s'occupent de la narration, sans que leurs identités soient nettement distinguées. Le point commun de ces voix narratives est l'attachement au détail. Quelquefois, ce détail devient le sujet qui raconte le récit.

Au moment de l'adaptation du roman, ce caractère cosmique est étonnement dominé et affaibli par la volonté de l'auteur ; la composition normative d'une pièce dramatique passe avant. Vu l'étendue quasiment infinie de l'univers romanesque de *Siegfried et le Limousin*, nous nous imaginons comment la décision de Giraudoux était inébranlable. Le texte de *Siegfried* voit le jour, au prix d'énormément de sacrifices de traits « divagants ».

Mais il nous semble qu'au niveau du choix des mots et des phrases contenus dans les répliques, cette esthétique du détail se manifeste secrètement et produit des effets autrement intéressants que ce que produit le déroulement de l'action principale. Nous allons regarder de près d'abord, la manifestation *apparemment* modeste de ces détails microcosmiques dans des répliques, pour présenter ensuite une hypothèse à propos de l'effet théâtral de cette manifestation.

1. Au carrefour imaginaire de deux boulevards parisiens

C'est Zelten qui, dans *Siegfried*, prend en charge plus d'éléments provenant de l'attachement au détail chez Giraudoux. Il est vrai, certes, que l'auteur souligne le côté agressif, voire malfaisant du personnage dans la version théâtrale. C'est qu'il faut que Zelten se présente comme opposant pour créer le nœud dramatique. Pourtant, à part cela, Giraudoux transpose dans la pièce cette incarnation de l'ancienne Allemagne adorée par l'auteur lui-même, sans changer énormément de détails. L'image de cette ancienne Allemagne est analogue à l'univers cosmique que Giraudoux réalise dans son œuvre romanesque, pleine d'objets, d'animaux, de végétaux, ou de petits gens. C'est pourquoi, le reproche lancé par Eva envers Zelten à la fin de la scène 1 de l'acte I peut se comprendre autrement que par la simple énumération toute gratuite des défauts de cet Allemand. Elle dit : « il est le grand homme des cafés, des coulisses, des piscines »²¹⁰. Ces trois lieux sont sans doute employés par le personnage comme repaires pour les conspirateurs qui menacent l'unification de la nouvelle Allemagne fondée sur la philosophie politique de Siegfried ; le spectateur de *Siegfried* a raison de comprendre de cette manière la réplique d'Eva. Mais regardons la phrase mot-à-mot, et nous remarquerons que les trois lieux sont mis au pluriel accompagnés de l'article défini, tels que les cafés, les coulisses, les piscines... Zelten apparaît et disparaît comme par enchantement. Nous apercevons alors une autre facette du personnage que celle du

²¹⁰ *Siegfried*., p. 5.

redoutable l'adversaire de Siegfried : ce « grand homme » est tellement connu dans tous les petits espaces communs et banals qu'il bouge sans arrêt, par-ci par-là ; c'est comme s'il était aussi spatio-temporellement omniprésent au niveau de la vie quotidienne du petit peuple allemand que l'est la conscience narratrice de *Siegfried et le Limousin*. Effectivement, dans le roman, le narrateur Jean fait « le tour des cafés » qu'il fréquentait lors de son ancien séjour à Munich avant la guerre de 1914 et pour lui, les cafés sont des « institutions qui ont coutume de donner au voyageur, plus que les Pyramides, le sentiment de l'immuable. »²¹¹

À ce propos, à la fin de la scène de confrontation avec Siegfried dans la version scénique, on mène Zelten « au train qui le débarquera dans son vrai royaume ». Pourtant ce royaume est imaginaire car il se trouve dans un lieu qui n'existe pas réellement : « au carrefour du boulevard Montmartre et du boulevard Montparnasse »²¹². L'effet dramatique de cette réplique de Siegfried auprès du public parisien est d'autant plus capital que, comme le ressent Gevenière sans doute en même temps que le spectateur le ressent dans son cœur, ces deux boulevards parisiens ne se croisent jamais. Alors, ce révolutionnaire amateur des arts, où est-il parti en vérité? Dans *Siegfried et le Limousin*, ce lieu mystérieux est remplacé par le souterrain non moins imaginaire, qui « débouche par la gueule du métro Vavin au milieu de *La Rotonde* »²¹³ à Paris, le café où le narrateur Jean fait sa connaissance. Le point de départ de ce souterrain est Munich, lieu où habite Siegfried, qui est remplacé par Gotha dans la pièce. On ne tue pas Zelten, parce que Siegfried n'en a pas l'intention. Ce qui est sûr c'est que, premièrement, il ne revient jamais sur le plateau pour réapparaître devant le public ou devant Siegfried et que, deuxièmement, il est allé sans doute en France. Il ne restera pas en Allemagne. Il est paradoxal de formuler qu'il est allé « nulle part » en France, mais cette formule est sans doute la plus juste. Cela voudrait dire que Zelten existe quelque part en France où pourtant personne ne peut le trouver. Finalement, où est cet endroit équivoque ?

Avant de répondre à cette question, rappelons l'image de la France représentée dans la pièce. La première vient sous forme de personnages : il s'agit de Robineau et de Geneviève, les deux seuls Français, en dehors de Fontgeloy, descendant de Huguenots. Robineau est un philologue qui est venu en Allemagne avant la guerre avec ses onze collègues. Il est « cité dans toutes les histoires allemandes du moyen âge » avec eux. D'autre part, il est professeur de langue française ayant des élèves étrangers. Il croit au pouvoir émancipateur des imparfaits du subjonctif en français qui peuvent franchir le mur d'incompréhension entre les gens. Quant à Geneviève, c'est une fille française qui ne s'intéresse à rien au monde, après la disparition de son fiancé, Forestier. Elle a le chien de son amant disparu et le promène en ville. C'est le seul animal domestique qui attend le retour de Forestier avec les autres petits objets mineurs comme la lampe, les arbres, les costumes démodés de cet ancien soldat français. Ce caniche est « un pauvre chien sans origine, sans race », mais aux yeux de Geneviève, le « seul qualifié pour personnifier la

²¹¹ *Siegfried et le Limousin*, p. 664.

²¹² *Siegfried*, p. 50.

²¹³ *Siegfried et le Limousin*, p. 763.

France»²¹⁴. Par ailleurs, Siegfried aussi, garde un tout petit morceau de la France ; il s'agit du mot « ravissant »²¹⁵, le seul mot français qui n'a pas quitté le cerveau de l'amnésique.

Est-ce qu'il y a un point commun entre la philologie, un petit caniche anonyme, une lampe, les costumes démodés ou l'adjectif français ? Citons le mot de Geneviève car il est tout à fait éloquent à cet égard :

Tous les êtres, je les trouve condamnés à un si terrible anonymat. Leurs nom, prénom, surnom, aussi bien que leurs grades ou titres, ce sont des étiquettes si factices, si passagères, et qui les révèlent si peu, même à eux-mêmes !²¹⁶

Le point commun : l'anonymat. Nommé ou non, aucun être ne s'épargne de tomber dans l'état d'oubli. Le caniche de Forestier, les douze chercheurs fiers d'eux-mêmes au moment de la venue en Allemagne, la lampe utilisée quand son propriétaire était là sont tous « condamnés » à être séparés, tôt ou tard, du sujet qui leur donne un nom propre, un sens spécifique, en bref, leur particularité spécifique.

La lecture attentive du texte de *Siegfried* nous fournit une occasion précieuse : la rencontre avec les oublis. Ils sont dispersés dans le texte. Pourtant, ils sont liés par le langage commun : le « silence ». Ces inconnus sont sans doute dépourvus de langage au sens stricte du terme. Par exemple, un chien ne peut pas être un personnage dramatique, parce qu'il est censé ne pas parler, à moins que l'aboiement ne soit admis comme une sorte de réplique. À la limite, c'est dans le cadre de la féerie qu'il aurait pu parler comme les autres, mais c'est en dehors des normes de la dramaturgie traditionnelle. Il en est de même pour les autres choses : le travail des chercheurs gravé sur des papiers ne parle pas tout seul ; les philologues travaillent avec des documents conservés, mais ces documents sont oubliés jusqu'au jour où quelqu'un vient les chercher. Quant à l'adjectif « ravissant », il ne se tient pas tout seul : il donne du sens seulement quand il qualifie un nom grammaticalement. Ce mot n'est qu'un morceau langagier dépourvu de sens et ne parle pas. L'anonymat est ainsi silencieux et n'est pas fait pour parler le langage dramatique.

C'est dans ce contexte qu'il nous semble intéressant de faire remarquer que Geneviève répète le mot « silence » dans l'acte I :

Mes malheurs jusqu'ici me sont du moins arrivés en silence. Je n'ai pas de parents. C'est seulement par le silence de toute mon enfance, à force de silence, par des télégrammes, ininterrompus de silence, que j'ai appris mon état d'orpheline... J'ai aimé Jacques Forestier ? Dès le début de la guerre, il disparaît. Jamais depuis sept ans, je n'ai reçu un mot de lui, une indication de sa mort.²¹⁷

Ici, le mot « silence » n'est plus silencieux à force de répétition. Il paraît parler. Mais de

²¹⁴ *Siegfried*, p. 58.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 42.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 29.

²¹⁷ *Ibid.*, pp. 12-13. C'est nous qui soulignons.

quoi ? Rappelons que, normalement, les enfants apprennent la langue par leurs parents. Pourtant Geneviève n'a pas de parents. Donc c'est seulement par un autre moyen que la langage oral, c'est-à-dire par le silence, qu'elle apprend sa solitude. D'ailleurs, la répétition nous rend attentif au mot relevé dans d'autres scènes aussi. Geneviève dit que c'est quand l'Allemagne ne parle pas, que c'est « par les tâches de la lune » ou bien par le « torrent gelé jusqu'au sol », qu'elle a l'impression de comprendre l'âge, la force, le langage du pays. Notons également que la première question de Siegfried posée à son professeur de français soi-disant québécois – c'est-à-dire Geneviève – est justement sur le silence : « Et le silence, Mademoiselle, comment dites-vous au Canada ? »²¹⁸ Dans la scène de confrontation entre les deux amoureuses du héros placée juste après la révélation de l'identité de Siegfried, Geneviève dit à Eva, au lieu de continuer la controverse : « Moi, je me tais. » « Chacun se sert de son langage. »²¹⁹

Pourquoi Geneviève s'acharne-elle tellement à rester silencieuse ? C'est que Jacques Forestier aussi, est devenu un des êtres condamnés à l'anonymat après avoir perdu sa mémoire pendant la guerre. Le corps étiqueté « Forestier » est perdu et s'appelle Siegfried, ce qui fait disparaître Forestier pour toujours. Le silence est le seul langage autorisé à cet être disparu, de la même manière que son caniche reste silencieux, et cependant croit fidèlement honnêtement au retour de son maître. Ce que Siegfried avoue, après qu'il a su sa vraie nationalité, nous semble sonner juste :

Si mon oreille est soudain curieuse d'apprendre quel est le bruit des trains sous les ponts, le cri des enfants, le silence nocturne de mon ancien pays ?²²⁰

Siegfried aspire ainsi à écouter le langage de Forestier. L'homme politique allemand comprend que le silence est le seul moyen de communiquer avec son passé et que ce moyen n'est pas muet mais éloquent dans une certaine mesure. La réplique résolue de Geneviève « moi, je me tais » se comprend donc dans le sens où cette femme orpheline est en vérité loin de se taire mais parle beaucoup avec Forestier à un autre degré, pendant que Siegfried est physiquement là, avec « leur » langage commun, le silence. D'ailleurs, il est impossible que Geneviève parle à la siegfriedienne. Le langage de Siegfried est composé de mots qui commencent tous par une majuscule : « Constitution, Libéralisme, Vote plural, peut-être Volupté »²²¹, tandis que le langage de ceux qui habitent dans l'univers cosmique de Giraudoux commence sans doute par une minuscule tout le temps, d'autant qu'ils ne sont jamais aussi « mythiques » et aussi grands que ce personnage portant le même nom que le héros wagnérien.

Voilà pourquoi, les petites choses mineures, auxquelles l'auteur n'attribue aucune réplique dans le sens strict du terme, parlent *différemment*. Nous nous apercevons

²¹⁸ *Ibid.*, p. 21.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 55.

²²⁰ *Ibid.*, p. 66.

²²¹ *Ibid.*, p. 6. « Zelten : La dernière fois que je t'ai vue, Éva, il y a six ans, tu enseignais à ce bébé adulte, à l'institut de rééducation, les mots les plus simples : chien, chat, café au lait. Aujourd'hui, c'est de lui que tu apprends à prononcer les mots ravissants de Constitution, Libéralisme, Vote plural, peut-être Volupté. Non ? »

maintenant que le texte de *Siegfried* peut se lire à deux niveaux distincts : d'un côté, les personnages dramatiques parlent par le moyen de leurs répliques textuelles afin que le spectateur les entende dans la salle ; de l'autre côté, une sorte de symphonie sourde est jouée simultanément ; les répliques « silencieuses » sont attribuées à d'innombrables existences oubliées, incapables d'apparaître sur la scène étant donné qu'elles n'ont pas de corps « dramatiques ». La représentation de cette symphonie sourde se produit, a priori, à l'insu du public. Mais quelquefois, des composants de cet orchestre font une modeste irruption et se font entendre. Par exemple, Eva dit « c'est ridicule » à Geneviève qui évoque le chien ; Geneviève dit que « c'est bien impossible » à Siegfried qui lui rappelle que Zelten est parti au carrefour parisien qui n'existe pas ; Geneviève dit « ne plaisante pas » à Robineau qui parle de l'effet des imparfaits du subjonctif. Elle dit à Siegfried « je ris » quand celui-ci s'acharne à lui avouer qu'il y a un seul mot français dans sa tête, « ravissant ». Goethe employait souvent cet adjectif en dépit des reproches de ses contemporains qui « regrettent ces trous banals dans son œuvre ». Mais il faut penser à la vraie nature de tout ce « ridicule » : cela est une petite partie de l'univers cosmique infini de Giraudoux, qui s'efface devant l'univocité du drame psychologique de la pièce. De fait, on doutait qu'il n'y eût un seul spectateur qui s'en aperçoive au moment de la création de la pièce. En effet, un critique reproche la comparaison entre le petit chien et la France²²² en prenant le passage ridiculement au sérieux.

Zelten n'est pas gratuitement expatrié. Certes, il est résolu à quitter son pays, si nous lisons le texte pour ne pas perdre le fil conducteur de la fable : il défie son ennemi politique et essuie une défaite définitive. Pourtant, si nous comprenons la pièce comme une sorte de symphonie silencieuse jouée par d'innombrables voix, le départ de Zelten ne se révèle plus comme la défaite d'un politicien. Nous les lecteurs sommes témoins du retour d'un envoyé de l'univers silencieux dans son « royaume », en voyant le personnage disparaître du premier plan de l'intrigue pour partir vers un lieu introuvable.

2. Le jeu de l'alternance entre le dramatique terrestre et l'épique cosmique

Il nous importe maintenant, en guise de synthèse sur ces réflexions au sujet de la métamorphose de l'écriture de Giraudoux lors de l'adaptation théâtrale du roman, de situer *Siegfried* dans le contexte d'évolution dramaturgique du théâtre de Giraudoux.

La genèse de la pièce est une grande série d'innombrables aller-et-retour de l'auteur qui oscille entre deux pôles : « dramatique » et « épique ». Pourtant, quelques passages sont transposés sans que l'auteur ne change la globalité du texte. Le parfait exemple en est la scène de confrontation entre Siegfried et Zelten où ce dernier met le secret du premier à découvert : Siegfried n'est pas allemand. Dans le roman, la scène de confrontation définitive entre Zelten et Siegfried est curieusement riche en discours directs par rapport aux autres scènes. Les dialogues sont abondants, ce qui accélère l'allure de la scène. Là l'antagonisme entre les deux camps est mis en avant. La situation est exceptionnellement tendue et dramatique, d'autant que la plus grande partie de *Siegfried et le Limousin* est tellement polyphonique que le rapport entre le « moi » narratif et

²²² Voir : notice I de la page 57 dans l'édition de la Pléiade. « Que la France soit représentée par un chien, René Doumic ne le pardonnera pas, oubliant que ce chien qui attend son maître, symbole de fidélité, c'est le chien d'Ulysse, le chien de Tristan. »

chaque personnage est de temps en temps brouillé. Le lecteur se demande dans ce cas-là : « qui parle maintenant ? le narrateur ou bien un autre ? » Cette question récurrente est une caractéristique de ce roman, comme de beaucoup d'autres œuvres romanesques de Giraudoux. La difficulté majeure de l'adaptation de ce roman est là, puisque l'équivoque du « moi » ne va pas de pair avec la notion traditionnelle de personnage dramatique ; l'auteur ne doit pas laisser les répliques impersonnelles... Toutefois, le lecteur ne risque pas de perdre le fil conducteur dans ce passage de révélation, puisque chaque propos est clairement attribué aux personnages.

Pourquoi beaucoup de lignes de cette scène sont-elles gardées dans la version scénique aussi ? Est-ce que c'est parce que le passage a déjà une forme dialoguée ? Nous en doutons fort. C'est qu'une autre scène aussi dialoguée que celle-là est entièrement supprimée. Il s'agit de la conversation imaginaire entre « un limousin » et son ami. Imaginaire, parce que le passage concerné est le texte d'une des versions françaises que le narrateur Jean envoie à Siegfried régulièrement dans le cadre du cours de français. Dans ce texte intitulé « La mémoire. Un limousin rappelle à son ami, qui a tout oublié, leurs souvenirs d'enfance. Plantes. Insectes. Petits animaux », Forestier harcèle un certain « je » qui est « limousin » de questions, et ce dernier lui répond bien soigneusement. Dans la version scénique, Giraudoux rejette l'idée entière de parler du passé de Siegfried-Forestier sous forme de correspondance. Du reste, pourquoi est-ce Zelten et non pas les autres qui parle le premier de la « vérité » à Siegfried dans la version romanesque comme dans la version scénique ? Certes, les autres personnages que Zelten ont un motif pour garder le secret. Eva veut garder le silence pour garder celui qu'elle aime dans l'Allemagne moderne car il est nécessaire à la modernisation du pays. Robineau a peur de tuer un « somnambule » en criant « Forestier ». Le cas de Geneviève est une exception : elle rêve de retrouver son fiancé et veut par conséquent que Siegfried sache sa véritable identité. Mais elle ne lui dit la vérité qu'après que Zelten a dévoilé le secret. Le point commun entre ces trois personnages qui n'osent pas le révéler réside dans le fait qu'ils ne sont pas politiquement dans le camp opposé au héros. Zelten est le seul personnage principal qui s'y oppose nettement. Pourquoi faut-il que celui qui révèle le secret soit l'adversaire dans les deux versions de *Siegfried* ?

Pour avancer le débat, réfléchissons d'abord à ce que ces deux hommes antagonistes représentent dans la pièce. Parlons d'abord de Siegfried. Il est évident qu'il est le symbole de l'Allemagne moderne. Mais ce qui est plus intéressant à faire remarquer est que Siegfried faisant face à son destin est admirablement moulé sur la norme du héros « dramatique » dans le sens szondien. D'après le théoricien allemand, « tous les thèmes de l'art dramatique » s'expriment à l'intérieur de la sphère « intersubjective »²²³ et dialogique. Par ailleurs, toujours selon son livre, « le temps où [le drame] se déroule est toujours le présent »²²⁴. Rappelons que, tant que Siegfried ne se soucie pas de son passé personnel perdu, le drame ne se produit pas. Il vit comme un héros légendaire, symbole de l'Allemagne unifiée, ne vit jamais « à l'intérieur de la sphère intersubjective ». C'est pourquoi il a besoin que Geneviève devienne son professeur de français ; le cours

²²³ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, p. 13.

²²⁴ *Ibid.*, p. 16.

de langue est un des rares moyens par lesquels il lui est permis de se retrouver dans une pseudo-situation interhumaine. Sinon la Française n'aurait pas pu s'adresser à son fiancé qui ne se souvient plus d'elle et qui, par conséquent, n'a pas de nécessité de la voir régulièrement. Pourtant, une fois que le secret est dévoilé, le héros est contraint de se tourmenter au sujet de la perte de son passé et cela le force à parler comme les autres, non plus comme un symbole, en proie à l'intersubjectivité. Il a besoin de provoquer le dialogue en posant des questions dans toutes les situations, alors qu'auparavant, il ne dialogue que dans le cadre d'un jeu – cours de français – ou bien dans le cadre de discours politiques qui ne contiennent pas de subjectivité personnelle. Ainsi, Siegfried, sachant qu'il n'est pas allemand, est-il obligé malgré son amnésie incurable d'être « dramatique », parce que d'abord, dépourvu du passé, il ne peut vivre qu'*au présent* et qu'ensuite, il en est réduit à dialoguer à titre privé non plus à titre politique. L'invention géniale de Giraudoux est de mettre en valeur l'état amnésique du héros comme moteur « dramatique » : identité révélée, retrouvailles avec son ancienne fiancée, amitié brisée avec son amante allemande, toutes ces circonstances incontournables forcent le héros à avancer vers un avenir aléatoire. Si le temps présent et le dialogue sont des éléments inhérents au « drame absolu », ils le sont aussi bien pour ce personnage. Une curieuse analogie entre la définition szondiennne du « drame » et ce personnage de Giraudoux.

Quant à Zelten, nous nous rendons compte de l'importance de son rôle. C'est lui qui rend le héros ainsi « dramatique » en dévoilant le secret publiquement. Nous avons examiné dans le dernier sous-chapitre l'analogie entre l'ancienne Allemagne et le personnage. De même que le pays est un grand creuset de musiques, de littératures et de philosophies, enfin de diverses cultures différentes, Zelten fréquente beaucoup de gens de différentes classes sociales ainsi que beaucoup de lieux tantôt louches, tantôt aristocratiques. Enfin, il est la métaphore de ce qui n'est pas unique, ni absolu. Somme toute, la rivalité entre Siegfried et Zelten ne symbolise pas seulement la confrontation de deux Allemagnes, l'ancienne et la moderne, mais aussi la confrontation entre l'absolu et l'imparfait, l'univoque et l'équivoque, la singularité et la pluralité, l'unification et la diversification, et finalement, le « dramatique » et l'« épique ».

Entre la rivalité de deux hommes politiques opposés et la confrontation entre le « dramatique » et l'« épique », il se trouve donc un curieux parallélisme. Il est intéressant de faire remarquer entre parenthèse que Giraudoux fait prononcer à Zelten beaucoup de commentaires. Comme le résume Hélène Kuntz, par ce procédé épique qui « s'oppose à l'action, qui fonde, depuis Aristote, la définition de la forme dramatique », on fait « apparaître l'exemplarité des actions afin de les inscrire dans un ordre intelligible »²²⁵. En effet, Zelten paraît se mettre à l'écart assez souvent de l'intrigue principale, comme s'il ne s'engageait pas dans l'action dramatique. Ses commentaires portent sur la manifestation de traits ostensiblement « dramatiques ». Par exemple, à Robineau qui va appeler Geneviève, Zelten dit en s'apercevant de l'arrivée de cette dernière sur la scène, « Ne l'appelle pas, la voilà. Le personnel du destin obéit sans sonnettes »²²⁶. Dans ce cas-là, la jeune fille française est comparée à une héroïne de la tragédie classique mise

²²⁵ Hélène Kuntz, *op. cit.*, p. 47.

²²⁶ *Siegfried*, p. 17.

sous le joug de la « machine infernale » du destin. Il décrit ailleurs le geste et le ton « tragique » de Geneviève qui croit avoir de mauvaises nouvelles sur son fiancé disparu :

Je suis toujours sous le charme chaque fois que je vois une créature humaine arriver dans un événement grave avec la voix et les gestes qu'il faut.²²⁷

Zelten lance une espèce de moquerie sur les objets et les personnages dont l'apparence est plus ou moins « dramatisée », parmi lesquels cette attitude pathétique de l'héroïne. Par ailleurs, Zelten raconte ce qui se passe devant lui comme s'il était le narrateur d'un récit et qu'il ne participait pas à l'action qui se déroule au même moment sur la scène. C'est ce qui correspond justement à la deuxième fonction du commentaire relevée par H. Kuntz, « guider l'interprétation du spectateur »²²⁸. L'exemple spécifique de cette fonction est l'adresse du coryphée au public à la fin d'*Œdipe Roi*, « Habitants de Thèbes ma patrie, voyez... » ; Zelten ne s'adresse certes pas à la salle aussi crûment que le coryphée du théâtre grec, pourtant, au moment de la révélation du secret sur l'identité du héros, le rebelle rappelle au public l'histoire d'*Œdipe* pour faire pressentir le destin aussi irrémédiable de Siegfried :

Lorsque Œdipe eut à apprendre qu'il avait pour femme sa mère et qu'il avait tué son père, il tint à rassembler aussi autour de lui tout ce que sa capitale comptait d'officiers supérieurs.²²⁹

Sans adresser la parole nommément aux spectateurs, Zelten réussit à agir sur leur mémoire collective et à les faire « dialoguer » ainsi en silence avec lui.

En fermant cette longue parenthèse, nous comprenons comment la présence de ce personnage a pour effet de rompre avec le drame de la pièce et comment elle est proche du « sujet épique », la figure théorique définitivement développée par Brecht, qui se trouve, sous l'apparence du personnage, dans un autre registre que l'action dramatique. Parmi les trois fonctions du commentaire dont H. Kuntz parle, Zelten semble en exercer deux²³⁰, même si ce n'est que partiellement. Partiellement, parce qu'il ne reste pas constamment en dehors de l'action principale. C'est seulement quand le débat devient assez fort pour constituer le nœud de la pièce que des propos distanciés sont fréquemment prononcés par lui. La distanciation n'est donc pas complète chez Zelten, car les commentaires et les dialogues se mélangent et ceux-ci semblent l'emporter sur ceux-là : dès la fin de la scène du coup du théâtre, Zelten est exclu de l'intrigue principale et ne revient jamais sur le plateau. Il n'en reste pas moins que le drame et la manifestation épique sont en confrontation de même que Siegfried et Zelten s'opposent l'un à l'autre.

Réflexions faites, la rivalité entre Siegfried et Zeltene peut-elle pas se comprendre comme une sorte de variation du combat mené par Giraudoux sur le plan de la

²²⁷ *Ibid.*, p. 18.

²²⁸ Hélène Kuntz, rubrique « commentaire », *op. cit.*, p. 48.

²²⁹ *Siegfried*, p. 47.

²³⁰ La troisième forme de commentaire présente dans le théâtre contemporain indiquée par H. Kuntz est le commentaire du monde. On « commente à la fois les actions tragiques et les affaires de la cité ».

transposition théâtrale de son propre roman ? La formule que Szondi emploie au sujet de *Six personnages en quête d'auteur*, « le drame est plutôt mis en question, par la recherche de l'auteur, comme tentative d'une réalisation »²³¹ est aussi valable pour la première pièce de Giraudoux. En dépit de l'apparence de « pièce bien faite », le défi de l'écriture cosmique de Giraudoux composée d'innombrables détails mineurs, lancé contre l'autorité stricte de la composition dramatique est déjà commencé en 1928, à l'insu de la plupart des spectateurs contents de voir la naissance de l'auteur « dramatique ». La lecture possible de la première pièce de Giraudoux comme « une auto-description de l'histoire de »²³² l'adaptation théâtrale de *Siegfried et le Limousin* paraît nous donner une idée clef expliquant pourquoi l'essentiel de la scène entre Siegfried et Zeltén est gardée dans la version scénique. Il faut que ce soit Zeltén - non pas Geneviève ni Robineau -, incarnation de l'ancienne Allemagne, de l'esthétique du détail de l'écriture girauducienne, et donc de l'univers cosmique de *Siegfried et le Limousin*, qui affronte Siegfried, incarnation de la modernité allemande ainsi que du drame absolu, afin que soient laissées dans le texte de *Siegfried* autant de traces possibles de la « résistance » de l'écriture divagante de Giraudoux menée contre la stricte autorité des règles du genre.

R.-M. Albérès cite l'éloge prononcé par Paul Reboux lors de la création de *Siegfried* : « Voici que ce Giraudoux subtil et disert vient de se révéler un homme de théâtre ! Sa pièce est puissante, lumineuse, soutenue par un des dialogues les plus riches que je connaisse. Aucune surabondance de nuances, aucun raffinement excessif, rien de contourné. Cela va droit, nettement, franchement. Ah ! la belle œuvre, la grande œuvre ! »²³³ Mais paradoxalement, l'épicisation de l'écriture dramatique est déjà commencée, aussi modestement qu'audacieusement, dès la création de cette pièce estimée « bien faite »²³⁴, « nette » et « franche ».

²³¹ Peter Szondi, *op. cit.*, p. 113.

²³² L'expression est de Szondi sur *Six personnages* ; « [...] le drame est plutôt mis en question, par la recherche de l'auteur, comme tentative d'une réalisation. C'est cela qui explique la place particulière de l'œuvre dans l'art dramatique moderne, et en fait comme une auto-description de l'histoire du drame. » Peter Szondi, *op. cit.*, p. 113.

²³³ Le propos est de Paul Reboux dans l'article de *Paris-Soir* cité par R.-M. Albérès. *op. cit.*, p. 9.

²³⁴ Il est à noter à ce propos que lors de la reprise de *Siegfried* en 1931, c'est Jouvet qui occupe le rôle de Zeltén. Giraudoux attribuerait à des rôles joués par son metteur en scène lui-même beaucoup de « commentaires ». C'est le cas du mendiant d'*Electre*, ou du chiffonnier de *La Folle de Chaillot*.

DEUXIÈME PARTIE : PROGRESSION DE LA DRAMATURGIE NARRATIVE

Préambule

En rédigeant *Siegfried*, Giraudoux pensait-il qu'il écrirait une seconde pièce ? Nous ignorons la réponse à cette question. Le but primordial de la création de la pièce ²³⁵ est d'intéresser les Français à l'Allemagne. Avec le succès de *Siegfried*, il atteint son but. Mais Giraudoux se met à écrire sa deuxième pièce d'inspiration mythologique, *Amphitryon* 38. Dans l'interview du *Figaro* du 6 juin 1929, il se montre résolu à « continuer pour le théâtre ». Il avoue qu'il voudrait continuer parce qu'il a adoré le moment qu'il partageait avec les acteurs.

La troisième raison ? Je suis un peu de mauvaise foi en la citant, car elle ne date que d'hier : l'agrément de la collaboration avec les acteurs. Il n'y a plus guère au monde que cette caste qui soit généreuse par métier et qui le reste par nature. Alors que nous sommes habitués à voir actuellement tous les êtres occupés à spécialiser leur individualité ; alors que chacun de nous a sa Colère, sa Bonté,

²³⁵ Nous avons déjà évoqué les deux premières raisons. Voir : le préambule de la première partie de ce travail, p. 15.

son Intelligence, comme on avait autrefois son peigne, sa serviette, son système pour faire l'eau de Seltz, il est agréable de trouver des coeurs et des corps qui s'allongent obligeamment sur ce lit de Procuste qui est un rôle, et se laissent avec un sourire couper ou allonger. Je connais peu d'opérations aussi attirante que celle du divin habillage qu'est une répétition.²³⁶

Il compare le travail de l'acteur au supplice que le personnage mythologique inflige à ses otages. D'après Giraudoux, les acteurs de la troupe de Jouvet sont attachés à leur rôle qu'ils doivent tenir exactement. S'ils sont trop grands pour ce rôle, on coupe leurs membres qui dépassent ; s'ils sont trop petits, on les étire jusqu'à ce qu'ils atteignent la taille requise. Il compare ainsi son texte au symbole du conformisme et de l'uniformisation, comme s'il était conscient de renfermer dans un rôle de forme classique le corps des acteurs. Mais, est-ce seulement l'acteur qui est renfermé dans l'espace étroit qu'est le personnage dramatique ? C'est que, pour « couper ou allonger » le corps de l'acteur sur le « lit de Procuste qui est un rôle », il faut que ce lit soit bien solide. Si le lit ne l'est pas suffisamment, on ne saurait même y faire allonger le corps de l'acteur. Pourtant, le personnage romanesque de Giraudoux ressemble à une ombre plutôt qu'à un corps. Il ne faut pas transposer ces ombres en tant que telles sur le plateau.

Giraudoux fait appel à des cadres solides afin de bien composer ses pièces. D'abord, de même que le rôle peut être un cadre pour l'acteur qui le joue, l'acteur lui-même l'est pour Giraudoux. Il avoue que le travail pour une troupe à l'exemple de Molière et de Shakespeare lui plait bien :

Si on me disait : « Faites une pièce en sept actes et onze tableaux, avec tant de personnages de tel âge, tel sujet... », cela me plaît tout à fait. Les limites qu'on se pose à soi-même sont souvent factices ; celles que d'autres nous donnent constituent pour nous des obligations, nous forcent à aller juste ou il faut, deviennent un cadre solide.²³⁷

Les contraintes matérielles scéniques y compris la corporalité des acteurs obligent Giraudoux à rompre avec la nature flottante de ses personnages romanesques. C'est qu'il est résolu à rédiger une pièce tout en sachant que son personnage sera incarné par une présence physique, concrète et vraie qu'est l'acteur.

Pour tracer une ligne de démarcation entre le personnage romanesque et le personnage dramatique, il utilise un autre moyen non moins efficace : se lancer dans « l'écriture au second degré ». Toutes les pièces écrites avant la création de *L'Impromptu de Paris* dans laquelle il déploie avec fermeté son éloquence dans le débat sur son théâtre ont un hypotexte. L'intérêt de la réécriture d'histoires mythologiques consiste à la préexistence de personnages faits et de l'action dramatique. Sans que l'auteur ne se soucie de l'agencement de scènes ou de détails psychologiques, les personnages connus

²³⁶ Jean Giraudoux, « Un passage », in *Or dans la nuit*, pp. 95-96.

²³⁷ Interview du 7 novembre 1936, in « Enquêtes et interview II », *Cahiers Jean Giraudoux 19*, Paris, Grasset, 1990, p. 200. Catherine Nier souligne déjà la préférence de cette contrainte chez Giraudoux. Voir : « Écriture "au second degré" et conception du théâtre », in *Jean Giraudoux et l'écriture palimpseste, actes du colloque de la Société internationale des études giralduciennes réunis par Lise Gauvin, Montréal, 26-29 septembre 1995, Montréal (Québec) : Département des études françaises de l'Université de Montréal, 1997, p. 217-226.*

tels qu'Amphitryon, Alcmène, Judith, Hélène, Hector se présentent comme tels.

La romanisation de l'écriture dramatique de Giraudoux se produit à la suite de la confrontation entre deux mouvements antinomiques : les contraintes que l'auteur s'impose volontairement pour faciliter la rédaction de pièces dramatiques et la disposition intrinsèque de son écriture à prendre en charge la mémoire du monde. Le premier s'oriente vers l'univocité : l'acteur a un seul corps ; le personnage mythologique est une présence unique ; l'espace scénique n'est pas un lieu unique... En revanche, le deuxième représente la pluralité : les morts, les oubliés, les disparus, les végétaux... Tous ces petits microcosmes ignorent la règle spatio-temporelle. Quand ces deux éléments contradictoires se mettent à interagir, le texte dramatique de Giraudoux est prêt à bousculer le carcan de la composition théâtrale. L'apparente « routine »²³⁸ sera rongée et minée en fonction de cette interaction, comme si le monument apparemment bien construit se transformait, avec le temps, en un assemblage de petits grains, sans que l'apparence du monument ne s'abîme irrémédiablement.

Par ailleurs, lorsque la romanisation s'opère dans l'écriture dramatique, parallèlement, la collaboration artistique entre l'auteur et le metteur en scène progresse à grands pas. Cet auteur qui adore le « divin habillage qu'est une répétition » y assiste très souvent. Ce qui le permet à observer la répétition non seulement en tant qu'auteur, mais aussi avec le regard d'un metteur en scène²³⁹. Les possibilités du théâtre révélées en présence de l'auteur invite celui-ci à incorporer la matérialité scénique dans son écriture dramatique qui subit depuis 1929 des effets de l'interaction entre les contraintes provenant soit de l'hypotexte, soit de la troupe de Jovet, et la liberté digressive qui est inhérente à l'écriture de Giraudoux.

Est-ce que ces deux évolutions, l'une s'appelant la romanisation, l'autre s'appelant la re-théâtralisation ou la sur-théâtralisation, ne se croisent-elles pas ? Ou bien, ne convergent-elles pas un jour ou l'autre pour que la dramaturgie de Giraudoux parvienne à atteindre une dimension originale ?

Chapitre I « Vérité » au pluriel : romanisation en progrès

Guy Teissier²⁴⁰ montre l'équivoque de la notion de « vérité » dans *Électre*. Le terme se conjugue avec un autre terme censé être son contraire, « divagation ». D'un côté, Clytemnestre reproche à sa fille qui proclame détenir la « vérité » : « Aussi tu divagues »²⁴¹. La vérité est donc à double face : la véracité pour l'un, le mensonge pour l'autre. De

²³⁸ Jean Pierre Sarrazac, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, p. 32. « Routine signifie ici conformité à une pseudo-tradition qui ne cesse, au fil de l'histoire du théâtre, de récupérer les formes autrefois nouvelles ou dominantes, mais qui se sont usées, voire évidées d'elles-mêmes, pour les recycler ».

²³⁹ Pendant qu'on répète *Ondine*, Giraudoux remplace Jovet temporairement quand celui-ci doit jouer son rôle. Voir : p. 363.

l'autre côté, la vérité et la divagation, qui sont considérées comme des notions opposées, se trouvent curieusement harmonisées dans une réplique pleine d'absurdité prononcée par le Jardinier :

Mais assis comme moi dans ce jardin où tout divague un peu la nuit, où la lune s'occupe au cadran solaire, où la chouette aveuglée, au lieu de boire au ruisseau, boit à l'allée de ciment, vous auriez compris ce que j'ai compris, à savoir : la vérité²⁴² .

La vérité chez Giraudoux n'est pas singulière mais plurielle. Autant de personne, autant de vérités.

Or, la vérité au pluriel est susceptible de transformer puissamment l'écriture dramatique. Par exemple, si plusieurs identités « véritables » coexistent dans un seul personnage, la forme dramatique dialoguée est en danger. La cohérence qui lie un bloc de répliques et un autre est perdue si l'identité d'un personnage change de l'une à l'autre. Il en est de même pour la pluralité des objets dans le dialogue. Si l'on parle de plusieurs choses en même temps, l'efficacité du dialogue n'est plus assurée. Le dialogue se dégrade en digression. Quant à la pluralité, elle ne pose pas moins de problèmes : si plusieurs temps coexistent dans le même moment, alors certains personnages vivent au présent à côté d'autres qui sont au passé ou au futur, que ces deux groupes de différentes temporalités ne peuvent pas parvenir à trouver un point d'accord.

Ces différentes formes de pluralité sont en effet fréquentes dans le théâtre de Giraudoux. Dans ce chapitre, nous tenterons une étude plus approfondie de l'émergence textuelle de ce que nous appelons la dramaturgie narrative. Comment le polymorphisme de l'écriture est-il mis en valeur dans une pièce de théâtre ? Est-ce que le « drame absolu » est révoqué dans le théâtre de Giraudoux, à la suite de l'apparition inéluctable d'éléments épiques ? Dans les trois sous-chapitres qui suivent, nous parlerons d'abord de la dislocation du dialogue dans le théâtre de Giraudoux après le succès de *Siegfried*. Ensuite, nous examinerons le glissement dramaturgique qu'il opère, de l'univocité à la pluralité. À ce sujet, *Électre* fera l'objet de notre analyse principale : à la différence de sa première pièce, Giraudoux n'hésite plus à faire proliférer les points de vue, et par suite ne se soucie guère de l'intelligibilité de la pièce. Enfin, nous présenterons une lecture originale d'*Intermezzo* comme manifeste théorique de la dramaturgie divaguante. Sous l'apparence d'une comédie pastorale, il nous semble que Giraudoux y expose ses propres perspectives concernant l'émergence du polymorphisme dans l'écriture théâtrale. À travers ces trois étapes, nous espérons mieux comprendre l'émergence d'éléments qui ne sont pas spécifiques à la dramaturgie traditionnelle du drame ; le fondement solide du

²⁴⁰ Guy Teissier, « une dramaturgie divaguante ou des détours plus directs que la ligne droite », in *Électre de Jean Giraudoux : regards croisés*, sous la direction de Jacques Body et Pierre Brunel, Paris, Klincksieck, 1997, p. 65. Le Jardinier, personnage chez Euripide et Marguerite Yourcenar, devient chez Giraudoux un personnage-clé car il est récurrent. Dans *Premier rêve signé*, un de ses premiers récits, l'auteur fait apparaitre le Jardinier. On retrouve le Jardinier dans d'autres œuvres également : *Choix des élues*, *Sodome et Gomorrhe*.

²⁴¹ *Electre*, p. 670.

²⁴² *Ibid.*, p. 641.

drame est bousculé de telle sorte que Giraudoux s'impose en tant que théoricien de la dramaturgie.

I Dialogue en crise

Selon Szondi, le dialogue est « le terrain linguistique où peut être médiatisé le monde de l'interhumain ». Là, sa notion du personnage étroitement liée à sa définition de la *mimésis*. Michel Corvin l'exprime la même idée avec d'autres mots : « Dans un théâtre occidental conçu comme affrontement d'individus soumis à une situation qui les met en demeure soit de se défendre, soit d'attaquer (dans la tragédie comme dans la comédie), le dialogue permet à chaque personnage de développer des arguments logiques qui suivent les lois précises de la rhétorique, voire de la plaidoirie »²⁴³. Il faut que l'individualité de chaque personnage soit nette, ce qui crée la relation interhumaine.

Or, l'intersubjectivité commence à se dissoudre dans l'œuvre de Giraudoux, à la suite de la dislocation du personnage, dès *Amphitryon 38*, créé en 1929 à la Comédie des Champs-Élysées. Comme le soutient Jacques Robichez, Giraudoux se libère à ce moment-là de la composition dramatique normative et revient sur ses pas : « la première pièce, bien qu'elle sorte d'un roman, ne doit guère au passé de Giraudoux romancier, la seconde au contraire y revient »²⁴⁴. Gérard Bauër, lui, s'étonne de voir Tessa²⁴⁵ ne pas parler « le langage de Suzanne au bord du Pacifique, de Juliette au pays des hommes, ou de Bella »²⁴⁶. En effet, de *Siegfried*(1928) jusqu'à *Intermezzo*(1933), Giraudoux a créé beaucoup de personnages moins « naturels » pour emprunter un mot de Bauër. Ce dernier est surpris parce que Tessa lui paraît un personnage « dramatique » dans le sens szondien. Cela faisait des années que Giraudoux ne créait plus une héroïne qui ne paraît pas souffrir de la crise d'identité²⁴⁷ dans le sens désigné par Robert Abirached dans *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*.²⁴⁸

Nous allons faire le point sur cette mise en question du dialogue par les deux points de vue suivants : d'un côté, la crise d'identité du personnage et de l'autre, l'apparition de quelques alternatives au personnage traditionnel (infirmes, loquaces et échos). Nous nous appuyerons sur les trois pièces créées à la suite de *Siegfried* : *Amphitryon 38*, *Judith* et *Intermezzo*. L'examen de ces trois pièces aura pour effet d'éclairer la volte-face apparemment brusque et radicale de l'écriture dramatique de Giraudoux après le succès

²⁴³ Michel Corvin, rubrique « Dialogue » dans *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre A-K*, p. 500. C'est nous qui soulignons.

²⁴⁴ *Amphitryon 38*, notice, p. 1272.

²⁴⁵ Tessa est créée pour la première fois en 1934.

²⁴⁶ Gérard Bauër, *Écho de Paris*, le 15 novembre 1934.

²⁴⁷ Ce n'est pas l'identité de personnage qui est en crise dans *Tessa*. Le dialogue est en crise dans cette pièce parce que les Sangers n'ouvrent leur cœur que par la musique, non par le dialogue. Nous développerons ce sujet plus loin.

²⁴⁸ Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Grasset, 1978.

de *Siegfried*. Après ces réflexions axées sur les trois pièces, nous parlerons rapidement d'un exemple à part, *Tessa*, pièce dans laquelle Giraudoux remet en question la forme dialoguée non pas par la dislocation de l'identité du personnage mais par l'expressivité d'une autre forme communicative que le dialogue : la musique.

1. Crise d'identité du personnage

Benjamin Crémieux comme beaucoup d'autres critiques dramatiques fait remarquer l'écart considérable entre le mythe connu de Judith et la pièce de Giraudoux intitulée *Judith*. Giraudoux paraît tenter de contredire le mythe de Judith en ajoutant des détails originaux. Dans le récit biblique Judith est veuve alors que dans la pièce de Giraudoux elle est vierge. Lorsqu'elle se rend chez Holopherne, elle se moque de son « destin ». Chose plus étonnante encore, elle tombe amoureuse de lui, son ennemi selon l'histoire biblique. C'est seulement à la fin de la pièce que l'on rejoint le mythe, car le spectateur voit la jeune qui a assassiné le roi ennemi, devenir « Judith la sainte ».

B. Crémieux exprime sa gêne : « l'intérêt du spectateur ne peut donc s'accrocher ni à l'histoire, ni à l'héroïne »²⁴⁹. En général, à l'époque de Giraudoux, un article de presse sur une représentation théâtrale se divise en plusieurs parties : la date et le lieu de la représentation concernée sont précisés, ensuite on résume la pièce, ce qui constitue la partie la plus longue de l'article, enfin l'auteur de l'article donne son avis avant de détailler la distribution des rôles principaux et la composition de la troupe, décorateur et metteur en scène compris. Si le résumé est si important, c'est que la plupart des critiques de l'entre-deux-guerres se préoccupent avant tout d'expliquer la représentation. Or, pour résumer la pièce, il faut bien comprendre l'action dramatique. D'où l'embarras de Crémieux, car il ne comprend plus l'intrigue principale, sauf les détails d'origine biblique et l'aventure extravagante d'une certaine Judith. Robert Kemp exprime une gêne similaire dans son article sur cette deuxième pièce de Giraudoux : « je m'avoue, avec humilité, incapable de vous restituer l'image fidèle des cycloïdes, paraboles, hyperboles, des entrelacs et des nervures dont M. Giraudoux a orné, rajeuni, transfiguré la vieille histoire de Judith et de Holopherne »²⁵⁰. La juxtaposition de substantifs (paraboles, hyperboles, entrelacs, nervures...) révèle la difficulté que le critique ressent à faire l'analyse de *Judith* sous forme d'un article de presse.

A ce propos, Judith n'est pas l'équivalent du personnage du mythe biblique, à quoi peut-on attribuer l'identité de cette héroïne ? Giraudoux ébranle la figure biblique en remettant en cause l'individualité du personnage par plusieurs procédés. D'une part, il fait coexister plusieurs images différentes de Judith : l'une est la sainte dans l'hypotexte, l'autre est une belle fille ostensiblement orgueilleuse, fière de sa jeunesse et de sa beauté. C'est la foule qui l'appelle « la sainte qui peut sauver les Juifs », alors que les proches de cette jeune fille, y compris un de ses amants, la dissocient de la figure biblique. D'ailleurs il y a plusieurs jeunes filles qui s'appellent « Judith » dans le village, c'est pourquoi il n'est pas illogique que la protagoniste demande au grand rabbin Joachim

²⁴⁹ Benjamin Crémieux, *NRF*, décembre, 1931, p. 974.

²⁵⁰ Robert Kemp, *Liberté*, le 6 novembre 1931.

d'en chercher une autre, qui pourrait être la fameuse sainte :

Judith : Je vous en prie, cherchez ailleurs. J'ai appris que dans la rue Basse une jeune fille est visitée depuis quelques jours ²⁵¹ .

D'autre part, Giraudoux crée un « double » de Judith, Suzanne, qui la proclame sainte et propose de se sacrifier à sa place. Giraudoux mêle cette « fausse » Judith à l'histoire et néglige les autres villageoises qui s'appellent véritablement Judith. Alors que chaque nouvelle péripétie s'écarte du déroulement du récit biblique - difficultés de cette Judith girauducienne à se rendre chez Holopherne par exemple ; ensuite, son masque de fierté apparente est facilement arraché par la lâcheté d'un certain Egon, personnage secondaire déguisé en Holopherne, qui a de la rancune pour une certaine Juive portant le même nom que l'héroïne ; enfin, amour pour Holopherne! - un seul mot de Suzanne fait disparaître l'apparence humaine et triviale de Judith et joint l'action à celle de l'hypotexte :

Judith : Et entre son peuple et Holopherne, elle a choisi l'amour, c'est-à-dire Holopherne. Et, depuis, une seule idée la hante : le rejoindre dans la mort ! Suzanne s'est brusquement avancée : Et cette femme, c'était moi. Le prophète frappant Suzanne : Sois satisfaite ! Suzanne tombée est emportée. ²⁵²

Par cette fausse déclaration, Suzanne s'approprie, au prix de sa vie, la vie de Judith et ouvre la voie à la naissance de la légende. Le public comprend, qu'une jeune fille s'appelant Judith finit par prononcer la phrase capitale à la fin de la pièce : « Judith la sainte est prête » ; et qu'une autre jeune fille portant un nom différent prend en charge le côté humain du personnage principal. Au total, il y a trois « Judith » : Judith de la pièce, amoureuse de Holopherne, Suzanne, et la Judith biblique qui vit dans la mémoire collective de la salle. En général, le quiproquo produit un effet dramatique, ou comique ou ludique, et suppose que les deux personnes concernées sont nettement distinctes l'une de l'autre. Mais dans le cas de *Judith*, le procédé ne suit pas l'usage ordinaire, il a pour effet de brouiller la perception la « vraie » Judith, car il s'agit de la substitution de deux filles dont la véracité mythologique reste équivoque.

Ce texte est doublement compliqué : d'une part, Giraudoux fait allusion à la pluralité au niveau du choix d'une « vraie » Judith ; d'autre part, il suggère que le mythe en général n'est pas fondé sur une « vraie » histoire, mais sur une autre qui est inventée. Il s'agit de la remise en cause de l'authenticité du mythe et d'une suggestion concernant l'existence d'autres « vraies » histoires refoulées par son autorité.

Dans le cas d'*Amphitryon 38*, le public est relativement moins égaré. Comme l'affirme B. Crémieux, « le rajeunissement du mythe se moule sur l'histoire légendaire, ne la quitte jamais d'un pas » puisque c'est « l'interprétation de l'histoire, non l'histoire qui varie » ²⁵³ . Mais, si le public ressent moins de gêne, ne serait-ce pas parce que la question de l'identité constitue le sujet majeur du texte préexistant ? Dans le cas de *Judith*, Giraudoux rend sa pièce deux fois plus compliquée par l'usage du quiproquo, ainsi

²⁵¹ *Judith*, p. 209.

²⁵² *Ibid.*, p. 265.

²⁵³ Benjamin Crémieux, *NRF*, décembre 1931, p. 972.

que par la confrontation de deux « Judith », ou de trois si on y ajoute celle du mythe qui est veuve. À la différence de ce qui se passe dans *Judith*, le quiproquo est patent dans *Amphitryon 38* d'autant qu'il constitue le sujet de cette pièce inspirée de la mythologie grecque. C'est pourquoi Crémieux se sent plus à l'aise en tant que spectateur. Il n'en reste pas moins que le quiproquo y est subverti. C'est que, alors qu'il faut que l'individualité humaine d'Amphitryon demeure devant la divinité de Jupiter, et que Jupiter faisant semblant d'être Amphitryon reste le Jupiter tout-puissant, ce principe de distinction n'est plus évident en réalité. Giraudoux fait prononcer à ses personnages des répliques descriptives qui ont pour effet de réduire la différence essentielle entre les deux amoureux d'Alcmène. Ainsi, Jupiter s'humanise dans *Amphitryon 38* : malgré sa réussite auprès d'Alcmène et la conception d'Hercule, il ne peut pas être satisfait : il veut qu'elle l'aime !

Jupiter : Il ne s'agit plus d'Hercule. L'affaire Hercule est close, heureusement. Il s'agit de moi. Il faut que tu voies Alcmène, que tu la prépares à ma visite, que tu lui dépeignes mon amour... Apparais-lui... Par ton seul fluide de dieu secondaire, agite déjà à mon profit l'humanité dans son corps. Je te permets de l'approcher, de la toucher. Trouble d'abord ses nerfs, puis son sang, puis son orgueil. D'ailleurs je t'avertis, je ne quitte pas cette ville avant qu'elle ne se soit étendue de bon gré en mon honneur. Et je suis las de cette humiliante livrée ! Je viendrai en dieu.²⁵⁴

Le souhait de Jupiter est incongru ; le dieu tout-puissant a envie d'être aimé, c'est-à-dire qu'il veut éprouver un sentiment humain. Il y a ici deux images de Jupiter contrastés : le divin et l'humain.

Si Jupiter est humanisé, Amphitryon est curieusement divinisé. Giraudoux ajoute des traits divins à celui qui n'est autre qu'Amphitryon, ce qui intrigue Alcmène et sa servante :

Léda : Amphitryon est là ! Ecclissé : Comment le savez-vous ? Oui, le prince sera dans une minute au Palais. Des remparts je l'ai vu au galop de son cheval franchir les fossés. Alcmène : Aucun cavalier jamais ne les a franchis ! Ecclissé : Un bond lui a suffi. Léda : Il est seul ? Ecclissé : Seul, mais on sent autour de lui un escadron invisible. Il rayonne. Il n'a pas cet air fatigué qu'il porte d'habitude au retour de la guerre. Le jeune soleil en pâlit. C'est un bloc de lumière avec une ombre d'homme.²⁵⁵

La scène citée se passe à un moment critique de la pièce : ayant appris que Jupiter a l'intention de venir coucher avec elle sous l'apparence de son mari Amphitryon, Alcmène se décide à éluder l'attaque de Jupiter, quand Ecclissé annonce le retour du prince. Il est important de noter qu'ici les deux femmes paraissent chercher à trouver des différences entre Amphitryon et celui qui est en train de s'approcher, comme s'il y avait un doute au sujet de l'identité de cette « ombre d'homme ». Est-ce que c'est parce qu'Alcmène est devenue nerveuse à l'idée de se faire posséder par le dieu, qu'elle dénature les paroles de sa servante ? Mais cette question doit être démentie, parce que c'est Ecclissé qui voit la « divinité » de celui qui vient voir Alcmène et en parle à sa maîtresse. Celle-ci ne fait qu'écouter sa servante, qui est neutre dans le ménage à trois entre Jupiter, Amphitryon et

²⁵⁴ *Amphitryon 38*, p. 152.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 169.

Alcmène. Donc la divinité décrite par la bouche d'Ecclissé est censée être « vraie ». Ainsi Giraudoux ajoute-t-il des traits divins au mari trompé, qui n'est qu'un humain dans le mythe. Le spectateur est intrigué et se pose la question : est-ce que c'est quelqu'un d'autre qu'Amphitryon qui s'approche ? Peut-être Jupiter ? D'ailleurs une certaine altérité d'Amphitryon est soulignée par la bouche d'Alcmène elle-même, lorsque le mari qui vient revoir sa femme est pris pour Jupiter.

Alcmène : À quoi pense ce visage, qui grossit sous mes yeux ? Amphitryon : À baiser tes lèvres. Alcmène : Pourquoi mes lèvres ? Jamais tu ne me parlais autrefois de mes lèvres ? Amphitryon : À mordre ta nuque. Alcmène : Tu deviens fou ? Jamais tu n'avais eu l'audace jusqu'ici d'appeler par son nom un seul de mes traits ! Amphitryon : Je me le suis reproché cette nuit, et je vais te les nommer tous. J'ai eu soudain cette idée, faisant l'appel de mon armée, et toutes devront aujourd'hui répondre à mon dénombrement, paupières, gorge, et nuque, et dents. Tes lèvres !²⁵⁶

À en croire Amphitryon, il lui faut faire différemment avec sa femme et cette idée lui est arrivée brusquement. Il n'est pas étonnant que cet étrange changement du héros, qui intrigue le spectateur, accroche l'attention de celui-ci et l'invite à reposer ladite question : qui est cet homme si ce n'est Jupiter ? Dans une autre scène, Amphitryon croit pouvoir convaincre son rival divin de renoncer à Alcmène par « sa voix » :

Amphitryon : J'ai ma voix, ma parole, Alcmène ! Je persuaderai Jupiter ! Je le convaincrs !²⁵⁷

Mais cette assurance du héros paraît vaine, puisque la question se pose inévitablement : à qui cette voix appartient-elle ? En principe, c'est celle d'Amphitryon. Mais, qui est cet Amphitryon dans la pièce ? Un humain ? Un dieu ? Une espèce de double de Jupiter ?

La question de l'équivoque identitaire est également posée dans *Intermezzo*, mais un peu différemment. Citons d'abord une partie du discours prononcée par l'inspecteur.

L'inspecteur : [...] Je l'ai bien observée. Évidemment, elle a repris du lièvre à la royale et causé de sérieux dommages dans le clan des profiteroles. Mais j'ai remarqué qu'à côté du vrai déjeuner de viandes et de crèmes, elle picorait, sans s'en douter elle-même, des miettes de pain, des grains de riz, des bribes de noisette, bref qu'elle faisait un de ces repas justement qu'on met dans les tombes. Qui, en elle, nourrissait-elle ainsi ? Et dans sa toilette, à côté de sa robe, de son collier, j'ai distingué une seconde Isabelle, toute pâle, parée et préparée pour un rendez-vous infernal.²⁵⁸

Si l'identité du rôle-titre est mise en doute dans le cas de *Judith* et d'*Amphitryon 38*, c'est la dualité du personnage principal qui est évoquée dans *Intermezzo*. Autrement dit, alors que *Judith* et *Amphitryon 38* mettent en scène un double du personnage principal, dans *Intermezzo* c'est la personnalité de l'héroïne qui est double. En effet, l'inspecteur parle des deux facettes différentes d'Isabelle. Or, l'examen des manuscrits nous éclaire sur le

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 171.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 179.

²⁵⁸ *Ibid.*, pp. 313-314.

fait que la double personnalité d'Isabelle porte en soi la question de l'altérité comme dans le cas des deux pièces précédentes. Dans la phase de répétition, au moment où il faut tout boucler, le texte est considérablement retouché par l'auteur. Une des modifications les plus importantes concerne les dialogues d'Isabelle avec le Spectre, notamment dans la scène 6 de l'acte II. Citons la partie concernée à partir d'un cahier de conduite :

IsabelleLe Spectre - [...] Vous, je-vous-ai m'avez attiré, je vous m'avez pris au piège. Le-SpectreIsabelle - A quel piège ? IsabelleLe spectre - J'ai vous avez chez moi vous un piège pour attirer les morts. Le-SpectreIsabelle - Vous êtes une aussi me croyez sorcière ? IsabelleLe Spectre - Ma Votre sorcellerie est si naturelle. Quand-j'imaginai on dirait vraiment que vous avez deviné ce à quoi peuvent penser les morts, je-ne vous ne leur prêtai prêtiez par des souvenirs, des voisins, mais seulement [...] sur un nez de chant, sur une feuille d'arum, de minuscules épaves colorées surnageant sur leur déluge...[...] ²⁵⁹

La scène est cruciale au niveau de la structure de la pièce : le Spectre sera fusillé juste après cette scène ! Ces retouches nous semblent prouver que pour Giraudoux il y a une certaine réciprocité identitaire entre le Spectre et Isabelle. C'est dans ce sens que nous partageons l'interprétation d'Alain Duneau ²⁶⁰ : « *Intermezzo* est une pièce construite sur un écho intérieur. Isabelle dialogue avec elle-même, on oserait presque dire avec son inconscient ». Pour ainsi dire, le Spectre peut être interprété comme une incarnation d'un « moi » de la jeune fille. C'est du moins ce que semble confirmer ce jeu de miroir lors de la première apparition du spectre dans la scène 8 de l'acte I :

Isabelle est assise sur la terre. Elle a tiré sa glace, se regarde, regarde ses yeux, ses cheveux. Le fantôme surgit derrière elle. Elle le voit dans le miroir. Bel homme jeune ²⁶¹ .

Dans la glace, Isabelle voit donc deux visages en même temps : le sien et celui du Spectre. La scène ne va pas sans évoquer le lien profond et essentiel sur le plan identitaire entre ces deux « personnages ». Isabelle nous semble trouver beau le visage du spectre dans la glace, de la même façon que Narcisse tombe amoureux de sa propre figure reflétée à la surface de l'eau.

D'après le témoignage de son metteur en scène, Giraudoux maintient volontairement l'ambiguïté à propos de l'identité de ce personnage mystérieux. À Louis Jouvet qui le sollicite des précisions au sujet du Spectre, l'auteur avoue qu'il ne sait pas quoi lui répondre. Selon le texte de la préface du livre de Nicola Sabbattini, où le metteur en scène note la conversation qu'ils ont à ce sujet pendant la répétition de la pièce, Giraudoux semble montrer son incertitude à Jouvet, qui lui demande ce qu'ils devront faire du spectre, mais rien de plus : « Ce n'étaient pas des hésitations de ma part, [...] seulement je ne voyais pas le spectre, comme vous l'avez présenté ! » ; « Je ne sais pas

²⁵⁹ La citation provient d'un relevé de mise en scène par Julien Barrot, conservés au Fonds Jouvet dans le département des Arts du spectacle de BNF, cote : LJMs 52, Giraudoux (Jean) *Intermezzo*. III.

²⁶⁰ Alain Duneau, « Jeux et miroirs du langage ou : la figure de l'écho dans *Intermezzo* », in *Cahiers Jean Giraudoux* 5, numéro consacré à des études sur *Amphitryon* 38, *Intermezzo* et *Electre*, Paris, Grasset, 1976, p. 49.

²⁶¹ *Intermezzo*, p. 303.

si le spectre est vivant ou non, je crois qu'il doit être vivant jusqu'au coup de feu » ; « J'ai repensé l'autre jour à ce spectre : j' imagine qu'il devrait être comme un comprimé, une synthèse de spectre et comme l'arc-en-ciel de tous les spectres »²⁶². Somme toute, la double personnalité d'Isabelle suppose le lien inhérent entre son « moi » et le Spectre. Et l'auteur ose ne pas préciser l'identité de celui-ci. Si bien qu'en vérité, la dualité que l'auteur attribue à cette jeune fille n'est pas tellement différente de celle de Judith et d'Amphitryon. Dans les trois cas, le spectateur est invité à se demander : qui est-ce finalement ce personnage ?

Si le dialogue « permet à chaque personnage de développer des arguments logiques » pour « avoir prise sur autrui en le faisant venir sur son propre terrain »²⁶³, la dislocation de cette forme énonciative se manifeste déjà dans la première pièce, *Siegfried*. L'échange de répliques entre Robineau et le douanier de la gare frontière²⁶⁴ en est un exemple typique. Ce que raconte Robineau saute d'un sujet à un autre. Il n'a pas la volonté de convaincre son interlocuteur par ses arguments logiques et se laisse entraîner par son imagination débridée sur la petite vie quotidienne de la France. Pourtant, en ce qui concerne les personnages principaux, la crise dans le dialogue se manifeste moins dans *Siegfried* que dans *Judith*, *Amphitryon 38* ou *Intermezzo*. Le héros ne souffre pas d'une crise d'identité dans *Siegfried*, comme celle de Judith et d'Amphitryon. En effet, dans la première pièce de Giraudoux, la crise elle-même y constitue l'unité d'action de la pièce et y assure le drame. En revanche, la question de la crise d'identité est déplacée dans les pièces suivantes. Alors que dans *Siegfried*, elle se manifeste par des conflits entre les personnages, elle se situera dans ces trois pièces entre la scène et la salle ; ceux qui doivent la subir sont non seulement des personnages dramatiques mais aussi les spectateurs. Du fait que l'identité de l'énonciateur est dissoute, les répliques qui lui sont attribuées perdent de leur véracité logique.

2. Apparition de quelques alternatives au personnage traditionnel

Si les personnages principaux sont en pleine crise d'identité, Giraudoux fait en sorte que quelques-uns des personnages secondaires aient des problèmes de communication. Il s'agit, dans les trois pièces de Giraudoux, de l'infirmité de Daria dans *Judith* et de la loquacité des sœurs Mangebois dans *Intermezzo*. Par ailleurs, il se trouve des énonciateurs qui ne prennent plus forme humaine : l'écho avec qui Alcène parle tout le temps. Dans tous les cas, sont dévoilés des détails qui seraient restés inconnus dans le cadre du dialogue normatif, échange de répliques entre plusieurs personnages nettement identifiés ; en même temps, est remise en cause la valeur du dialogue comme forme énonciative unique et supérieure.

Prenons comme exemple Daria. Elle est la première femme censée être infirme

²⁶² Louis Jouvet, Introduction à Nicola Sabbattini in *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, édition Ides et calendes, 1942, p. XLVI.

²⁶³ Rubrique « dialogue », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre, A-K*, p. 500.

²⁶⁴ Voir : p. 73.

apparue dans le théâtre de Giraudoux. Elle apparaît devant Judith juste avant que celle-ci n'entre dans l'alcôve d'Holopherne. C'est Holopherne qui fait appeler la sourde-muette à la demande de l'héroïne :

Holopherne : Que veux-tu, avant de me rejoindre, Judith ? As-tu faim, as-tu soif ? Judith : N'y a-t-il pas une femme ici ? Holopherne : À cette heure, il n'y a plus que Daria. Elle peut t'aider à te dévêtir, elle est habile. Mais ne compte ni lui parler, ni la comprendre. Elle est sourde et muette. Judith : Même si elle est sourde, muette, aveugle, pourvu qu'elle soit femme, qu'elle vienne. Holopherne : Je te l'envoie...²⁶⁵

Après cet échange de répliques, la scène 8 de l'acte II commence. La scène est consacrée presque entièrement au « dialogue » entre Judith et Daria. Judith adresse la parole plusieurs fois à l'infirmes comme si l'héroïne dialoguait vraiment avec Daria ; et pourtant, elle doit bien comprendre auparavant que Daria est infirmes, donc que le dialogue à proprement parler ne se produira pas. Il s'agit donc d'une forme pseudo-dialoguée. Judith parle de la même façon qu'une petite fille parlerait à sa poupée :

Judith : C'est toi ? ...Daria, n'est-ce pas ? Oui, oui, je sais, tu es sourde et muette [...] Ce que je veux ? Rien, Daria [...] Es-tu vierge, Daria, es-tu vierge ? Tu dis non ; comme si je te demandais si tu entends, si tu parles [...] Que dis-tu ? Il est beau ? Oui, Holopherne est beau, Daria[...]

La scène donne l'impression que Judith avoue des secrets dont elle ne parle pas ailleurs, d'autant plus que la sourde est censée ne pas être capable de les ébruiter. En effet, Giraudoux lui donne cette réplique capitale à cet égard :

Judith : Je peux te dire tout ce que je n'oserais dire à aucune amie, à aucune parente...

Judith parle de choses délicates :

Judith : Daria, on ne peut dire cela qu'aux sourds, mais c'est à moi que Dieu en a, et non à Holopherne, et non aux Juifs. Judith : Il n'y a que des histoires de chasses faites par [le dieu] à quelques femmes à demi belles. Je suis à la merci, Daria.

Elle parle aussi de l'impression que lui fait Holopherne, c'est ce dont elle ne parlait pas dans les scènes précédentes :

Judith : Que dis-tu ? Il est beau ? Oui, Holopherne est beau, Daria...²⁶⁶

L'emploi d'une infirmes comme « confidente » des personnages principaux a pour effet de donner l'impression au spectateur qu'il est le seul destinataire des confessions faites par l'héroïne, à moins que Daria ne soit pas sourde. C'est pour cela qu'il ne peut pas rester indifférent à ces derniers mots de Judith :

Judith : [...] [Que le dieu] me pardonne, Daria, car je sais que tout ce que je t'ai dit est blasphème, et qu'un jour viendra bientôt, en toute hâte, où toi-même retrouvera ta langue, et où s'effondreront les vengeances du ciel sur ceux qui nous ont valu ces hontes, et cette volupté...²⁶⁷

²⁶⁵ Judith, p. 252.

²⁶⁶ Ibid, p. 253.

Le spectateur ne peut écouter ces mots sans se sentir supérieur à Judith. Lorsque l'héroïne prédit l'avenir en disant que les silencieux trouvent le moyen de dévoiler des vérités cachées, la prédiction est déjà réalisée d'une certaine manière, par la présence du spectateur qui est aussi silencieux que Daria ! Et c'est pourquoi l'effet est tout à fait bouleversant quand, juste après que Judith entre l'alcôve du roi ennemi, Daria parle :

Daria : (la sourde-muette, ricanant) : Ainsi soit-il !²⁶⁸

Daria entend-elle les propos de Judith qui croit à sa surdité et lui confesse ses pensées secrètes ? Alors, est-ce une trahison d'Holopherne qui prévient la Juive de l'infirmité de la femme ? Ou alors, est-ce qu'Holopherne non plus ne connaissait pas la vraie nature de Daria ? Pourquoi d'ailleurs « ricane »-t-elle ? Est-ce qu'elle a l'intention d'abuser du rôle de confidente pour dévoiler le secret ? Pourtant dans la didascalie, l'auteur précise clairement que Daria est sourde-muette. Cette série de questions sans réponses nous incite à comprendre l'efficacité de l'infirmité sur le plateau comme outil communicatif par excellence. En exploitant non seulement l'état d'handicapé du personnage mais aussi la fixation sur son infirmité²⁶⁹, Giraudoux réussit à stimuler l'imagination du spectateur et à faire émerger beaucoup de ressentis, que la forme dialoguée conventionnelle n'aurait pas pu mettre au jour. Comme le dit Judith, la surdité est une espèce de machine à enregistrer tous les secrets qui existent, peut-être à l'insu des gens, et qui sont mémorisés dans un espace sans limite :

Judith : Tu es sourde, tant mieux : ton oreille est pour moi illimitée !

Par ailleurs, Judith souligne l'alliance entre la surdité et la féminité :

Ton silence, au contraire, me dit seulement que tu es femme, et que tu as été fille, que tu as gémi et souffert.²⁷⁰

Judith souligne également ailleurs le rôle énonciateur des femmes. Prenons comme exemple la scène où Suzanne rejoint Judith juste avant la confrontation en tête-à-tête entre cette dernière et Holopherne. À la jeune femme qui tente de la remplacer pour sauvegarder les « Juifs », Judith répond ainsi d'un ton tranchant :

Suzanne : Il s'agit des Juifs, Judith ! Judith : Des Juifs ! Il s'agit bien des Juifs maintenant ! Si tu crois que Dieu suit ses affaires jusqu'au terme, comme un banquier, tu te trompes ! Il demande de nous l'acte initial, et c'est tout. En ce qui concerne les Juifs, les jeux sont faits. Je ne suis plus chargée des Juifs. Tu te rends bien compte que le sort travaille pour eux ou contre eux en dehors de nous, et ni le puissant Holopherne, ni la misérable Judith n'ont plus rien à y voir. Mais des Juives, parlons-en !²⁷¹

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 254.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ Le frère spirituel de Daria, le sourd-muet apparaît dans la dernière pièce, *La Folle de Chaillot*. La mise en valeur de l'infirmité sur le plan spectaculaire formera un des sujets importants de la troisième partie de ce présent travail.

²⁷⁰ *Judith*, p. 253.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 248.

Suzanne nous semble chercher à remplacer Judith pour que l'histoire de Judith se déroule selon les prescriptions du mythe : une fille qui s'appelle Judith sauve les Juifs. Toutefois, l'héroïne giralducienne est vraiment indifférente à la réalisation du mythe et à l'avenir des hommes juifs qui mythifient la sainte Judith, courageuse et vaillante. Si elle distingue les Juifs des Juives, ne serait-ce pas parce que seules les femmes étaient entièrement passives et muettes quant à la formation du mythe de la sainte ? Le mythe de Judith est fait par les hommes, non pas par les femmes qui se contentaient d'être aussi silencieuses que les infirmes.

Cela nous rappelle que le deuxième infirme que Giraudoux fait passer sur la scène est aussi une femme. Il s'agit de Léonide, l'aînée des demoiselles Mangebois dans *Intermezzo*. Elles sont « au courant de tout ce qui se dit et se passe dans l'arrondissement ». Autrement dit, elles ont une « oreille » aussi illimitée que Daria. Giraudoux laisse ambiguë la véracité de l'état de surdité de ce personnage, comme le cas de la sourde-muette dans *Judith* : l'auteur ne précise pas la raison pour laquelle Léonide comprend ce que sa sœur lui dit alors qu'elle ne peut pas comprendre les autres. Chose intéressante, dans le cas de ces deux demoiselles, la loquacité et la surdité vont de pair : toutes les deux sont vraiment bavardes, en dépit du handicap de l'une d'elles.

Le duo de ces deux extravagantes donne deux effets intéressants. Premièrement, un effet comique. Armande « traduit » ce que les autres disent à sa sœur. La traduction est faite assez fidèlement. Mais souvent elle ne traduit que l'énonciation, voire les trois derniers mots seulement, et ne tient pas compte du contexte dans laquelle cette énonciation est lancée. Comme de juste, l'aînée se trompe et fait un contresens.

Armande : Je tiens à vous demander d'abord, Monsieur l'inspecteur, d'excuser ma sœur Léonide. Elle est un peu dure d'oreille. Léonide : Que dis-tu ?

Armande : Je dis à Monsieur l'Inspecteur que tu es un peu dure d'oreille.

Léonide : Pourquoi me le dis-tu à moi ? Je le sais. Armande : Voyons, Léonide, tu exiges que je te répète tout ce que je dis. Léonide : Excepté que tu dis que je suis sourde. L'Inspecteur : Mesdemoiselles, si nous vous avons priées de venir jusqu'en ces lieux, choisis à cause de leur discrétion... Léonide : Tu ronfles, toi. Est-ce que je le dis ? Armande : Je ne ronfle pas. Léonide : Si tu ne ronfles pas, c'est que tu as subitement cessé de ronfler à la minute où je devenais sourde...²⁷²

Le deuxième effet, qui n'est pas sans rapport avec le premier, porte sur la digression. La traduction d'Armande est d'abord remise dans un autre contexte énonciatif, ce qui cause un effet comique. Ensuite le malentendu s'aggrave, car l'unité du sujet est rompue par la digression qui suit. Ainsi un tout petit mot de présentation sur Léonide cause une discussion futile entre les sœurs au sujet du ronflement. Mais, en adoptant une autre façon de parler, on peut dire que la digression fonctionne ici comme un instrument privilégié pour parler des plus petits détails anecdotiques possibles, ou bien, que des connaissances acquises de bric et de broc par les sœurs Mangebois se dévoilent devant le public sous forme digressive. En quelque sorte, ces deux bavardes sont à la fois des haut-parleurs et une espèce de stockage d'informations sur le village d'Isabelle. À la différence de Daria, toutes les deux peuvent s'exprimer vocalement, certes, mais à part cela, la sourde-muette dans *Judith* et les Mangebois ont beaucoup de points communs,

²⁷² *Intermezzo*, p. 287.

d'autant que l'infirmité et la loquacité sont le symbole du caractère illimité des informations, qui ne peut pas être transposé dans la forme dialoguée.

Toutes ces réflexions nous permettent de comprendre pourquoi c'est seulement Léonide, celle qui est aussi sourde que Daria, qui dispose du secret intime d'Isabelle. Il s'agit du carnet de la jeune fille que l'aînée sourde a trouvé par hasard et lu. Par le moyen de la lecture du carnet, les personnages deviennent au courant de la face cachée de la gentille Isabelle : elle « s'ingéni[e]] à séparer les époux mal assortis, excit[e] par des drogues les chevaux contre les charretiers qu'elle prétend brutaux, multipli[e] les lettres anonymes pour signaler aux maris ou aux femmes les vertus de leurs conjoints »²⁷³. La fonction du petit carnet d'Isabelle trouvé par la sourde nous rappelle le silence apparent et traître de Daria. Normalement, quand quelqu'un se confesse devant une sourde, la confession peut être tenue pour vraie. Il en est de même pour le journal qui est un média incomplet, étant donné qu'il n'est à la portée de personne sauf l'auteur. On y écrit des vérités qui ne sont pas exposées au jour. Léonide connaît les détails anecdotiques du village, même ceux qui sont supposés cachés. Giraudoux donne à l'infirmité un pouvoir quasiment omniscient.

Giraudoux invente par ailleurs des énonciateurs qui ne sont pas humains. Dans *Amphitryon 38*, Alcmène parle avec l'écho. Impossible de lui attribuer une identité humaine, cette curieuse présence vocale sert en quelque sorte d'interlocuteur à l'héroïne.

Alcmène : Oh ! Oh ! Chéri ! L'Écho : Chéri ! Jupiter : Elle appelle ? Mercure : Elle parle d'Amphitryon à son écho. Et vous dites qu'elle n'est pas coquette ! Elle parle sans cesse à cet écho. Elle a un miroir même pour ses paroles.²⁷⁴

Lors de sa première « apparition », l'écho ne fait que répéter ce qu'Alcmène dit : « chéri ! » Pourtant, cet écho n'est pas un simple phénomène de réflexion du son par un obstacle qui le répercute. Certes, ici l'écho lui est fidèle de la même manière qu'elle l'est pour son mari. Mais, il répond différemment quand Alcmène lui demande son avis au sujet de la menace des dieux :

Alcmène : [...] Ruses des hommes, désirs des dieux, ne tiennent pas contre la volonté et l'amour d'une femme fidèle... N'est-ce pas ton avis, écho, toi qui m'as toujours donné les meilleurs conseils ? Qu'ai-je à redouter des dieux et des hommes, moi qui suis loyale et sûre, rien, n'est-ce pas, rien, rien ? Echo : Tout ! Tout ! Alcmène : Tu dis ? Echo : Rien ! Rien !²⁷⁵

La réponse de l'écho peut être interprétée par deux points de vue différents : d'une part, puisque l'écho lui dit « tout ! tout ! », sans répéter fidèlement ce que sa maîtresse prononce, le public est incité à se demander si l'écho a une certaine autonomie et donne un avertissement à Alcmène. D'autre part, la réponse de l'écho pourrait sans doute refléter l'effroi qu'elle ressent au plus profond de son cœur : toutes les mesures prises par elle sont vaines, puisque Jupiter lui a déjà rendu visite... Cette deuxième interprétation aide le public à comprendre pourquoi Alcmène n'est pas si surprise quand elle se rend

²⁷³ *Ibid.*, p. 292.

²⁷⁴ *Amphitryon 38.*, p. 153.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 173.

compte, au moins vaguement, qu'un autre que son mari lui a rendu visite et a couché avec elle. Rappelons également que Mercure appelle cette femme « coquette ». Si le dieu fils l'appelle ainsi, c'est parce que l'héroïne a, en parlant tout le temps avec l'écho, une autre vision du monde que celle qu'elle partage avec son mari, de la même façon qu'une coquette ne parle pas de toutes ses mondanités et de toutes ses relations humaines à son mari. Par le moyen du « dialogue » entre la protagoniste et l'écho, Giraudoux suggère à son public la possible dualité d'Alcmène, qui n'est pas exprimée ailleurs.

3. Le cas particulier : Tessa

Nous avons évoqué plus haut l'étonnement de Gérard Bauër au sujet de la cohérence psychologique de la protagoniste de *Tessa*²⁷⁶. Pourtant le dialogue est non moins en crise dans cette pièce, et sans doute d'une manière plus grave. Janine Delort a raison de comparer la pièce avec *La Mouette* de Tchekhov en citant quelques-uns de nos prédécesseurs²⁷⁷, car dans *Tessa* ironiquement qualifiée de « pièce rose », de « vaudeville » et de « mélodrame », la choralité inscrit, comme chez Tchekhov, « le lyrique dans le dramatique, en privilégiant le concert des voix sur l'organisation du dialogue, signalant par là la solitude de personnage, son ennui et son détachement relatif de l'action »²⁷⁸. Chez Giraudoux, l'aspect musical complète l'action de la pièce, grâce à la présence du spectateur chez qui ces deux aspects se mélange et s'harmonise.

La musicalité en jeu de cette pièce vient de deux points de vue suivants. D'un côté, le caractère capricieux de la famille de Sanger ; notamment les filles sont toutes originales et parlent beaucoup. Quand elles parlent à qui mieux-mieux, leurs « dissonances » forment un orchestre singulier. De l'autre côté, le nombre considérable des personnages. Par exemple, Giraudoux fait entrer ses personnages un par un jusqu'à ce que la totalité devienne une dizaine dans la scène 13 du tableau I, où le tapage éclate dans la salle à manger ; ce qui produit l'effet d'une certaine musicalité foraine et chorale.

Suzanne : Voilà !... J'écoutais de la véranda... Kate : à Trigorin : On vous a parlé de l'effroyable avalanche que nous avons eue l'autre l'hiver ? Lewis : en même temps : Puisque Tony est revenue, la répétition va être facile... Linda : Lewis et Kate, je vous prie de ne pas m'interrompre. Viens ! Continue, chérie ! Alors ? Suzanne : Alors Tony a raconté qu'elle habitait chez Kiki... Tessa : Du jambon, s'il vous plaît, Lewis. Une tranche bien dans le gras, comme cela ! Linda : La paix avec ton jambon, Tessa ! Alors, mon trésor ? Suzanne : Et elle a dit que Jacob avait dit qu'elle était bien mieux quand elle était sans rien sur elle. Tony : C'est une sale petite menteuse ! Jamais je n'ai rien dit de pareil, n'est-ce pas, les filles ? Tessa et Paulina : Jamais ! Jamais!²⁷⁹

L'effet est fabuleux, car en dix lignes seulement, sept personnages s'expriment, chacun

²⁷⁶ Voir : p. 116.

²⁷⁷ *Tessa*, notice, p. 1477. Il ne faut pas oublier non plus « l'homonymie de personnages », comme le fait remarquer Janine Delort.

²⁷⁸ Rubrique « Chœur » in *Lexique du drame moderne et contemporain*, p. 42.

²⁷⁹ *Tessa*, p. 376.

ayant son propre sujet de conversation. La polyphonie est littéralement visualisée. Ici, le dialogue ne s'établit que lorsque l'on reproche l'impertinence des autres qui ne cessent de parler, c'est-à-dire lorsque le danger de la condition formelle du « drame » est thématisé²⁸⁰ et formulé sous forme de ripostes opiniâtres.

D'ailleurs, l'histoire du ménage à trois entre Lewis, Florence et Tessa – qui est l'action principale de cette pièce - peut se comprendre comme une manifestation métaphorique de la crise de dialogue. Écoutons Tessa qui cerne la personnalité de Lewis parfaitement en quelques mots : « Il ne voit que lui. Tout ce qui ne le concerne pas, il ne le voit pas ou il l'oublie à la seconde »²⁸¹. Il est une variation de Siegfried, qui personnifie le « drame »²⁸². Mais c'est une variation dégradée, parce qu'alors que ce premier héros dramatique de Giraudoux est destiné à ne rien oublier sauf son passé qui ne lui revient jamais et donc n'oubliera jamais ce qui se passe au présent, Lewis ne peut vivre qu'au présent sans réfléchir à son avenir ni à son passé. Il rompt avec sa famille depuis longtemps, se marie à Florence pour s'en séparer, et fait entrer Tessa dans la pension pour en sortir tout de suite. Très souvent, les décisions prises par Lewis, exprimées sous forme de dialogue, sont renversées et annulées.

Giraudoux fait en sorte que la vérité de Lewis et des Sanger s'exprime sous forme lyrique, tel qu'un concert familial, l'orchestre jouant sous la direction de Lewis. Par exemple, bien qu'il ne reconnaisse pas son amour pour Tessa, il l'exprime sous forme de lyrique dialogué joué à l'improviste dans la scène 13 du tableau I²⁸³. Certes il n'a pas l'intention de déclarer son amour puisqu'il n'en a pas conscience, mais la scène a pour effet de faire ressortir le fait que « tout le monde voyait que Lewis aimait Tessa » et que « Lewis ne voyait rien »²⁸⁴. L'épisode le plus impressionnant à cet égard est celui de la fausse note du second violon. Lewis, qui se décide de séparer de Florence, de partir en étranger avec Tessa et de vivre avec celle-ci, prend le commandement d'un orchestre. Les spectateurs applaudissent à l'unanimité au concert, y compris Florence et de hautes personnalités qui puissent donner un soutien financier à Lewis artiste. Pourtant, les Sanger seuls ont un avis un peu différent. Sébastien, le benjamin de la famille, inquiet du futur de Tessa après qu'elle part avec Lewis étourdi, relève la petite erreur de note du second violon. Contre toute attente, Jacob, qui se fait détester par tous les Sanger pour son caractère esclave de l'argent et aime passionnément Antonie, la plus hardie, active et sans doute la plus séduisante parmi les filles de Sanger, s'en aperçoit. Tessa aussi, elle le fait remarquer évidemment.

Sébastien : [...] Je tiens à vous dire d'abord que vous avez très bien conduit, mais que votre second violon a raté ses harmoniques. Lewis : Tu as remarqué ! Je

²⁸⁰ Voir : Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, p. 83.

²⁸¹ *Tessa*, p. 373.

²⁸² Nous avons parlé de l'analogie entre le personnage et le genre « dramatique » plus haut. Voir : pp. 103-109.

²⁸³ *Tessa*, p. 380-381.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 459.

l'aurais tué. Il n'y a rien compris, le vandale.²⁸⁵ **Jacob : Où se cache-t-il enfin ? J'ai trois concerts à lui proposer. Et je veux lui parler de son misérable second violon.**²⁸⁶

Giraudoux prend soin de souligner l'ignorance complète de Florence sur cette erreur de note en lui faisant prononcer un mot de compliment sur le violon.

Florence : Voilà ce que m'a dit ta symphonie et tes merveilleux violons. Lewis : avec un sursaut : Ah ! tu as trouvé mes violons merveilleux ? Florence : Tous merveilleux.²⁸⁷

Lewis, qui est ému par des mots gentils de Florence concernant la relation entre son ancien mari et ses deux femmes, revient à lui-même en l'écoutant louer le violon. Comme le dit Tessa après le concert, cette erreur toute légère ne peut être aperçue que par les Sanger.

Lewis : [...] J'en étais à l'andante. Il a fallu le jouer lentement. C'était horrible ! Tessa : Long et beau ! Même quand ton second violon a raté ses harmoniques. Lewis : Tu l'as remarqué aussi ? Tessa : Je crois bien. C'est ce qui m'a le plus touché. Je me disais que toute la famille Sanger était sans doute seule à remarquer la faute et frémissait.²⁸⁸

Cette histoire du violon est inventée par Giraudoux car on ne la trouve pas dans le texte préexistant de Margaret Kennedy. Comme Janine Delort l'affirme dans la notice de la Pléiade, ce détail « scellera le désaccord esthétique fondamental entre Lewis et Florence »²⁸⁹ et met en relief la particularité de la famille Sanger : ils ne peuvent communiquer que par la forme non dialoguée.

À ce propos, c'est Robert Kemp qui fait une remarque très intéressante dans son article sur la création de *Tessa*. « Le personnage le plus curieux de la pièce est celui qu'on ne voit pas. On l'entend à la fin du premier tableau, se tirer un coup de revolver. Le père Sanger ! »²⁹⁰ Marié cinq fois – au moins – père de six enfants, cinq filles et un garçon – au moins –, il vit dans une maison de campagne avec ses enfants, avec ses favoris, y compris Lewis ; malgré tout cela, les enfants paraissent bien respectueux envers ce curieux personnage caché, malade. À la fin de l'acte premier, il se suicide et cela constitue le début de l'aventure tragique de Tessa : elle entre dans la pension, en revient et souffre d'un désaccord avec Florence... C'est comme si Sanger était le seul lien qui unissait les membres de famille et rendait la maison paisible. Tout le monde parle de ce personnage clef depuis le début de la pièce. Trigorin visitant la maison demande s'il

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 461.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 469.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 469.

²⁸⁸ *Tessa*, p. 466.

²⁸⁹ *Tessa*, Notice de Janine Delort, p. 1488.

²⁹⁰ Robert Kemp, *La liberté*, 15, novembre 1934.

est bien chez Sanger ; Lewis lui présente deux des filles en disant « en voilà deux...deux enfants de Sanger » ; dès la scène 4, l'anniversaire de Sanger qui vient dans trois jours est rappelée par la bouche de Tessa... Ainsi l'acte I est écrit de telle sorte que le nom de Sanger retentit partout. Les Sanger sont liés par la musique et le sang et ces deux éléments sont unifiés dans le personnage que l'on ne voit pas, le père Sanger. Empruntons une formule de Szondi qu'il prononce au sujet de « moi épique » des *Tisserands* de Hauptmann, afin de déclarer la vraie fonction de ce père de famille : l'unité du drame « ne réside pas dans la continuité de l'action, mais dans celle du moi épique invisible qui expose les circonstances et les événements »²⁹¹ dans *Tessa* de Jean Giraudoux.

Quelques personnages principaux sont pourvus d'une certaine altérité. Parmi les comparses, il y en a qui ont une autre expression verbale que celle que le personnage du théâtre mimétique possède : les infirmes et l'écho. L'apparition de ce nouveau type de personnages provoque inévitablement une crise dans le dialogue, d'autant que d'un côté, l'équivoque de l'identité de l'énonciateur rend instable l'efficacité et la sincérité des répliques, et par conséquent la linéarité logique des arguments est rompue. De l'autre côté, les infirmes provoquent littéralement « le dialogue de sourds », tantôt par la digression, tantôt par le silence traître.

La dislocation du dialogue s'accompagne de la multiplication des points de vue. Judith vit sa propre histoire, et Suzanne en vit une autre. L'histoire de la coquette Alcène coexiste avec celle de la fidèle Alcène dans le même texte dramatique. Les vérités qui seraient restées inconnues sont dévoilées par les êtres infirmes ou surnaturels. Ces formes alternatives du personnage détiennent des renseignements confidentiels, perdus, oubliés, qui auraient été supprimées dans le cadre de la composition dramatique traditionnelle.

Michel Corvin a dit : « Le dialogue éclate définitivement quand ses éléments constitutifs, les répliques, ne sont plus attribués en propre à des personnages individualisés ». À la suite de cette crise, le dialogue se dégraderait et se transformerait en quelques autres formes énonciatives : monologue, soliloque, commentaire. Dans le théâtre de Giraudoux, le dialogue est maintenant prêt à se situer « moins entre des personnages qu'entre l'auteur (et /ou l'acteur) et le spectateur »²⁹².

II *Électre* : prolifération de points de vue

Par Homère et par lui seul, nous savons qu'Hector échouera et mourra. Le texte de Giraudoux ne dispose donc pas d'une grande « marge de manœuvre » : il consiste en une sorte de grande variation en prélude, qui joue avec son terme prescrit comme la souris, peut-être, croit jouer avec le chat. Il peut inventer toutes sortes de retardements et de fausses issues, et ne s'en prive pas ; mais il ne peut pousser l'émancipation jusqu'à éluder le terme, et n'y a d'ailleurs jamais

²⁹¹ Peter Szondi, *op. cit.*, p. 60.

²⁹² Michel Corvin, *op. cit.*, p. 501.

songé. Bien au contraire, il s'agissait seulement de rendre le jeu plus cruel, et d'introduire le destin – la mort - par où on ne l'attendait pas, par où l'on croyait lui échapper. Toute cette suite d'efforts et d'illusions n'avait pour but que de donner enfin « la parole au poète grec ». Le destin, c'est l'œuvre du poète grec, c'est l'hypotexte, et tout se passe comme si Giraudoux avait voulu écrire ici, non pas, comme des milliers de prédécesseurs, une tragédie hypertextuelle (elles le sont presque toutes), mais une tragédie dont le tragique soit essentiellement lié à son hypertextualité, comme le comique du Virgile travesti ou LaBelle Hélène était essentiellement lié à la leur.²⁹³

Gérard Genette parle ici de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Ce qu'il dit est juste pour beaucoup d'autres œuvres théâtrales d'inspiration mythologique. *Judith* en est un bon exemple. On opposera qu'il s'agit de la naissance d'une sainte, non pas de la mort comme dans le cas d'Hector, néanmoins les deux pièces ont, pour un point commun, le suspense causé par le fait que le spectateur connaît la fin de l'histoire. Il en est de même pour *Amphitryon 38*. La naissance d'Hercule est promise à la fin de la pièce, malgré la lueur d'espoir d'Alcmène en ce qui concerne sa fidélité à Amphitryon.

L'auteur de *Palimpsestes* appelle toutes les histoires anecdotiques inventées par Giraudoux des « retardements » et des « fausses issues ». Pourtant, la relecture du texte par le biais de la prédilection de l'auteur pour les détails révèle le fait que ces « fausses issues » ne sont pas moins importantes que la « vraie » issue, c'est-à-dire celle de l'histoire du mythe. La manifestation de ces détours est alliée à la juxtaposition et à la coexistence de plusieurs points de vue. Giraudoux laisse « des perspectives contrastées de personnages » exister parallèlement. C'est à cause de cela que, comme dans le cas de Tchekhov, des dialogues deviennent « des monologues croisés » et que le drame est « entièrement monologué » ou « soliloqué »²⁹⁴ comme chez Strindberg.

Pour tout dire, *Électre* est une des pièces de Giraudoux qui subissent le plus l'« épisation ». On n'y voit plus l'univocité de l'action majeure qui forme le fil conducteur. L'histoire mythologique est remise en doute car des anecdotes nouvellement inventées par l'auteur qui rivalisent avec elle, l'emportent sur elle. Huit ans après la création de *Siegfried*, pièce volontairement mélodramatique, Giraudoux publie une pièce ostensiblement épique.

Nos réflexions seront orientées d'abord vers la rivalité et la juxtaposition de plusieurs mondes parallèles dans *Électre*, ensuite vers l'effet de récurrence de l'histoire mythologique dans la mémoire collective du public. À la fin, nous tenterons de présenter une hypothèse concernant l'avènement du « sujet épique » et la nouvelle lecture possible de la pièce : si, comme nous l'avons évoqué antérieurement, la confrontation entre Siegfried et Zeltan pouvait se comprendre comme une sorte d'allégorie de la collision entre l'écriture narrative et les normes strictes de l'écriture dramatique, pourquoi serait-il nul et non avenu de voir que certains personnages de la pièce nous intéressent comme les successeurs de ce mouvement ?

²⁹³ Gérard Genette, *Palimpsestes, Seuil, Collection « Points », 1982, pp. 531-532.*

²⁹⁴ Rubrique « Monologue » in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre, L-Z, p. 1132.*

1. Où est la « vérité » ?

Reprenons l'extrait de la scène 8 de l'Acte II. Devant Égisthe qui demande à Électre d'approuver le mariage entre lui et Clytemnestre, la fille et sa mère se disputent le terrain :

Électre : Moi, je ne connais pas mon père ? Clytemnestre : D'un père que, depuis l'âge de cinq ans elle n'a ni vu ni touché ! Électre : Moi, je n'ai pas touché mon père ? Clytemnestre : Tu as touché un cadavre, une glace qui avait été ton père. Ton père, non ! Égisthe : Je vous en prie, Clytemnestre. Qu'allez-vous discuter en une heure pareille ! Clytemnestre : Chacun son tour de discuter. Cette fois c'est moi. Électre : Pour une fois tu as raison. C'est là la vraie discussion. De qui me viendrait ma force, de qui me viendrait ma vérité, si je n'avais pas touché mon père vivant ? Clytemnestre : Justement. Aussi tu divagues.²⁹⁵

La vérité pour la fille de Clytemnestre est une divagation pour sa mère. Il y a deux vérités confrontées, et le spectateur ne saurait savoir laquelle est vraie en les entendant se disputer aussi furieusement. Tout de suite après cette dispute, Électre présente des preuves qui paraissent irréfutables à propos du « touché ou pas touché »²⁹⁶. Mais cela ne change pas le fait que Clytemnestre s'efforçait de défendre ses enfants, y compris cette fille qui est devenue aussi féroce, contre Agamemnon qui « livra à la mort » la sœur d'Électre, Iphigénie. Ainsi chacune a-t-elle sa vérité. Citons un autre exemple concernant l'opposition entre deux camps inconciliables l'un avec l'autre. C'est la querelle entre la Reine et le Jardinier au sujet du jardin. La Reine lui reproche le mauvais état du jardin et s'oppose au mariage de sa fille avec lui.

Clytemnestre : Ce jardin-là n'y perdra rien. Viens, Électre. Le Jardinier : Reine, vous pouvez me refuser Électre, mais ce n'est pas loyal de dire du mal d'un jardin qu'on ne connaît pas. Clytemnestre : Je le connais : un terrain vague, tendu d'épandages... Le Jardinier : Un terrain vague, le jardin le mieux tenu d'Argos ! [...] Clytemnestre : Ose parler de ce jardin ! Tout y est sec, je l'ai vu de la route : un crâne pelé. Tu n'auras pas Électre. Le Jardinier : Tout y est sec ! D'une source que la canicule ne tarit point, s'écoule entre les buis et les platanes le ruisseau dont j'ai dérivé deux rigoles, l'une sur prairie, l'autre taillée en plein roc. Vous en trouverez des crânes semblables ! Et des épandages pareils ! En ce début de printemps tout n'est que jacinthe et narcisse.²⁹⁷

Ici la querelle est plus acharnée, parce que Giraudoux ne donne raison ni à l'un ni à l'autre. Le désaccord est tellement irrémédiable que l'on a l'impression qu'il y a deux

²⁹⁵ *Electre.*, pp. 670-671.

²⁹⁶ *Ibid.*, pp. 671. « Electre : Ah ! Je vois pourquoi tu étais si sûre en face de moi. Tu croyais que j'étais sans armes, tu croyais que je n'avais jamais touché mon père. Quelle erreur ! / Clytemnestre : Tu mens. / Electre : Le jour de son retour, sur l'escalier du palais, vous l'avez attendu tous deux une minute de trop, n'est-ce pas ? / Clytemnestre : Comment le sais-tu, tu n'étais pas là ? / Electre : C'est moi qui l'ai retenu. J'étais dans ses bras. / Égisthe : Ecoute-moi, Electre. / J'avais attendu dans la foule, mère. Je me suis précipitée vers lui. Le cortège était pris de panique. On croyait à un attentat. Mais lui m'a devinée, il m'a souri. Il a compris que c'était l'attentat d'Electre. Père courageux, il s'est offert tout entier ! Et je l'ai touché. »

²⁹⁷ *Ibid.*, pp. 622-623.

jardins complètement différents. D'ailleurs, même si la Reine n'a vu le jardin que d'assez loin, comment est-il possible qu'un jardin qui est sec et comme un terrain vague soit « le mieux tenu d'Argos » ? Bien que ce que Clytemnestre parle désigne du nom du jardin soit clairement différent de son propre jardin, pourquoi le Jardinier ne se demande-t-il pas une seule fois : « est-ce que la Reine parle vraiment du mien ? » Si le dialogue est une forme énonciative qui « permet à chaque personnage de développer des arguments logiques qui suivent les lois précises de la rhétorique, voire de la plaidoirie »²⁹⁸, il n'y a plus de dialogue ici. Comme le cas du drame du XIXe siècle, ce pseudo-dialogue à la Giraudoux « nie dans son contenu ce que, par fidélité à la tradition, il veut continuer à exprimer formellement : l'actualité des liens humains »²⁹⁹. Ces personnages font semblant d'échanger des paroles formellement, mais en réalité, ils ne font que prononcer des monologues à part. Donc d'après l'histoire « véritable » d'Électre, celle-ci a bien touché son père, et d'après celle de sa mère, Clytemnestre empêchait son mari de toucher ses enfants ; si l'histoire du jardin bien tenu est vraie, celle du « crâne pelé » ne l'est pas moins. La « vérité » est donc bien plurielle dans *Électre* ; elle ne réprime jamais des désordres, mais au contraire, en suscite beaucoup. Des points de vue différents ne convergent jamais mais se juxtaposent.

Prenons d'autres exemples. Giraudoux juxtapose deux scènes très différentes dans la scène 11 et la scène 12 de l'acte I. La scène 11 est entièrement consacrée à l'étrange échange de répliques entre Oreste et Clytemnestre. Bien que dans une scène précédente, Clytemnestre demande à Électre l'identité de l'homme avec qui elle parle – qui n'est autre qu'Oreste – et que cette dernière lui dise en guise de réponse, de deviner, la scène 11 commence par la question affirmative de la reine : « Ainsi c'est toi, Oreste ? » Oreste répond « Oui, mère, c'est moi ». Des retrouvailles familiales pacifiques. Pourtant, l'atmosphère d'étrangeté, loin de se dissiper, s'accroît parce que la scène se déroule d'une façon curieuse : ils s'appellent « mirages » l'un l'autre.

Clytemnestre : Un mirage de mère, cela te suffit ? Oreste : J'ai eu tellement moins jusqu'à ce jour. A ce mirage du moins je peux dire ce que je ne dirai jamais à ma vraie mère. Clytemnestre : Si le mirage le mérite, c'est déjà cela. Que dis-tu ? Oreste : Tout ce que je ne te dirai jamais. Tout ce qui, dit à toi, serait mensonge. Clytemnestre : Que tu l'aimes ? Oreste : Oui. Clytemnestre : Que tu la respectes ? Oreste : Oui. Clytemnestre : Que tu l'admires ? Oreste : Sur ce point seul mirage et mère peuvent partager. Clytemnestre : Pour moi, c'est le contraire. Je n'aime pas le mirage de mon fils. Mais que mon fils soit lui-même devant moi, qu'il parle, qu'il respire, je perds mes forces. Oreste : Songe à lui nuire, tu les retrouveras. Clytemnestre : Pourquoi es-tu si dur ? Tu n'as pas l'air cruel, pourtant. Ta voix est douce. Oreste : Oui. Je ressemble point par point au fils que j'aurais pu être. Toi aussi d'ailleurs ! A quelle mère admirable tu ressembles en ce moment. Si je n'étais pas ton fils, je m'y tromperais.³⁰⁰

²⁹⁸ Rubrique « dialogue », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, A-K, p. 500.

²⁹⁹ Peter Szondi, *op. cit.*, p. 64.

³⁰⁰ *Électre*, p. 635.

Il y a donc deux Clytemnestre et deux Oreste : la meurtrière de son propre mari et son fils vengeur d'un côté, la mère aimée, respectée et admirée par son fils, et le fils qui n'est pas cruel mais doux de l'autre. Au premier abord, la connaissance du mythe oriente le spectateur à croire que la première paire est vraie et que l'autre est fausse. Pourtant, plus on les entend attentivement, plus l'équivoque s'impose ici, parce que Giraudoux brouille le jugement sur la question suivante : quelle paire peut correspondre aux personnages physiquement présents sur la scène devant le public ? L'emploi du mot « mirage » et du conditionnel passé prononcé par Oreste « j'aurais pu être », ou bien la réplique plus mystérieuse de celui-ci : « Tout ce que je ne te dirai jamais. Tout ce qui, dit à toi, serait mensonge »... Tout cela intrigue le spectateur.

L'équivoque étrange s'aggrave dans la scène suivante où trois Euménides jouent ces deux personnages sous le masque de la parodie, prétendue « vraie » : « A notre tour de jouer Clytemnestre et Oreste. Mais pas comme eux le jouent. Jouons-le vraiment ! »³⁰¹ Mais, qu'est-ce que cela voudrait dire « à notre tour de jouer » ? Ici encore une fois, Giraudoux brouille le rapport entre la présence physique du personnage et les commentaires sur l'identité de celui-ci, sans donner une place privilégiée à aucun des deux camps, et les juxtapose. Sur le plan du contenu, leur jeu montre la cruauté de la mère qui rêve que l'épée de son fils bouge seule et transperce sa fille, par contraste avec la scène précédente : « L'idéal serait que l'épée la tue toute seule. Qu'elle sorte un jour du fourreau, comme cela, et qu'elle la tue toute seule »³⁰². On dit que la scène peut être interprétée comme « la réalité subconsciente » et « la cruelle réalité », tandis que la scène 11 est « une parenthèse de rêverie »³⁰³, si on donne raison à la réalisation de l'histoire du mythe, non pas aux autres histoires anecdotiques inventées ou imaginées par l'auteur. Cette interprétation n'est certes pas impossible, mais cela n'exclue pas pour autant les effets qui brouillent la ligne de démarcation entre le vrai et le faux sur ces « vérités » coexistantes : deux scènes accolées dont le contenu est opposé, l'utilisation curieuse du mot « mirage », le jeu censé être joué qui est parodié par des personnages masqués, ou bien l'emploi du conditionnel passé...

Le cas d'Agathe est plus affreux. Il y a deux Agathe, l'une est fidèle, l'autre qui est « véritable » est infidèle, mais cette simple juxtaposition n'est pas tout : il y a d'innombrables infidèles, car Agathe infidèle est l'amante de tous les hommes et de tous les êtres :

Agathe : Salut, ô vérité. Électre m'a donné son courage. C'est fait, c'est fait. J'aime autant mourir ! [...] Le Président : Des amants ? Tu as des amants ?
Agathe : Ils croient que nous ne les trompons qu'avec des amants. Avec les amants aussi, sûrement... Nous vous trompons avec tout. Quand ma main glisse, au réveil, et machinalement tâte le bois du lit, c'est mon premier adultère. Employons-le, pour une fois, ton mot « adultère ». Que je l'ai caressé, ce bois, en te tournant le dos, durant mes insomnies ! C'est de l'olivier. Quel grain doux !

³⁰¹ *Ibid.*, p. 636.

³⁰² *Ibid.*, p. 637.

³⁰³ Voir : la notice pour le numéro 1 de la page 635 dans l'édition de La Pléiade.

Quel nom charmant ! Quand j'entends le mot « olivier » dans la rue, j'en ai un sursaut. J'entends le nom de mon amant ! Et mon second adultère, c'est quand mes yeux s'ouvrent et voient le jour à travers la persienne. Et mon troisième, c'est quand mon pied touche l'eau du bain, c'est quand j'y plonge. Je te trompe avec mon doigt, avec mes yeux, avec la plante de mes pieds. Quand je te regarde, je te trompe. Quand je t'écoute, quand je feins de t'admirer à ton tribunal, je te trompe. Tue les oliviers, tue les pigeons, les enfants de cinq ans, fillettes et garçons, et l'eau, et la terre, et le feu ! Tue ce mendiant. Tu es trompé par eux.³⁰⁴

Tous les objets, tous les existants de ce bas du monde sont amants d'Agathe, y compris son mari le Président lui-même. L'Agathe fidèle n'est donc qu'une de ces innombrables infidèles ! Il est à noter qu'Agathe dit nettement, « Salut, ô vérité » : toutes les histoires d'amour cachées au début de la pièce sont des « vérités ».

La révélation de ces « vérités » est faite, dans la plupart des cas, par des personnages conçus par l'auteur, et non pas par des personnages ouvertement mythiques : le Mendiant, Agathe, et le Jardinier³⁰⁵. Leurs discours donnent la prépondérance à ces vérités, mineures mais éclatantes, par rapport à l'authenticité reconnue depuis longtemps du mythe. C'est dans ce sens-là que nous comprenons bien que le Jardinier avoue l'équivalence entre deux notions très opposées, la « vérité » et la « divagation » :

Le Jardinier : Mais assis comme moi dans ce jardin où tout divague un peu la nuit, où la lune s'occupe au cadran solaire, où la chouette aveuglée, au lieu de boire au ruisseau, boit à l'allée de ciment, vous auriez compris ce que j'ai compris, à savoir : la vérité.³⁰⁶

Le public est invité à écouter cette réplique du Jardinier très attentivement, pour deux raisons. D'abord, cette scène de bravoure se trouve entre deux actes. Il s'agit de l'entracte intitulé « lamento du Jardinier ». L'apparition imprévue du Jardinier qui vient de quitter la scène en fuyant « la menace du jour »³⁰⁷ d'Oreste et qui ne devrait pas revenir sur le plateau, intrigue le spectateur et attire l'attention de celui-ci, d'autant plus que dans les années 30, l'insertion d'un entracte dans une pièce de théâtre est une sorte d'infraction comme procédé dramaturgique. Ensuite, le Jardinier est censé épouser avec Électre. À la différence d'Euripide, Giraudoux fait valoir l'amour maternel de Clytemnestre à travers le débat sur le projet du mariage entre le Jardinier et Électre. Alors que chez Euripide, les assassins d'Agamemnon ont épousé Électre à un paysan qui refuse de se marier avec elle véritablement, chez Giraudoux, la pièce débute par le débat pour le mariage. Égisthe veut que le Jardinier se marie avec la fille, mais Clytemnestre est contre le projet. La Reine l'empêche pour ne pas déshonorer sa propre fille. Nous avons vu que

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 659.

³⁰⁵ Rappelons cependant que le Jardinier apparaît chez Euripide aussi. Chez Giraudoux, il n'apparaît pas que dans *Electre* chez Giraudoux mais dans d'autres œuvres aussi, comme si l'auteur voulait le charger de la fonction de porte-parole.

³⁰⁶ *Electre*, p. 641.

³⁰⁷ L'expression est du Mendiant qui compare le Jardinier quittant *Electre* pour toujours avec un insecte : « elle court. Ainsi regagne le dessous de sa pierre la petite cloporte [sic] qui a eu la menace du jour. » *Electre*, p. 626.

la querelle entre le Jardinier et la Reine paraît stérile et « divagante » au premier abord, mais qu'elle a pour effet de romaniser et d'enrichir le texte dramatique par l'affrontement des points de vue. Mais elle a un autre effet aussi important : dévoiler une « vérité » qu'est l'instinct maternel de la Reine pour Électre. Grâce à l'intervention de ce personnage tellement important sur le plan dramaturgique, est dévoilée la correspondance entre « vérité » et « divagation ».

Un autre personnage, le Mendiant fait penser également à l'équivalence entre la « vérité » et la « divagation » dans ses discours souvent incohérents. Il applaudit Égisthe qui vient de prononcer un discours sur la question des dieux. Le Mendiant admire ce discours :

Bravo, c'est très clair ! J'ai très bien compris ! C'est la vérité même.³⁰⁸

Or, il continue à parler de choses qui paraissent sans lien avec ce dont parlait Égisthe. Il s'agit de la mort d'une hérissonne sur la route. En continuant un long discours, il perd son fil et stupéfie Égisthe, qui n'a pas encore terminé son propre discours. Ainsi là encore, Giraudoux souligne-t-il une curieuse concordance entre deux notions apparemment opposées, le récit véridique et la divagation.

Ainsi dans cette pièce l'univocité de la vérité est rejetée comme notion. Chaque personnage et chaque objet sont susceptibles d'être le sujet d'une histoire ou de plusieurs et les racontent ; la superposition d'anecdotes racontées depuis plusieurs points de vue est la base de la pièce. Ce n'est plus par la seule action principale que la pièce est structurée. Ce qui n'est pas sans rappeler la prolifération quasi-panthéiste de « je » dans l'œuvre romanesque de Giraudoux. Rappelons que *Siegfried et le Limousin* aussi contient d'innombrables détails épisodiques et de déviations, mais comme nous l'avons analysé, beaucoup d'entre eux sont abandonnés, volontairement et stratégiquement, lors de l'adaptation scénique du roman. Un peu moins de dix ans après, l'écriture dramatique de Giraudoux est nettement modifiée : des éléments rejetés avant retrouvent une place même privilégiée, dans le texte pour le théâtre d'*Électre* et tirent la pièce du côté du roman.

2. Le mythe au présent

A ce propos, il est aussi évident que dans *Électre*, l'autorité mythologique se fait remarquer et agit directement sur la mémoire collective du public par quelques artifices. Par exemple, Giraudoux fait prononcer à Électre cette réplique mystérieuse :

Électre : Je les hais d'une haine qui n'est pas à moi.³⁰⁹

Que connote cette affirmation paradoxale ? À la lettre, il doit y avoir deux sujets : si celui qui ressent la haine est l'héroïne elle-même, à qui la haine appartient-elle ? Il faut bien rappeler ici que l'originalité majeure de cette pièce porte sur la rupture du rapport logique entre la haine que l'héroïne ressent depuis son enfance, et la cause de ce ressentiment enraciné dans son cœur. Paradoxalement, Électre déteste ses ennemis sans savoir pourquoi ils le sont ! C'est Gilles Deleuze qui évoque l'effet de « moins » en parlant d'une

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 610.

³⁰⁹ *Electre*, p. 631.

pièce de Carmelo Bene d'inspiration shakespearienne : « Mais, par exemple, il ampute Roméo, il neutralise Roméo dans la pièce ordinaire. Alors toute la pièce, parce qu'il y manque maintenant un morceau choisi non arbitrairement, va peut-être basculer, tourner sur soi, se poser sur un autre côté. Si vous amputez Roméo, vous allez assister à un étonnant développement, le développement de Mercuzio, qui n'était qu'une virtualité dans la pièce de Shakespeare. »³¹⁰. Giraudoux tente un jeu de ce genre : supprimer le lien entre la cause et l'effet. Voilà la raison pour laquelle son Électre paraît en état de démence aux yeux des autres personnages - sauf le Jardinier qui souligne la douceur de sa fiancée : « Électre est la plus douce des femmes »³¹¹. Mais elle n'est ni folle ni paranoïaque, pour le public qui connaît l'histoire du mythe, c'est-à-dire la cause de sa haine. Pour ainsi dire, l'histoire de la vengeresse s'achève grâce à la présence du public comme détenteur de l'énigme. De cette manière, Giraudoux fait participer son public au jeu, quelle que soit la volonté de ce dernier. Il en est de même pour les retrouvailles de la sœur et de son frère. Électre ne reconnaissant pas son propre frère en le revoyant, ce dernier ne comprenant pas la haine que sa sœur ressent, ils s'entendent mutuellement. Ils se comprennent donc sans savoir pourquoi. Mais, d'après le mythe, leur rencontre signifie le début de la vengeance. Le public est obligé d'intervenir dans l'action dramatique ici aussi, en tant que détenteur du secret que les deux personnages d'inspiration mythologique cherchent à déceler.

Prenons d'autres exemples de la valorisation de la présence du public qui connaît l'histoire des Atrides. Un pressentiment pousse Égisthe à marier Électre au Jardinier :

Égisthe : Je ne dissimule point qu'Électre m'inquiète. Je sens que les ennuis et les malheurs abonderont du jour où elle se déclarera, [...] dans la famille des Atrides. Et pour tous, car tout citoyen est atteint de ce qui frappe la famille royale. C'est pour cela que je la passe à une famille invisible des dieux.³¹²

Le public qui l'entend parler ainsi se dit qu'Égisthe touche au point essentiel sans le savoir ! Égisthe de Giraudoux et celui d'Euripide ont la même inquiétude et la même solution pour la faire disparaître. Du reste ce personnage a raison de s'en inquiéter : « les ennuis et les malheurs » qui se produisent sur le passage d'Électre sont affirmés antérieurement dès la scène 1 de l'acte I, par le curieux bloc d'échange de répliques entre l'étranger / Oreste, le Jardinier, et les trois Euménides :

L'étranger : C'est sa fenêtre, la fenêtre aux jasmins ? Le Jardinier : Non. C'est celle de la chambre où Atrée, le premier roi d'Argos, tua les fils de son frère. Première petite fille : Le repas où il servit leurs cœurs eut lieu dans la salle voisine. Je voudrais bien savoir quel goût ils avaient. Troisième petite fille : Il les a coupés, ou fait cuire entiers ? Deuxième petite fille : Et Cassandre fut étranglée dans l'échauguette. Troisième petite fille : Ils l'avaient prise dans un filet et la poignardaient. Elle criait comme une folle, dans sa voilette... J'aurais bien voulu voir. Première petite fille : Tout cela dans l'aile qui rit, comme tu le remarques.³¹³

³¹⁰ Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins » in *Superstitions*, Paris, les Editions de Minuit, 1975, p. 88.

³¹¹ *Electre*, p. 615.

³¹² *Ibid.*, pp. 616-617.

La première réplique attribuée à l'étranger donne un effet éclatant, car « la fenêtre aux jasmins », fleur symbolisant les noces et l'amour, est justement la fenêtre liée aux histoires sanguinaires de la famille des Atrides. Le spectateur comprend que l'apparence pacifique de la figure des jasmins est traîtresse, non pas seulement parce que la fenêtre rappelle le passé le plus horrible, mais aussi parce qu'elle va être liée au futur, non moins horrible. À cela s'ajoute que les trois Euménides disent qu'elles parlent au présent de ce qui se passera dans la pièce, à l'improviste :

L'étranger : Soyez polies, enfants, et dites-nous ce que vous faites dans la vie.

Première petite fille : Nous y faisons que nous ne sommes pas polies. Deuxième

petite fille : Nous mentons. Nous médisons. Nous insultons. Première petite fille : Mais notre spécialité, c'est que nous récitons. L'étranger : Vous récitez quoi ?

Première petite fille : Nous ne le savons pas d'avance. Nous inventons à mesure. Mais c'est très, très bien. ³¹⁴

A en croire ces trois curieuses filles, elles ne savent pas ce qu'elles vont raconter avant ; quand elles ont à parler, elles parlent, comme s'il y avait une certaine conscience qui leur donne des répliques à l'improviste. Elles symbolisent le temps doublement en quelque sorte : le temps fictif de la pièce et le temps mythologique. À ce propos, leurs conduites sont très particulières d'après le livre de conduite ³¹⁵ de la mise en scène de Jouvet. Quand elles font ce « jeu », elles s'avancent en ligne au centre, entre deux colonnes, de sorte que soit créé une sorte d'espace encadré. En plus souvent elles font la révérence après avoir joué une « scène ». La rupture entre leur jeu et la « réalité » des autres personnages est ainsi visuellement mise en relief par Jouvet.

Le rappel successif de l'histoire mythologique par la bouche de plusieurs personnages rejoint l'attente du public sur ce qui va se passer dans la pièce d'une part, s'oppose aux histoires épisodiques ajoutées par l'imagination « divagante » de l'auteur d'autre part. Giraudoux semble éveiller sans cesse la conscience de son spectateur en tant que témoin de l'événement, dont le statut est très équivoque : tout en sachant le dénouement, on retient son souffle à l'idée que la fin n'est pas encore déterminée dans cet univers fictif.

Mais, à part le mythe et des épisodes en prolifération, il y a un autre mouvement dramatique : la tentative d'Égisthe. Il ne suit pas le destin « déterminé » par les dieux. Mais il ne provoque pas pour autant une prolifération de petites anecdotes originales. Il tente de créer le nouveau mythe qui remplacerait l'ancien, en engageant la responsabilité politique : mariage d'Électre au Jardinier, mariage de lui-même avec Clytemnestre dans le but de sauver le pays, et abdication pour qu'Oreste lui succède. Laissons de côté dans notre travail la question sur sa sincérité. Il nous faut remarquer ici que cette réplique singulière peut se comprendre dans ledit contexte :

³¹³ *Ibid.*, p. 599.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 600.

³¹⁵ Il s'agit du livre de conduite du spectacle fait sous la dictée du metteur en scène (1937). Département des Arts du spectacle, BNF, cote : LJM34.

Égisthe : Nous aurions à être strictement entre humains pendant un petit quart d'heure.³¹⁶

Le régent cherche à s'orienter vers un autre chemin que celui que le mythe avait déterminé depuis longtemps ; c'est pour cela que, pour parler du mariage d'Électre, Égisthe a besoin d'empêcher l'intervention des dieux sous l'autorité desquels le mythe a été écrit. C'est pourquoi l'audacieux « a mené une guerre sans merci à ceux qui faisaient signe aux dieux »³¹⁷ et « menacé secrètement de mort tous les princes qui pourraient épouser Électre »³¹⁸ pour réussir à donner la fille de Clytemnestre « à une famille invisible des dieux, amorphe, et dans laquelle ni ses yeux ni ses gestes n'auront plus de phosphore »³¹⁹. Ainsi Égisthe est réhabilité chez Giraudoux. Il devient « l'une des premières figures modernes de l'homme d'État, peu scrupuleux sur les moyens, mais dévoué à sa cause, alors que dans l'histoire mythologique, il n'est qu'un personnage fort déprécié, ou négligé »³²⁰, et connu pour son statut d'amant de la femme du roi qu'il a assassiné.

Le mythe d'Électre et le projet avançant sous l'autorité d'Égisthe, s'opposent et rivalisent en face du spectateur, dernier « personnage » silencieux. Cependant, la structure de la pièce est encore plus compliquée, car il y a une autre confrontation. Il s'agit de l'opposition entre la nécessité imminente de l'accès au trône du régent et la poursuite de la vérité par la fille d'Agamemnon. Mais, cette confrontation est étrange. Rappelons que, malgré sept ans d'attention à propos du mariage d'Électre avec « une famille invisible des dieux, amorphe », Égisthe finit par échouer. C'est qu'Oreste chasse le Jardinier, fiancé désigné par Égisthe pour l'héroïne, et que le Jardinier n'y peut rien. On ne comprend pas pourtant en quoi la présence du fils d'Agamemnon est plus persuasive et autoritaire que l'autorité d'Égisthe envers le Jardinier. En outre, le régent sait qu'au moyen du mariage légitime avec la reine, femme d'Agamemnon, il peut seul « défendre Argos contre [les] Corinthiens qui arrivent déjà aux portes de la ville »³²¹, et que puisqu'Électre et Oreste sont en son pouvoir, il peut les tuer aisément. Néanmoins, Égisthe ne tente finalement pas de supprimer la fille ni le garçon, qui est son futur assassin, et laisse avorter son projet.

D'ailleurs, il semble qu'il y a une certaine réciprocité entre Électre et Égisthe. Dans la troisième scène de l'acte I, lorsque le Président parle à sa femme Agathe et au Jardinier du caractère funeste d'Électre, ils prennent l'entrée d'Égisthe pour l'entrée d'Électre :

Le Président : Les morts ! Ah ! je les entends les morts, le jour où leur sera

³¹⁶ *Electre*, p. 608.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 611.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 621.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 617.

³²⁰ Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 484-485.

³²¹ *Electre.*, p. 672.

annoncée l'arrivée d'Électre. Je les vois, les assassinés demi-fondus déjà avec les assassins, les ombres des volés et des dupes doucement emmêlées aux ombres des voleurs, les familles rivales éparses et déchargées les unes dans les autres, s'agiter et se dire : Ah ! mon Dieu, voici Électre. Nous étions si tranquilles ! Agathe : Voici Électre ! Le Jardinier : Non, pas encore. Mais c'est Égisthe.³²²

Par ailleurs, le Mendiant suggère une sorte de complémentarité entre la jeune fille et son oncle. Il s'agit de la scène où Égisthe reprend Électre qui ne cesse de se languir à l'idée du sort tragique de son père :

Égisthe : [...] Je ne sais si tu t'en rends compte : tu n'es plus qu'un somnambule en plein jour. Dans le palais et dans la ville, on ne prononce plus ton nom qu'en baissant la voix, tant on craindrait, à le crier, de t'éveiller et de te faire choir... Le Mendiant : criant à tue-tête : Électre ! Égisthe : Qu'y a-t-il ? Le Mendiant : Oh, pardon, c'est une plaisanterie. Excusez-moi. Mais c'est vous qui avez eu peur et pas elle. Elle n'est pas somnambule. [...] C'est vous qui avez bronché. Qu'est-ce que cela aurait été si j'avais crié tout à coup : Égisthe !³²³

Ceux qui entendent parler le Mendiant sont sans doute incités à se demander, par l'effet de symétrie, si Électre « s'éveille » à ce cri. Voilà pourquoi, en dépit de l'antagonisme verbal évident entre Électre et Égisthe, il semble qu'au niveau dramaturgique, quelque complémentarité se fasse sentir.

Somme toute, nous pouvons constater trois mouvements distincts dans la pièce : l'histoire mythologique de la fille des Atrides dont le public se souvient, le dessein politique d'Égisthe de la renouveler, et la prolifération de « divagations » provoquées par cette « femme à histoires » qu'est Électre. A cela s'ajoute une condition : la volonté d'Égisthe ne sera pas concrétisée sans le consentement de cette dernière. Comment pouvons-nous comprendre cette rivalité triangulaire ? Par quelle nécessité la réécriture palimpseste de Giraudoux aboutit-elle à un texte tellement complexe ?

3. Le Mendiant comme « sujet épique »

Nous avons déjà vu que le spectateur est obligé de participer à la pièce, comme « témoin », personnage silencieux. À cet égard, il faudrait rappeler qu'un autre personnage, pure invention de Giraudoux, observe à l'écart ce qui se passe dans la pièce, de même que le public observe la scène attentivement et silencieusement : c'est le Mendiant. Giraudoux nous paraît donner à cet homme mystérieux une place privilégiée et exceptionnelle. D'abord, il sait ce que les autres ne savent pas. Par exemple, le Mendiant suggère la tentation meurtrière d'Égisthe envers Électre :

Le Mendiant : Alors, il veut la tuer ! Il n'y a aucun doute. Il veut tuer sa nièce chérie.³²⁴

Nous avons déjà vu que c'est lui qui évoque une certaine réciprocité entre Égisthe et

³²² *Ibid.*, p. 607.

³²³ *Ibid.*, p. 619.

³²⁴ *Ibid.*, p. 613.

Électre. Ensuite, la première réplique d'Égisthe n'est ni sur la reine, ni sur le futur d'Argos mais sur l'escabeau sur lequel va s'asseoir le Mendiant :

Égisthe : Pourquoi cet escabeau ? Que vient faire cet escabeau ? Serviteur : C'est pour le Mendiant, Seigneur.³²⁵

Le régent continue à parler du Mendiant dans beaucoup de lignes qui suivent, et s'intéresse notamment à l'éclaircissement de l'identité de cet intrus mystérieux et le compare avec le dieu. Ce qui a pour effet de suggérer une certaine égalité entre le trône auquel Égisthe a besoin d'accéder et l'escabeau du Mendiant. Ainsi Giraudoux guide-t-il le spectateur à porter attention à ce que cet étrange personnage raconte.

Par ailleurs, la plupart des connaissances du Mendiant riment étrangement avec celles du public. Lorsque le Jardinier parle du caractère doux de l'héroïne, le Mendiant affirme la férocité potentielle de la nièce d'Égisthe et parle à ce dernier de l'idée de tuer :

Le Mendiant : Si donc cet homme se méfie de sa nièce, s'il sait qu'un de ces jours, tout à coup, [...] elle va commencer à mordre et à mettre la ville sens dessus dessous, et monter le prix du beurre, et faire arriver la guerre, et cætera, il n'a pas à hésiter.³²⁶

C'est Électre qui le fait tuer d'après le mythe, et non pas lui qui élimine la fille. Le Mendiant conseille à Égisthe de faire le contraire. De plus, il donne des explications complémentaires à des détails nouvellement ajoutés par l'auteur. Prenons comme exemple les premières phrases de son monologue qui termine l'acte I :

Le Mendiant : C'est l'histoire de ce poussé ou pas poussé que je voudrais bien tirer au clair. Car, selon que c'est l'un ou l'autre, c'est la vérité ou le mensonge qui habite Électre, soit qu'elle mente sciemment, soit que sa mémoire devienne mensongère.³²⁷

Dans la scène 4 de l'acte I, la mère et la fille se disputent pour des bagatelles parmi lesquelles « l'histoire de ce poussé ou pas poussé » : la mère a fait tomber son fils Oreste sur le marbre, est-ce que c'est parce que la fille qui était dans l'autre bras de la mère a poussé son petit frère, ou bien, que la mère était inattentive ? Elles s'imputent mutuellement la responsabilité de la chute du petit Oreste. Cette dispute conçue par Giraudoux est interrompue par Égisthe qui commence à parler du mariage de sa nièce avec le Jardinier. Le public est obligé de sentir une soif de curiosité : il doit se demander ce que l'auteur donne comme nouveaux détails au mythe. Il y a rien d'étonnant si, en écoutant le monologue qui commence par « poussée et pas poussée », le public porte une grande attention au Mendiant, qui paraît apaiser sa soif. Par ce procédé l'auteur réussit à mettre face à face, le spectateur et le Mendiant, les deux seuls « personnages » qui semblent plus informés que les autres sur le mythe d'Électre. Par ce moyen le public est invité à ressentir une connivence avec le Mendiant.

La connivence entre les deux est affirmée sur le plan de la mise en scène également.

³²⁵ *Electre* p. 607.

³²⁶ *Ibid.*, p. 614.

³²⁷ *Ibid.*, p. 638.

Une fois entré en scène, le Mendiant ne la quitte presque jamais. Le personnage est tout le temps là comme s'il accompagnait l'autre « personnage », celui qui est obligé de rester sans bouger depuis le début jusqu'à la fin : le public. Pendant le monologue que nous venons d'évoquer, deux autres personnages principaux sont laissés sur la scène sans qu'ils ne prononcent un mot : Oreste et Électre. C'est que dans les scènes précédentes, la sœur et le frère parlent de la haine que celle-ci ressent, brûlent de venger leur père, et s'endorment. En fin de compte, parmi les personnages d'*Électre*, qui sont présents pendant que le Mendiant prononce son discours sur « l'histoire de ce poussé ou pas poussé », on trouve premièrement, les deux jeunes protagonistes de la tragédie grecque qui seront les auteurs du futur massacre d'Égisthe et de Clytemnestre ; deuxièmement, le spectateur en tant que détenteur de la mémoire sur le mythe grec ; et troisièmement, le Mendiant qui rappelle sans cesse au public son statut en tant que détenteur de l'histoire mythologique.

Entre parenthèse, c'est Louis Jouvet qui joue cet étrange rôle lors de la création de la pièce. L'un des grands intérêts des amateurs du théâtre de Giraudoux est d'admirer le jeu exceptionnel de ce monstre sacré. Notamment lors de la création de *L'Impromptu de Paris*, six mois après la création d'*Électre*, les amateurs ressentent un grand plaisir car Jouvet joue le rôle portant son propre nom. Ce « Jouvet » est directeur du théâtre de l'Athénée, chef de troupe théâtrale, et comédien... Ainsi, malgré le caractère fictif des événements représentés, il est très proche du vrai Louis Jouvet. La pièce est écrite de telle sorte qu'elle donne l'impression de découvrir des choses qui devraient se passer seulement en coulisses. Mais ce personnage si semblable au metteur en scène sert en fait de porte-parole à l'auteur. Par l'intermédiaire de la voix de Jouvet, le spectateur entend également Giraudoux. C'est peut-être le cas lors de la création d'*Electre* aussi. Giraudoux tente de tirer le meilleur parti possible de la voix de Jouvet, la voix double, qui est capable de s'adresser directement au public, en le chargeant du rôle du Mendiant. Ainsi, par le moyen de la distribution, Giraudoux met en avant la prépondérance de ce rôle mystérieux.

Mais, il faut aller plus loin. À la fin de la pièce, la vengeance des enfants pour leur père s'accomplit finalement, mais en dehors de la scène. C'est le Mendiant qui en fait la narration. Il commence par rappeler la scène du massacre du roi Agamemnon, tout en y ajoutant de petits détails originaux : le roi glissant sur les dalles en rentrant au palais, Clytemnestre le maintenant par terre de toutes ses forces, la haine profonde de la reine pour le petit doigt et les poils gris dans la barbe de son mari... Après, il continue la deuxième narration sur la mort des assassins du roi, laquelle se termine par cette révélation tout à fait étonnante pour le spectateur.

Le Mendiant : [...] l'on sentait que s'il voulait maintenant se débarrasser de la reine, ce n'était plus pour combattre seul, mais pour mourir seul, pour être couché dans la mort loin de Clytemnestre. Et il n'y est par parvenu. Et il y a pour l'éternité un couple Clytemnestre-Égisthe. Mais il est mort en criant un nom que je ne dirai pas. La voix d'Égisthe, au dehors : Électre !³²⁸

Égisthe ne veut pas mourir avec la reine. Il préfère mourir seul. De plus, il crie un nom en

³²⁸ *Ibid.*, pp. 683-684.

mourant : « *Électre !* », ce qui ferait basculer l'histoire mythologique. Clytemnestre n'est pas aimée de son amant pour autant ! Celui-ci aime Électre ! Ce qu'il faut souligner ici, c'est que le Mendiant s'abstient de préciser le nom qu'Égisthe mourant crie. Fait curieux, son monologue s'arrête brusquement. Par la fin du monologue qui se termine d'une manière singulière, le Mendiant abandonne, pour la première et la dernière fois, celui qu'il accompagnait durant la pièce entière, le spectateur. Celui-ci est obligé de faire face, tout seul, à la révélation inouïe : l'histoire d'amour cachée d'un régent généreux et équitable. À ce propos, la narration du Mendiant sur le massacre faite par Oreste est « directe » ; elle est une sorte de radio-reportage, puisque le personnage la commence seulement après avoir vérifié – on ne saurait dire comment – qu'Oreste rejoint les deux victimes en dehors de la scène : « une minute. Il les cherche. Voilà! Il les rejoint ! »³²⁹. Par la parodie de récit au sens de « la narration d'un événement survenu hors scène » du théâtre classique³³⁰, le spectateur apprend l'échec total du dessein politique d'Égisthe aussi bien que sa mort misérable. Dans la solitude complète, sans être accompagné de son double qu'est le Mendiant, le spectateur est obligé d'assister au moment crucial : l'histoire d'Égisthe qui se confrontait avec le mythe tombe dans l'abîme insondable de la perte où gisent « la petite cloporte »³³¹ qu'est le Jardinier quittant la scène pour toujours à la fin de l'acte I, « les assassinés demi-fondus déjà avec les assassins », « les ombres des volés et des dupes doucement emmêlées aux ombres des voleurs » et « les familles rivales éparses et déchargées les unes dans les autres »³³². C'est là où Électre tient le gouvernail en tant que « femme à histoires », là où la « divagation » s'impose : le régent sage finit par devenir une composante de l'univers des oubliés, aussi petite qu'un insecte inconnu et chétif.

Il nous semble compréhensible pourquoi Égisthe et Électre ne sont pas gratuitement confrontés, mais liés par une certaine réciprocité, que le premier laisse se promener la seconde sans l'assassiner alors qu'il aurait pu le faire depuis longtemps, et que le sacre auquel Égisthe aspire ne se réalise sans le consentement d'Électre : ne serait-ce pas pour que la pièce fasse basculer à la fin le monde dans l'acceptation probable que, derrière l'éclat du mythe connu, il y a l'immense ombre noire constituée d'innombrables histoires oubliées, y compris celle d'Égisthe noble, généreux et amoureux ? Cela explique pourquoi il faut que le seul témoin de ce basculement total qu'est le spectateur soit aussi le seul détenteur du mythe. La pièce a pour effet d'inviter le public à se *distancier* de la prépondérance du mythe connu sur les autres faits divers méconnus, à enlever au mythe « tout ce qu'il a d'évident, de connu, de patent », et à « faire naître à son endroit étonnement et curiosité »³³³. Dans ce sens-là Giraudoux est contemporain de Brecht, théoricien du théâtre. Mais il ne l'est pas en tant qu'épigone. Comme le fait bien remarquer Noriko Nakamura, nous aurions beau insister « sur l'analogie entre les deux

³²⁹ *Ibid*, p. 683.

³³⁰ Georges Forestier, Rubrique « récit » in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, L-Z, p. 1372.

³³¹ Voir : p. 143, note 3.

³³² *Electre*, p. 607.

dramaturges », d'autant plus que « le système de référence pour Brecht, qui est la réalité sociale déterminée, est bien spécifique »³³⁴ tandis que notre auteur vise à s'écarter de la réalité quotidienne et à se borner à revisiter des histoires mythologiques. Mais bien loin de là, la dramaturgie de Giraudoux devient « brechtienne » en prenant un chemin original : la recherche de la conjonction de deux valeurs contraires – le mythe et des histoires méconnues, le héros et les petites gens – dans l'écriture dramatique. *Électre* ne peut-elle pas se lire dans le prolongement des multiples tentatives de l'écrivain pour dépasser la collision entre deux formes littéraires, la forme dramatique traditionnelle dont le mythe constitue l'action principale, et la « divagation » poétique selon Giraudoux ?

C'est dans cette perspective que se comprend le fait que les petites gens surgissent au moment où la vengeance s'accomplit dans Argos en flamme. A priori, les mendiants, la femme de Narsès et les autres ne sont même pas comptés comme de simples figurants dans le mythe des Atrides. Mais Giraudoux les fait apparaître les uns après les autres à la fin de sa pièce. Notamment cette « femme de Narsès » est une figure emblématique à cet égard, étant donné qu'elle ne vivait jusque-là que dans les divagations du Mendiant³³⁵. Mais voilà l'incarnation visible du personnage qui arrive pour se mettre à l'écoute du Mendiant, pour aider Électre et son petit frère, et surtout pour faire s'accomplir la vengeance d'Électre, sous l'égide de laquelle l'univers cosmique de Giraudoux est transposé dans la pièce. Chez Giraudoux, la fin de l'histoire mythologique reste intacte mais à une seule condition : elle est accompagnée par la prolifération de petites gens et de petits épisodes, ainsi que par un gigantesque labyrinthe d'images et de sens que n'avait pas la « tranquille certitude d'un univers sans duplicité »³³⁶ du mythe des Atrides.

Il faut bien rappeler, avant de conclure cette réflexion sur *Électre*, l'importance du rôle du Mendiant à l'égard du développement considérable de la dramaturgie narrative dans cette pièce. Il suscite sans cesse la curiosité du public en tant que complice de celui-ci ; il le surprend quelquefois en lui divulguant de petites « vérités » qui ne sont pas mentionnées dans le mythe connu. Malgré tout, une fois entré en scène, il est visuellement omniprésent et prédispose le public à s'intéresser tout le temps à cette étrange figure. Il nous semble qu'il peut être qualifié de « sujet épique ». Quand l'unité du drame « ne réside pas dans la continuité de l'action », l'unité du « moi épique »³³⁷ expose les circonstances et les événements. En effet, la prolifération des associations des images

³³³ Bertolt Brecht, *Théâtre épique, théâtre dialectique. Ecrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1999, p. 127. « Qu'est-ce que la distanciation ? Distancier un processus ou un caractère, c'est d'abord, simplement, enlever à ce processus ou à ce caractère tout ce qu'il a d'évident, de connu, de patent, et faire naître à son endroit étonnement et curiosité ».

³³⁴ Noriko Nakamura, « *Electre* : un enjeu du détournement girauducien », in *Jean Giraudoux et l'écriture palimpseste*, actes du colloque de la Société internationale des études girauduciennes, Montréal, 26-29 septembre 1995, Montréal (Québec) : Département des études françaises de l'Université de Montréal, 1997, p. 213.

³³⁵ *Electre*, p. 614. Voici la réplique du Mendiant dans la scène 3 de l'acte I : « J'ai tué la louve. Elle commençait à manger les joues de Narsès. Elle n'était pas dégoûtée. La femme Narsès s'en est tirée. Elle ne va pas mal. Je vous remercie. Vous allez la voir. Elle va venir me chercher tout à l'heure. »

³³⁶ L'expression est de Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éd. eu Seuil, 1957, p. 26.

indéfinies, ainsi que des histoires protéiformes, rompt avec la continuité de l'action dramatique dans *Électre*, pourtant la présence du Mendiant constitue l'unité alternée avec celle de l'action.

Jean-Pierre Sarrazac montre une divergence avec la théorie szondiennne en ce qui concerne l'interprétation du « moi épique ». Alors que le théoricien allemand regrette l'émergence du « sujet épique » en donnant l'alerte sur la « crise du drame », l'auteur de *Jeux de rêves* affirme qu'à la suite de l'avènement du « sujet épique », « le drame ancien finirait par accoucher – en une fusion néo-hégélienne forme-contenu – du théâtre épique moderne »³³⁸. Si le sujet « rhapsodique », conception évoluée et développée à partir de celle de Szondi, est une « parfaite métaphore non seulement du spectateur, mais peut-être aussi, tout simplement, de l'homme d'aujourd'hui »³³⁹, le Mendiant de Giraudoux ne s'avère-t-il pas une métaphore non seulement du spectateur, mais peut-être aussi, de la progression de la dramaturgie narrative de Giraudoux ? Huit ans passés, ces deux camps théoriquement antinomiques, le drame et la « divagation poétique », se rapprochent, grâce à l'insertion de l'étrange figure qu'est le « sujet épique ».

III *Intermezzo* : une formulation théorique de la « divagation poétique »

Si *l'Impromptu de Paris* est consacrée à la défense de la fonction sociale du théâtre et composée par une série de plaidoiries au sujet des bienfaits du style et des mérites d'un théâtre « écrit », *Intermezzo* peut s'interpréter comme une pièce parsemée d'allusions métaphoriques à l'esthétique de Giraudoux dramaturge. Si la relecture d'une pièce publiée seulement quelques années après *Siegfried* nous paraît intéressante en qualité de texte méta-argumentatif et méta-théorique sur l'esthétique littéraire de l'auteur, c'est parce que, par ce procédé, nous pouvons affirmer qu'il n'y a pas de différence quant à la valeur esthétique entre Giraudoux romancier et Giraudoux dramaturge, d'autant que la discussion est menée dans le cadre d'une pièce de théâtre.

Cette pièce, qui abonde en personnages pittoresques, commence par la mise en scène du délire d'une ville, en passant par la suggestion de la cause principale de ces divagations, et finit par la mise en valeur de la frénésie des habitants. Dans les lignes qui suivent, analysons cette action dramatique « syllogistique », pour l'allier à la démonstration théorique sur la « divagation poétique ».

1. Présentation d'un univers chaotique

Giraudoux dramaturge cède souvent à la tentation « qui consiste à peupler la scène d'une multiplicité de personnages hétéroclites et à élaborer un discours marqué par l'absurde où

³³⁷ Peter Szondi, *op. cit.*, p. 60.

³³⁸ Jean-Pierre Sarrazac, « Crise du drame », Introduction du *Lexique du drame moderne et contemporain*, p. 19.

³³⁹ Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, p. 55.

le pur plaisir du langage l'emporte sur la cohérence et la logique d'un dialogue solidement construit »³⁴⁰. Les premières scènes d'*Intermezzo* en sont de bons exemples. D'une part, tous les personnages entrent en scène en groupe, et non tous seuls. Au lever du rideau, le maire et le droguiste entrent successivement et forment un duo. Dans la scène suivante, Isabelle traverse la scène accompagnée de ses petites élèves. Dans la scène 4, deux autres hommes rejoignent les deux premiers ; au total, ils forment un groupe de quatre. Dans la scène 5, ce sont les Mangebois qui apparaissent en duo et s'adressent à ces hommes. C'est dans la scène 6 qu'Isabelle entre définitivement en scène ; elle n'est pas seule, mais avec ses élèves. Le nombre de personnages étant progressivement multiplié, l'aspect hétéroclite est ainsi souligné. D'autre part, « la cohérence et la logique d'un dialogue solidement construit » sont effectivement rompues par l'incompatibilité langagière entre eux, provoquée par « le pur plaisir du langage », la prédilection pour le détail en d'autres termes. Il s'agit notamment de l'éclatement du bavardage des Mangebois³⁴¹ et de l'enseignement d'Isabelle, qui invente un nouveau langage composé au milieu de la nature, sans préoccupation pour le vocabulaire que l'on utilise dans l'école.

Pourtant, cet état chaotique est quand même discipliné par une certaine règle. Nos prédécesseurs font remarquer la « musicalité » de la pièce ; Colette Weil rappelle que Giraudoux préfère le « dosage » musical à la construction dramatique :

La genèse d'Intermezzo ne révèle que peu d'efforts de construction dramatique [...] Cela ne veut pas dire que la pièce ne soit pas construite. Mais un "Intermezzo" demande une construction musicale, non dramatique. L'effort est dans la proportion, non dans la construction. [...] Si la scène 3 de l'acte II se présente sous forme de montage avec fragments déplacés et collés, ce n'est pas tant un nouvel enchaînement logique des arguments qu'un enchaînement plus musical des tirades. Tout est une question de dosage : Isabelle, très bavarde aux deux premiers actes avec le spectre, ne dit presque rien au IIIe ; le Spectre, très réservé aux deux premiers actes sur le thème de la mort, est intarissable au IIIe sur les jeunes filles.³⁴²

Le soin accordé à ce « dosage » ou à cette « proportion » nous semble se manifester déjà tout au début de la version définitive de la pièce, comme nous venons de le remarquer. Les personnages entrent en scène de pair, soit en duo, ou en quartette. La scène 5 est consacrée à la « cantonade » des Mangebois (à la fin de la scène précédente, l'indication scénique : « *On entend, à la cantonade, les voix des demoiselles Mangebois* »³⁴³). Effectivement, l'aînée, sourde, exige de lui « répéter les trois derniers

³⁴⁰ Catherine Nier, *Figures du dédoublement et rénovation dramatique dans le théâtre de Jean Giraudoux*, Thèse de doctorat en littérature française sous la direction de Madame Christine Hamon, l'université Lumière-Lyon II, 1994, p. 328.

³⁴¹ Nous avons parlé antérieurement des digressions successives et du malentendu de ces curieuses soeurs dans ce présent travail. Voir : p. 129.

³⁴² Colette Weil, *Edition critique de Jean Giraudoux, Introduction à Intermezzo*, Paris, Editions Ophrys, 1975, p. 32.

³⁴³ *Intermezzo*, p. 287.

mots ». Quant aux petites filles, elles donnent à entendre une sorte de chorale, puisqu'elles prononcent parfois des répliques d'une même voix et que l'inspection sur l'enseignement d'Isabelle se termine par leur chant original, *La Marseillaise des petites filles*³⁴⁴. Du début jusqu'à la fin de leur chanson, le public voit sans cesse évoluer plusieurs personnages, divisés en groupe et agencés différemment sur la scène, ce qui produit l'impression polyphonique de la pièce.

Cette pluralité vocale présente un contraste avec la valeur univoque de l'éducation et de la religion. Cette série de scènes bruyantes se termine par la sortie des Mangebois, quand l'examen de l'inspecteur commence. Ce personnage représentant l'autorité éducative parle « en solo », c'est-à-dire qu'il est seul et qu'il n'est couplé avec personne d'autre. Il pose des questions aux élèves une par une. D'après un des livres de conduite de la création³⁴⁵, dans cette scène « les élèves avancent en scène, les petites sont sur un rang face au public (au milieu), les deux plus grandes sont derrière », justement comme si elles allaient commencer le chant choral. Le dialogue entre l'inspecteur et les petites filles correspond justement à la relation verbale entre le chœur et le protagoniste dans le théâtre grec antique.

Chose très curieuse, chaque morceau de réplique susceptible de se rapporter à la musicalité, reflète parfaitement la méthode de pensée de son énonciateur : il s'agit du contraste entre le monisme et le pluralisme. Par exemple, l'Inspecteur, en solo, pose des questions qui n'ont a priori qu'une seule bonne réponse :

L'Inspecteur : Expliquez-moi la différence entre les monocotylédons et les dicotylédons ?³⁴⁶ Toi, qu'est-ce qu'un angle droit ?³⁴⁷

Pourtant, à chaque question, chaque fille répond à sa manière hétéroclite. Leurs réponses sont toutes loin de la bonne réponse souhaitée :

Gilberte : L'arbre est le frère non mobile des hommes.[...] Par ses branches, les saisons nous font des signes toujours exacts. Par ses racines les morts soufflent jusqu'à son faite leurs désirs, leurs rêves.³⁴⁸ L'angle droit n'existe pas dans la nature. Le seul angle à peu près droit s'obtient en prolongeant par une ligne imaginaire le nez grec jusqu'au sol grec³⁴⁹.

L'enseignement d'Isabelle, fondé sur l'idée d'hybridation langagière protéiforme, renouvelle la notion de la discipline botanique et fait voler en éclats l'autorité de la vérité absolue et univoque, que le « magnifique dix-neuvième siècle a tendu[e] sur »³⁵⁰ la France.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 299.

³⁴⁵ *Op.cit.*

³⁴⁶ *Intermezzo*, p. 297.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 299.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 297.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 299.

Isabelle qualifie ailleurs « le savoir humain », que l'on apprend à l'école, d'« égoïsme terrible » parce que le dogme de ce savoir est de « rendre impossible ou stérile toute liaison avec d'autres que les humaines à désapprendre, sauf la langue humaine, toutes les langues qu'un enfant sais déjà »³⁵¹. Quant aux autres langues que celle des hommes, il y en a tellement que nous ne pouvons pas les compter toutes dans l'univers cosmique de la littérature giralducienne : les échos parlent avec Alcène dans *Amphitryon* 38 ; le corps mort raconte la vie de son ancien propriétaire dans *Suzanne et le Pacifique* ; un restaurant garantit à un soldat que celui-ci ne mourra pas au front³⁵². Tous les objets sont prêts à révéler les histoires inconnues qui les concernent et qui ne seront pourtant pas mises au jour, sans doute pour toujours. C'est pourquoi ce propos hystériquement prononcé par l'Inspecteur n'est pas simplement ridicule mais juste :

L'Inspecteur : Et je suppose, Mademoiselle, si je comprends bien votre méthode, que vous avez imaginé aussi, pour expliquer les petits ennuis et les petites surprises de la vie, un second personnage malin et invisible, celui qui claque les volets la nuit ou amène un vieux monsieur à s'asseoir dans la tarte aux prunes posée par négligence sur une chaise ?³⁵³

Ce « second personnage » pourrait exister sans doute, mais quelque part dans un ailleurs auquel on ne peut accéder. Ce que l'on peut recevoir, ce ne sont que quelques « signes » furtivement lancés par cet inconnu, comme le fait le narrateur du *Signe*³⁵⁴ dans *La France Sentimentale*. Il n'y a pas de preuve évidente de la visite de ces « signes ». Mais on sent le lien entre cela et tel ou tel événement ou phénomène. Il n'y a rien d'étonnant si cette pure irrationalité et le savoir des hommes modernes, ne peuvent pas jouer sur un même terrain. Pour ainsi dire, ces deux personnages, Isabelle et l'Inspecteur, n'ont pas de langage commun qui leur permette de se trouver face à face. C'est pourquoi le droguiste a raison de signaler le désaccord inéluctable entre Isabelle et l'Inspecteur :

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 298.

³⁵¹ *Intermezzo*, p. 317.

³⁵² Jean Giraudoux, *Souvenir de deux existences*, Paris, Grasset, 1975, p. 103. « Lui, le restaurant de l'avenue Matignon, savait. Je n'y ai éprouvé que des joies de bien-être, que l'aise d'un petit décor, mais il savait, ses banquettes, ses colonnes savaient qu'un officier m'écarterait brutalement du train de blessés qui tomba dans l'Oise, et que je prendrais le suivant. Ses miroirs savaient que je me verrais à nouveau, nez triplé dans leur biseau, que mon nez ne serait pas coupé ! Ses fourchettes, que je reviendrais avec mes mains. »

³⁵³ *Intermezzo*, p. 298.

³⁵⁴ Le narrateur attend l'arrivée de « signes » après la disparition de son meilleur ami, Dumas. Citons un des passages représentatifs de cette idée : « Pour la première fois, je l'attendais enfantinement, comme un animal le signe qui annonce le vent ou l'eau. Enfantinement, je récapitulais les signes précédents. Quatre fois cela avait été une branche s'inclinant vers moi sans qu'aucune brise fût perceptible : après quoi l'univers avait repris pour moi ses couleurs, après quoi j'avais éprouvé les mêmes petites joies à voir un pensionnat sur la tour Eiffel, un nègre dans un belvédère, et les mêmes petits chagrins devant le tombeau de Musset et le cœur de Molière... Quatre fois un bien-être éprouvé subitement au confluent de deux ruisseaux : après quoi j'avais eu à nouveau le désir de lire, d'écrire et enfin de parler ». *La France sentimentale*, p. 210.

Le Droguiste : [...] Tous deux se meuvent dans des réalités trop différentes pour que l'un puisse nuire à l'autre. Ils ne sont pas séparés seulement par du verre. Ils vivent dans deux registres complètement différents de la vie [...]³⁵⁵

Mais les élèves ne suivent pas pour autant l'exemple de leur enseignante. Sur ordre de l'Inspecteur, les petites écoutent le discours austère de l'Inspecteur sur l'importance de l'Administration et l'Institution obligatoire, et prononcent le dernier mot de chaque phrase (« Vous savez que vous avez à redire après moi le dernier mot de chaque phrase importante »), sans en comprendre le sens. Pourtant, à la fin de ce discours, elles récitent le mot en synchronie avec l'Inspecteur, de la même façon que l'on dit en général d'une seule voix « ainsi soit-il » à la fin d'une prière à l'église. Dans les premières scènes de la pièce, la réplique « au soleil ! » simultanément hurlée par les filles et l'Inspecteur, qui ne garde plus le sens initial de la phrase entière³⁵⁶, trahit leur manque d'autonomie en ce qui concerne leur jugement de valeur. Les enfants ne sont qu'un mégaphone en quelque sorte, car ils suivent comme des moutons sans être critiques³⁵⁷. Cela voudrait dire que, quand elles sont avec Isabelle, elles suivent ses leçons aveuglément³⁵⁸. Ce qui crée le terrain où « deux registres complètement différents de la vie » se rencontrent de front. Par l'intermédiaire de la voix chorale, les deux camps qui n'auraient pas pu se croiser se heurtent violemment. Voilà pourquoi l'Inspecteur est complètement perturbé quand, lors de l'inspection des élèves d'Isabelle, l'une d'elles lui donne, après de désordres verbaux successifs, pour une fois une bonne réponse à la question d'une simple addition (« combien font deux et deux »), dont la réponse « quatre » est qualifiée de « vérité » :

L'Inspecteur : [...] Toi ! combien font deux et deux ? Daisy : Quatre, Monsieur l'Inspecteur. L'Inspecteur : Vous voyez, Monsieur le Maire... Ah ! pardon ! Ces petites imbéciles me font perdre la tête. D'ailleurs, au fait, d'où vient que, pour elles aussi, deux et deux font quatre ? Par quelle aberration nouvelle, quel raffinement de sadisme, cette femme a-t-elle imaginé cette fausse table de multiplication absolument conforme à la vraie ? Je suis sûr que son quatre est un faux quatre, un cinq dévergondé et dissimulé. Deux et deux font cinq, n'est-ce pas, ma petite ? Daisy : Non, Monsieur l'Inspecteur. Quatre.³⁵⁹

La logique de l'enseignement d'Isabelle risque d'être, pour ainsi dire, un peu dangereuse. Comme nous l'avons vu dans le sous-chapitre précédent consacré avec l'analyse d'*Électre*, la « vérité » chez Giraudoux n'a rien à voir avec les mathématiques, mais avec un trésor d'histoires inconnues, qui habitent secrètement le monde. Mais, pour ceux qui

³⁵⁵ *Intermezzo*, p. 326.

³⁵⁶ Citons la phrase entière : « Qu'elle [= l'humanité] cesse de croire au principe divin même, et à l'Instruction obligatoire succédera tout naturellement la Clarté obligatoire, qui nettoiera la terre du rêve et de l'inconscient, rendra les mers transparentes jusqu'au fond des Kouriles, la parole des filles enfin sensée, et la nuit, Monsieur le Spectre, semblable au soleil. » *Intermezzo*, p. 337.

³⁵⁷ Dans *Judith* aussi, un garçon parle pour les adultes. *Judith*, p. 205.

³⁵⁸ Il se peut que Luce soit une exception ; Giraudoux consacre quelques lignes à la petite scène ,seul à seule entre le Spectre et cette petite curieuse. Cf. *Intermezzo*, pp. 332-333.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 299.

ne savent pas voir le monde sur deux registres, c'est-à-dire le réel tel qu'on le voit avec une échelle unique de valeur et le grand espace où habitent des esprits mineurs et inconnus, la logique apportée par cette jeune enseignante est impossible à manier, mais bien plus, risque même d'entraîner la vérité incontestable, telle qu'une opération arithmétique, dans l'absurdité.

2. Le Spectre : danger ou salut ?

On dirait que Giraudoux crée ce personnage mystérieux, le Spectre, comme une espèce de pierre de touche du principe de l'enseignement d'Isabelle. C'est que, ce à quoi elle cherche à obtenir à la suite de la rencontre avec le Spectre, semble non moins absurde que la vérité arithmétique dénaturée par l'Inspecteur qui perd son sang-froid. Elle s'adresse au Spectre pour parler avec lui du mystère de la mort. L'attitude, le comportement ou « la vie » des morts l'intéressent et l'incitent à poser des questions à son ami mystérieux. Si elle le harcèle de tant de questions, c'est à cause de son rêve « d'une grande entreprise » : apprendre aux morts qu'ils sont immortels :

Isabelle : Ne croyez-vous pas que tout serait merveilleusement changé, pour vous et pour nous, s'il surgissait un jeune mort, une jeune morte, - ou un couple, ce serait si beau, - qui leur fasse aimer leur état et comprendre qu'ils sont immortels ?

Pourtant, en guise de réponse, le Spectre parle, de son côté, d'une chose tout à fait absurde : la fin de la mort.

Le Spectre : Il arrive qu'une fatigue les prend, qu'une peste des morts sur eux souffle, qu'une tumeur de néant les ronge... Le beau gris de leur ombre s'argente, s'huile. Alors, c'est bientôt la fin, la fin de tout... Isabelle : Voyons, vous n'allez pas croire cela !... Il est sûrement un moyen d'expliquer cette défaillance ! Le Spectre : La fin de la mort. Isabelle : Certainement non ! Ne soyez pas obstiné... Racontez-moi tout et je suis sûre de tout vous expliquer pour le mieux...³⁶⁰

Isabelle est d'emblée captivée par le discours mystérieux prononcé par ce soi-disant mort qu'elle voulait rencontrer depuis son enfance. Néanmoins, il est évident que la mort est une vérité aussi incontournable que le chiffre quatre, comme l'addition de « deux plus deux ». À force de désirer toucher aux bornes de la vérité, la protagoniste est en train d'aller trop loin...

Examinons de près les propos de la jeune fille. Isabelle avait écrit dans son journal une phrase assez étrange au sujet du spectre : « il va sûrement m'apparaître, et quels conseils ne va-t-il pas me donner pour rendre la ville enfin parfaite »³⁶¹. Qu'entend-elle par la « ville parfaite » ? Quel est le rapport entre la notion de « perfection » et l'apparition du spectre ? Evoquons avant tout des phénomènes qui se produisent après que la ville est hantée par l'apparition. D'après le contrôleur, « une influence inconnue » qui « sape peu à peu tous les principes, faux d'ailleurs, sur lesquels se base la société civilisée »³⁶².

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 305.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 294.

³⁶² *Ibid.*, p. 285.

Il s'agit des « divagations » qui ne restent plus abstraites, mais matérialisées !

Le Contrôleur : [...] Notre ville est hantée ! Le Droguiste : Elle est bien plutôt dans cet état où tous les vœux s'exaucent, où toutes les divagations se trouvent être justes. Chez un individu, cela s'appelle l'état poétique. Notre ville est en délire poétique. Vous ne l'avez pas constaté sur vous-même ? Le Contrôleur : Si fait ! Ce matin, à mon lever, j'ai pensé, Dieu sait pourquoi, à ce singe dénommé mandrill, dont le derrière est tricolore. Qui ai-je heurté en poussant ma porte ? Un mandrill. Un mandrill apprivoisé que des bohémiens tenaient en laisse, mais enfin, il y avait un mandrill sur mon trottoir. Le Droguiste : Et si vous aviez pensé à un tatou, vous auriez heurté un tatou ; à une Martiniquaise et cela eût été une Martiniquaise, et tout se fût expliqué de la façon la plus naturelle, par le passage d'un cirque ou le déménagement d'un gouverneur colonial en retraite.³⁶³

Ainsi, la réalité ne se distingue plus de la rêverie dans l'esprit du Contrôleur. Chez ceux qui vivent un amour adultérin, le vrai sentiment l'emporte sur le faux ou le disparu, puisqu'ils notent lors du recensement quinquennal officiel, « pour épouse non pas leur épouse réelle, mais la femme inconnue dont ils ont rêvé, ou la voisine avec laquelle ils sont en rapports secrets »³⁶⁴. Par ailleurs, ces phénomènes sont causés, à en croire le Maire, par « l'intrusion des puissances occultes ». Cet étrange pouvoir occulte fait en sorte que « le hasard frappe à coup sûr », car le premier prix de la loterie est tirée par un pauvre, non pas par le riche Monsieur Dumas qui le gagne d'habitude, et qu'une motocyclette est gagnée par le jeune champion de course de motocyclette, non pas par la bonne sœur³⁶⁵. C'est comme si un pouvoir tout-puissant observait la ville et intervenait dans les affaires humaines pour que tous les comptes tombent juste en ce bas monde.

Ce pouvoir surnaturel et omniscient nous rappelle tout de suite la « perfection »³⁶⁶ de Jupiter dans *Amphitryon* 38. D'ailleurs il y a beaucoup de points communs entre le Spectre et le dieu omnipotent. Premièrement, la voix céleste suggère l'analogie entre le dieu tout-puissant et la mort dans la scène 4 de l'acte III de cette pièce d'inspiration mythologique, quand les époux Amphitryon-Alcmène craignent la visite officielle du Jupiter³⁶⁷. En deuxième lieu, si Alcmène partage son lit avec Jupiter, les gens ne souffrent plus de maux³⁶⁸, selon ce que dit Mercure. Ce qui n'est pas sans évoquer l'histoire de la loterie dans *Intermezzo* : le monde s'équilibre à la suite de la visite du Spectre dans la

³⁶³ *Ibid.*, p. 310.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 286.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 286.

³⁶⁶ La trompette signale que Jupiter ignore les « imperfections du monde ». *Amphitryon* 38, p. 177.

³⁶⁷ Citons le passage concerné. « Amphitryon : la mort peut venir. / La voix céleste : La mort peut venir. / Jupiter : La mort peut venir, dites-vous ? Ce n'est que Jupiter. » *Amphitryon* 38, p. 183.

³⁶⁸ « Et les enfants de votre ville que la mort doit emporter cette semaine, ils sont huit, si vous désirez le savoir quatre petits garçons, et quatre petites filles, votre petite Charissa entre autres, vont être sauvés par notre nuit. [...] Les malades, les pauvres, tous ceux qui vous devront la vie et le bonheur, Jupiter les guérira ou les comblera. » *Ibid.*, p. 160.

ville. Les pauvres deviennent moins pauvres. Les sportifs ont leur matériel nécessaire. Les riches sont... toujours riches. Mais enfin, l'affinité définitive entre la vie des morts et l'univers du dieu omnipotent réside dans la notion d'infini. Jupiter propose de montrer à Alcmène son « infini de vides », avant qu'il n'efface la mémoire de celle-ci :

Jupiter : Veux-tu voir quel vide, quelle succession de vides, quel infini de vides est l'infini ? Si tu crains d'avoir peur de ces limbes laiteux, je ferai apparaître dans leur angle ta fleur préférée, rose ou zinnia, pour marquer un moment l'infini à tes armes. Alcmène : Non. Jupiter : Ah ! Ne me laissez pas aujourd'hui, toi et ton mari, toute ma divinité pour compte ! Veux-tu voir l'humanité à l'œuvre, de sa naissance à son terme ? Veux-tu voir les onze grands êtres qui orneront son histoire, avec leur belle face de Juif ou leur petit nez de Lorraine ? Alcmène : Non.³⁶⁹

L'univers de Jupiter est, sur le plan spatio-temporel, infini. Il ne fait pas la différence entre le passé et le futur, entre ici et ailleurs. C'est pourquoi, d'un côté, il mélange quelquefois le passé et le futur et qu'il anticipe en appelant Amphitryon « le vainqueur de la grande bataille de Corinthe »³⁷⁰, alors qu'il reste cinq ans jusqu'au début de la guerre ; de l'autre côté, il peut devenir n'importe quel animal, végétal, humain, eau, air³⁷¹ ... D'ailleurs, ne double-t-il pas également les deux humains, Amphitryon et Alcmène, d'une certaine manière ? Il ne s'agit pas de son déguisement en mari d'Alcmène, dont l'épisode est connu de tout le monde, mais du fait qu'ils deviennent « voyants » en attendant Jupiter vers la fin de la pièce. En se décidant à refuser le dieu tout-puissant au prix de leurs vies, le couple se met à parler de leur futur qui n'est même pas encore arrivé, comme s'ils étaient déjà tellement âgés. Ce n'est qu'un jeu, certes. Pourtant, comment peut-on expliquer cette curieuse précision dans une réplique d'Alcmène, parlée au temps du passé ?

Alcmène : Quand arriva la cinquantaine et que je fus nerveuse, riant et pleurant sans raison, lorsque je t'ai poussé, le ciel sait pourquoi, à voir certaines mauvaises femmes, sous le prétexte que notre amour en serait plus vif, tu n'as rien dit, tu n'as rien fait, tu ne m'as pas obéi, n'est-ce pas ?³⁷²

En fin de compte, de même que Jupiter impose son emprise vis-à-vis de ce couple, le Spectre agit sur la ville entière d'Isabelle. La ville devient « parfaite » quand s'efface la distinction entre la vie et la mort, le passé et le futur, le vrai et le faux, le réel et l'irréel, le rêve et la réalité... Ces deux « personnages », pourvus de l'ultime pouvoir, ne sont pas sans évoquer le « moi » narratif qui prend en charge toutes les mémoires du monde. La

³⁶⁹ *Ibid.*, pp. 192-193.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 183.

³⁷¹ Citons cette réplique de Mercure adressée à Alcmène qui essaie de refuser obstinément la visite de Jupiter : « Nous avons pu voir que certains spectacles dans la nature, que certains parfums, que certaines formes vous irritent tendrement dans votre âme et dans votre corps, et que souvent, même au bras d'Amphitryon, il naît en vous vis-à-vis d'objets et d'êtres une tumultueuse appréhension. Vous aimez nager. Jupiter peut devenir l'eau qui vous investit et vous force. Ou si vous croyez marquer moins votre infidélité en recevant d'une plante, d'un animal la faveur du maître des dieux, dites-le, et il vous exaucera... » *Ibid.*, p. 162.

³⁷² *Ibid.*, p. 182.

conscience narratrice dans les récits romanesques de Giraudoux, est aussi protéiforme que le dieu tout-puissant ; elle fonctionne comme une espèce de chambre d'enregistrement intégral de tous les éclats de petits événements mineurs, y compris la vie et la mort du moindre petit animal vivant au bout du monde ; de la même façon, le pouvoir mystérieux du Spectre donne vie et forme aux rêves, aux désirs, aux voix qui seraient subitement disparus d'habitude.

Pourtant, la « perfection » est un terme non moins malheureux chez Giraudoux. Dans *Cantique des cantiques*, Florence voulant être « parfaite » devant le Président³⁷³, quitte ce dernier à la fin de la pièce. Lewis, ayant souhaité que Tessa devienne « parfaite »³⁷⁴, finit par la voir mourir. Dans *Amphitryon 38*, la perfection divine de Jupiter n'est pas désirée par Alcène, qui préfère la vie humaine ordinaire plutôt que la vie en tant que divinité. En outre, dans *Intermezzo*, la ville « parfaite » ne se réalisera pas, car la jeune première se retrouve dans les bras du Contrôleur à la fin de la pièce, et ne se laisse pas entraîner par l'attraction captivante du Spectre. Cela crée une confusion en nous, car malgré tout cela, Giraudoux semble montrer ostensiblement l'affinité entre l'univers proposé par ce dernier, et la nappe narrative chargée par son fameux « moi ».

3. Règle du jeu : de perpétuelles oscillations entre deux pôles différents

Le monde insondable des morts, suggéré par le Spectre, ainsi que le vide auquel peuvent accéder les dieux seuls, a certes des affinités avec l'univers présenté par le « moi » narratif auquel nous avons consacré tant de pages dans la première partie. Mais, il faut constater la divergence capitale qui les distingue l'un de l'autre. C'est que, l'univers qui n'est pas à la portée des êtres humains vivants, est décrit d'un seul point de vue privilégié. Quant au narrateur supposé dans l'œuvre romanesque, il est sujet à de multiples métamorphoses, et ses descriptions sont nécessairement dues à plusieurs points de vue différents. Par ailleurs, ce que Jupiter et le Spectre, ces deux personnages surnaturels proposent de réaliser comme monde, revêt une sacralité mythologique, au sens barthésien, alors que le narrateur des récits romanesques est aussi « médiocre » que le Jardinier d'*Électre* l'est³⁷⁵.

Ce qui est curieux, c'est que, dans *Amphitryon 38*, l'omniprésence de Jupiter n'est pas remise en cause – personne ne le peut d'ailleurs, tant elle est évidente –, tandis que, dans *Intermezzo*, Giraudoux ne laisse pas intacte la soi-disant toute-puissance du Spectre : il le confronte avec le Contrôleur, amoureux d'Isabelle. Le Contrôleur promet à son aimée, avec une volonté implacable, de l'emporter sur l'apparition dans une discussion verbale :

Le Contrôleur : Je pouvais le combattre devant vous, lui montrer son impuissance à vous aider, et vous offrir ensuite la seule route, le seul acheminement normal vers la mort et vers les morts.³⁷⁶

³⁷³ *Cantique des cantiques*, p. 732.

³⁷⁴ *Tessa*, p. 386.

³⁷⁵ Il est une « petite cloporte ». Voir : p. 143, note 3.

Cette « seule route » est de vivre, et non pas de rêver aveuglément au monde des morts. L'essentiel de sa thèse consiste à ne pas confondre la grandeur de la vie humaine et l'infinité éternelle de la mort, et donc à ne pas se laisser séduire par l'obscurité de l'au-delà.

Le Contrôleur : Ne touchez pas aux bornes de la vie humaine, à ses limites. Sa grandeur est d'être brève et pleine entre deux abîmes. Son miracle est d'être colorée, saine, ferme entre des infinis et des vides. [...] Chaque humain doit n'être qu'un garde à ses portes. Vous trahissez peut-être en ouvrant, en cédant à la poussée du premier mort venu.³⁷⁷

Mais pourquoi Giraudoux met-il les choses au clair quand il s'agit de la mort ? Il nous semble important de nous référer à l'animosité affirmée de Giraudoux envers la vogue du freudisme. Giraudoux montre sa prise de position en ce qui concerne la psychanalyse, dans la nouvelle intitulée *Le Mirage de Bessines*, recueillie dans *La France sentimentale*. C'est une petite histoire sur un homme peintre, qui est embarrassé par un mirage fréquent sur sa région natale, Bessines. Il va consulter un oculiste, mais celui-ci lui dit seulement que « l'ennui [vient] plutôt de l'impossibilité à distinguer si c'était un malaise de la vue ou de l'âme »³⁷⁸ et se déclare incompetent pour résoudre l'énigme. Rémy décide de retourner à Bessines « cherchant à savoir si cette obsession ne serait pas liée à un sentiment de culpabilité due à une faute commise dans l'enfance »³⁷⁹. Grâce à cette visite, il se rend compte heureusement que le mirage de Bessines qui le harcelait pendant des mois n'est pas celui du vrai Bessines. Soulagé, il lance le cri fort provocateur :

Merde pour toi, criait-il ! Et merde pour la psychologie, et la physiologie, et la psychophysiologie. Et merde pour Freud Sigmund. Je le plains infiniment d'avoir un mal à la langue. Mais aussi on n'embrasse pas l'impur ! Et merde pour la psychiatrie ! Et merde pour les hallucinés, et pour toi, mirage, trois fois merde !

³⁸⁰

Catherine Nier résume en quelques mots l'attitude de Giraudoux envers Freud à partir de ce récit court sur Bessines : « Giraudoux emprunte à la méthode freudienne, mais c'est pour mieux la rejeter »³⁸¹. En effet, prisonnier de l'idée d'avoir commis des erreurs dont il ne se souvient plus, Rémy va à la recherche du rapport entre le mirage et son pays natal sur place, comme s'il croyait en la notion d'inconscient comme assemblage d'éléments

³⁷⁶ *Intermezzo*, p. 342.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 320.

³⁷⁸ *La France sentimentale*, p. 222.

³⁷⁹ Catherine Nier, *op. cit.*, p. 169.

³⁸⁰ *La France sentimentale*, p. 235. Il est à noter à ce propos que dans une variante, Giraudoux insère l'injure contre un certain professeur Forell (« *Et merde pour le professeur Forell !* »), qu'« il ne peut s'agir que d'Auguste-Henri Forell, médecin et naturaliste suisse connu surtout aujourd'hui pour ses études sur les fourmis » et « professeur de psychiatrie à l'université de Zurich », comme le précise Brett Dawson dans une note de l'édition de la *Pléiade*, p. 1184.

³⁸¹ Catherine Nier, *op. cit.*, p. 169.

mémoriels refoulés et égarés, qui existeraient il ne sait où. C'est après avoir fait voyager son personnage, que Giraudoux rompt le lien entre l'hallucination et la réalité. C'est ainsi que, chez cet auteur, l'inconscient doit rester ambigu. Les hallucinations qui viennent visiter le personnage paraissent, au premier abord, en rapport avec la réalité, mais une fois plongé dans l'inférieur vide du passé perdu, on est contraint de voir ce rapport s'évanouir. Voici l'antithèse du freudisme : ce n'est pas la justification du rapport, mais ce rapport seul qui constitue la clef de voûte chez Giraudoux. Nous semble se comprendre dans ce contexte, l'affirmation prononcée par le Contrôleur sur le désir ridicule de savoir le secret de la mort des hommes, dans la scène de confrontation définitive entre deux « hommes », l'un vivant, l'autre dit « mort » :

Le Contrôleur : Je ne suis pas pour connaître les secrets. Un secret inexpliqué tient souvent en vous une place plus noble et plus aérée que son explication. C'est l'ampoule d'air chez les poissons. Nous nous dirigeons avec sûreté dans la vie en vertu de nos ignorances et non de nos révélations.³⁸²

On opposera peut-être qu'Électre s'acharne néanmoins à savoir la « vérité » qui est « une et indivisible »³⁸³. Pourtant, Giraudoux fait en sorte que cette « vérité » fasse pendant à des épisodes complémentaires et presque superflus. À cela s'ajoute que la quête obstinée menée par la jeune fille mythologique ne se produit que dans le cadre de l'histoire du mythe, dont la fin est déterminée depuis longtemps. Autrement dit, les digressions ne peuvent pas se prolonger sans fin, dans la mesure où Giraudoux respecte « le buste d'Électre »³⁸⁴, c'est-à-dire les grandes lignes de l'histoire préexistante. Cela permet de comprendre maintenant pourquoi Giraudoux laisse intacte l'infinité du vide de Jupiter. La mort est une réalité, tandis que le mythe est une fiction. À la différence du mythe, la mort est aussi intouchable que l'inconscient, parce qu'il est évident qu'elle n'est à la portée d'aucun personnage. Il s'agit, peut-être, pour Giraudoux, de nous alerter, en ce qui concerne la sacralisation de l'obscurité. L'éclat savant du freudisme est sans doute vrai et efficace dans le domaine scientifique, pourtant nullement compatible avec l'esthétique littéraire de l'auteur, étant donné que les mémoires refoulées, le passé oublié, le souvenir des morts, toutes ces petites choses sont marquées du caractère de l'anonymat. Elles sont précieuses parce qu'elles ne sont pas repérables. Voilà où la grandeur de la vie humaine réside, pour citer le Contrôleur d'*Intermezzo*, dans le lien tellement fragile et incertain entre l'infinité et le vide. Entre ces deux pôles tellement insaisissables, la vie s'impose et éclate. C'est dans l'hésitation, l'oscillation, l'indétermination, l'équivoque, que réside l'essentiel de la vie humaine d'après Giraudoux.

Notre écrivain ne s'arrête pas là. La vie des fonctionnaires, qui paraît brutalement évoquée au premier abord, peut se comprendre comme une sorte de démonstration métaphorique et déterminante de l'esthétique littéraire de Giraudoux. Le Contrôleur parle de l'instabilité de sa vie en tant que fonctionnaire : il doit changer « tous les trois ans à peu près de résidence » ; pendant ces trois ans pleins, il est obligé de penser à deux

³⁸² *Intermezzo*, p. 347.

³⁸³ *Electre*, Notice, p. 1551.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 1549. Voici le propos de Giraudoux sur la pièce : « Admettons que j'ai épousseté le buste d'Electre ».

villes différentes, puisque l'administration lui donne le nom de deux endroits, et ne choisira le prochain poste dudit fonctionnaire qu'au bout de ces années. Il doit osciller entre ces deux villes, en y réfléchissant, et en s'informant sur elles en même temps. En arrivant dans son prochain poste, il a encore « trois ans à attendre entre deux autres villes ». Le Contrôleur qualifie cette incertitude de « délicatesse » et de « volupté »³⁸⁵. La réflexion sur les deux villes et le changement de poste tous les trois ans, permet au fonctionnaire d'approfondir ses connaissances sur beaucoup de régions. Il apprend, en attendant la fin de durée de son service, le nom des spécialités, de la disposition géographique, ou bien les activités culturelles et sportives des deux régions. Le charme essentiel de la carrière du fonctionnaire réside donc dans une série de rencontres imprévisibles et de découvertes diverses et successives. Même la ville de Paris, riche en monuments historiques et mythologiques où tous les fonctionnaires terminent leur vie professionnelle, n'est pas un poste privilégié. Ils sont invités continuellement à osciller entre différents arrondissements. Tout compte fait, le travail de fonctionnaire consiste à reconnaître à plusieurs reprises sous des angles différents la véritable nature du pays : l'assemblage d'innombrables particules organiques et banales. La grandeur de la France se révèle grâce à la diversité régionale et historique, de la même façon que la vie des hommes est colorée d'événements divers et mineurs. C'est Henri Gouhier qui rappelle l'importance de l'évocation de la vie de fonctionnaire dans cette pièce, en citant des propos de Louis Jouvet :

Louis Jouvet dit la signification métaphysique du fonctionnaire français : il est l'homme dont chaque jour réalise la réconciliation de la vie et de la mort ; de sous-préfectures en préfectures son destin le conduit à Paris suivant des zigzags méthodiques ; ce ne sont pas les ténébreuses promesses du spectre, mais une harmonieuse combinaison de départs et de haltes, de certitude et d'imprévu, de diversité géographique et d'unité historique : une sagesse, la sagesse peut-être... Sagesse illimitée...³⁸⁶

Le lien essentiel entre la grandeur de la vie et de petits éléments composant la vie de chaque individu, sans l'intermédiaire du Freudisme empreint d'une autorité scientifique et scrutatrice, est donc le principe de l'esthétique démontrée par le Contrôleur, porte-parole de l'auteur. En vérité, ce principe a été employé depuis longtemps, et notamment dans le personnage de Zeltén et de Siegfried, car le premier symbolise l'Allemagne ancienne avec beaucoup de petites figures successives, et le deuxième l'Allemagne moderne. Giraudoux semble suivre sa propre esthétique et réussir à la développer dans cette pièce. Nous comprenons pourquoi il fait appel au chant tapageur et criard de tous les personnages, quand Isabelle s'est évanouie à la suite de l'étreinte fatale avec le Spectre. Le bavardage, des sons des battoirs, du maréchal-ferrant ou bien d'un piston, la déclaration d'amour « je vous aime » du Contrôleur, des mots abstraits et pédants de l'Inspecteur, la récitation des élèves... Ce vacarme de bruits de la vie quotidienne est « le seul remède » qui peut ramener la jeune fille au monde des vivants. Mais il faut le

³⁸⁵ Certainement, nous ne saurions nier une certaine ironie de Giraudoux, qui est diplomate-fonctionnaire, en ce qui concerne la vie tellement incertaine du fonctionnaire. Mais c'est un sujet à discuter à part.

³⁸⁶ **Henri Gouhier, *La Vie intellectuelle*, avril-mai 1933.**

préciser, « il ne s'agit pas de la ramener à elle »³⁸⁷ mais de la ramener à tous les petits habitants. Il importe de séparer Isabelle du désir d'être élue par le monde des morts et d'être privilégiée grâce aux connaissances dudit « secret de la mort des hommes », afin qu'elle redevienne une femme ordinaire aussi simple que les autres petites gens. Pour ainsi dire, il faut faire revenir Isabelle, non pas à son ego, mais à la collectivité protéiforme composée d'innombrables échos, d'innombrables microcosmes.

Du reste, cette scène de chœur, composée d'une multitude de bruits quotidiens, nous semble avérer la redéfinition de la notion de choralité privilégiée chez Giraudoux. Citons l'indication scénique concernée, pour voir précisément ce qu'est le « désordre » :

Les manilleurs se mettent à jouer vraiment, les femmes à chuchoter. L'Inspecteur monologue. Au lieu des bruits factices, le bruit de la vie même. Une trompe d'auto. Un passant qui siffle : « Ce n'est qu'un rêve, un joli rêve » La philharmonique qui répète, un serin qui chante. Isabelle peu à peu frémit.³⁸⁸

Giraudoux fait deux fois appel au procédé choral dans la pièce, au début et à la fin. La différence est évidente, car si dans les premières scènes, l'entrée bien ordonnée de personnages en paires ou en quartette disciplinée par la musicalité polyphonique représente un chaos stylisé, le vacarme choral de la fin donne l'image de la vivacité humaine explosive, qui est diverse et plurielle. Le vrai, le factice, le quotidien, le chimérique sont mélangés et forment une grande symphonie. La nouveauté du procédé ne nous semble pas sans rapport avec le départ définitif du Spectre, juste avant le début du chant choral. Ce dernier finit par conseiller à Isabelle de suivre complètement les leçons du Contrôleur :

Le Spectre : Ce qu'aiment les hommes, ce que tu aimes, ce n'est pas connaître, ce n'est pas savoir, c'est osciller entre deux vérités ou deux mensonges, entre Gap et Bressuire.³⁸⁹

Chose étonnante, dans cette réplique, le Spectre emploie des expressions répétées par le Contrôleur dans les scènes précédentes, telles que « osciller entre deux vérités », « Gap », ou « Bressuire », comme s'il perdait l'autonomie langagière³⁹⁰ en même temps que le pouvoir influent agissant sur les divagations. En montrant la choralité chère à Giraudoux à la fin de la pièce, la grande infinité lugubre est encore une fois niée, afin que le public comprenne la clef de voûte de l'esthétique de la « divagation poétique », formée par l'éventail des voix individuelles.

* * *

L'analyse d'*Intermezzo* comme démonstration théorique de l'esthétique littéraire de Giraudoux nous permet de connaître par ailleurs l'incompatibilité entre le personnage, qui

³⁸⁷ *Intermezzo*, p. 352.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 353.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 350.

³⁹⁰ C'est dans ce sens-là que le Spectre peut être considéré comme une espèce de reflet de l'intérieur de la jeune fille, ou bien une forme développée de l'écho, simple forme impersonnelle d'énonciation, avec qui des personnages dans *Judith* et *Alcmène* parlent.

est la forme traditionnelle de l'énonciateur, et la forme équivalente scénique du « moi » narratif. Cette curieuse conscience cosmique de Giraudoux englobe l'univers fictif tout entier et se révèle sans cesse comme un assemblage de petites particules diverses. Rappelons que Jupiter avoue l'inconfort qu'il ressent quand il se déguise en humain :

Mercure : Avez-vous l'idée que vous seul existez, que vous n'êtes sûr que de votre propre existence ? Jupiter : Oui. C'est même très curieux d'être ainsi emprisonné en soi-même.³⁹¹

La place de cet aveu du dieu dans le débat sur la recherche de formes dramatiques correspondantes au « moi » romanesque nous semble fournir un point de vue très suggestif. Jupiter se sent « emprisonné en soi-même » en se transformant en Amphitryon de corps et d'esprit. C'est-à-dire, l'humanité est un cadre trop étroit pour le Dieu tout-puissant et omniprésent. Jupiter est l'incarnation de l'illimité, alors qu'Amphitryon n'est qu'un « limité » : sa vie est limitée car il est mortel ; il a un seul corps humain à la différence de Jupiter dont le corps peut se multiplier et se présente partout. La conscience narratrice de Giraudoux est aussi « emprisonnée » en se transformant en personnage dramatique.

Quant au chœur des petites gens récurrent non seulement dans *Intermezzo*, mais aussi *Judith* et *Amphitryon 38*, il nous paraît une métaphore réussie de la caractéristique du « moi » narratif chez Giraudoux. Ce n'est pourtant pas une réussite complète, car dans la scène finale d'*Intermezzo*, la polymorphie, la diversité, la pluralité des voix qui sont mises en scène, ne semblent pas englobées dans une certaine conscience omniprésente. La conscience narratrice de Giraudoux est paradoxale : elle revêt un caractère polyphonique en même temps qu'elle prend figure « unique ». Pour faire apparaître l'équivalent théâtral de cette curieuse conscience, il faut trouver quelque chose de différent du personnage ou de la foule. C'est sans doute la forme développée du « moi épique » comme le Mendiant d'*Électre*. Ce regard étranger doit se placer à un endroit d'où il observe la scène, sous le regard du spectateur.

Chapitre II Irréalisme et narrativité

Nous venons d'examiner l'intégration de plusieurs voix coexistantes dans les premières pièces de Giraudoux. Ces voix sont déformées, raturées, supprimées à quelques exceptions près, lors de l'adaptation de *Siegfried* en 1928, première tentative professionnelle de l'auteur dramatique, pour rendre l'intrigue concise et la pièce bien composée. Pourtant, dès la deuxième pièce, elles redeviennent tellement loquaces que le théâtre de Giraudoux commence à se démarquer de la composition normative de la dramaturgie traditionnelle. À cause de la pluralité de points de vue, l'univocité de l'intrigue éclate en prolifération d'anecdotes inconnues et la forme dialoguée tombe gravement en crise. La pluralité des voix est causée par le fait que chez Giraudoux, tout objet, toute âme, toute histoire ou tout individu ne fait qu'un avec les « fibres des autres hommes, des

³⁹¹ *Amphitryon 38*, p. 135.

animaux, même des plantes »³⁹², de même que, comme le rappelle Florence Delay, « le bout d'un cigare ou un timbre-poste conduit plus sûrement au secret de l'individu qu'une fausse introspection »³⁹³. De ce fait, d'autres formes énonciatives surgissent : le monologue et le soliloque. Les morceaux de bravoure prononcés par le Mendiant et le Jardinier d'*Électre* en sont des exemples typiques.

Dans la mesure où tout objet scénique peut être un fragment d'histoires inconnues et s'avère ainsi un passage qui débouche sur l'univers des polymorphes à la Giraudoux, le principe de représentation dramatique mimétique du réel ne fonctionne plus, au moins pas suffisamment. Pour citer Patrice Pavis, l'objet réaliste ne reconstitue « qu'un nombre limité de caractéristiques et fonctions de l'objet imité »³⁹⁴. La figure d'une jeune femme d'*Amphitryon* étant amoureuse et fidèle à son mari d'une manière stéréotypée n'est qu'une facette du personnage dramatique de Giraudoux : pour mettre en image l'Alcmène girauducienne avec succès, il faut non seulement que le personnage s'incarne mais aussi que les « fibres » tissées et tendues autour d'elle prennent forme aux yeux du public ou à la rigueur leur en donnent l'impression. C'est pourquoi les choses en viennent naturellement à ce point : que la scène devienne irréaliste. Pour ainsi dire, irrealiser la représentation dramatique est une exigence de l'écriture de Giraudoux.

Dans ce chapitre nous examinerons quelques aspects essentiels de la manifestation visuelle de l'irréel sur la scène. Bien sûr, on peut qualifier son théâtre d'irréaliste à cause de son attitude ostensiblement anti-réaliste. Il suffit de rappeler à ce propos ce fameux échange de répliques entre « Dasté » et « Raymone »³⁹⁵ dans *L'Impromptu de Paris*. Pourtant, notre intérêt ne porte pas sur l'irréalisme comme théorie dans laquelle l'auteur persiste, mais sur la manifestation de l'irréalité provoquée par la particularité de son univers littéraire : la récurrence de petites histoires inconnues cachées derrière l'éclat du mythe connu, le rapport intrinsèque entre le corps d'Alcmène et de petites plantes ou de minéraux, le lien absurde entre le monde des morts et celui des vivants... La manifestation théâtrale de toutes ces irrationalités formera notre centre d'intérêt.

Nous parlerons premièrement de quelques exemples spécifiques de la manifestation de l'irréalisme. Deuxièmement, il nous importe d'esquisser un portrait du metteur en scène, Louis Jouvet, qui a laissé cette formule : « l'irréel est plus total que le réel »³⁹⁶ ; nous sommes invités à comprendre comment ses réflexions sur le théâtre contribuent à faire image de l'irréalisme de Giraudoux appuyé sur les « fibres » tendues entre les objets

³⁹² *Amphitryon* 38, p. 146. Citons la phrase entière prononcée par Alcmène : « Je sens trop mes fibres continuer celles des autres hommes, des animaux, même des plantes, pour ne pas suivre leur sort ».

³⁹³ Florence Delay, « Allocution de Madame Florence Delay de l'Académie française », *op. cit.*, p. 31. Voir : p. 41.

³⁹⁴ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Méssidor / Éditions sociales, 1987, p. 265.

³⁹⁵ *L'Impromptu de Paris*, p.p. 691-692. « C'était joli, le Théâtre-Libre ! On disait il est cinq heures, et il y avait une vraie pendule qui sonnait cinq heures. La liberté d'une pendule, ça n'est quand même pas ça ! », « Si la pendule sonne 102 heures, ça commence à être du théâtre ».

³⁹⁶ Louis Jouvet, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p. 263.

scéniques représentés et d'autres choses invisibles, inconnues, mais existantes. En guise de synthèse de cette grande partie, nous parlerons d'*Ondine* comme accomplissement de la transposition sur l'espace scénique des détails mineurs qui forment la chaîne et la trame de l'écriture « divagante », et comme fusion réussie de l'irréalisme textuel et de l'irréalisme scénique.

I Manifestation de l'irréalisme dans le texte

Jacques Robichez signale que, chez Giraudoux, « le spectacle » est préalablement écrit dans le texte dramatique sans que les acteurs de la troupe de Jovet ne commencent leur travail dans la salle de répétition : « quand le texte leur est lu pour la première fois, il contient déjà, en dehors de ce qu'il leur doit, un certain nombre de projets spécifiquement scéniques ». ³⁹⁷ Il s'agit d'abord du décor : une sorte de « maison hantée » décrite dès le début d'*Électre* par la bouche des trois petites filles, futures Euménides ; le curieux « mécanisme secret et son pan de mur pivotant » et l'« oubliette » souterraine dans *La Folle de Chaillot*. Il arrive ensuite qu'apparaissent des effets textuels qui « n'auront de valeur qu'à la représentation » ³⁹⁸ : « voix céleste » dans *Amphitryon 38* et le chapeau enlevé par un coup de vent dans *Intermezzo* ; il ne faut pas oublier « La Paix » qui « fera une entrée de clown » dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Par ailleurs, « Giraudoux n'a pas manqué de noter lui-même certains effets d'éclairage » ³⁹⁹ dans *L'Impromptu de Paris* et dans *Amphitryon 38*.

Toutes ces remarques relevées par notre prédécesseur nous semblent d'autant plus intéressantes qu'elles sont toutes à contre-courant du réalisme mimétique. Quand le visuel ressort bien sur une toile de fond textuelle, se dévoile la volonté de l'auteur de s'écarter du réalisme sur la scène. Nous sommes invités à examiner le lien entre le « spectacle » et l'irréalisme à la suite de Jacques Robichez. Pour ce faire, nous nous intéresserons notamment à ces trois perspectives. Il s'agit d'abord de la visualisation de la perpétuelle fuite de « je » du personnage, ce qui était difficile pour Giraudoux « débutant » en 1928. En second lieu, nous analyserons la figure chorale très présente dans le texte dramatique, qui est un équivalent scénique de la pluralité des voix chez Giraudoux. Troisièmement, nous nous intéresserons au mélange harmonieux du réel et de l'irréel dans le texte notamment dans *L'Impromptu de Paris* ainsi qu'à ses effets de représentation.

1. Visualisation de la perpétuelle fuite de « je » du personnage

Souvenons-nous encore une fois de l'équivoque du « moi » des personnages romanesques de *Siegfried et le Limousin* et des effets d'irréalisme que cette conscience narratrice y produit sans cesse. Alors que Jean, qui est le narrateur, Geneviève, Siegfried

³⁹⁷ Jacques Robichez, *Le Théâtre de Giraudoux*, Paris, CDU et SEDES, 1976, p. 123.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 124.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 125.

et Zelten paraissent souvent comme des sortes d'apparitions oniriques, flottantes et impersonnelles, le correspondant dramatique de ces quatre existences se retrouve bien doté de l'individualité ; la relation interhumaine est bien établie entre eux. Jean se transformant en Siegfried dans son rêve, Geneviève ressemblant à celui qu'elle aime, Zelten se montrant dans la rêverie de son ami français par le pouvoir magnétique sont tous, sous contraintes de la norme du « drame absolu », privés de la capacité de se dégager de la contrainte corporelle ou bien de la capacité visionnaire. Il semble que dans *Cantique des cantiques* créée en 1938 à la Comédie Française Giraudoux essaie de faire ce qu'il n'osa pas faire lors de l'adaptation théâtrale de son roman : transposition scénique de l'impersonnalité de personnages ; par ailleurs dans *Judith*, il tente de mettre en scène des images que voient ces visionnaires.

1-1 *Cantique des cantiques* : le café comme refuge pour les anonymes

Cantique des cantiques est, comme le rappelle Lise Gauvin, une sorte d'«accomplissement d'une poétique » de Giraudoux⁴⁰⁰. La pièce dont « les seuls mouvements dramatiques sont ceux des voix alternées » est une concrétisation de la définition du théâtre faite dans *L'Impromptu de Paris* : « un lieu d'heureuse lumière, de beau langage, de figures imaginaires »⁴⁰¹. Mais précisons : en collaborant avec la troupe de Jouvet, Giraudoux ne nie jamais la corporalité des acteurs, à la différence de Craig qui cherche à dénaturiser leur jeu scénique. Nous nous intéresserons alors au procédé par lequel Giraudoux réussit à présenter ses personnages comme des ombres plutôt que comme des corps de chair et de nerfs, malgré la présence incontestablement physique et réelle des acteurs qui évoluent sur la scène⁴⁰².

⁴⁰⁰ *Cantique des cantiques*, Notice, p. 1608 : « Après avoir défini le théâtre comme 'un lieu d'heureuse lumière, de beau langage, de figures imaginaires', l'écrivain donne cet exemple parfait d'intermède littéraire ou les seuls mouvements dramatiques sont ceux des voix alternées ».

⁴⁰¹ *L'Impromptu de Paris*, p. 709.

⁴⁰² Le relevé de mise en scène et des photos de la création que nous le citons dans ce présent travail est bien conservé dans la bibliothèque de la Comédie Française.

L'auteur n'ayant pas obtenu le droit d'utiliser cette image.

Celle-ci ne sera pas diffusée.

Figure 3 : Cantique des cantiques (création, 1938) (D.R.)

Selon le relevé de mise en scène de la création sur la scène de la Comédie-Française, la table et la banquette où les protagonistes échangent des répliques se font remarquer par un léger effet de perspective. Elles se trouvent au premier plan milieu, entre la caisse du côté cour et une autre table du côté jardin. Au fond, il y a d'autres tables et des chaises, mais elles sont plus petites que la banquette et la table au milieu. Beaucoup de photos de mise en scène sont cadrées de telle sorte que l'on n'y voit que cette table, cette banquette, et les personnages qui y sont assis ou évoluent dans cet espace limité. Sans doute, l'intérêt du public est focalisé au milieu de la scène. Par ailleurs, Victor, le garçon du café, entre en scène et parle avec le Président du côté jardin d'abord, et après avoir sympathisé avec celui-ci, il lui conseille de s'asseoir au milieu, et « vient s'accouder au coin lointain de la caisse » du côté cour et regarde ce qui se passe autour de la table au milieu : c'est par ce moyen que le public est intéressé par le jeu tenu au centre de la scène.

Bien que leur réalité corporelle soit ainsi évidente, l'effet de déréalisation se produit déjà en fin de la scène I à cause de l'étrangeté verbale. Il s'agit de l'héroïne, Florence. Après la longue discussion entre le garçon et son client se nommant le Président, ils se familiarisent étonnamment bien et finissent leur conversation par cet échange de répliques équivoques :

Le Président : Si vous voyez la plus charmante des jeunes femmes, Victor, dirigez-la sans retard par ici ! Victor : Elle ne s'égarera pas, Monsieur le Président. Je la porterai plutôt. Le Président : Portez-la doucement... Elle est toute ma joie.⁴⁰³

Rappelons que la première scène de la pièce commence par une querelle entre ces deux hommes au sujet de la mauvaise tournure du Président. Leur discussion a pour effet

⁴⁰³ *Cantique des cantiques*, p. 731.

de révéler leur relation interhumaine : le Président vient s'asseoir dans ce café sans doute pour la première fois car le serveur ne le qualifie pas d'«habitué», à moins qu'il n'oublie les dernières visites de ce client. De toute façon, ils ne se connaissent pas familièrement, étant donné que le Président lui demande son nom. D'où l'anomalie de l'échange de répliques que nous venons de citer, car Victor ne sachant pas le type des femmes préférées du Président, ne peut savoir ce que son client entend par l'expression « la plus charmante des jeunes femmes ». La réponse de Victor est bizarre et logiquement impossible. Alors que « la charmante » s'égaré dans cette absurdité verbale, il assure la future présence physique de cette inconnue, par l'emploi du verbe « porter » qui demande grammaticalement un complément connotant une matérialité physique.

Dès le début de la scène suivante, un jeune homme apparaît et demande au Président s'il attend « Florence ». Il répond sans hésitation par « oui ». Puisque le prénom de cette inconnue est prononcé juste après que l'on parle de « la plus charmante des jeunes femmes », est suggéré le rapport entre deux femmes évoquées. Sans doute elles sont la même. Pourtant, la curieuse absence d'individualité de la dame ne cesse de s'accroître, parce que dans le dialogue après ce « oui », alors que Jérôme et le Président paraissent au premier abord parler de leur femme favorite, « Florence », en vérité ils ne parlent en rien d'elle. Jérôme ne parle que de ce que cette dame – qui est sa fiancée – dit du Président, tandis que celui-ci ne dit que des choses anodines formulables même pour ceux qui ne la connaissent pas :

Jérôme : [...] Je suis son fiancé. Le Président : Florence se marie ! Jérôme : Les bans sont publiés. Le Président : Je vous félicite... Vous épousez la femme la plus charmante qui existe. Jérôme : Merci ! Florence m'avait assuré en effet que vous aviez bonne opinion d'elle. Le Président : Ah! C'est Florence qui vous envoie! Jérôme : Elle m'a dit qu'elle vous avait donné rendez-vous. Elle me délègue en avance. Elle veut sans doute que vous me connaissiez. Le Président : Elle a toutes les attentions. Jérôme : Pour vous, toutes. Vous ne croyez pas si bien dire. Elle vous adore, Florence. Elle ne parle que de vous. Elle ne se souvient que de vous. Elle ne juge que d'après vous. Adorer est un mot stupide : elle vous aime, Florence. Le Président : J'apprécie le bonheur d'être aimé de Florence. Jérôme : Combien vous étiez bon pour elle, combien vous l'aidiez à être heureuse, comme vous l'encouragez à vivre, c'est sa seule conversation. Elle n'avait peur de rien grâce à vous, Florence ! Même encore maintenant, elle ne compte que sur vous !⁴⁰⁴

Le fait que le Président l'appelle « la femme la plus charmante qui existe » invite à identifier la fameuse « plus charmante des jeunes femmes » à « Florence ». Mais il ne faut pas se leurrer. L'évocation de ce prénom est étrangement fréquente. Il remplace « Florence » par le pronom personnel beaucoup moins que dans l'usage habituel. Plus le prénom est machinalement répété, plus il perd sa personnalité définie. À tous ces jeux verbaux qui affaiblissent la réalité substantielle d'une femme s'ajoute la curieuse ignorance des deux hommes conversant amicalement l'un avec l'autre en ce qui concerne la vie privée de leur femme préférée. Si le Président n'a pas le moindre souvenir sur la boisson et la fleur favorite de sa « Florence » en disant « j'ai des défaillances de ce

⁴⁰⁴ *Ibid.*, pp. 731-732.

genre », Jérôme avoue qu'il ne sait ni la date de son anniversaire, ni celle du décès de sa mère, ni sa condition familiale actuelle.

Mais, dans la scène 4, cette fois c'est Jérôme dont la réalité physique s'ébranle au fur et à mesure. Dans la scène précédente, il quitte le lieu pour laisser sa fiancée en tête-à-tête avec le Président. La conversation entre eux est menée de telle sorte qu'un certain écart conceptuel apparaisse entre l'esprit et le corps du jeune homme. D'un côté, la fragilité physique de Jérôme est évoquée par la bouche de Florence :

Florence : Il se brûle à tout. Il se cogne à tout. Toutes les portières le pincant. Tous les parapluies l'éborgnent. Depuis un mois, je connais toutes les variétés de frictions, de sutures, d'embrocations.⁴⁰⁵

La corporalité du jeune homme est soulignée par l'évocation de toutes ces petites bêtises continues. De l'autre côté, elle avoue qu'elle ne peut se souvenir de lui quand il est absent :

Florence : Que peut-il rester de Jérôme quand il n'est pas là ? L'absence ne le défigure même pas, le disperse. Il est dissous, Jérôme, quand il n'est pas là.

D'ailleurs, malgré leur fiançailles, malgré la scène 3 où Jérôme et Florence échangent des mots suffisamment amicaux, elle avoue devant le Président dans la scène suivante qu'elle ne l'a presque jamais vu sauf qu'elle l'a aperçu « une fois une seconde ». En outre, pour Florence, la présence du Président en face d'elle est paradoxalement mise en doute :

Florence : Vous n'êtes jamais là tout entier, quand vous êtes présent ; ce qui me restait de vous, dans votre absence, était beaucoup[...]⁴⁰⁶

En bref, ils sont certainement là aux yeux du public, mais leurs présences sont remises en cause par leurs fantaisies verbales à tel point que le public a l'impression de voir la figure évoluant et l'ombre flottante de ces personnages à la fois. Autrement dit, le lien entre une voix et son propriétaire supposé est perturbé en face du public. C'est comme si ces trois personnages mis à part, il y avait trois autres personnes virtuelles qui leur ressemblaient mais se distinguaient d'eux. Ainsi sont-ils doubles : il y a une Florence physiquement présente sur la scène tandis qu'il y en a une autre qui prend figure dans l'imagination du public.

Par ailleurs, il nous semble intéressant de signaler que tous les effets de déréalisation des personnages se produisent dans un café⁴⁰⁷. Ce lieu public où les gens se ressemblent sans dévoiler leurs identités et consomment des boissons est un lieu favori de Giraudoux comme de tous les Français. À commencer par cette pièce dont le titre est d'inspiration biblique, il choisit le café comme lieu scénique dans deux autres pièces : *La Folle de Chaillot* et *Pour Lucrèce*⁴⁰⁸. Mais, ce qui semble plus important à signaler, est que des cafés jouent un rôle capital pour la rêverie vagabonde du récit de

⁴⁰⁵ *Ibid.*, pp. 736-737.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 736.

⁴⁰⁷ Ce n'est pas seulement Giraudoux qui fait valoir le café. Apollinaire note ce qu'il entend dans un café lors d'une fête amicale et le publie sous forme poétique et l'intitule « Lundi rue Christine ». La figure de cafés chez les écrivains contemporains de Giraudoux mériterait une réflexion ; elle éclairerait l'originalité de cafés évoqués par lui.

Siegfried et le Limousin. Dans sa jeunesse avant la guerre de 1914, le narrateur Jean prenait pension « au dessus du café *Stefanie* » à Munich. C'est dans ce café réel « le plus célèbre des cafés littéraires de Munich, où [Giraudoux] se lia bientôt [...] avec l'acteur-auteur Frank Wedekind »⁴⁰⁹ ; la scène de retrouvailles de l'amitié entre lui et Zelten se passe au café *La Rotonde*, une sorte de fourmilière de gens de différentes classes sociales, où personne « ne désespère du voisin le plus malpropre, le plus pauvre, le plus grossier au point de croire qu'il ne peut devenir un jour roi ou tyran »⁴¹⁰. En retournant en Allemagne pour la première fois après la guerre, Jean fait le tour des cafés qui paraissent à ses yeux donner « plus que les Pyramides, le sentiment de l'immuable »⁴¹¹. Il ne faut pas oublier non plus que d'après Zelten, un passage souterrain partant de l'Allemagne « débouche par la gueule du métro Vavin au milieu de *La Rotonde* »⁴¹². Le café, lieu qui concrétise l'écriture pleine d'anonymes de Giraudoux, est une fois supprimée lors de l'adaptation du roman et se tient prête à réapparaître dans le texte dramatique lors de *Cantique des cantiques*. En effet, Victor, en étant garçon, insiste sur l'importance de l'anonymat plutôt que sur la personnalité définie de chaque client et de chaque serveur quand on est dans un café :

Victor : Nous sommes, aussi doués que les autres, cher Monsieur. Nous avons notre salon de peinture. Nous avons des bacheliers. Moi, j'avais beaucoup de dispositions comme sauveteur. [...] Non, au lieu de peindre, au lieu de sauver, nous demeurons là, [...] parce que nous savons que, chacune à leur heure, nous verrons soudain à leur place, sorties des murs, les têtes souriantes de nos habitués.⁴¹³

Le café est un lieu de rencontre entre des inconnus, des « esprits » flottants. Les serveurs ont d'autres identités sociales variées ailleurs que dans le café, mais ils préfèrent y travailler dans l'état anonyme. Et puis, pour être servi par eux d'une manière agréable, c'est-à-dire pour devenir habitués, quelques échanges de répliques suffisent. Pour ce qui est de la définition de « la femme la plus charmante », il n'est donc pas nécessaire de déchiffrer de quoi il s'agit. Parce que ceux qui sont autorisés à y entrer ne sont pas corporels mais spirituels et conceptuels. Il y a une conception de la beauté que tout le monde approuve. Il n'y a donc pas de notion d'altérité ici. L'étrange croyance de Jérôme concernant la date de naissance de Florence – celle-ci dit : « Il a l'air de croire que je suis née le jour où il m'a rencontrée »⁴¹⁴ - évoque fortement la relation mystérieuse entre Zelten et Geneviève dans *Siegfried et le Limousin*. Rappelons-nous l'aveu de Geneviève

⁴⁰⁸ Ces deux pièces sont des œuvres charnières sur le plan de l'évolution de la dramaturgie « divagante » du théâtre de Giraudoux. Nous y consacrerons des chapitres dans la troisième partie de ce présent travail.

⁴⁰⁹ *Siegfried et le Limousin*, p. 665 et la note p. 1674.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 628.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 664.

⁴¹² *Ibid.*, p. 763.

⁴¹³ *Cantique des cantiques*, p. 729.

au narrateur :

Vous pensez de quel coeur j'ai décidé d'habiter avec Zelten : il était né le même jour que moi, nous n'avions qu'un anniversaire à nous deux.⁴¹⁵

1-2 Mise en valeur de la présence de « visionnaires »

En août 1934, un an avant la création de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, la pièce la plus ouvertement « engagée » dans toute son œuvre dramatique, Giraudoux publie une des variantes de *Siegfried* qu'il supprima au cours de l'élaboration de la version définitive. Cette variante, intitulée *Fin de Siegfried*, est précédée d'un court préambule :

L'auteur, qui n'a jamais compris l'architecture dramatique que comme la soeur articulée de l'architecture musicale, n'avait pas voulu laisser passer l'occasion unique d'écrire une marche funèbre. Comme il ne prévoit pas, pour ses prochaines pièces, de personnages assez sympathiques pour qu'on puisse les tuer sur la scène même, il publie aujourd'hui cette fantaisie à laquelle l'actualité fournit d'ailleurs le décor le plus exact.⁴¹⁶

Ce court texte semble se comprendre sous divers angles. D'un côté, le fait qu'il « n'a pas compris l'architecture dramatique que comme la soeur articulée de l'architecture musicale » nous semble révéler la franchise de l'auteur qui ne savait effectivement pas ce qu'était la composition dramatique avant ses débuts sur la scène parisienne. Mais cette attitude trahit également, peut-être, la confiance qu'il a en tant que dramaturge au bout de quelques années de carrière professionnelle. Il est assez résolu au sujet de la spécificité de son écriture, musicale plutôt que dramatique en 1934. De l'autre côté, tout en insistant sur la volonté d'« écrire une marche funèbre », il paraît essayer d'atténuer l'impact que donnerait au grand public la disparition de son héros ainsi que l'engagement à l'actualité de l'auteur. Comme on le rappelle dans la notice sur cette variante, Giraudoux regrette, sans doute, d'« avoir rejeté ce dénouement tragique et prophétique »⁴¹⁷, quand il sent que la prochaine guerre aura lieu.

Ce débat sur l'engagement politique mis à part, il est à noter que dans cette variante, le côté visionnaire de ses personnages romanesques n'est pas rejeté. Au cours de la rédaction de *Siegfried*, Giraudoux jette des traits chimériques et oniriques au fur et à mesure afin que l'équivoque du « moi » de chaque personnage soit largement supprimée. Pourtant, *Fin de Siegfried* se termine par des divagations du héros en train de mourir.

Geneviève : Voilà le médecin, Jacques. Siegfried : Evidemment. Ce n'est sûrement pas la mort, avec ces pas-là. Qu'il attende... Qu'il attende un peu avant de se pencher sur moi, de tâter ma main, d'écouter mon coeur, et, se relevant, de prononcer ce mot à la fois sonore et étouffé : il est mort... Qu'il attende... À peine d'ailleurs une minute... Juste le temps de recevoir l'autre visite... Adieu

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 739.

⁴¹⁵ *Siegfried et le Limousin*, p. 649.

⁴¹⁶ *Fin de Siegfried*, P. 93.

⁴¹⁷ *Fin de Siegfried*, notice, p. 1266.

Geneviève. Toi, va à cette porte... On monte... Durand : Je n'entends rien. Siegrimd : Tu es de l'autre côté du tympan du monde, mon ami. Tu ne peux entendre... Tes oreilles, Jacques, en sont assourdies... Ouvre. Durand : Voilà... Siegfried : Non ! Non ! Ouvre vraiment. Pour celle-là, il faut ouvrir vraiment ! Durand : C'est ouvert. Siegfried : Fais entrer, mon ami. Durand : Voilà, Monsieur. Siegfried : Non, Non, pour cette visite, il faut ouvrir la porte toute grande... Durand ouvre la porte grande. Siegfried : Toute grande. L'instrument qu'elle porte est de travers. Elle ne peut passer... À deux battants... Silence. Vent léger. Siegfried : La voilà...⁴¹⁸

Siegfried voit arriver la mort que les autres, y compris les spectateurs, ne voient pas. Cette juxtaposition énigmatique du visible et de l'invisible est un procédé que Giraudoux utilise déjà dans *Amphitryon 38* (1929) ou dans *Intermezzo* (1933) ; en 1933, il l'utilise donc à son aise, grâce à la maturité de son écriture. On dirait qu'il n'a plus de raison de sous-estimer cette variante écrite en style « divagant » car son public s'y habitue graduellement, au moment où l'exigence de l'actualité politique cause cette publication.

Dans *Amphitryon 38*, c'est Alcène qui s'imagine voir son mari arriver en courant à la maison en écoutant sa servante⁴¹⁹. Du reste le procédé est efficacement employé dans *Intermezzo* surtout pour l'apparition du Spectre. Le personnage dont l'identité est ambiguë, autant pour l'auteur que pour le metteur en scène⁴²⁰, étonne le Contrôleur résolu à dévoiler la véritable identité de « l'apparition » car la jeune fille insiste sur le fait qu'elle voit cette apparition tandis que ce jeune homme en face d'elle ne la voit pas :

Isabelle : Je le reverrai, et aujourd'hui même, et à l'instant même. Et je vous demande en effet de partir, cher Monsieur le Contrôleur, car l'heure approche. Le Contrôleur : Eh bien, je reste. Je le verrai aussi. Isabelle : J'en doute. Il me décevrait fort, s'il était visible pour d'autres que pour moi. Le Contrôleur : Je le verrai, je le toucherai, je vous prouverai son imposture. Isabelle : Isabelle : Vous ne le verrez jamais. Le Contrôleur : Pourquoi ? Isabelle : Pourquoi ? Parce qu'il est déjà là ! Le Contrôleur : Où, là ? Isabelle : Là, près de nous : il nous regarde en souriant ! Le Contrôleur : Ne plaisantez pas ! L'heure est grave ! L'Inspecteur est en train de poster des hommes armés, pour le prendre mort ou vif ! Isabelle : Un spectre, mort ou vif, c'est assez drôle... Oh ! voici la lune ! Et la vraie, Monsieur le Contrôleur ! Voyez tous ces poinçons !⁴²¹

Il est impossible de savoir si Isabelle est sérieuse ou moqueuse ici. Le spectateur est obligé, dans la scène citée d'*Amphitryon 38* ainsi que dans cette scène d'*Intermezzo*, de se poser la question sans réponse et d'osciller dans l'alternative du visible et de l'invisible.

Mais, c'est avec *Judith* que Giraudoux se montre assez audacieux pour faire un usage original de ce procédé. Il fait entrer en scène des personnages non moins

⁴¹⁸ *Fin de Siegfried*, p. 111.

⁴¹⁹ Voir : p. 120.

⁴²⁰ Louis Jouvet, « Introduction à Nicola Sabbatini », préface à l'édition en langue française de *La Pratique pour fabriquer scènes et machines du Théâtre* par Nicola Sabbatini, Ides et Calendes, 1942, pp. 45-46.

⁴²¹ *Intermezzo*, pp. 320-321.

visionnaires que Siegfried mourant. Par exemple, quand l'héroïne se décide à se rendre chez Holopherne, soudain une vision lui apparaît :

Joachim : Adieu donc, Judith. Judith : Judith ! Je la vois justement, votre Judith, voilée encore, impénétrable. Ah ! Ce qu'elle est, ce qu'elle pense, je voudrais bien le savoir. Joachim : Et Holopherne, le vois-tu, dans son image la plus immonde, pris de boisson, insultant les Juifs et leur Dieu ? Judith : Je le vois. Joachim : Vois-tu la horde de ses femmes autour de toi, faisant de ton corps leur dérision, souillant tes cheveux, tes lèvres ? Judith : Je les vois... Je les mords ! Joachim : Vois-tu Holopherne, à demi endormi, t'attirant de son énorme étreinte, te courbant sur lui ? Judith : Je le vois. Je le touche. Joachim : Tu te défends ? Judith : Je vois une grosse veine bleue qui bat à son cou comme au cou des taureaux. Je la presse du doigt. La face s'empourpre... Ciel, où suis-je ? Joachim : Dans le passé, Judith.⁴²²

La figure de la sainte Judith vient visiter la jeune fille. Pourtant, dans cette vision, l'héroïne commence à mélanger sa propre image et celle de la sainte, comme si Joachim l'hypnotisait chargé de la pousser à partir pour sauver les Juifs. Ainsi a-t-elle l'impression de voir un rêve prémonitoire, qui est en vérité, « dans le passé », étant donné que l'histoire mythologique de Judith meurtrière d'Holopherne s'est passée il y a très longtemps. Par le moyen du pouvoir supposé hypnotique de Joachim et de la vision visitée chez la jeune fille, l'identité de celle qui voit se confond avec l'identité de celle qui est vue.

Par ailleurs, Giraudoux rend un autre personnage non moins visionnaire que Judith. C'est Egon, qui se déguise en Holopherne et réussit à tromper la jeune fille orgueilleuse. Il déteste les filles qui s'appellent Judith, puisque sous l'égide d'une certaine Judith, son ami Lamias a été tué. Il voit la vision du côté droit du corps de son ami.

Egon : Seul ce côté droit se tient debout près de moi en cette minute, toute pâle, sa tranche encore fraîche frotté de goudron infernal... Mets-toi plutôt à ma gauche, Lamias...⁴²³

Chose curieuse, quand Egon sous le masque d'Holopherne parle avec Judith, cette dernière semble pouvoir voir la vision de Lamias également.

Egon : En son [= de Lamias] honneur, j'écouterai Judith. Judith : Écoute-moi, Seigneur. Par ce Lamias que je conjure d'être debout derrière vous en ce moment. Egon : Il y est, en partie du moins.⁴²⁴

Mais, la scène qui donne l'effet le plus spectaculaire se trouve vers la fin de la pièce. Dans les deux exemples que nous venons de citer, Giraudoux se contente de faire appel à l'imagination du public pour la visualisation des chimères apparues à ses personnages. Pourtant, quand Judith souligne la raison de l'assassinat d'Holopherne – elle l'a tué par amour⁴²⁵ – le garde ivre mort se transforme brusquement en apparition sainte, se lève, et s'adresse à la jeune fille.

⁴²² Judith, p. 217.

⁴²³ Ibid., p. 232.

⁴²⁴ Ibid., p. 237.

Joachim et Paul, à partir du moment où le garde s'est levé, demeurent immobiles hors du temps, la phrase et le geste interrompus, encadrant la scène. Le garde : Pardon, ma petite Judith ! Judith : Qui es-tu ? Qui êtes-vous ? Le garde : Tu ne me tutoies pas ? Pourquoi ? Judith : Quel éclat autour de vous ! Le garde : De l'éclat ? J'éclate ? Alors, vraiment, c'est qu'aujourd'hui pour toi la boue scintille, la crotte étincelle... Tu me vois sans doute aussi culotté dans l'écarlate ! Judith : Je vous vois, comme vous êtes, de pourpre, d'or... Le garde : Et tout ce cuir sent la rose ! Et mes joues sont en peau de pêche ! Tu as des sens plus perçants que je ne croyais. Très bien ! À nous deux, Judith ! Judith : Pourquoi à nous deux ?

426

Cet étrange dialogue continue jusqu'à ce que Judith soit persuadée du motif de son acte meurtrier : ce n'est pas à cause de l'amour qu'elle ressent pour Holopherne, mais parce que l'armée des saints a centuplé sa pesée sur le cou d'Holopherne, que celui-ci est mort. Après cette scène hallucinatoire, « le garde [est] ivre mort à nouveau », la jeune fille se retrouve sainte. La nouveauté de cette scène consiste, d'un côté, à montrer une « vraie » vision au spectateur par le moyen de la représentation optique, non plus par le moyen de l'imagination de ce dernier, et de l'autre côté, à lui donner une hallucination complète, c'est-à-dire qu'il est obligé de se demander : qui rêve finalement ici ? La vision appartient-elle au garde qui dort ? ou à Judith ? Le public est entraîné dans l'univers fictif en sortant de sa passivité et devient subjectivement intéressé par cet événement scénique.

Reste à mentionner un fait néanmoins : la pièce est créée non pas sur la scène du Théâtre des Champs-Élysées où Jovet s'est installé depuis 1922 et où les deux pièces précédentes de Giraudoux ont été montées, mais au théâtre Pigalle dont la salle est équipée de la machinerie la plus moderne de l'Europe. Est-ce que l'écrivain a cherché à profiter de l'outillage du théâtre quand il fait apparaître tant de personnages « visionnaires » ? Nous en doutons fort, car Jovet lui pose la question à propos de la scène de transformation de l'héroïne : de l'humaine à la sainte. Dans la lettre datée du 22 août 1931, à la veille de la première journée des répétitions, Jovet exprime la gêne qu'il ressent en lisant le passage concerné.

Je suis gêné pour sentir et imaginer cette scène, et je me suis demandé si cette gêne ne provenait pas de la trop grande soudaineté de la transformation du personnage, du fait qu'elle éclate un peu trop vite, et que cette révélation est trop brusque ; si elle n'était pas imputable aussi au texte dont les premières répliques : « Fille obstinée, toutes les présences célestes qui depuis hier soir t'ont escortée et plainte, et soutenue de leurs ailes etc... » sont trop soudain dans le plan prophétique et surnaturel, si l'acteur jouant le garde pourra atteindre ainsi soudainement à ce paroxysme, à ce climat où s'achève la pièce, le public comprenant et l'éprouvant comme Judith, si nous ne trouverons pas une grande difficulté à [figer] tout à coup Paul et Joachim sur une phrase et un geste, qu'ils devront tenir

⁴²⁵ Friedrich Hebbel adapte le mythe de Judith dans sa première tragédie éditée en 1841. L'héroïne est séduite par la virilité d'Holopherne. Elle le tue non pas pour libérer son peuple au nom de la fraternité juive, mais par ce que l'on appelle le complexe de virginité.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 269.

jusqu'au moment où le garde se rendort, et dont le public devra entendre la fin après un si long temps d'interruption.⁴²⁷

Jouvet essaie de ne pas reprocher directement l'emploi du procédé hallucinant ; apparemment, il ne parle que de la vitesse et de la brutalité de cette scène de basculement. Mais, finalement, comment est-ce possible de rendre « vraisemblable » une pareille scène, si ce n'est la résolution de ne pas employer le procédé d'hallucination ?

Voilà donc le côté hallucinatoire de la pièce, qui n'est pas pour autant une exigence imposée par les conditions matérielles scéniques, mais une manifestation de ce que l'écriture de Giraudoux avait d'original. Giraudoux tentera de faire appel à ce procédé par lequel son public devient visionnaire, encore une seule fois : dans sa dernière pièce, *La Folle de Chaillot*. Pourquoi l'auteur tente-t-il cet effet à nouveau, à ce moment-là, bien que son metteur en scène n'apprécie pas tellement ce procédé ? Nous allons y revenir.

2. Les voix prennent forme : choralité dans le texte

Chez Giraudoux, ceux qui n'ont pas de formes visibles ne sont pas forcément inexistantes bien au contraire. Ce qui rappelle d'emblée le trait « ridicule » et poétique que l'auteur ajoute à quelques-uns de ses personnages dans *Siegfried* : Geneviève qualifie de « ridicule » l'idée que son amant amnésique garde le mot « ravissant » ; Robineau intrigue le garde de la gare frontière par ses divagations ; Zelden vit avec des petites gens et disparaît pour toujours pour se replacer parmi les microcosmes qui forment l'univers « poétique » à la Giraudoux. Les manifestations hallucinatoires dans *Judith* et celles des invisibles flottants parmi les habitués du café dans *Cantique des cantiques* sont, en quelque sorte, des formes évoluées et visualisées de tous ces « ridicules » qui ne se manifestent que modestement dans la première pièce.

Or, Giraudoux essaie de faire converger ces existences qui hantent son univers littéraire sous forme de récits prononcés par un personnage. Il s'agit du Mendiant d'*Électre* qui divague sans cesse depuis sa première entrée jusqu'à la fin. Il parle de ce que les autres personnages ne savent pas et, pour ce faire, il est aussi haut placé et informé que le spectateur. Son récitation délirant a pour effet, d'un côté, de remettre en cause perpétuellement la mémoire collective sur le mythe connu, et de l'autre côté, de rappeler la présence d'autres personnages qui ne sont pas sur la scène donc en marge du cadre de la pièce dramatique : par exemple, un jeune hérisson mort « qui n'est pas étendu tout à fait comme les autres, bien moins salement, la petite patte tendue, les babines bien fermées, bien plus digne » - à la condition d'appeler hérisson le personnage - ; ou bien, la femme de Narsès dont les deux louves mangèrent les joues. Colette Weil s'intéresse à la choralité que représente ce personnage avec d'autres comparses, après avoir examiné des documents sur la création de la pièce. Lorsqu'*Électre* cite « la devise d'*Électre* », c'est-à-dire la tendresse et la justice, « le Choeur s'approchait de l'héroïne »⁴²⁸. Cette remarque nous paraît d'autant plus intéressante que la figure du chœur peut

⁴²⁷ Brouillon d'une lettre de Jouvet à Giraudoux, datée du 22 août 1931. Le texte est entièrement reproduit dans *Cahiers Jean Giraudoux 9*, Paris, Grasset, 1980, p. 45.

⁴²⁸ *Electre*, notice, p. 1552, 2.

être considérée comme la forme visible de la pluralité de voix dans l'écriture littéraire de Giraudoux.

En effet, les figures chorales sont fréquentes dans le théâtre de Giraudoux. Ainsi enlève-t-il le baïllon qu'il mit à ses chers « insignifiants » lors de *Siegfried*. Dans *Amphitryon 38*, au début de l'acte troisième, le trompette et les danseuses accompagnés par Sosie et Ecclissé sont là comme témoins de la Voix céleste qui parle de la vie vaillante d'Hercule avant que ce dernier ne voie le jour. La foule se joint à eux et réagit à ces prophéties :

La voix céleste : Ô Thébains, le Minotaure à peine tué, un dragon s'installe aux portes de votre ville, un dragon à trente têtes qui se nourrissent de chair humaine, de votre chair, à part une seule tête herbivore. La foule : Oh ! Oh! Oh! La voix céleste : Mais Hercule, le fils qu'Alcmène concevra cette nuit de Jupiter, d'un arc à trente cordes, perce les trente têtes. La foule : Eh ! Eh! Eh!⁴²⁹

Dans le cas de *Judith*, la figure du chœur est utilisée dès le début, mais d'une manière plus compliquée. À la différence d'*Amphitryon 38* où un musicien et des danseuses fonctionnent comme une espèce de chœur, les figures chorales se noient dans la foule des personnages de *Judith*, ce qui produit l'effet de dédoubler la scène entièrement : comme si une autre réalité que la réalité fictive représentée sous la forme de l'action principale était surimprimée.

Avant que le rideau se lève, on entend une sorte d'appel déchirant. Une voix d'homme, aiguë, qui crie : « Judith ! Judith ! » Au lever du rideau, des domestiques débouchent de toutes parts avec des armes et des gourdins. L'oncle de Judith, Joseph, les excite... Joseph : Dans l'escalier ! Dans les placards! Dans la cheminée! Il ne nous échappe pas, cette fois. Prime à qui le trouve. Un domestique : On ne le trouvera pas. Joseph : Cherchez, mes amis. Il est sûrement là. Le domestique : Il est là, et il n'est pas là. Joseph : Qu'as-tu à raconter ? Le domestique : Sa voix est là, c'est évident. Son corps n'est pas là. C'est un fantôme qui appelle. À tous les carrefours, dans tous les bazars, on entend ce cri depuis hier. Ce sont les morts qui appellent ta nièce. Tout le monde le sait. Judith seule peut nous sauver, Judith, Judith ! Il a répété, malgré lui, l'intonation de l'appel. Les autres domestiques tressaillent. Joseph : Tais-toi... Vous n'avez rien trouvé, vous autres ? Le domestique : Rien. Les domestiques sortent. Joseph regarde autour de lui, soupçonneux, puis sort aussi. À peine est-il sorti que la fenêtre s'ouvre doucement. Un homme paraît, à cheval sur la croisée. Il met ses mains en cornet devant sa bouche, et crie de la même voix stridente : « Judith ! Judith ! sauve-nous ! » Joseph et les domestiques surgissent. Mais déjà la fenêtre s'est refermée.⁴³⁰

La pièce commence donc par la scène de confrontation entre ceux qui veulent garder et protéger Judith pour ne pas la laisser partir chez Holopherne et ceux qui voient la jeune fille comme la fameuse sainte. Joseph, père de Judith, cherche à se débarrasser de ces seconds. Il s'inquiète des éclats de voix appelant « Judith ! Judith ! » ne sachant d'où ils viennent. Au début, les domestiques de Joseph sont tous en quête de cette voix

⁴²⁹ *Amphitryon 38*, p. 175.

⁴³⁰ *Judith*, pp. 199-200.

mystérieuse. Pourtant, l'un d'eux crie, il ne sait comment ni pourquoi, de la même façon. De la fenêtre, un autre homme surgit soudainement pour crier... Giraudoux représente l'ubiquité indomptable de la voix par la vue et par le son en même temps. Il ne serait pas tellement étonnant si le spectateur était pris par l'idée que tous les domestiques commencent par crier de la même façon, et qu'en vérité, ils sont tous loin d'être obéissants à Joseph.

Le point commun entre la scène citée d'*Amphitryon 38* et celle de *Judith* porte sur le rappel de la mémoire du mythe du côté du spectateur. De même que le Mendiant rappelle sans cesse les souvenirs littéraires collectifs en divaguant dans son récit, la pluralité des voix représente des morceaux de l'histoire mythologique dans des scènes de *Judith*. D'ailleurs, si les danseuses rassemblées par l'ordre d'Eclissé et les domestiques paraissent prendre l'aspect d'une chorale aux yeux du spectateur, c'est sans doute grâce aux souvenirs littéraires communs que ce dernier porte. Ils parlent du mythe à la place du spectateur. Peter Brook dit : le spectateur « est là, et en même temps, il n'est pas là »⁴³¹. La formule est étonnamment semblable avec celle qui est prononcée par un des domestiques de Joseph. À ce rapport supposé entre la figure du public et la figure chorale sur la scène s'ajoute ce que Roland Barthes formule comme le lien profond entre le public antique et le chœur dans le théâtre antique :

Le public antique, dont le chœur n'était qu'une sorte de prolongement spatial, plongeait lui-même dans l'acte tragique, il l'imprégnait de son commentaire, et recevait chacun de ses à-coups au creux même de son intellection.⁴³²

La choralité chez Giraudoux a pour effet, d'une part, de mettre en relief l'écart entre l'action dramatique de la pièce et l'univers qui se trouve en marge de cette action et d'autre part, de renvoyer le spectateur à ses souvenirs littéraires grâce auxquels la totalité de la représentation prend forme. C'est par la communication sans mot entre l'auteur et le spectateur que la pièce est mise en scène.

3. Dialectique du réel et de l'irréel : *L'Impromptu de Paris*

La réciprocité entre la salle et la scène autour de la manifestation de la figure chorale nous rappelle un curieux personnage fictif inventé par Giraudoux : Robineau dans *L'Impromptu de Paris*. C'est qu'il nous paraît chargé d'une fonction dramatique bien semblable à celle que l'auteur donne à la figure chorale : le pont entre la salle et la scène. Mais, Robineau crée un pont plus sophistiqué et plus efficace. Regardons de près la fonction dramatique que l'auteur lui donne par les deux points de vue suivants : oscillation entre le réel et l'irréel due à la théâtralité soulignée dans le cadre du genre dramatique « théâtre sur le théâtre » ; remise en valeur du théâtre comme « un bout de cigare »⁴³³

⁴³¹ La formule de Peter Brook est citée par Marie-Madeleine Mervant-Roux dans l'article intitulé « Le créateur-obscur ». *Les cahiers de la Comédie Française*, no. 11, printemps 1994, p. 58.

⁴³² La formule est de Roland Barthes, citée dans la rubrique de « commentaire » dans *Lexique du drame moderne et contemporain*, p. 48.

⁴³³ Voir : p. 175, note 2.

qui s'allie à l'univers cosmique illimité de l'écriture de Giraudoux.

Giraudoux aime souligner la théâtralité, déjà dans *Amphitryon 38*. Notamment au début de l'acte II, Mercure s'occupe de régler l'éclairage de la scène comme s'il travaillait comme metteur en scène. Il a besoin de préparer la scène de départ du Jupiter déguisé en Amphitryon pour que la nuit de noces finisse en beauté.

Mercure : Montre-moi donc tes rayons, soleil, que je choisisse celui qui embrasera ces ténèbres... (Le soleil échantillonne un à un ses rayons.) Pas celui-là ! Rien de sinistre comme la lumière verte sur les amants qui s'éveillent. Chacun croit tenir un noyé en ses bras. Pas celui-là ! Le violet et le pourpre sont les couleurs qui irritent les sens. Gardons-les pour ce soir. Voilà, voilà le bon, le safran ! Rien ne relève comme lui la fadeur de la peau humaine... Vas-y, soleil ! Le chambre d'Alcmène apparaît dans une lumière de plein soleil.⁴³⁴

Comme le rappelle Jacques Robichez dans la notice de la Pléiade, cette aurore expérimentale « permet à Jovet, spécialiste en la matière, d'«échantillonner» les rayons des projecteurs »⁴³⁵. Déjà au cours de l'aventure théâtrale avec Jacques Copeau, Jovet s'était révélé comme machiniste et spécialiste de l'éclairage. Giraudoux s'amuse ainsi à révéler la vraie nature de l'interprète de Mercure⁴³⁶ aux yeux du public. D'ailleurs, lors de la création de *Judith* aussi, Jovet fait en sorte que « la couleur du soleil sur la tente aérienne d'Holopherne et l'aube sur la rotonde précédant la chambre de la campagne du roi guerrier ont été d'une réalisation inoubliable »⁴³⁷.

Ainsi, quand Giraudoux veut souligner la théâtralité, il s'appuie le plus souvent sur l'art de la mise en scène comme sur le génie de son metteur en scène. La représentation de leur entente mutuelle de cette manière aboutit à un sommet lors de *L'Impromptu de Paris*, dans lequel Giraudoux défend son théâtre par la bouche de Jovet. Cette fois, la mise en valeur de la théâtralité ne reste plus un petit « clin d'œil » de Giraudoux à Jovet, car la pièce entière est écrite pour rompre l'illusion mimétique et rappeler par intermittence au spectateur que l'on est dans une salle de théâtre.

Rompre l'illusion mimétique voudrait dire dévoiler la nature de la communication théâtrale : « le double statut du message reçu par le spectateur »⁴³⁸. C'est-à-dire que le spectateur s'identifie au semblant de réalité des personnes et des objets sur la scène, tandis qu'il reconnaît bien leur non-réalité (phénomène de la dénégation). Le théâtre est donc nécessairement double. Or, dans *L'Impromptu de Paris* ainsi que dans *L'Impromptu de*

⁴³⁴ *Amphitryon 38*, pp. 140-141.

⁴³⁵ *Amphitryon 38*, notice, p. 1276.

⁴³⁶ Jovet s'occupe du rôle de Mercure lors d'*Amphitryon 38*.

⁴³⁷ R. C. Petit, *Le Quotidien*, 8, nov, 1931.

⁴³⁸ Voir : Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Genève, Librairie Droz, 1996, p. 138.

L'auteur n'ayant pas obtenu le droit d'utiliser cette image.

Celle-ci ne sera pas diffusée.

Figure 4 : La Guerre de Troie n'aura pas lieu (reprise, 1937) (D.R.)

Versailles de Molière, les choses sont beaucoup plus compliquées. D'une part, il y a des choses ostensiblement fictives, en dehors de la question sur la dualité inhérente à la représentation théâtrale. Citons, par exemple, les premières indications scéniques de la pièce de Giraudoux : « la scène est la scène même de l'Athénée, un après-midi de répétition ». Certes, la scène se situe authentiquement sur « la scène même de l'Athénée » ; toutefois, « un après-midi de répétition » est un élément purement fictif, puisque la pièce est suivie par la reprise de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* et montée en soirée dans la plupart des cas. Cet élément fictif se fait remarquer d'autant plus qu'il est greffé sur le réel qu'est la scène de l'Athénée. D'autre part, la pièce donne l'impression de montrer une « vraie » réalité car les comédiens jouent leur propre rôle et portent leur propre nom. Pierre Renoir s'occupe des membres de la troupe en l'absence de Jouvet ; Marthe Herlin va appeler Jouvet le « patron » avant que la répétition ne commence en tant que régisseur

L'auteur n'ayant pas obtenu le droit d'utiliser cette image.

Celle-ci ne sera pas diffusée.

Figure 5 : Le miracle à la fin de l'Impromptu de Paris (création, 1937) (D.R.)

responsable ; le décor de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* est sur la scène, un peu démonté ; la plupart des acteurs et des machinistes⁴³⁹ y jouent leur propre personnage : Jovet joue « Jovet », Ozeray joue « Ozeray » ; l'évocation des décors du « puits d'*Électre* » et de l'emploi de la « gloire » ou de la « casserole » dévoilent le mensonge illusionniste intrinsèque à l'art théâtral. Tout cela est analogue à la réalité non-fictive. À cela s'ajoute que Giraudoux donne le plaisir au public d'entrevoir les coulisses auxquelles on n'aurait pas accès ; plus précisément, il lui donne envie de prendre la pièce pour « vraie », car voir des faits divers « vrais » mais cachés donne un complexe de supériorité. Voilà donc le « double statut du message » inhérent à la représentation illusionniste rendu plus compliqué ici .

L'équivoque entre le vrai et le faux, entre le réel et l'irréel, redouble plus sérieusement quand apparaît la seule figure purement fictive : Robineau. Cet « intrus » qui porte le même nom que la variation dramatique de Jean de *Siegfried et le Limousin*, a dramaturgiquement une double face. Il est irréel dans le milieu supposé réel, parce qu'il est fictif à la différence des autres personnages censés être véritables membres de la troupe de Jovet. Mais ce milieu supposé réel est inévitablement « non-réel ». Alors il est *irréel dans l'irréel supposé réel*. Le contraire de l'irréel est-il le réel ? Si oui, Robineau est-il réel ? Et puis l'équivoque de son irréalité éclate totalement à la fin de la pièce. Après avoir posé des questions à « Jovet » en tant que représentant de l'autorité du pays, Robineau monte, suivant le conseil de ce dernier, pour la première et dernière fois à la « gloire ». Quand « Jovet » prononce un discours sur la fonction sociale du théâtre, la gloire monte peu à peu. Chose surprenante, la machine devient soudainement incontrôlable ; et Robineau finit par disparaître, comme si Jupiter volait par miracle à la fin

⁴³⁹ D'après un des cahiers de conduite conservé au Fonds Jovet, un machiniste et une habilleuse traversent la scène avant que « Renoir » prononce sa première réplique BNF, Département des Arts du spectacle, cote : LJM 49(3).

d'*Amphitryon* 38 :

Jouvet : En scène, les enfants ! Amène ta gloire, Léon ! Robineau : Amène ta gloire, Léon ! La gloire, au lieu de descendre, se met à remonter. Jouvet ; Qu'est-ce que tu fiches, Léon, tu m'as compris ? Léon : Le mouvement s'est détraqué. Je n'ai plus de commandes ! Robineau : Ne vous affolez pas, Messieurs. Quelle que soit l'issue par où je sors de cette scène, l'État connaîtra vos désirs ! La petite Véra, criant : Restez droit, calme. Robineau : Je reste droit, calme... Raymone : Voilà qu'il monte au ciel ! Robineau, montant : Tant mieux !... C'est du théâtre ! Il disparaît.⁴⁴⁰

Robineau, seul, est calme, alors que les autres comédiens, y compris « Jouvet », sont affolés, ce qui donne à croire aux yeux du spectateur que la disparition brusque de Robineau est irréaliste et incroyable pour eux, mais concevable pour lui. La « réalité » dont les comédiens sont revêtus est ébranlée par cet événement inexplicablement irréel. La base de l'effet d'illusion dans cette pièce est irrémédiablement perturbée et par conséquent, le public se demande après la représentation ce que c'est que la « réalité » de cette pièce.

Pourquoi le statut fictif de cette pièce est-il tellement ambigu ? Pour répondre à cette question, il nous semble utile de voir ce que Giraudoux donne à Robineau comme fonction dramatique. Premièrement, c'est grâce à ses interventions successives, que beaucoup de « secrets » sont dévoilés aux yeux du public : Madeleine Ozeray pense à un petit chat malade quand elle prononce la fameuse réplique d'Agnès dans *L'École des femmes*, « le petit chat est mort », de façon stanislavskienne ; Jouvet pense que deux averses, l'une est de onze heures et l'autre de une heure dix, sont le seul recours pour que la salle soit complète pour les matinées d'été du dimanche⁴⁴¹ ; l'auteur dramatique circule en coulisse pour parler avec des comédiens qui lui parlent d'autre chose que de sa pièce, quand celle-ci ne connaît pas le succès⁴⁴² ...Toutefois, toutes ces petites révélations ne sont pas forcément vraies. Giraudoux glisse nombre de petits mensonges à la dérobée, parmi tant de « vérités ». Par exemple, ce n'est pas Alfred Adam qui déteste les courants d'air dans la salle, mais c'est Romain Bouquet, acteur jouant en vérité du rôle de Robineau ; lors de la création de *L'Impromptu*, Paule Andral qui s'occupait du rôle d'Hécube de *La Guerre de Troie* en 1935 (création) n'est plus dans la troupe de Jouvet, donc l'histoire des mots « cul de singe » n'est pas totalement « vraie ». Ainsi des vérités et mensonges se mélangent-ils dans « la comédie des comédiens » à la Giraudoux. Il se peut que l'averse ne serve à rien pour que la salle soit remplie et qu'Ozeray ne pense pas à un petit chat... Mais l'alternative du vrai et du faux ne donne aucun sens ici, puisque pour citer le propos de la petite Véra, « Le théâtre, c'est d'être réel dans l'irréel ».

Giraudoux donne à Robineau trois qualités par lesquelles la curiosité des spectateurs est satisfaite : l'ignorance, la curiosité, et la responsabilité d'un envoyé par la République. Il ne sait rien, mais il veut savoir ; de surcroît il doit savoir. Ainsi est-il chargé, en

⁴⁴⁰ *L'Impromptu de Paris*, p. 724.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 697.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 715.

deuxième lieu, d'une fonction importante : c'est sous le signe de ce personnage que le spectateur s'initie, et ensuite adhère à l'univers spécifique d'une pareille représentation théâtrale dont la nature réelle-irréelle est tellement imprécise. C'est le seul personnage auquel le public s'identifie qui voyage dans le monde théâtral à la place des spectateurs. Il est aussi amateur du théâtre de Giraudoux, mais entre en scène beaucoup plus ignorant que les spectateurs « pratiquants ». Après tant de bêtises – il tombe dans le puits d'*Électre*, prend Renoir pour Jovet, Véra pour Ozeray – en s'exclamant d'admiration pour l'art du théâtre, il approfondit de plus en plus la discussion avec les comédiens et Jovet, finalement d'une façon beaucoup plus poussée que ne le ferait le public. En se moquant de ce personnage, le public est guidé par lui pour pénétrer à l'aise jusqu'au fond du monde imaginaire.

La fonction dramatique de Robineau est donc de découvrir beaucoup de faits divers tantôt fictifs tantôt « réels » à la place du spectateur dont il est le double. Mais il ne faut pas oublier que le personnage lui-même est plus irréel que tous les autres personnages. Beaucoup de détails fictifs sont dévoilés par le témoin fictif et ultimement irréel, de telle sorte que la pièce soit structurée par l'irréalité multipliée par l'irréalité, qui fait... l'infini. Sur le plan de la « tyrannie » de l'illusionnisme, "Quand une pièce est applaudie, une chatte est aimée par Jovet", cette thèse quasi-surréaliste ne serait qu'une absurdité. Toutefois, dans l'infinité à la Giraudoux, une chatte et une pièce de théâtre vont de pair et coexistent.

Jovet : J'aime une pièce avec laquelle j'ai fait l'hiver et le printemps, pendant laquelle les feuilles ont trouvé le moyen de pousser, les oiseaux de couvrir, dont les matinées commencées l'hiver finissent, à ma sortie du théâtre, par me donner le soleil. Une pièce qui vous pond le soleil, qui prend la pulsation du monde, c'est merveilleux. J'ai eu une chatte que j'ai aimée. Elle s'est arrangée pour naître, pour me conquérir, pour avoir ses petits, pour mourir pendant que je jouais la même pièce. Voilà une pièce ! Quelle chatte c'était, d'ailleurs !⁴⁴³

Répetons-nous : la question sur la nature réelle-irréelle de cette chatte n'a pas d'importance. Le plus important est que la souplesse du texte structuré par la multiplication infinie d'irréalité permet de mettre deux choses qui n'ont aucun rapport logique sur le même terrain, dans la même écriture. Le texte dramatique composé par la série de questions-réponses lancée par Robineau a ainsi le pouvoir d'absorption, puisque d'un côté, l'irréalité doublée et triplée par lui est un instrument privilégié pour retenir autant de particules fictives dans l'écriture ; et que, de l'autre côté, les spectateurs se regardent en regardant Robineau : dans la salle, il y a donc d'innombrables regards s'identifiant à son propre regard qui est justement la source de cet irréalisme cosmique. Ne pouvons-nous pas conclure par là que Giraudoux réussit, par l'intermédiaire de Robineau, à trouver de grandes ressources dans lesquelles il conserve autant de mémoires du monde qu'il le veut ? Souvenons-nous que Jean, le personnage romanesque dont la variation dramatique s'appelle justement Robineau, est à la fois une grande impersonnalité et l'assemblage d'innombrables « moi ». Par le moyen de cette présence narrative, les anonymes survivent pour toujours dans l'écriture littéraire de Giraudoux. Il en est de même de *L'Impromptu de Paris* : à l'intérieur du cadre limité qu'est la production théâtrale, il y a l'infinité de la même façon qu'à l'intérieur de la narration de Jean, il y a des

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 716.

voix lancées par une grande foule composée de tous les êtres terrestres.

Cette pièce peut être lue comme une sorte de tribune-théâtre. Certes. Mais, sous l'apparence de défense du théâtre, l'écriture de Giraudoux évolue *différemment*. D'une part, elle se met à contenir autant de voix, autant de vies que l'écriture romanesque l'avait fait depuis longtemps et, de l'autre, elle fait appel à la présence des spectateurs afin que la mémoire du monde soit gravée non seulement dans l'écriture mais aussi dans la collectivité publique.

II Louis Jovet et l'irréalisme au théâtre

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'irréalité dans le théâtre de Giraudoux est étroitement liée à la présence du spectateur. C'est par l'intermédiaire du regard, de l'imagination, de la participation intellectuelle de ce dernier que l'irréalité scénique prend forme sur la scène. Pour cela, il faut que le metteur en scène comprenne bien la nécessité de la participation du spectateur. En effet, la mise en valeur de sa présence dans la salle est un des intérêts primordiaux de Louis Jovet, depuis le début de sa carrière professionnelle, avant même sa rencontre avec Giraudoux.

Il nous semble important d'esquisser un portrait de cet homme de théâtre avant d'analyser la représentation d'*Ondine*, la pièce qui est un perfectionnement du théâtre irréaliste de Giraudoux et avec laquelle la maîtrise de l'écriture de Giraudoux atteint au sommet, car, comme nous l'évoquerons plus loin, la création de la pièce est le fruit de leur entente mutuelle à la fois personnelle et professionnelle. Nous parlerons de Jovet de trois points de vue : Jovet comme décorateur-machiniste, sa quête perpétuelle du « secret » du théâtre, enfin les points communs littéraires et spirituels entre Jovet et Giraudoux.

1. Jovet décorateur-machiniste

On l'appelle depuis toujours « artisan du théâtre » ; ce titre évoque l'attitude sincère et persévérante de Jovet vis-à-vis de la production théâtrale tout entière. Avec un soin très « artisanal », il ne laisse jamais au hasard le moindre petit détail. Il n'hésite pas à ordonner de refaire en entier le décor que ses machinistes ont préparé en passant une nuit blanche⁴⁴⁴. Mais il est « artisan » dans le sens strict du terme également. Si Danièle Pauly consacre presque une trentaine de pages de son ouvrage, *La rénovation scénique en France*, à Jovet comme architecte de l'espace scénique, et que la Bibliothèque Nationale de France organise l'exposition intitulée « Louis Jovet et la scénographie » en

⁴⁴⁴ *L'Impromptu de Paris*, p. 696. Cet échange de répliques entre Jovet et son machiniste favori, Léon est tellement amusant que nous le citons entièrement ici. Le passage est sans aucun doute un clin d'œil de l'auteur pour son metteur en scène. « Jovet : Tu as fini ta plantation, mon petit Léon ? / Léon : J'ai tout fini. Nous avons passé la nuit. Dix colonnes de douze mètres à la cour, et l'arc de triomphe au jardin. / Jovet : Bravo ! Bravo ! Mais j'ai réfléchi. Je crois qu'il faut les colonnes au jardin et l'arc à la cour. D'ailleurs, les arcs de triomphe ne me disent rien le matin. Tu vas me faire une pyramide. Mias de taille. Une vraie. Castel qui a été en Egypte te donnera les dimensions. / Léon : Parfait. Ça fera la nuit prochaine... Le tampon pour faire monter Iris est terminé, Monsieur Jovet. Ça n'a pas été commode. Il a fallu scier les deux planchers et mettre un pilier de soutènement. Mais il va... / Jovet : Bravo ! Bravo ! Mais je crois que nous allons la faire venir du ciel. C'est beaucoup plus régulier pour Iris. »

Avignon en 1987, c'est pour éclairer sur le côté littéralement « artisanal » de Jovet, décorateur-machiniste. En se lançant dans le milieu théâtral à l'âge de dix-huit ans en tant que « régisseur » qui est un « triste et glorieux emploi » selon ses propres termes, Jovet apprend de l'art du théâtre avec ses collègues machinistes aussi subalternes que lui, en subissant « les incessantes réprimandes du directeur, le mépris des comédiens ou les rebuffades des autres serviteurs de la scène »⁴⁴⁵. Plus tard, il participe à l'aventure du théâtre du Vieux-Colombier sous la direction de Jacques Copeau ; là encore, il travaille à la fois comme décorateur et acteur. En quittant Copeau, Jovet reste « artisan » dans le théâtre des Champs-Élysées et approfondit ses réflexions sur la possibilité de formes diverses de l'espace scénique. Nous nous sommes intéressés à suivre brièvement l'itinéraire qu'il prit en tant que décorateur dans les années 1910-1920.

L'inauguration de ce théâtre d'« avant-garde » qu'est le théâtre du Vieux-Colombier se place dans le mouvement de rénovation scénique dans les premières décennies du XXe siècle. Danièle Pauly résume clairement l'arrière-plan historique de ce mouvement : après la fin de la guerre 1914, les gens aspiraient à rompre avec les mémoires misérables de la guerre et à chercher la nouveauté qui est « une certaine affirmation de la liberté ». Pour trouver un nouveau langage dramatique, « les musiciens, les peintres, les sculpteurs, les poètes, les chorégraphes, les architectes » se rassemblent « au gré des rencontres » et se retrouvent « sur les scènes de théâtre ». En s'affranchissant des contraintes scéniques du théâtre à l'italienne, les gens de théâtre s'aperçoivent que la scène est un « espace en trois dimensions » et s'appliquent à mettre en valeur la corporalité des acteurs qui évoluent sur la scène ainsi que « l'affinité fondamentale existant entre l'architecture et la scène ». À tout cela s'ajoute le fait que se pose une question capitale au sujet de la matérialisation du nouveau rapport entre la scène et la salle : « les rénovateurs s'emploient à retrouver les lois fondamentales du théâtre selon lesquelles auteurs, acteurs, public se rejoignent en un même espace »⁴⁴⁶.

L'innovation apportée par Copeau est accomplie en deux temps, car l'aventure théâtrale du Théâtre du Vieux-Colombier est divisée en deux parties, en raison de la fermeture du théâtre pendant la guerre de 1914. La première salle, avec laquelle Jacques Copeau se lance définitivement dans le monde théâtral en 1913 est l'ancien petit théâtre appelé l'Athénée Saint-Germain. Malgré peu de modifications réalisées dans la salle initiale, la scène se démarque nettement de celle d'autres théâtres de l'époque. Dans le but de « privilégier l'action et la vérité du jeu » des acteurs, la scène de ce premier Vieux-Colombier est aménagée par l'architecte-décorateur Francis Jourdain, selon des principes de simplification extrême. Copeau cherche à « purifier » le plateau afin de mettre en valeur « la connaissance et la maîtrise des mouvements du corps »⁴⁴⁷ des acteurs.

⁴⁴⁵ Louis Jovet, Préface à l'édition en langue française de *La Pratique pour fabriquer scènes et machines du Théâtre* par Nicolas Sabbattini, pp. 37.

⁴⁴⁶ Danièle Pauly, *Théâtre années 20, La rénovation scénique en France*, Paris, Norma, 1995, pp. 13-15.

⁴⁴⁷ L'expression est de Copeau, citée par Jacqueline de Jomaron, in *Le Théâtre en France, 2, de la Révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 221.

Mais une rénovation plus radicale de la salle est réalisée après la guerre. Pendant que son théâtre est fermé à Paris, Copeau a l'occasion de partir à New York et dirige la rénovation de la scène du Garrick Theatre. Dans sa correspondance avec Copeau, Louis Jouvet, régisseur général du Vieux-Colombier, étudie longuement le dispositif scénique idéal pour leur théâtre et édifie un dispositif sur plusieurs plans à l'instar du modèle élisabéthain. Les idées élaborées par ces deux hommes de théâtre à propos de l'espace scénique sont incarnées, au bout de longues réflexions, par ce théâtre américain. L'originalité de l'espace scénique du Garrick Theatre réside, premièrement, dans la tentative de l'établissement d'un nouveau rapport entre la scène et la salle. Il s'agit du proscenium qui peut être déplacé en cas de nécessité et « communique[r] avec la salle par des marches latérales. »⁴⁴⁸ La communication volontaire entre les deux espaces, qui sont séparés dans le théâtre à l'italienne, est matérialisée au moyen de ces marches latérales. Deuxièmement, Copeau et Jouvet mettent l'accent sur « une fluidité de circulation

L'auteur n'ayant pas obtenu le droit d'utiliser cette image.

Celle-ci ne sera pas diffusée.

*Figure 6 : Le dispositif scénique fixe du Théâtre du Vieux-Colombier. Dessins de Jouvet.
(Fonds Jouvet, BNF)*

⁴⁴⁸ Danièle Pauly, *op. cit.*, p. 102.

L'auteur n'ayant pas obtenu le droit d'utiliser cette image.

Celle-ci ne sera pas diffusée.

*Figure 7 : Plans scéniques du studio des Champs-Élysées. Dessins de Jouvet. (1923)
(D.R.)*

démultipliée et des possibilités variées pour la mise en scène et le jeu ». ⁴⁴⁹ La structure de base a une certaine hauteur inspirée du théâtre élisabéthain et est équipée de cubes qui sont amovibles si c'est nécessaire. Ce dispositif fixe est tellement stylisé et dépourvu d'accessoires et de décors réalistes qu'il peut se présenter différemment au fil des actes sous le seul effet de l'éclairage.

Cette expérimentation d'une nouvelle scène permet à Copeau de rénover, cette fois d'une manière drastique, la scène et la salle du Vieux-Colombier dès son retour à Paris. Deux caractéristiques uniques de Garrick Theatre sont reprises dans cette nouvelle salle qui n'a ni cadre, ni coulisses, ni rampe : d'un côté, la communication entre la scène et la salle est assurée par la disparition complète du proscénium ; comme dans le théâtre élisabéthain, il y a plusieurs aires de jeu, ce qui approche l'avant-scène du premier rang. D'un autre côté, toujours à l'instar du théâtre de style élisabéthain, le dispositif est fixe. La base de la structure n'est pas amovible, et par des effets de mouvement de rideaux et d'éclairage, le dispositif prend la figure du « décor » que chaque pièce dramatique exige.

En rompant avec Copeau en 1922, Jouvet continue ses aventures théâtrales à la Comédie des Champs-Élysées dont il aménage la petite salle appelée « studio ». Là encore Jouvet travaille activement en tant que scénographe. C'est une occasion propice pour remettre en oeuvre ce qu'il a appris au Vieux-Colombier. Notamment le dispositif scénique modulable est une idée géniale pour la transformation variable et rapide de décors ainsi que pour débarrasser la distinction entre l'aire de jeu et la salle. Cela est grâce à l'usage de modules cubiques, « d'égale hauteur, juxtaposés, combinables en de multiples positions ». D'après Danièle Pauly qui examine des croquis réalisés par Jouvet, « ces éléments cubiques peuvent être remplacés par des modules composés de trois

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 102.

marches, établissant des liaisons avec le plateau fixe et offrant des circulations de tous côtés »⁴⁵⁰.

À ce propos, la modernité des idées de Jovet sur la scénographie s'explique et se tient mieux, peut-être, si nous la comparons avec le travail d'un autre metteur en scène, de nationalité différente, qui est tout à fait influent sur le développement des arts du spectacle du XXe siècle – nous venons de dire « les arts » ainsi au pluriel, c'est que ce metteur en scène étranger est tellement ouvert qu'il s'intéresse à d'autres genres que le « théâtre » tels que le cirque et le mystère médiéval : Max Reinhardt. Ces deux metteurs en scène nous paraissent bien proches sur le plan artistique malgré très peu de contact direct entre eux. D'un côté, ils sont tous les deux très éclectiques au niveau du choix du répertoire. Denis Bablet énumère quelques auteurs dramatiques français montés par Reinhardt : « plus nombreuses encore que les classiques étaient les œuvres modernes inscrites à l'affiche du Deutsches Theater ou du Kammerspiele. Edouard Bourdet, Tristan Bernard, Lenormand, Courteline, Sacha Guitry, Paul Raynal, Rostand, Becque, Capus, A. Rivoire, Robert de Flers, Louis Verneuil, Charles Vildrac, Jules Romains, Géraldy », mais il n'oublie pas d'ajouter que « cet éclectisme explique que ce répertoire paraisse aujourd'hui terriblement démodé »⁴⁵¹. Quant à Jovet, son répertoire nous paraît non moins « démodé » que les auteurs dramatiques choisis par Reinhardt. Pour nous en persuader, il suffit d'évoquer le nom d'auteurs dramatiques préférés de Jovet : Jules Romains, Marcel Achard, Jean Giraudoux.... Il faut dire que leur popularité à notre temps n'est pas extraordinaire. Mais nous nous arrêterons là, car nous nous sommes intéressés plutôt à un autre point commun entre ces deux hommes de théâtre : leurs réflexions sur la matérialisation du rapport entre la scène et la salle.

En se séparant de Copeau, Jovet dessine beaucoup de plans pour créer un nouveau lieu théâtral qui permette aux acteurs d'évoluer à l'aise et aux spectateurs de se sentir « intégrés » dans la production théâtrale. Vers 1922, il a quelques idées audacieuses. Avec l'idée de « salle totale », en esquivant maintes fois, Jovet pense à plusieurs types de représentations artistiques telles que le cirque, les cérémonies religieuses, les festivals... et à plusieurs époques de l'histoire du théâtre. En laissant de côté le rapport frontal entre la salle et l'auditoire, il essaie par exemple une forme rectangulaire entourée de gradins où sont assis les spectateurs, scène « éclatée » en trois lieux qui permet « la simultanéité du jeu à l'instar des formes du théâtre médiéval », ou bien une salle qui « peut faire fonction de "piste de cirque, grand théâtre, petit théâtre" ». Quant à sa « salle pivotante », cette conception démontre le côté avant-gardiste de Jovet, car « le principe d'une salle pivotante ne sera proposé qu'en 1925 dans le premier projet (non réalisé) des Perret pour le théâtre de l'Exposition internationale à Paris ». Dans les premières années du siècle, les Allemands y compris Max Reinhardt eurent l'idée d'expérimenter les scènes pivotantes. L'idée est déjà audacieuse, mais celle de Jovet l'est davantage, parce que ce n'est même pas la scène qui pivote, mais la salle entière !

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁵¹ Denis Bablet, « Max Reinhardt et la France », in *Recherches théâtrales* Vol. V, no. 3, 1963, Fédération internationale pour la recherche théâtrale, pp. 143-144.

L'auteur n'ayant pas obtenu le droit d'utiliser cette image.

Celle-ci ne sera pas diffusée.

Figure 8 : Plan de la salle « pivotante ». Dessins de Jouvét (D. R.)

Selon le projet esquissé, la scène et le gradin forment soit l'hexagone soit le grand cercle tournant ensemble entourés de deux plate-formes qui « servent de praticables utilisables par les comédiens ou par les spectateurs »⁴⁵².

En ce qui concerne Max Reinhardt, en s'installant au Deutsches Theater en 1905, il passe aux travaux pour installer une scène tournante, ce qui permet plus tard que « chaque scène se situe dans un nouveau décor, sur l'un des deux niveaux de l'espace scénique »⁴⁵³ lors de la représentation de *Faust* « à laquelle assiste Rouché ». En outre, il s'intéresse activement à « un lieu plus vaste, un théâtre hors le théâtre, pouvant accueillir quelque cinq mille spectateurs, l'exemple de l'amphithéâtre antique ou du cirque » ; l'espace consacré aux spectateurs entoure le spectacle entier (*Œdipe Roi* en 1910, *L'Orestie* en 1911). Nous avons l'impression que ce que Jouvét ne réalise finalement pas comme projets sur de nouvelles dispositions théâtrales est souvent réalisé chez Reinhardt, à l'exception du projet de cette « salle pivotante ». Il n'en reste pas moins que leurs perspectives sur l'avenir du théâtre sont curieusement proches malgré l'absence de contacts directs, tels que l'intérêt pour le cirque ou d'autres formes spectaculaires, le projet de division de lieux scéniques (réalisé chez Reinhardt) et l'aspiration à l'intégration physique des spectateurs dans l'activité théâtrale. Ainsi, ils se placent tous les deux « dans la lignée des réformateurs européens et des architectes qui, à la même époque, cherchent à transformer le théâtre en imaginant d'autres réponses spatiales et en concevant de nouveaux instruments »⁴⁵⁴.

⁴⁵² Danièle Pauly, *op. cit.*, pp. 113-114.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 82.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 115.

Or, Jovet lance des mots sévères dans ses *Réflexions du Comédien* publiées en 1938 envers Reinhardt, malgré leur affinité artistique jusqu'aux années 1920. Il met en cause la version cinématographique de la mise en scène de Reinhardt du *Songe d'une Nuit d'Été*. Le Français n'est pas content que l'Autrichien fasse prévaloir sa volonté en tant qu'interprète de « montrer une œuvre sans que rien vînt gêner [s]on imagination » sur le texte de Shakespeare. Jovet qui considère le texte comme le cœur du théâtre ne peut pas supporter le travail de Reinhardt pour l'excès de « déformation professionnelle »⁴⁵⁵ du texte. Il ne précise pas le nom de Reinhardt dans le texte et ne l'appelle qu'« un des plus grands metteurs en scène » ; ce qui nous paraît trahir néanmoins sa prise de position contre son confrère étranger⁴⁵⁶. De surcroît, Jean Giraudoux critique également le travail de Reinhardt dans la conférence prononcée le 4 mars 1931 :

On a vu Max Reinhardt, à toutes les époques de sa vie, reprendre, dans ces conceptions qui se complétaient ou se contredisaient, Le Songe d'une Nuit d'Été. Cela devient alors le combat d'un poète contre un autre poète, du poète conscient et interprète contre le poète inconscient et créateur. Il arrive ainsi que chaque manifestation de vénération pour un grand auteur classique devient du même coup une manifestation d'hostilité contre le passé. Le public risque d'être tenté de faire subir à ses pensées mesquines ou vulgaires le sort qu'il voit imposer par le régisseur à des pensées sublimes et d'en moderniser l'apparence et le fond.⁴⁵⁷

En effet, les intérêts artistiques de Jovet et de Reinhardt divergent radicalement sur la question de la primauté du texte dramatique. Si la soumission au texte est le premier principe du Français, l'Autrichien n'hésite pas à avantager d'autres éléments du théâtre si l'effet spectaculaire recherché est obtenu. Il semble que Jovet devienne de plus en plus conservateur et Reinhardt ne cesse d'être curieux de tous les styles théâtraux.

L'installation de Jovet au théâtre à l'italienne de l'Athénée en 1934 au moment de l'expiration du contrat à la Comédie des Champs-Élysées, paraît prouver le retour à la convention de Jovet après tant d'années et tant d'efforts de recherches persévérantes et exhaustives d'autres espaces théâtraux. Nous reviendrons sur le pourquoi de ce retour de Jovet « au modèle hégémonique » pour citer Danièle Pauly.⁴⁵⁸

⁴⁵⁵ Louis Jovet, *Réflexions du Comédien*, pp. 215-216.

⁴⁵⁶ D'ailleurs, Reinhardt fréquente Gémier, Lugné-Poe (Lors du discours prononcé en mars 1927 à Paris sur le projet de la création d'une collaboration internationale des hommes de théâtre, qu'est la « Société Universelle du Théâtre », Reinhardt présente ses hommages sincères à ces deux hommes de théâtre français) et sympathise avec Copeau qui lui souhaite la bienvenue au moment de sa revisite à Paris pour la représentation de *La Chauve Souris* au théâtre Pigalle en 1933. Entretemps, les membres du Cartel parmi lesquels Jovet sont plus liés à Meyerhold : le russe vient monter *Le Révizor* à Paris à leur invitation.

⁴⁵⁷ Jean Giraudoux, *Or dans la nuit*, p. 164-165. Il est à noter d'ailleurs que Max Reinhardt était censé monter *Amphitryon 38* de Giraudoux au début. Le projet n'est cependant pas réalisé, malgré le souhait de l'auteur. Voir : Jacques Body, Jean Giraudoux, p. 540. Jacques Body, *Giraudoux et l'Allemagne*, p. 323.

⁴⁵⁸ Danièle Pauly, *op. cit.*, p.126.

2. Le théâtre comme communion spirituelle

En s'installant à l'Athénée, il approfondit la question sur la communication entre la salle et la scène en se focalisant sur la réalisation du « dramatique » sur la scène. Dans la préface, publiée en 1942, de la nouvelle traduction française de *La Pratique pour fabriquer scènes et machines du Théâtre* de Nicola Sabbattini, dans laquelle Jovet exprime sa reconnaissance aux machinistes avec qui il travaille en tant que régisseur général parce qu'ils comprennent le mieux « le sens du dramatique » :

Quand je considère les gens de théâtre, c'est le machiniste qui m'apparaît, pour avoir, mieux qu'un autre, le sens du dramatique. Dans cette profession où chacun travaille dominé par un sentiment, le machiniste est peut-être le plus éminent. [...] Pour parler du théâtre, il faudrait d'abord parler de la machinerie et faire l'éloge des machinistes. Il faudrait commencer à l'un ou l'autre de ses pôles, en parlant du poète qui écrit la pièce ou du machiniste qui construit le décor, de celui qui sait dire le sens des choses invisibles ou de celui qui sait en faire les écrans. Tout ce que je sais du théâtre, je l'ai appris d'abord avec les machinistes, sur la scène, dans cet espace imaginaire où se passent des actions imaginaires qu'on appelle pièces de théâtre.⁴⁵⁹

Il n'entend pas par le « dramatique » les trois grands modes poétiques, l'épique, le dramatique et le lyrique. Il dit ailleurs que « le Dramatique commence dans l'attente d'un personnage ou des personnages, et se consomme et s'achève dans un ou des personnages ». Et il ajoute tout de suite une phrase inachevée :

le dramatique du décor italien ou grec par des ouvertures, des coulisses où quelqu'un va entrer qui...[sic]⁴⁶⁰

Le « dramatique » commence quand « quelqu'un » entre. Qu'est-ce qu'il entend par ce « quelqu'un », qui nous semble le synonyme du « personnage » ?

L'entrée des personnages dramatiques sur le plateau est pour lui loin d'être un simple déplacement du corps des acteurs qui jouent leur rôles. C'est la seule occasion, pour le « personnage-fantôme » qui flotte en l'air, de prendre forme par l'intermédiaire du corps de l'acteur. Dans l'un de ses ouvrages, *Comédien désincarné*, les pages intitulées « divagation du comédien. Le personnage de théâtre »⁴⁶¹ sont consacrées à ses réflexions sur le rapport entre cette présence mystérieuse qu'est ce « personnage-fantôme » et le jeu de l'acteur. Il y reste désorienté et songeur en rédigeant ces pages et n'aboutit pas à une issue claire. Il ne fait que juxtaposer beaucoup d'expressions et de phrases diverses ; c'est pour trouver une bonne réponse, mais en vain : « intangibilité du personnage » ; « le personnage est "ouvert" » alors que « la

⁴⁵⁹ Louis Jovet, *Préface à l'édition en langue française de La Pratique pour fabriquer scènes et machines du Théâtre* par Nicola Sabbattini, pp. 39-40. C'est nous qui soulignons.

⁴⁶⁰ Louis Jovet, *Le Comédien désincarné*, p. 130.

⁴⁶¹ « Divagation du comédien. Le personnage de théâtre » est le sujet auquel nous ne pouvons pas rester indifférents étant donné le titre de ce présent travail. Nous allons revenir sur la question du rapport entre la « divagation » de Giraudoux et celle du metteur en scène tout de suite.

personne est fermée » ; « personnage : condensation d'humanité » ; « résidus du divin » ; « Luciférisme du personnage »... Il va jusqu'à parler à la place d'un personnage imaginaire ainsi : « Ma vérité ne s'enferme pas dans une formule ».

Ses réflexions laborieuses sur le personnage dramatique nous semblent causées par le fait que l'interprétation du personnage est pour lui essentiellement impossible :

Nous sommes condamnés à incarner des Esprits, dont nous ne donnons jamais que la caricature.⁴⁶²

Il faut jouer parce qu'il est acteur, mais il est destiné à souffrir de jouer parce que jouer est, pour Jovet, ne pas jouer parfaitement. Alors qu'il dit nettement qu'au théâtre est autorisée « la croyance aux fantômes et aux esprits »⁴⁶³, il reste tout le temps en quête de cette croyance, bien paradoxale. C'est comme s'il jouait pour être tiraillé entre la corporalité de l'acteur et la spiritualité du personnage qui égale une espèce de sainteté. Il va jusqu'à dire qu'« un homme normal deviendrait sans doute malade ou sujet à des troubles physiques graves s'il devait éprouver les sensations qu'un comédien ressent ou essaye de ressentir tous les soirs »⁴⁶⁴.

Il raconte deux rêves qu'il fit dans les années 1940, sur les esprits flottant dans la salle. Ils trahissent la souffrance de Jovet. Dans les deux cas, il rêve que les fantômes des personnages bougent sans cesse en coulisse et forment une « ronde des âmes ». Ils paraissent vouloir parler avec leur « doubles », les acteurs qui les incarnent. Mais ceux-ci ne reconnaissent pas la présence de ces fantômes qui s'adressent désespérément à eux. Jovet rêveur, qui est le seul témoin de cette rencontre perpétuellement ratée et se sent obligé de faire un signe aux acteurs, mais sans succès :

[...] moi je vois toutes ces ombres, et chaque fois qu'un comédien passe près de moi et que j'aperçois une de ces ombres qui circule, je voudrais attirer son attention ; je voudrais qu'on voie ce que je vois. Je sens qu'il y a quelque chose de grave, qu'un mystère va se découvrir, que peut-être est-ce dans ces apparitions et la façon dont elles vivent avec nous, sans que nous l'ayons remarqué jusqu'ici, que se trouve l'explication de notre profession, l'explication du théâtre, de l'inspiration du poète, de l'interprétation du comédien. Je frappe vite mais discrètement du doigt, comme on frappe à une porte, sur ce qui est près de moi, sur le bord de la glace, sur le dossier de la chaise, sur le cadre d'un châssis, mais aucun vrai son ne se produit. [...] Tout le bruit que je tâchais de faire ne produisait aucun son et se changeait en silence ; c'est le silence qui m'a réveillé.⁴⁶⁵

Jovet compare un des spectres s'adressant en vain à son double avec le spectre d'un conte de Dickens :

Ce personnage est comme le spectre de M. Scrooge de Dickens ; il voudrait lui

⁴⁶² Louis Jovet, *op. cit.*, p. 104.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 253.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 224.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, pp. 103-104.

parler, il est plein de sollicitude envers l'acteur, d'affection, mais l'acteur ne le voit pas. Il croit être déjà le personnage.⁴⁶⁶

Il condamne un certain « moi » de l'interprète qui se prend naïvement pour le personnage. Il est donc hors question de s'identifier au personnage et de rivaliser avec le « moi » du rôle :

S'identifier ! Etre identique ! Ne faire qu'un avec un personnage est peut-être une impression que le spectateur éprouve, ce n'est pas non plus une vérité. Seul, le personnage a une identité.⁴⁶⁷

Pour lui, l'acteur n'est qu'un intermédiaire impersonnel par lequel le personnage prend forme :

C'est en somme un passage, un transit de personnages, à l'état de fantômes chez l'auteur, qui prennent corps dans le comédien.⁴⁶⁸

Il dit ailleurs qu'il faut que l'acteur « s'irréalise » dans le personnage, non pas que le personnage se réalise dans l'acteur⁴⁶⁹. Ce qui nous rappelle le conseil sévère de Jovet donné à une élève du Conservatoire : « tu es intelligente, méfie-toi »⁴⁷⁰. L'acteur doit laisser le texte couler sans faire appel au travail cérébral ou à l'interprétation osée et personnelle... Mais, Jovet ne cherche pas pour autant à être possédé du « démon » du texte. Lui-même se donne l'alerte à ce sujet :

Il ne faut pas s'orienter exclusivement dans le spirituel, c'est aussi incomplet et dangereux qu'une orientation entièrement matérielle.⁴⁷¹

Il essaie de se débarrasser complètement de son « moi », mais sans entrer en transe.⁴⁷²

Pour mieux comprendre les réflexions de Jovet qui paraissent pleines de confusions, nous pouvons les comparer à celles de Pirandello. Cet auteur italien fait des recherches sur le statut fictif du personnage. *Feu Mathias Pascal* (1904) est un roman intéressant à ce sujet, car le personnage principal Pascal est confronté à la même question que Jovet se pose : comment écouter et comprendre la présence insondable, intouchable et invisible. La famille de Mathias prend un inconnu mort pour Mathias. Celui-ci qui s'ennuyait de la vie familiale profite de cette occasion pour quitter sa vie et sa

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁶⁷ Louis Jovet, *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, p. 113.

⁴⁶⁸ Louis Jovet, *Le Comédien désincarné*, p. 146.

⁴⁶⁹ *Témoignages sur le théâtre*, p. 113. Il nous semble intéressant de citer les phrases entières concernées : « Il y a sur une scène, quand il s'agit de personnages véritables, une présence double : celle de l'acteur et celle de ce fantôme qu'il a charge d'évoquer dans l'esprit et l'imagination du spectateur. Et ce n'est pas le personnage qui se réalise dans l'acteur, mais c'est, au contraire, l'acteur qui s'irréalise dans le personnage. Le personnage dramatique est, il vit, il existe, et l'acteur n'existe, lui, que par un effort entre l'audience devant laquelle il paraît et le langage dont il se sert pour pratiquer cet exorcisme et cette magie, ce commerce d'enchantement et de sorcellerie est le théâtre. »

⁴⁷⁰ Louis Jovet, *Molière et la comédie classique*, Paris, Gallimard, p. 121.

⁴⁷¹ *Comédien désincarné*, p. 124.

famille. Il se nomme différemment pour s'affranchir de toutes les contraintes sociales. Il invente la vie entière du personnage dans la peau de laquelle il vit. L'idée d'être quelqu'un qui n'existe pas lui tourne la tête et le perturbe quelquefois. En outre il loge dans une famille qui aime les choses occultistes. Dans ces circonstances, il devient de plus en plus sceptique de sa vie forgée et finit par se rendre compte d'une illusion que l'on se fait :

Là, dans un corridor, suspendue dans l'embrasement d'une fenêtre, était une cage avec un canari. Ne pouvant le faire avec les autres et ne sachant à quoi passer mon temps, je me mettais à causer avec ce canari : je lui répétais son refrain avec les lèvres, et lui croyait vraiment que quelqu'un lui parlait, et il écoutait, et peut-être recueillait-il dans mon gazouillement de chères nouvelles de nids, de feuilles, de liberté... Il s'agitait dans la cage, se tournait, sautait, regardait de biais, secouant sa petite tête, puis me répondait, interrogeait, écoutait encore. Pauvre petit oiseau ! Lui au moins m'entendait, tandis que je ne savais pas, moi, ce qu'il avait dit... Eh bien ! à y réfléchir, ne nous arrive-t-il pas, à nous autres hommes, quelque chose de semblable ? Ne croyons-nous pas, nous aussi, que la nature nous parle ? Et ne nous semble-t-il pas recueillir un sens dans ses voix mystérieuses, une réponse selon nos désirs, aux demandes anxieuses que nous lui adressons ? Et cependant, la nature, dans sa grandeur infinie, n'a peut-être pas le plus lointain soupçon de nous et de notre vaine illusion.⁴⁷³

Pirandello élargit le débat en remplaçant le personnage par la « nature ». Mais, le souci central est pareil à celui de Jovet : est-ce que nous comprenons vraiment les choses telles qu'elles sont ? Le difficile est que ces choses ne sont pas inexistantes. Elles sont sûrement là, quelque part, sans que l'on ne sache où. Le génie audacieux de Pirandello consiste à faire apparaître sur la scène la réalité intouchable qu'est le personnage fictif. Pour faire entrer ses six personnages⁴⁷⁴ en scène, l'auteur italien distingue la nature des acteurs-personnages et de celle des personnages-personnages, mais il précise que ces derniers doivent paraître « réels » :

Quand l'huissier les [=les six personnages] annonce au directeur, ils sont rangés au fond de la scène, où, dès leur apparition, une étrange lueur, à peine perceptible et qui semble rayonner d'eux, les entoure, comme la buée légère de leur réalité fantastique. Cette lueur s'évanouira quand ils s'avanceront pour entrer en contact avec les comédiens. Ils conserveront toutefois une certaine

⁴⁷² Pourtant, la recherche de Jovet sur la dépossession du « moi » de l'acteur provoque de graves ennuis quand le « moi » du personnage est absent dans le texte. Lorsqu'il crée pour la première fois un Tartuffe « sincère » en 1947, le rôle se débarrasse des traits qui désignent Tartuffe comme un « scélérat ». Pour ceux qui ont l'habitude de voir le personnage interprété comme « méchant », l'exécution de Jovet est difficilement abordable. Le comédien, choqué par la réaction du public eut l'idée de rédiger ce texte qui est une sorte de « lamento » de Tartuffe-Jovet. Le texte s'intitulant « Pourquoi j'ai monté Tartuffe » est publié dans *Témoignages sur le théâtre* : « D'ailleurs, pourquoi Tartuffe serait-il un aventurier ? Il était pauvre et mal vêtu lorsqu'il vint chez Orgon, ainsi que le dit Dorine ? Il n'y a à cela rien d'infâmant. Son comportement à l'église est peut-être l'indice d'une grande piété. Pourquoi Orgon ne serait-il pas séduit par un homme qui n'accepte que la moitié de se dons, et distribue l'autre moitié aux pauvres ». *Témoignages sur le théâtre*, p. 77.

⁴⁷³ Luigi Pirandello, *Feu Mathias Pascal*, Paris, Calmann-Lévy, 1965, pp. 135-136.

⁴⁷⁴ Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*. Créée par Georges Pitoëff en 1923 à la Comédie des Champs-Élysées.

inconsistance de rêve, mais qui n'enlèvera rien à la réalité essentielle et de leurs formes et de leur expression.⁴⁷⁵

Deux notions opposées coexistent : fantaisie et réalité. La nature paradoxale que Pirandello fournit à ses six personnages évoque directement celle que Jovet ressent en face du personnage dramatique.

Le « dramatique » ne se produit, aux yeux de Jovet, que quand cette curieuse présence qu'est le personnage fait son entrée en scène. Or, cela ne concerne pas seulement l'acteur qui le joue mais aussi tous les participants à l'acte théâtral. Rappelons que ses réflexions sur le personnage de théâtre résultent de sa prise de position, concernant la « soumission au texte ». Il soutient, en tant que metteur en scène, que pour mettre en scène une pièce, il faut « la docilité de l'esprit et l'absence d'imagination ». Du reste, le seul domaine que Jovet n'aborde jamais est le texte, tandis qu'il exerce, depuis ses débuts, tous les autres métiers à commencer par régisseur, éclairagiste, machiniste, acteur... D'autre part, cette « dépossession de soi » est le principe que Jovet ordonne de respecter à tous les participants du théâtre, quand ils se trouvent en face d'une oeuvre dramatique. Aussi tous les éléments de la production théâtrale convergent-ils afin que le texte soit transposé, visualisé, somme toute incarné sur la scène.

Si Jovet fait l'éloge de Christian Bérard, décorateur officiel du Théâtre de l'Athénée, c'est que ce génie exceptionnel n'a pas d'ego, ni son interprétation particulière et qu'il se laisse tout simplement prendre par le texte et accepte de s'y subordonner.

Ce qui ravit, chez Christian Bérard, c'est son ignorance suprême. D'une pièce lue dix fois, expliquée vingt fois, il oublie à chaque instant les péripéties, les détails essentiels, les indications les plus importantes. Ce qui touche en lui, ce sont ses refus devant une œuvre, le sentiment douloureux de son impossibilité à imaginer, son impuissance, ses exaspérations, ses colères, les partis pris où il s'accroche avec passion et qu'il lâche soudainement. Et ce qui étonne, c'est dans le chaos et le tumulte de ses réactions, dans la violence ou le désespoir de ses propos, la blancheur, l'innocence, la pureté où la pièce demeure.⁴⁷⁶

L'esprit créateur du décorateur ne peut être assuré que par le rejet total de son « moi », d'après ce que dit Jovet. D'où l'emploi de l'adjectif « impersonnel » quand il fait l'éloge de Bérard :

Doué de la plus grande personnalité créatrice, Christian Bérard est le plus modeste, le plus impersonnel décorateur. Il a l'esprit même d'un auteur dramatique. Le don le plus éminent de Bérard est de savoir pratiquer, dans l'art du Théâtre où tout est dépendant, cet art de subordination qui le rend égal au créateur.

Comme Bérard, il faut que, selon Jovet, l'on reste vide et impersonnel afin d'être rempli purement par le langage de l'auteur. Or, ce n'est pas seulement les gens de théâtre qui sont obligés de se débarrasser de leur personnalité individuelle. Il faut que les spectateurs deviennent non moins impersonnels, voire « inexistants », devant l'apparition des personnages. À cet égard Jovet développe ses réflexions sur le portrait du spectateur à

⁴⁷⁵ Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, Paris, Gallimard, 1950, p. 12.

⁴⁷⁶ *Témoignages sur le théâtre*, p. 63.

partir de passages de *L'Échange* de Paul Claudel : « L'homme se regarde lui-même » ; « Et ils regardent et écoutent comme s'ils dormaient ». Une fois le rideau levé, la figure des acteurs par l'intermédiaire desquels les personnages prennent forme sert en quelque sorte de miroir. Les spectateurs, « les mains posées sur les genoux », se regardent dans ce miroir et prendront la figure des personnages pour eux-mêmes. À ce moment-là, le public n'est plus l'assemblage des individualités différentes. Il n'existe plus et se dépossède de lui-même.

L'homme se regarde lui-même... et il croit qu'il se voit. Il vit de cette autre présence, de cette vision, il en parle aussi. Ce n'est qu'un vertige. En fait, on peut dire aussi bien qu'il cesse d'exister. Se regardant comme on se regarde dans un miroir, avec cette impression soudaine, inéluctable, qu'on a parfois devant un miroir, il perd sa propre image ; sur le tain de la glace, c'est un inconnu qu'il aperçoit. Il cesse d'exister en se regardant lui-même. En sympathisant avec ce personnage qui est devant lui, dont il éprouve à l'unisson les sentiments et les sensations, sans s'en douter, il se dépossède lentement de lui-même. C'est le comédien, c'est l'acteur qui vivent à la place, et, par instants, au fond de lui, - absent, évacué, exproprié – il ne vit plus que dans une abstraction, dans le vertige d'une effigie. Il croit prendre conscience de lui, en fait, c'est une rupture avec lui-même qui se produit. À ce moment, l'instabilité, le miroitement de la personne humaine est à son point le plus haut et le plus vertigineux. L'homme se regarde lui-même... Il est venu pour s'assurer de soi, pour acquérir une sérénité, une rassurance et c'est justement dans cet instant qu'il se brouille. Croyant s'identifier, se reconnaître, il perd son propre contrôle, il abdique sa personnalité. Ainsi en perdant la conscience et la maîtrise de lui-même il a le sentiment d'exister. Dans cette évasion il éprouve le plus fortement l'idée, la sensation de se posséder et d'être.⁴⁷⁷

D'après l'idée jouvetienne, la représentation théâtrale est réussie quand tous les participants atteignent à l'état impersonnel, non seulement les acteurs mais aussi les spectateurs. D'abord le corps de ces premiers devient un « passage » entre la scène et le monde des « Esprits », ensuite les deuxièmes regardent apparaître ce corps « hanté » pour ne plus exister spirituellement comme s'ils étaient dormeurs. Rappelons encore une fois ce que Jovet dit au sujet du « dramatique » : « Le Dramatique commence dans l'attente d'un personnage ou des personnages, et se consomme et s'achève dans un ou des personnages » ; « le dramatique du décor italien ou grec par des ouvertures, des coulisses où quelqu'un va entrer qui...[sic] »⁴⁷⁸ ; le personnage est une sorte de « résidu du divin ». Le théâtre est pour Louis Jovet un lieu de communion.

Son retour au théâtre à l'italienne nous semble pouvoir s'expliquer dans le prolongement de ces réflexions. Antoine dit à l'exemple de Diderot qu'il y a le quatrième mur au niveau de la rampe qui sépare la scène de la salle. Pourtant, ce qui est l'écran imaginaire aux yeux de ces deux prédécesseurs est, pour Jovet, les « ouvertures » d'où les apparitions – « résidu du divin » - entrent dans la salle pour exister à la place des spectateurs qui cessent d'exister pendant la représentation. Dans la perspective de

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 188.

⁴⁷⁸ Voir : p. 211, note 2.

rendre bien efficace l'effet de miroir entre la salle et la scène, la frontalité ne constitue plus l'obstacle qui empêche la communion mais au contraire. Certes Jovet retourne au théâtre à l'italienne par besoin professionnel et administratif. Il a besoin d'une grande salle pour accueillir un grand public. Mais ce n'est pas un simple retour au vieux « traditionalisme ». Ses projets audacieux de nouveaux espaces théâtraux lancés notamment avant l'arrivée à l'Athénée matérialisent visuellement le nouveau rapport entre le public et la représentation, tandis que la méditation sur l'apparition de « personnages-fantômes » et la dépossession de soi de tous les participants l'intériorisent intellectuellement et théoriquement.

3. Une curieuse concordance : l'univers cosmique de Giraudoux et le monde des esprits flottants conçu par Jovet

Nous sommes invités à réfléchir au rapport entre le théâtre de Giraudoux et cette « extravagance déraisonnable »⁴⁷⁹ des réflexions du metteur en scène. Jovet se montre réticent vis-à-vis de Pirandello, dont les réflexions sur le personnage sont théoriquement proches des siennes. Mais en face du théâtre de Giraudoux, il reste tout le temps ouvert et compréhensible. Est-ce que c'est seulement à cause de leur entente mutuelle ? N'y a-t-il pas un point de convergence entre les réflexions de Jovet et le théâtre de Giraudoux ?

Ce qui frappe le plus dans les ouvrages de Jovet, c'est le vocabulaire qu'il emploie pour désigner la présence du « fantôme » dont l'apparition engendre le « dramatique ». Le choix des termes s'oriente vers l'étendue plutôt que le point, vers l'illimité plutôt que le limité, vers l'équivoque plutôt que le catégorique, vers l'instabilité plutôt que la stabilité, ou bien vers la fluidité plutôt que la consistance : « le "rôle" est plus vaste que la mer »⁴⁸⁰ ; « je vois toutes ces ombres » ; « il y a comme un halo qui rend imprécis leurs costumes sans couleur »⁴⁸¹ ; « vagues et vaporeux »⁴⁸² ; « il vit dans une atmosphère spéciale qui est la nature même de la pièce »⁴⁸³ ; « j'avais lu *Le Misanthrope* et voici que je vis soudain un homme devant moi ; il était vêtu comme un personnage de la pièce, il grandit démesurément, puis se r apetissa au niveau de mon lit et me chuchota : "Tant pis pour qui rirait." – "Je ne dis pas cela." – "Morbleu, morbleu..." puis il devint très maigre, très long de nouveau, et s'assit sur ma poitrine, il était démesurément long [...] »⁴⁸⁴ .

⁴⁷⁹ Il avoue que ses « divagations » sur le personnage dramatique sont quand même maniaques et superstitieuses, car il commence le récit sur le cauchemar sur la représentation du *Misanthrope* à Odéon par ce petit excuse : « poussé par cette manie, cette superstition du personnage, il m'arrive souvent de penser à eux et ma rêverie se déroule dans une extravagance déraisonnable. *Comédien désincarné*, p. 116

⁴⁸⁰ Louis Jovet, *Comédien désincarné*, p. 139.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 103. C'est nous qui soulignons.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 125. C'est nous qui soulignons.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 109. C'est nous qui soulignons.

L'instabilité que tous ces termes connotent n'a pas pour effet de réduire l'énergie substantielle du personnage dramatique mais au contraire. Jovet parle de lettres imaginaires adressées à lui par un fantôme et le cite ainsi : « il vit cependant ; c'est là un mystère que tu ne peux comprendre » ; « j'ai des regards mais pas d'yeux »⁴⁸⁵ ; c'est « plutôt une forme d'existence à laquelle il est obligé pour que tu puisses, avec tes contemporains, communier en lui. Mais il existe virtuellement - ce que vous appelez virtuellement – d'une existence beaucoup plus évidente, plus sûre, plus efficace que celle dont tu as été doté »⁴⁸⁶. C'est existant, c'est évident, mais il n'y a pas de corps...

D'où l'incompatibilité de la conscience, l'ego, enfin le « moi » de l'acteur avec la fluidité du personnage ; ce qui amène Jovet à aborder la notion de « l'inconscient » :

Ce monde n'est pas le seul. L'inconscient est notre être véritable, le conscient n'est qu'illusion, ce que nous croyons être n'est pas, ce n'est qu'une succession de contingences, des sensations superficielles, des mouvements sanguins, des humeurs, des réflexes comme disent les gens savants ; ce que nous croyons être n'est qu'une carapace, plus habile que toutes les autres mécaniques que nous avons inventées, qui rivalisera toujours avec tout ce que l'homme pourra découvrir ou inventer.⁴⁸⁷

Certes, Jovet ne développe jamais sa méditation par le moyen psychanalytique. Tout simplement, il juxtapose les noms de quelques célébrités qui évoquent l'inconscient, telles que La Rochefoucauld, Pascal, Henri Michaux... et Freud. L'évocation du terme est due non pas au pédantisme scientifique, mais à ses réflexions empiriques : il cherche un autre « passage » ou un autre intermédiaire que le « moi » de l'acteur, qui puisse être le récepteur de la fluidité éphémère mais effective du personnage dramatique. Son génie fait en sorte que, sans qu'il en ait l'intention, ses réflexions l'amènent au bord de l'abîme profond de cette discipline qui se développera radicalement au cours du XXe siècle.

En quittant la théorie de l'« identification » au personnage, Jovet prend un chemin original. Le besoin qu'il ressent de donner corps au personnage n'est pas du tout l'issue de la tradition classique héritière de la théorie aristotélicienne. En effet, il se rend compte, au bout de longues réflexions, de l'impossible étroitesse d'Aristote.

Aristote divise l'art dramatique en six parties : le spectacle, le chant, l'élocution, les caractères, la pensée, la fable, et, découvrant comme principe et base de l'art dramatique l'imitation, il explique tout par catharsis, ou purgation. Depuis deux mille ans, cette explication prolifère, entretenant un débat scolastique à huis clos. L'exercice du théâtre reste étranger à ces controverses. Il n'en a tiré aucun bénéfice. La purgation – la catharsis, comme il l'appelle – n'explique rien. Décantation des humeurs peccantes au sens psychologique où Molière le tournera en ridicules, délasserment de l'homme, apaisement de l'individu par le

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 115. C'est nous qui soulignons.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 124.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 225. C'est Jovet qui souligne.

trouble, soulagement qui accompagne le plaisir, remède moral par la crainte ou la pitié qui immunise le spectateur – à la manière des vaccins – contre les défaillances de l'âme, retour sur soi-même, comme Corneille essaiera de l'expliquer docilement, utilisation de l'artifice, consolation quand l'image nous afflige et rassurance quand l'image nous effraie, méditation par l'enthousiasme, reprise d'équilibre, depuis deux mille ans, tout cela a servi d'explication à ce mot barbare, ce mot-clef d'Aristote : catharsis-purgation.⁴⁸⁸

Jouvet aspire à d'autres doctrines que celle d'Aristote et reste curieux de tous les arts dramatiques étrangers. Effectivement, nous l'écoutons comparer ses « personnages-fantômes » avec ceux du théâtre japonais dans le récit de ses rêves :

Je ne saurais les décrire. Ils sont plutôt comme ces fantômes du théâtre japonais, dont les traits sont fixés et figés par les masques et dont le corps est fait de voiles qui pendent.⁴⁸⁹

Peut-être, sait-il que Claudel a conçu une sorte de Nô, *Onna to Kage* (femme et ombre). Parmi ses contemporains, Jacques Copeau tente de monter le théâtre japonais⁴⁹⁰. Dans les dernières années de sa vie, Jouvet a l'idée de rédiger une histoire du théâtre et s'adresse à une jeune japonaise, Tomoko Asabuki, à qui il demande de lui apporter des documents sur les arts du spectacle du Japon y compris le Nô.⁴⁹¹

De toute façon, l'idée de rappeler le théâtre japonais est très juste, puisque le Nô est structurée dans le but de donner corps au spectre flottant qu'est le Shité de la même manière que Jouvet cherche à être intermédiaire entre le personnage et la représentation. Dans la plupart des cas, un spectacle du Nô commence par l'entrée du Waki, personnage secondaire qui est une espèce de confident du Shité, le personnage principal. Lorsque le Waki se rend par hasard en chemin de son voyage, à un lieu isolé tel qu'un temple abandonné ou un petit puits, il croise quelqu'un. Ce deuxième arrivé. Le Shité, parle d'une triste histoire passée d'un tiers qui est décédé. Il paraît d'abord comme tout le monde mais devient de plus en plus onirique et surnaturel, et finit par partir en évoquant son retour à son interlocuteur. Le Waki, abandonné par le Shité plonge dans ses réflexions quand le Shité revient masqué – le masque symbolise la mort – et dévoile sa véritable identité : c'est justement lui qui subissait le malheur préalablement raconté et était décédé depuis longtemps. Le fantôme danse et disparaît pour toujours. En revenant à soi, le Waki reste seul sans savoir la nature vraie ou fausse, réelle ou irréelle de ce qu'il vient de voir.

Une rencontre du Waki avec un inconnu dans un endroit inconnu forme une pièce du Nô. Cela voudrait dire que le principe de ce spectacle japonais consiste à croire qu'il y a des mondes que personne d'autre que le Waki ne peut voir. Ces mondes ne sont pas

⁴⁸⁸ Louis Jouvet, *Témoignages sur le théâtre*, P. 190.

⁴⁸⁹ Louis Jouvet, *Le Comédien désincarné*, p. 103.

⁴⁹⁰ Cf. Fonds Jacques Copeau, BNF., Département des Arts du spectacle.

⁴⁹¹ Quelques correspondances concernées sont conservées au département des Arts du spectacle à la BNF. Tomiko Asabuki est une traductrice très connue au Japon. Elle traduit des livres de Françoise Sagan et de Simon de Beauvoir. Elle vivait en France après guerre, époque où elle fit la connaissance de Jouvet.

ceux des vivants mais des morts. Les spectateurs du Nô voient donc le spectre par l'intermédiaire du Waki. N'ayant pas conscience de la présence des esprits flottants, ils la découvrent grâce au regard de ce personnage secondaire. Pourtant, celui-ci ne se vante jamais d'être doté de ce pouvoir voyant. Il ne fait qu'écouter le Shité devant. Il n'est capable de rien faire sur scène. Il est là, tout simplement. Il attire – il ne sait pourquoi – les morts et est capable de les rencontrer, ce qui est impossible aux hommes ordinaires. Cette passivité est nécessaire à l'apparition du Shité. Le Waki est là pour être un « passage » entre le monde d'ici-bas et au-delà.

Nous pouvons dire que la relation entre le Shité, le Waki, et les spectateurs renvoie à celle du théâtre conçu par Jouvét. Celui-ci essaie de s'affranchir de son « moi » pour devenir un intermédiaire entre le « personnage-fantôme » et son public. Il essaie de laisser prononcer les répliques sans les interpréter à sa façon et de devenir aussi passif que le Waki et se laisse prendre par le Shité qu'est le personnage dramatique. Les spectateurs qui n'imaginent jamais le personnage flottant et souffrant en coulisse retrouvent son image à travers le corps du Waki qu'est le comédien. Jouvét plonge tellement dans ses méditations provoquées par le pur besoin artistique et artisanal de devenir intermédiaire entre les vivants et le spectre-personnage, synonyme de la mort dans le théâtre japonais, qu'il parvient à l'état d'âme tant étranger qu'original, tout en étant au sein de la culture héritière de la théorie d'Aristote, totalement incompatible avec une pareille « invraisemblance » qui ne peut qu'être appelée une rêverie chimérique.

Mais il faut aller plus loin : nous avons à constater l'affinité esthétique entre l'idée à laquelle Jouvét aboutit au terme de ses réflexions et l'écriture propre à Giraudoux que nous avons analysée dans notre première partie. L'univers jouvétien est rempli de « personnages-fantômes » qui y flottent ; ils veulent apparaître tant qu'ils sont « dans la nuit de la scène, dans la tranquillité inquiétante de ces décors. » De fait, ils viennent – selon Jouvét – eux-mêmes se représenter et rejouent « la pièce pour une assemblée de spectateurs qui seraient des purs esprits »⁴⁹². Jouvét s'applique tout le temps à écouter la « voix » de son personnage. Écoutons-le déplorer :

Arnolphe, Alceste, Dom Juan, Tartuffe, ces plaintes, ces gémissements que vous poussez et que nous n'entendons pas, ces appels, ces clameurs, ces avertissements qui se confondent dans le brouhaha de nos pensées, de nos modes, dans les tendances, les incessantes variations de nos sensibilités, dans cette réverbération et de cette frivolité où nous sommes, nous ne parvenons guère à les distinguer et à les retenir, nous ne savons ni les entendre ni les répéter.⁴⁹³

C'est comme s'il était sourd et que les personnages s'adressaient à lui par leur voix sans se soucier de sa surdité. Le jeu du comédien est pour lui un perpétuel essai de sonorisation de voix imperceptibles, ce qui n'est pas sans évoquer l'effort de Giraudoux pour graver dans son écriture la preuve de la vie d'autant d'êtres du monde que possible : les morts, les animaux, les végétaux, les insectes, les disparus... Tous les deux vivent dans l'obligation que les « esprits » leur font prendre en charge : faire connaître leurs

⁴⁹² Louis Jouvét, *Le Comédien désincarné*, p. 117.

⁴⁹³ Louis Jouvét, *Témoignages sur le théâtre*, p. 92.

existences cachées et secrètes. Il est étonnant de savoir, d'un côté, qu'une tentative aussi anormale que la mise en valeur – sérieuse – de la connection entre ce monde et celui des « morts » est lancée au milieu d'une culture empreinte de rationalisme cartésien et de mimétisme aristotélicien, encore à l'écart de la vogue du freudisme ; et de l'autre côté, que l'esthétique théâtrale de Louis Juvet et l'esthétique du détail de Jean Giraudoux peuvent se retrouver sur le même terrain quand nous les regardons sous l'angle d'un théâtre étranger. Le point commun entre les deux est un respect pour l'ordre de cet au-delà où vivent d'innombrables inconnus.

Giraudoux écrit pour faire mémoriser les voix mineures. Juvet joue pour écouter les voix du personnage qui ne peut apparaître tout seul mais qui a besoin de parler. La représentation théâtrale est une nécessité pour tous les participants qui ont besoin d'exprimer quelque chose. Pour terminer nos réflexions, citons ce propos qui prouve que Juvet comprend bien que les participants au théâtre ont un besoin de se joindre à cette communion des esprits :

La vie d'un personnage est faite d'une succession de sensations et de sentiments qu'elles engendrent. C'est donc le pouvoir d'agir du personnage qu'il faut retrouver, le besoin d'agir et non pas les raisons. L'écrivain, lui aussi, a un besoin d'écrire. Le comédien doit avoir le besoin de parler, et le public a celui d'écouter et de comprendre. Le théâtre est une nécessité, un besoin.⁴⁹⁴

* * *

Pour Juvet qui a affaire non pas à un portrait mais à cet esprit flottant qu'est le personnage dramatique, l'irréalisme au théâtre est une nécessité plutôt qu'une stratégie. Pour Giraudoux aussi, le théâtre ne peut être qu'irréel à cause de la pluralité de voix dans la même écriture. Leurs réflexions, séparément développées au moins avant leur rencontre se convergent sur le grand fleuve de leur théâtre idéal : le réel dans l'irréel de la représentation dramatique.

Il est temps maintenant d'analyser la création d'*Ondine*, résultat éclatant de leur entente mutuelle professionnelle et esthétique.

III *Ondine* : un point de convergence de l'épique et du scénique

À la fin d'*Ondine*, l'héroïne perd la mémoire et son amant meurt. Elle ne la perd pas dans le conte de La Motte-Fouqué. Le spectacle est irrémédiablement triste quand Ondine dit en voyant Hans tombé par terre « Comme je l'aurais aimé ! » Ce soupir mis au conditionnel passé retentit dans le souvenir du public qui se sent « le seul dépositaire de cette faible mémoire »⁴⁹⁵.

Mais finalement, de quoi le public se souvient-il, quand le spectacle se termine ? Rappelons qu'*Ondine* était une création pleine d'effets spectaculaires en 1939 : projections, machineries, éclairages. L'histoire d'Ondine et Hans était présentée, sur le

⁴⁹⁴ Louis Juvet, *Le Comédien désincarné*, p. 134.

⁴⁹⁵ Voir : p. 48, note 1.

plan dramaturgique, à travers plusieurs procédés différents : l'acte premier est une féerie, le deuxième est du théâtre dans le théâtre, et le troisième est un procès. Donc quand le public se souvient de ce qui s'est passé entre les deux, il se rappelle inévitablement les divers procédés par lesquels leur histoire d'amour se présente.

Il y a trois raisons pour lesquelles il nous paraît intéressant d'examiner la structure complexe de la pièce et d'essayer de situer la pièce dans l'évolution de l'écriture théâtrale de Giraudoux. Après la réussite totale de *Siegfried* en 1928, qu'Albérès appelle la « seule pièce bien faite » de Giraudoux, celui-ci romanise son théâtre, c'est-à-dire qu'il y intègre des éléments considérés comme épiques et incompatibles avec la forme dramatique dans le sens aristotélicien du terme comme le pittoresque, l'irrationnel, ou l'irréel, qui sont cependant intrinsèquement liés à l'écriture girauducienne. En écrivant *Ondine*, Giraudoux parle de l'Allemagne dans son oeuvre théâtrale pour la seconde fois en neuf ans. Le point commun entre *Ondine* et *Siegfried* : l'hypotexte est écrit sous le signe du romantisme allemand et contient beaucoup de traits incompatibles avec l'écriture normative théâtrale, tels que déplacements consécutifs, scènes de rêve, identité du narrateur en crise... D'ailleurs Giraudoux emploie le même terme, « divagation »⁴⁹⁶, pour expliquer le thème des deux pièces. La comparaison entre le texte de La Motte-Fouqué et celui de Giraudoux sera intéressante pour mettre en relief le progrès de l'art de la composition dramatique de notre auteur. En deuxième lieu, son théâtre est modifié en fonction de la mise en valeur graduelle d'éléments particulièrement théâtraux, notamment l'art de mise en scène. La dramaturgie du théâtre de Giraudoux a suivi sa propre évolution, mais a aussi subi l'influence de Jouvet, puisque les deux hommes n'ont cessé d'interagir l'un sur l'autre. Quel rapport pouvons-nous établir entre l'interaction roman/théâtre sur la scène et une certaine « déformation » qu'on peut constater dans la structure de la pièce ? La question se pose très précisément à propos d'*Ondine* : c'est que les goûts pour la machinerie et la féerie s'y manifestent aussi nettement que dans la mise en scène de Jouvet de *L'illusion comique* de Corneille à la Comédie Française (1937), qui est montée deux ans plus tôt. Nous sommes invités à penser à une filiation hypothétique entre les deux spectacles. Par ailleurs, l'étrange figure que Corneille fait apparaître dans sa pièce, Alcandre, nous évoque irrésistiblement la singularité de l'illusionniste. L'examen de la fonction dramatique de ce personnage empreint de féerie constitue le troisième point de notre examen de la pièce.

1. Giraudoux et le thème d'Ondine

Comme Giraudoux le fait remarquer dans son court texte intitulé « La Motte-Fouqué », sa première rencontre avec les ondines date de 1909, grâce à Charles Andler, professeur de la littérature allemande à la Sorbonne. Ce dernier « chargea son étudiant Jean Giraudoux de lui apporter un commentaire d'*Ondine* »⁴⁹⁷. Le fait que le contact déterminant avec le sujet remonte à la vie estudiantine est garanti par la documentation exhaustive de Jacques Body. Il rappelle que Giraudoux a eu le « second romantisme allemand » au

⁴⁹⁶ « une divagation, dit-il, sur le sujet d'*Ondine* », *Aux Ecoutes*, le 6 mai 1939.

⁴⁹⁷ Jean Giraudoux, « La Motte-Fouqué », in *Or dans la nuit*, Grasset, 1969, p. 99.

programme du concours de l'agrégation et que pour préparer le concours, l'écrivain a consulté le texte de La Motte-Fouqué « non seulement dans le texte allemand mais encore dans une traduction anglaise ». Pourtant, le vrai premier contact avec le sujet est antérieur, toujours d'après J. Body. L'eau semble accompagner l'auteur depuis une trentaine d'années, durée qui couvre presque toute la carrière littéraire de Giraudoux. Dans *Simon le Pathétique*, texte qui prend un aspect biographique, le narrateur avoue que son maître de village lui a parlé des quatre éléments quand il était petit⁴⁹⁸. Pierre D'Almeida souligne avec justesse l'affinité entre l'eau et l'écriture chez Giraudoux et l'alliance intrinsèque entre la vie intime de l'auteur et la figure aquatique : « C'est toujours en effet par l'eau et l'écriture, l'écriture de l'eau, que l'on revient en Limousin »⁴⁹⁹.

Le sujet se renouvelle tout au long de l'œuvre de l'auteur. Les sirènes ou les ondines sont souvent évoquées dans une suite de comparaisons ou de métaphores. Dans *Elpénor*, il y a un chapitre intitulé « Les Sirènes » où les sirènes apparaissent pour se mettre du côté du héros Ulysse.⁵⁰⁰ Le faux père qui donne à Stéphy un faux nom dont elle avait besoin pour se marier avec Jérôme-ombre suit « en qualité de père, dans les diverses villes, les ondines en représentation ».⁵⁰¹ Dans une variante d'*Intermezzo*, Isabelle dit à une ondine « si vous saviez comme j'aime l'eau ! ».⁵⁰² Les ondines se présentent comme métaphore du charme de la langue française et de celles qui la parlent dans le recueil de conférences, *La Française et la France*.⁵⁰³

Le texte le plus riche en ondines et en apparitions symbolisant le quatrième élément, est sans doute *Siegfried et le Limousin*. Jean trouve des articles signés S.V.K. et se demande s'ils ne sont pas le plagiat du texte de son ancien ami disparu pendant la guerre. C'est qu'ils sont riches en descriptions de l'eau très semblables à celles de son ami.

Je ne m'étais pas trompé : la description du bain était la même, avec quelque chose cependant de moins guindé et de plus radieux, bien que son premier auteur fût mort et le second vivant.[...]Bien m'en prit, car quinze jours plus tard, je constatai que dans les colonnes de la Frankfurter le plagiat continuait. S.V.K., dans le même article, démarquait trois phrases. Par hasard, - était-ce un hasard ? - il était question dans ces trois phrases de rivière, de lac, d'eau enfin.⁵⁰⁴

⁴⁹⁸ Voir : *Simon le Pathétique*, p. 281.

⁴⁹⁹ Pierre D'Almeida, *L'image de la littérature dans l'oeuvre de Jean Giraudoux*, Cahiers Jean Giraudoux 17, Paris, Grasset, 1988, p. 37.

⁵⁰⁰ *Elpénor*, p. 416.

⁵⁰¹ *Aventures de Jérôme Bardini*, p. 64.

⁵⁰² Cité par André Job dans l'article « Ondine et la rêverie ruisselante » in *Cahiers Jean Giraudoux* 2-3, Paris, Grasset, 1974, p. 45.

⁵⁰³ Jean Giraudoux, *La Française et la France*, Paris, Gallimard, 1951, p. 81. « L'universalité du français sur la terre, de cette langue française qui était, au XVIIe siècle, l'onde où s'ébattaient le scepticisme et la révolte, en se résorbant, avait laissé ces flaques où nageaient, dernières ondines, une série de ces personnes anodines et charmantes ».

Le narrateur, furieux de ce « vol », se décide à partir en Allemagne pour résoudre l'énigme. L'aventure commence. C'est donc l'intervention de l'eau qui fait débiter le récit, ce qui n'est peut-être pas sans rapport avec les abondantes évocations d'ondines ou de nageuses dans le roman. Leur quasi-omniprésence, tantôt métaphorique tantôt féerique, « ponctue le déroulement de *Siegfried et le Limousin* ». ⁵⁰⁵ Par exemple, dans le texte rédigé par le narrateur intitulé « La Baigneuse de Bellac », une baigneuse est comparée avec une ondine. ⁵⁰⁶ La comparaison ne semble pas gratuite ici d'autant que Giraudoux place le texte de la rédaction juste avant celui du rêve crucial dans lequel la dualité de Jean-Forestier est mise en cause ⁵⁰⁷ . Des ondines sont évoquées dans un autre passage par une comparaison avec de jeunes excellentes nageuses allemandes ⁵⁰⁸ . Ces évocations semblent ne pas avoir de rapport direct avec le déroulement du roman, mais il ne faudrait pas se leurrer comme le fait remarquer Guy Teissier en citant une autre scène de l'apparition d'une ondine à l'esprit du narrateur :

Giraudoux y [= dans *Siegfried et le Limousin*] introduit pourtant le motif sur un ton neutre, dans un épisode en apparence purement anecdotique : le narrateur se rappelle « une sirène en cristal grandeur nature » qu'un certain major von Podmer avait coutume de placer au fond de son petit lac transparent, avant l'arrivée de ses hôtes. Mais cette banale histoire de statue encadre le douloureux souvenir que Jean garde de son départ de Munich, de sa rupture avec Martha ; et cette proximité donne une résonance profonde à la conclusion, inattendue : « Si le major von Podmer est mort pendant la saison d'été, je pense soudain que la sirène de cristal est encore au fond de son lac ». ⁵⁰⁹

L'image de l'ondine est récurrente dans le récit comme si elle hantait la mémoire du narrateur. Ainsi « les rêves élémentaires » que l'écrivain a faits à huit ans en écoutant son maître de village deviennent « particulièrement obsédants dans le cycle de *Siegfried et le Limousin* ». ⁵¹⁰

⁵⁰⁴ *Siegfried et le Limousin*, pp. 620-621.

⁵⁰⁵ L'expression utilisée par Guy Teissier dans l'article « Giraudoux et les sirènes » in *Cahiers Jean Giraudoux* 2-3, p. 54.

⁵⁰⁶ *Siegfried et le Limousin*, pp. 699.

⁵⁰⁷ Nous avons détaillé dans la première partie de ce présent travail, la crise du récit qui est provoquée par ce rêve : dans la mesure où le départ du narrateur en Allemagne pour la quête de son ami disparu débute le récit, la dualité Jean-Forestier devrait constituer un paradoxe. La présence du narrateur risquerait de ne plus être le seul fil conducteur du récit qui puisse donner une cohérence à ce roman protéiforme, si l'identité du disparu (Forestier-Siegfreid) et celle du voyageur (Jean) sont confondues.

⁵⁰⁸ « Annette Blensen, fille du romancier, reine de beauté du Schleswig, et la meilleure nageuse du continent, ou plutôt des mers environnantes. Ses robes, même de cour, étaient conçues de telle sorte qu'elle pût se laisser tomber en n'importe quelle circonstance dans la rivière, l'étang ou l'avenue d'eau sur les bords desquels on passait, y disparaissant comme une ondine... », passage de *Siegfried et le Limousin*, cité par Guy Teissier, *op. cit.*, p. 55.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁵¹⁰ Expression de J. Body, *Giraudoux et l'Allemagne*, p. 392.

Il faut bien rappeler que la première pièce de Giraudoux était l'adaptation de ce roman. La relation franco-allemande, « la seule question grave de l'univers » pousse l'auteur à travailler pour le théâtre qui fait fonction de « mégaphone »⁵¹¹. Certes les ondines ne sont pas aussi omniprésentes dans la pièce à la suite de l'élaboration de la pièce. Alors que les digressions du récit, que l'auteur reconnaît comme caractéristiques de son écriture, sont souvent liées à ces apparitions surnaturelles, les contraintes de l'écriture dramatique les excluent du texte de *Siegfried*. C'est dans ce sens que nous comprenons le jugement porté par Alain Niderst pour la pièce: « *Siegfried* n'est pas l'adaptation pour un théâtre parisien d'un roman à succès, mais la réécriture ironique, dans une forme très formaliste, d'un mythe qui semblait possible »⁵¹².

C'est pour cela que l'adaptation théâtrale du conte de La Motte-Fouqué est un vrai défi pour l'écriture dramatique de Giraudoux. D'un côté, c'est que l'intervention mystérieuse des ondines et des ondins sur le plan du récit n'est plus allégorique ni épisodique comme dans le cas de *Siegfried et le Limousin*. Elle constitue la thématique principale. L'écrivain s'affronte à nouveau à l'adaptation d'un roman dont le style et thème sont cette fois encore plus incompatibles avec l'écriture normative du théâtre. Les personnages humains dans ce conte sentent sans cesse qu'il y a quelque chose d'irrationnel, d'irréel, ou de maléfique autour d'eux. C'est pourquoi le verbe « sembler » est très fréquemment employé. Par exemple, le parrain pêcheur est soudainement saisi « d'une frayeur subite, en percevant comme un bruit sourd qui semblait provenir de la forêt »⁵¹³; après le mariage d'Ondine avec le chevalier, « il lui sembla à lui-même qu'il voyait encore une longue trace blanche »⁵¹⁴; Le prêtre a l'impression que le ruisseau parle: « Il me semblait même tout d'abord que c'était un homme qui était là, parce que j'entendais comme un bruit de voix de ce côté »⁵¹⁵. Ces phénomènes étranges sont largement dus à Kühleborn, l'oncle de l'héroïne. Comme cet esprit pourvu du pouvoir d'ubiquité suit partout sa nièce, les humains proches d'Ondine tels que ses parents et le chevalier ressentent sans cesse une bizarrerie dans l'air. Chaque fois que les gens trouvent un ruisseau, ils frissonnent à l'idée qu'il y a quelque chose de malin dedans. En effet, ils ont raison parce que les ruisseaux sont dans la plupart des cas la représentation de la véritable identité de Kühleborn, l'ondin. Les personnages ressentent des frissons tellement de fois que le texte oblige le lecteur à penser simultanément au regard virtuel mais menaçant de l'ondin. Même la description d'une scène heureuse entre les deux jeunes amoureux, le chevalier et Ondine ne rassure pas le spectateur qui se dit que tout le temps « peut-être là aussi Kühleborn observe ce qui se passe... »

⁵¹¹ Jean Giraudoux, « un passage » in *Entr'acte* VIII, Comédie des Champs-Élysées théâtre Louis Jouvet, mai 1928, p. 39.

⁵¹² Alain Niderst, *Jean Giraudoux ou l'impossible éternité*, Paris, Nizet, 1994, p. 39.

⁵¹³ Frédéric-Henri Charles de La Motte-Fouqué, *Ondine*, traduction de Jean Thorel, lithographies de Valentine Hugo, Paris, José Corti, 2001, p. 6.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 54. C'est nous qui soulignons.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 74. C'est nous qui soulignons.

Ce personnage romanesque nous évoque promptement la fameuse conscience narratrice de Giraudoux par exemple dans le cas de *Siegfried et le Limousin*. Le regard omniscient qui est une simple forme énonciative plutôt qu'un personnage dans le roman de Giraudoux provoque autant d'onirisme dans le récit tout entier. L'évocation fréquente des monstres aquatiques s'expliquerait par le fait que le style onirique de Giraudoux est intrinsèquement lié à ces esprits.

Ondine est en quelque sorte la première réconciliation déterminante sur la scène parisienne entre le texte dramatique et la thématique de l'ondine, symbole girauducien de l'image de l'Allemagne, pays du romantisme et de l'onirisme littéraire. L'auteur réussit à l'apprivoiser dans son oeuvre du fait qu'il choisit pour la première fois pour le rôle-titre cette apparition longtemps reléguée à la place d'une « figurante » fugitive. La vivacité des ondines, qui était trop incompatible avec la norme dramatique lors de l'adaptation de *Siegfried*, est mise en relief dans le personnage d'Ondine. L'ambiance féerique de l'acte I doit beaucoup à l'agilité du personnage : si ses entrées et sorties répétitives et ses « enfantillages » ne rajoutent pas à cette scène une insupportable lenteur, c'est que la scène suppose la rapidité du mouvement d'Ondine. En effet, d'après un cahier de conduite fait pour la mise en scène de 1939⁵¹⁶, sa première entrée doit se faire « rapidement » et elle « s'arrête interdite » ; elle jette « en un clin d'œil » la truite du chevalier Hans en dehors. Ainsi la promptitude est exigée pour le rôle dans cette scène. Le public aurait compris l'origine du personnage : elle est comme ces poissons qui nagent agilement dans l'eau et qui font des demi-tours à toute allure au moindre bruit.

Une trentaine d'années de pratique de l'écriture théâtrale invite l'auteur à transformer sa propre ondine en créature dramatique et terrestre⁵¹⁷. C'est que dans la pièce, « les sirènes tentatrices ont cédé leur place à cette ondine tentée, séduite par les charmes provinciaux d'une humanité quotidienne, française ».⁵¹⁸ Autrement dit, si Ondine veut séduire Hans, c'est que le monde terrestre l'a séduite en premier.⁵¹⁹ Elle aime les mortels de la même façon qu'Isabelle choisit ce bas monde, Geneviève, un Siegfried sans mémoire plutôt que son ancien ami Forestier, et Alcmène, un Amphitryon humain plutôt qu'un Jupiter tout-puissant. Ainsi l'image des jeunes filles de Giraudoux laisse leur trace profonde sur le profil de cette Ondine. Celle-ci ne reste plus une petite « visitation »⁵²⁰

⁵¹⁶ Il s'agit d'un cahier de conduite conservé à la Bibliothèque Nationale, département des arts du spectacle. cote : LJM 61. Citons l'annotation pour le mouvement d'Ondine qui sort après avoir jeté la truite. « mouvement d'O vers la porte pour sortir. Elle se retourne sur la réplique d'E. revient de 2 pas en scène – tout cela très rapide ».

⁵¹⁷ Giraudoux dit à Madeleine Ozeray qui a du mal à interpréter le rôle, « Ne levez pas les yeux au ciel : Ondine est un monstre terrestre ». Madeleine Ozeray, *A toujours Monsieur Juvet*, p. 134.

⁵¹⁸ Guy Teissier, *op. cit.*, p. 58.

⁵¹⁹ « Yseult : Pourquoi t'es-tu égarée parmi nous ? Comment notre monde a-t-il bien pu te plaire ? Ondine : Par les biseaux du lac, il était merveilleux. » *Ondine*, p. 813.

⁵²⁰ Voir : Jean Giraudoux, « visitations » in *Visitations*, Paris, Grasset, 1952, pp. 23-24. Il rappelle des images récurrentes et flottantes dans son esprit qui l'aident à former des personnages, en appelant leur venue « visitations ».

apparaissant au fil de digressions comme ses semblables le faisaient dans le récit romanesque au fond du lac.

2. Deux féeries : *Ondine* en 1939 et *L'illusion comique* de Corneille en 1937

Ce n'est pas forcément par la volonté spontanée de l'auteur que la pièce est née, selon quelques témoignages. Comme le fait remarquer Jacques Body, afin que Giraudoux écrive la pièce, se sont « ligués » des amis intéressés par ce sujet, parmi lesquels Louis Jovet son metteur en scène, et Madeleine Ozeray amante de celui-ci et actrice du rôle principal. Ozeray rappelle, dans son ouvrage intitulé *À toujours Monsieur Jovet*, qu'après avoir rêvé de « la Reine des Poissons » nervalienne, elle en a parlé à son amant qui a eu l'idée d'inviter Giraudoux à écrire une pièce sur l'histoire de l'ondine.

Je fis un songe : je me trouvais dans un bal, il y avait des guirlandes de pervenches sur les murs blanchis à la chaux. La Reine des Poissons devenue grande dansait avec un garçon du village. Elle riait et semblait heureuse comme les autres jeunes gens de la fête. Mais tout à coup une longue fille sèche au teint jaune l'accusa de son doigt pointu et lentement tout le monde s'écarta de la Reine. Elle demeura toute seule, perdue au milieu du cercle des autres qui parurent à mes yeux figés, semblables à une muraille. Ma pitié pour l'infortunée était si grande qu'elle dut ressentir mon émoi car la Reine des Poissons leva vers moi ses tendres yeux et me sourit.⁵²¹

En l'entendant parler de ce drôle de rêve, Jovet lui donne un livre, *Ondine* de La Motte-Fouqué. Pour lui, c'était justement le double de Madeleine que celle-ci avait rencontré au bal et cela lui suggère la création éventuelle d'une pièce de Giraudoux inspirée par ce conte allemand. Du reste un petit passage concernant « la truite au bleu » est inséré dans la pièce à la suite d'une autre anecdote : Ozeray avait reproché une fois à l'auteur de vouloir faire « la malheureuse bête » au court bouillon. Giraudoux se souvient de cette petite dispute⁵²² et la transpose sur la scène. L'authenticité de cette anecdote sur la truite est bien attestée par René Thomas-Coële que Jacques Body a rencontré⁵²³. Par ailleurs, ce livre d'Ozeray est préfacé par Marcel Aymé et commence par la citation de la fameuse réplique « On m'appelle Ondine ». L'actrice consacre une bonne quarantaine de pages à ses souvenirs concernant la pièce. Les deux acteurs principaux ont tellement été inspirés par le sujet que l'un d'eux qui est aussi le metteur en scène a très bien pu solliciter l'écrivain pour écrire la pièce.

Mais, l'influence de Jovet sur la genèse de la pièce n'est pas réduite à l'inspiration initiale. Il faut rappeler le fort intérêt de Jovet pour tous les systèmes mécaniques y compris la machinerie théâtrale. En acceptant d'écrire l'adaptation d'un conte de fée, comment Giraudoux aurait-il pu être indifférent à la préférence marquée pour la visualisation de l'imaginaire par des moyens mécaniques chez son partenaire professionnel ? Paul Ginisty souligne le rôle prépondérant, souvent beaucoup plus de

⁵²¹ Madeleine Ozeray, *A toujours Monsieur Jovet*, Paris, Buchet / Chastel, 1966, p. 87.

⁵²² *Ibid.*, p. 129.

⁵²³ Voir : Jacques Body, *op. cit.*, p. 391.

l'auteur dramatique, des machinistes parmi les collaborateurs de la partie matérielle de la production théâtrale de la féerie ⁵²⁴. Juvet montre beaucoup de respects aux machinistes dans sa préface de la traduction du livre de Nicola Sabbattini. La féerie est un genre dramatique qui permet au metteur en scène de déployer tous ses talents artisanaux.

Par parenthèse, elle est considérée comme un genre populaire, mineur et facile au début du XXe siècle. Comme le fait remarquer J.-M. Thomasseau, les « plus belles heures » de la féerie sont du début du premier Empire à la fin du second, l'époque où « l'art des machinistes et des décorateurs, qui s'exerçait sur un espace scénique élargi et bien machiné, multiplia les prodiges techniques et conduisit à son autonomie et à sa maturité ce genre qui mêle la pantomime, la danse, la musique et le chant à la magie d'effets visuels ponctuant des intrigues débridées et des dialogues inattendus » ⁵²⁵. Pourtant, l'éducation réaliste et la tendance à raisonner s'imposent, et « la foi manque tout à fait à des spectateurs qui ne sont plus dociles à se laisser entraîner », ainsi-dit Paul Ginisty sous la dictée de M. Fontanes, directeur du Châtelet dans les années 1900. L'auteur du livre intitulé justement *La Féerie* achève son dernier chapitre, après avoir évoqué le succès de *L'Oiseau Bleu* de Maeterlinck montée sur la scène symboliste en 1908, en portant ses espoirs sur l'avènement de la « féerie littéraire » :

Ce sont les poètes qui nous garderons la féerie, s'anoblissant par la grâce de la pensée et la beauté de la forme. C'est à eux qu'elle appartient tout d'abord, c'est à eux qu'elle reviendra ; ce sont eux qui retrouveront son sens perdu sous de basses bouffonneries ; ce seront eux, ces charmeurs, qui mèneront le cortège des divines Illusions, vers lesquelles l'homme tend éternellement les mains ; ce sont eux qui nous promèneront dans les jardins enchantés... Qui se plaindrait de cette heureuse évolution ? ⁵²⁶

Ses vœux ont été exaucés par le succès de la création d'*Ondine* de Giraudoux en 1939, une féerie littéraire, c'est-à-dire la féerie dont le public connaît le nom de l'auteur comme dans le cas du *Songe d'une nuit été* et de *La Tempête*.

Juvet est fort dans le domaine artisanal et décoratif ; Giraudoux profondément influencé par le romantisme allemand habité par des fées. Si bien qu'*Ondine*, d'après les annotations laissées dans les livres de conduite et dans les articles de presse, est très riche en effets spectaculaires produits d'un côté par la machinerie théâtrale, de l'autre par l'imaginaire visualisé par d'autres éléments tels que le jeu, l'éclairage, le décor, les costumes ou les accessoires. Le spectaculaire s'impose dès l'acte I. Parmi les six petites ondines qui apparaissent pour harceler le couple Ondine-Hans, deux sont suspendues

⁵²⁴ Paul Ginisty, *La Féerie*, Paris, Louis-Michaud, 1910, p. 219. « C'était le soir de la première représentation des Pilules du Diable. Le rideau venait de tomber sur l'apothéose ; le moment était venu de proclamer les auteurs. Ceux-ci, qui étaient gens d'esprit, tinrent à s'effacer devant le chef machiniste, Sacré, et ce fut, en effet, son nom qui fut proclamé le premier. C'était affirmer le rôle, souvent prépondérant, des collaborateurs de la partie matérielle, dans une féerie ».

⁵²⁵ Rubrique sur la féerie, rédigée par Jean-Marie Thomasseau, in *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, A-K, Paris, Larousse-Bordas, 1998.

⁵²⁶ Paul Ginisty, *op. cit.*, p. 238.

dans les airs. L'aspect irréel de leur apparition est ainsi souligné. Denise Lavie fait l'éloge du spectacle en disant que « les possibilités du théâtre exploitées par Jouvet au maximum »⁵²⁷. La grotte de l'acte premier devient transparente à chaque apparition des ondines et du Roi des ondins par l'effet d'éclairage et donne l'impression qu'elle est « sous les eaux, environnées de la flore et de la faune sous-marines », comme si la cabane était transformée en grand aquarium. Dans l'acte II, le grand dossier en forme de grand coquillage apparaît des dessous à l'aide d'une sorte d'appareil de levage en fonction duquel le trône descend sur la scène. Les trois sièges sont placés sur une trappe qui s'enfonce de quelques

L'auteur n'ayant pas obtenu le droit d'utiliser cette image.

Celle-ci ne sera pas diffusée.

Figure 9 : Plan du décor, Ondine(1939), acte I. (Cahier de conduites, Fonds Jouvet, BNF

⁵²⁷ Denise Lavie, « Ondine », 3 actes de Giraudoux, *La République*, le 9, mai, 1939.

L'auteur n'ayant pas obtenu le droit d'utiliser cette image.

Celle-ci ne sera pas diffusée.

Figure 10 : Plan du décor, Ondine(1939), acte II. (Cahier de conduites, Fonds Jovet, BNF, cote : LJMs 61)

centimètres pendant l'intermède. Jovet emploie aussi des projections. « Une comète » qui passe, « la ville d'Ys » qui émerge, « le cheval de Troie » qui entre, « les Pyramides » qui se dressent, leurs images sont toutes projetées au plafond. « Tous les jets d'eau autour de la salle s'élèvent subitement » : cette indication scénique entraîne la projection d'une cascade juste avant la fin de l'acte II. Le décor du palais du roi a pour effet de rompre l'illusion mimétique, grâce à la combinaison de la perspective et de la machinerie. Les costumes sont aussi chimériques pour Ondine que pour les « humains », tels que Hans, le roi et la reine dans le monde des mortels. Le cercle figuré devant lequel le couple royal s'assoit à une forme corallienne, ce qui donne l'impression que non seulement ceux qui vivent dans l'eau mais aussi les humains sont imaginaires et n'ont aucun rapport avec la réalité extérieure.

Mais, le spectaculaire de la représentation ne relève pas seulement du fort intérêt du metteur en scène pour les travaux artisanaux en coulisse. C'est Pavel Tchelitchev, qui dessine les maquettes de décors et de costumes. Il travaille avec beaucoup d'inventions tandis que Jovet organise ses gens fiers de leur métier pour qu'ils arrivent à s'entendre avec ce prodigieux décorateur.⁵²⁸ Jovet admire Tchelitchev qui lui montre deux premières maquettes :

Tc. a livré aujourd'hui dimanche 12 mars ses deux premières maquettes. Il y vraiment apport, explication de l'oeuvre pr une conception surajoutée ; c'est cela le théâtre, l'art d'accommoder, de commenter avec autre chose que des mots une oeuvre dont le sens est lui-même caché à celui qui l'a écrite.⁵²⁹

Tchelitchev ne se soucie guère du problème financier pour lequel Jovet court les

⁵²⁸ Léon Deguilloux, chef machiniste et constructeur se plaint que Tchelitchev n'ait « aucune technique ». « Décoration d'Ondine : Notes prises au jour le jour par Louis Jovet durant sa collaboration avec Tchelitchev », in *Cahiers Jean Giraudoux* 2-3, p. 24.

antichambres. Il fait même remanier une petite partie du texte de Giraudoux à son gré⁵³⁰. Le décorateur s'impose ainsi pour transposer l'univers féerique d'*Ondine* sur scène. L'effet est si éclatant que Cocteau qui vient visiter Jouvet lui dit : « c'est cela que je devrais faire, de la féerie »⁵³¹. L'aspect féerique et fantasmagorique est largement dû au « mauvais goût » préféré de Tchelitchev : « J'aime le mauvais goût qui arrive à exprimer quelque chose »⁵³², dit-il. Il s'oriente volontairement vers le grotesque quelquefois : d'après le témoignage d'une de ses parentes du Russe qui est là en tant que coutumière, « [Tchelitchev] déteste

L'auteur n'ayant pas obtenu le droit d'utiliser cette image.

Celle-ci ne sera pas diffusée.

Figure 11 : Ondine jouée par Madeleine Ozeray (D.R.)

les femmes encore jeunes et désirables » et « n'aime que les vieilles et difformes »⁵³³. Il voit le grotesque même chez Madeleine Ozeray qui incarne le rôle d'Ondine : il s'acharne à persuader Jouvet de monter *La Tempête* de Shakespeare, surtout avec

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁵³⁰ « Il était très décontenancé par l'apparition de la ville d'Ys, il n'aime pas ça. – Qu'est-ce que c'était la ville d'Y's ? Mais ce matin il est revenu très satisfait ; les apparitions seront l'histoire du dessin et l'histoire de la création, seulement il faut changer leur ordre : 1. comète (des points), 2. l'arbre de Judée (des lignes), 3. les pyramides (des volumes), 4. la ville d'Y's (des volumes vivants), 5. le cheval de Troie (un animal, je le vois dans Léonarde de Vinci, il est extraordinaire), 6. Vénus arrivera en réalité, c'est la création humaine qui vient comme le couronnement de cette histoire de la création. » En effet, Giraudoux a changé d'ordre des apparitions ainsi. *Ibid.*, p. 25.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 33.

⁵³² *Ibid.*, p. 22.

⁵³³ *Ibid.*, pp. 30-31.

Madeleine travestie en Ariel.⁵³⁴

Le décorateur d'*Ondine* est « hanté au milieu d'un essayage ou d'une répétition de décor par Shakespeare ». Il trouve un lien entre la pièce de Giraudoux et celle de Shakespeare. C'est qu'en 1937, deux ans avant la création d'*Ondine* Jovet monte pour la première fois depuis 1885 *L'Illusions comique* et souligne l'affinité esthétique entre Corneille et Shakespeare :

Par une étonnante similitude, quarante-deux ans plus tard, en France, Corneille, égalant Shakespeare dans sa trentième année, fait représenter la comédie de l'illusion et écrit la tragédie du Cid (1636). Et le génie dramatique se propageant tout au long de la même longitude, renouvelle en France le miracle de l'époque d'Elisabeth.⁵³⁵

Ce point de vue original de Jovet étonne, stupéfait, et enrage beaucoup de critiques théâtraux qui n'ont jamais reconnu de trait féérique dans la pièce cornélienne. À leur yeux, la pièce est une tragi-comédie écrite par « le raisonnable Corneille »⁵³⁶. Entre autres, Robert Kemp dénonce une certaine brutalité de Jovet : « Sous les efforts redoublées du metteur en scène, le vieux tragique est resté sur le carreau »⁵³⁷. Le critique reproche ceux qui qualifient la pièce de « féerie », « comme si *L'illusion* était une pièce shakespearienne ». Pour lui, les prestiges de la pièce résident non pas dans la fantagomagorie mais dans « le dynamisme et dans la musique des vers ». Benjamin Crémieux est de son côté : « le théâtre du XVIIe siècle est [...] plus fait pour l'oreille que pour l'oeil »⁵³⁸. Pourtant cette « musique des vers » résonnent, pour citer Pierre Brisson, dans le cadre d'une « oeuvre solidement ennuyeuse, [...] mal conçue, mal conduite », même s'il y a « des parties extrêmement brillantes et surtout un esprit théâtre étonnant ». C'est parce que *L'illusion comique* « pêche contre l'unité », comme Corneille en personne l'avoue dans sa dédicace⁵³⁹.

La critique est irritée par le fait que Jovet a l'idée de pousser cette étrangeté vers le merveilleux au nom duquel la pièce cornélienne est condamnée à l'époque classique.

⁵³⁴ « - Mad. [Madeleine] sera Ariel, on l'habillera en travesti, avec des cheveux, des ailes, un maillot et une braguette, et tous les pédérastes viendront se demander quand elle sera pendue dans les airs : qu'est-ce que c'est, un homme ou une femme ? » *Ibid.*, p. 29.

⁵³⁵ Louis Jovet, « Une énigme : Comment et pourquoi j'ai monté "*L'illusion*" à la Comédie-Française », in *L'Ordre*, le 11, février 1937. Nous ne sommes pas sûrs du nom du journal. La citation est prise dans l'article de presse conservé à la BNF, département des Arts du spectacle. Cote :LJSW9(1-2)

⁵³⁶ L'expression est employée par Pierre Lievre dans l'article intitulé « À la Comédie-Française, *L'illusion* de Corneille... avec la mise en scène de Louis Jovet ». *Le jour*, le 16, février 1937.

⁵³⁷ Robert Kemp, Feuilleton du *Temps*, du 22 février 1937.

⁵³⁸ Benjamin Crémieux, « "*L'illusion*" , aux Français », in *Vendredi*, le 25 février 1937. Il est intéressant de rappeler dans ce contexte que c'est ce Crémieux qui relit plusieurs fois les manuscrits de *Siegfried* en donnant à Giraudoux le conseil de suivre la norme dramatique avant que l'auteur ne les montre à son metteur en scène. Voir : *Siegfried*, notice, p. 1148. « Benjamin Crémieux semble avoir été le premier à suggérer à Giraudoux de resserrer et de modifier ce texte surabondant ».

Cette idée est un basculement total de la valeur esthétique. En effet, le metteur en scène ne prend pas le propos de Corneille dans ladite dédicace pour un mot d'excuse de l'écrivain, mais pour un « énigme du sphinx ». La réponse que Juvet a trouvé pour cette devinette est que :

Le thème de la pièce est le thème du magicien, de l'enchanteur. C'est un thème courant et très en faveur à l'époque, mais c'est Corneille qui, le premier, devançant de bien loin Pirandello dans une action picaresque, qui raconte déjà l'aventure du Gil Blas de Le Sage, nous explique par paraphrase la magie du théâtre.⁵⁴⁰

D'après Juvet, il faut bien tenir compte qu'en écrivant *L'illusion comique* Corneille pense au *Cid* aussi, et que « *L'illusion comique* est la pièce témoin du *Cid* »⁵⁴¹. Qu'est-ce que Juvet entend par là ? Il parle, lors plusieurs interviews, du lien profond entre l'apologie du métier de comédien dans le dernier acte et le crédit que la profession de comédien commence à acquérir à l'époque classique. Corneille a besoin, dit Juvet, de faire un plaidoyer en faveur de son ami Mondory, futur Roderigue, « maudit par son père à cause de son métier »⁵⁴². Nous ne nous demandons pas la véracité de l'hypothèse de Juvet. L'essentiel est que le metteur en scène parle pour Corneille et que l'esthétique théâtrale élaborée durant tant d'années d'expériences professionnelles de celui-là lui permet d'éclairer des aspects inconnus et ignorés de la pièce.

L'allusion au lien entre les deux pièces cornéliennes est d'autant plus intéressante que les critiques puristes parlent de ce lien également, mais de façon très différente : malgré la rédaction supposée simultanée des deux pièces, l'une sera qualifiée de chef-d'oeuvre, l'autre sera condamnée pour sa forme étrange. En les écrivant en même temps, l'écrivain fait le tri du sublime et du comique afin d'écrire ultérieurement de vraies tragédies dignes du nom du grand genre. Kemp insiste sur le fait que le style déformé et la fanfaronnade de Matamore s'explique par la volonté provocatrice de Corneille ; celui-ci défait ses auteurs contemporains qui le défiaient d'atteindre « à leur pompeux, à leur fantasque, à leur galant »⁵⁴³. Tandis que Juvet interprète la pièce sous le regard d'un metteur en scène, ces critiques l'interprètent en tant que théoriciens qui croient en la

⁵³⁹ Citons le début de la préface de la pièce : « Voici un étrange monstre que je vous dédie. Le premier acte n'est guère qu'un prologue ; les trois suivants font une comédie imparfaite, le dernier est une tragédie, et tout cela cousu ensemble fait une comédie. Qu'on en nomme l'invention bizarre et extravagante et nouvelle, et souvent la grâce de la nouveauté parmi nos Français n'est pas un petit degré de bonté. (...) »

⁵⁴⁰ Louis Juvet, *op. cit.*

⁵⁴¹ « "Illusion comique", "Pièce témoin" du *Cid*, nous dit Louis Juvet », *Le Figaro*, le 19 janvier 1937. « De quelle année est la pièce ? 1636. L'année du *Cid*. Elle a été écrite en même temps que le *Cid*. Corneille y a pensé en même temps qu'il pensait au *Cid*. Mille lieux communs unissent les deux pièces. Il se délassait du *Cid* en pensant à *L'illusion*. *L'illusion comique* est la pièce témoin du *Cid*. J'estime qu'il était très important de faire connaître la pièce témoin du *Cid*. Or, on connaît très mal *L'illusion comique* ».

⁵⁴² *Ibid.*

⁵⁴³ Robert Kemp, *op. cit.*

primauté du texte dramatique sur l'art de mise en scène. Beaucoup de critiques normalement favorables au travail de Juvet le blâment cette fois pour le contresens de sa mise en scène⁵⁴⁴.

Il ne reste pas de preuve que Giraudoux ait assisté à la représentation au Théâtre Français ; aucune trace biographique n'est conservée quant à la possibilité de conversations professionnelles entre le metteur en scène et l'auteur dramatique au sujet de la création de la pièce cornélienne. Mais cela est fort probable. Si l'hypothèse d'un quelconque rapport entre *Ondine* et *L'illusion*, ces deux mises en scène de Juvet, ne nous semble pas infondée, c'est d'abord parce qu'il n'y a pas tellement d'écart chronologique entre les deux représentations (*Ondine* en 1939, *L'illusion* en 1937). Ensuite parce que la pièce de Giraudoux comme la mise en scène de Corneille par Juvet prend, dans les deux cas, l'aspect fantasmagorique, malgré la sous-estimation du genre féerique depuis le siècle précédent et la réprobation quasi-générale contre la mise en avant du merveilleux à la Comédie-Française. Lucien Dubech - un des farouches adversaires de Giraudoux - qui montre sa répugnance contre l'interprétation féerique de *L'illusion*, le dit aussi : « ce n'est pas par hasard que M. Juvet a monté *L'illusion* et *Ondine* »⁵⁴⁵. Voilà pourquoi il nous paraît intéressant d'examiner de près le travail de Juvet pour la pièce cornélienne. Les documents conservés à la bibliothèque de la Comédie-Française (un cahier de conduites, des photos de mise en scène, et quelques coupures de presse) nous permettent de connaître des détails.

Le spectaculaire féerique de la mise en scène doit d'un côté à la structure du décor et de l'autre à la machinerie accompagnée du mouvement des acteurs volontairement peu naturels. Afin de visualiser la magie d'Alcandre, Juvet fait concevoir à Christian Bérard le décor d'une grotte imaginaire dans laquelle on voit le proscenium d'un petit théâtre. L'idée de montrer un théâtre sur la scène est loin d'être acceptée par Pierre Lièvre qui dit que Juvet « a prétendu servir Corneille ». Le petit théâtre est doté d'une certaine mobilité car, d'après l'annotation concernée, « on voit le petit théâtre au fond avancer jusqu'au 3^e plan de chaque côté de la coulisse » à la fin de l'acte IV. D'ailleurs des praticables sont mobiles en fonction de la machinerie : le mouvement de la prison de Clindor est contrôlé par le système électrique⁵⁴⁶ ; l'ouverture de la grotte faite par la draperie monte et descend « sous la direction » d'Alcandre qui porte une baguette magique. Quant au mouvement des acteurs, il est trop stylisé pour maintenir la « vraisemblance » dans le jeu. Plusieurs critiques se scandalisent alors de l'aspect « acrobatique » des conduites. Le jeu n'est pas « naturel », mais plutôt proche de celui des marionnettes ou des pantomimes.

⁵⁴⁴

Il est à noter, d'un côté, qu'Henri Gouhier reste très favorable : « IL ne nous restera plus qu'à reconnaître l'intelligence du metteur en scène, son sens de l'image imprévue, cette compréhension et ce goût qui lui permettent de communier spontanément avec un génie ignorant la poésie du sordide. Une fois encore, Louis Juvet a montré que l'art authentique est à la fois luxe et simplicité ». Henri Gouhier, *Le chronique dramatique des Lettres et les Arts*, mars 1937, p. 159. Brasillach se prononce en faveur de Juvet également : « on s'aperçoit que Pierre Corneille est véritablement notre Shakespeare ». Robert Brasillach, « Les Spectacles : *L'illusion* », *La Revue universelle*, mars 1937. De l'autre côté, ceux qui sont contre la nouveauté de la mise en scène de Juvet avouent, d'une même voix ou presque, que le « contresens énorme » que Juvet commet « a réjoui, enchanté, épanoui les spectateurs », pour citer Kemp.

⁵⁴⁵

Lucien Dubech, « La chronique des théâtres. 'Ondine' », in *Action Française*. 12, mai, 1939.

Par exemple, quand les personnages du spectacle « enchâssé » apparaissent pour la première fois après la réplique d'Alcandre « Ma baguette à la main, j'en feray davantage », ils s'habillent comme s'ils étaient des figures de commedia dell'arte ou du théâtre des marionnettes : dans cette scène ce sont les « figurants » qui portent le costume de chaque personnage, Isabelle, Clindor et Éraste et « tous trois sont masqués ». Ils « descendent presque à l'entrée de la grotte », « sur

L'auteur n'ayant pas obtenu le droit d'utiliser cette image.

Celle-ci ne sera pas diffusée.

*Figure 12 : L'illusion mise en scène de Jouvet à la Comédie-Française (création, 1937)
(D.R.)*

⁵⁴⁶ Voici l'annotation concernée pour le début de la scène 7, acte IV, scène du monologue de Clindor en prison : « on charge la prison. Dès que celle-ci est presque à terre on avance la porte de la coulisse C et la pente de la coulisse E. Voir conduite électrique pour l'arrivée de la prison au sol ». Nous ne savons pas encore si ce document sur la « conduite électrique » est aussi conservé aujourd'hui dans le même état de conservation que le relevé de mise en scène.

L'auteur n'ayant pas obtenu le droit d'utiliser cette image.

Celle-ci ne sera pas diffusée.

*Figure 13 : Calque du plan du décor de L'illusion (d'après le relevé de mise en scène)
(Comédie-Française)*

le rythme de la musique ». Puisqu'Alcandre donne « un coup de baguette » effectivement en disant sa réplique, les trois acteurs devraient paraître aux yeux du public manipulés par le personnage qui travaille comme s'il était le chef d'orchestre ou l'opérateur des marionnettes. Quant à l'effet de pantomime, pour n'en citer que deux exemples, Jovet ajoute un long jeu sans réplique entre la scène 2 et 3, là où Isabelle fait sa première entrée après être apparue sur la scène en tant que « figurante ». Le jeu est accompagné de la musique de manière qu'il paraît être une sorte de danse. Par ailleurs, vers la fin de l'acte V, des personnages de la pièce « enchâssée » réapparaissent sans prononcer un mot pour placer un buste de Corneille sur le socle. Les deux exemples ne sont peut-être pas sans rapport avec l'argument de Kemp : « M. Jovet nous offre un ballet bref », ou avec la critique de Crémieux : « fallait-il aller jusqu'à la bouffonnerie ? »

À tous ces effets soulignant le côté féerique de la pièce vient s'ajouter le fait que Jovet met en relief, par le moyen de la machinerie, non seulement l'imaginaire de la pièce encadrée mais aussi celui de la pièce-cadre. Dans la scène 9 de l'acte II, Alcandre et Pridamant « paraissent dans le char » et « disent leur texte tandis que le char qui est entré par E traverse la scène pour sortir par F » ! Mais ce n'est pas tout : avant la fin de l'acte III, ces deux personnages « entrent en l'air de H dans le char. Ils disent leur texte tandis que le char descend vers la scène puis remonte à gauche par G par où il sort ». Rappelons que tout au début de la pièce, en entrant sur la scène, Pridamant « doit paraître fatigué » puisque le public doit comprendre qu'à bout de désespoir le père vient faire appel à la magie d'Alcandre. Le vieillard épuisé montre sa « frayeur » quand « ce grand mage » prononce le mot « spectres » devant « l'illusion » de Clindor, comme si Pridamant craignait la vraie mort prématurée de son fils. Par contre, vers le milieu de la pièce, Jovet fait voler non seulement Alcandre mais aussi Pridamant, comme si celui-ci faisait également partie de la féerie on ne sait à partir de quelle scène. Nous ne saurions

imaginer la fureur de P. Brisson quand il voit les deux personnages circuler miraculeusement sur scène en char : dès la scène de l'acte I où le père prononce de tristes paroles, le critique est déjà contrarié par la mise en avant du côté magique chez Alcandre qui sait ouvrir et fermer la grotte à son gré : « le ton tragique avait été donné dès le début par M. Dessonnes (Pridamant) qui poussait des plaintes affreuses en songeant à son fils. M. Clariond⁵⁴⁷ suit le mouvement, il le suit d'ailleurs avec intelligence. Sa position est impossible ».⁵⁴⁸

Ainsi, l'entrée de chaque personnage sur scène ressemble non pas à une entrée mais à une « apparition ». À la place de l'interprétation réaliste et raisonnable, la rêverie s'impose, visualisée. Il n'est pas étonnant que la création ait été qualifiée d'occultiste, notion toute contraire à ce que le milieu théâtral de l'époque attendait d'une représentation du théâtre du XVII^e siècle. Le génie du metteur en scène consiste à appliquer à Corneille l'effet visuel que Pitoëff pouvait faire accepter sur la scène par le théâtre de Pirandello, tout en découvrant l'affinité essentielle entre l'intention de Corneille et le pirandellisme. À la différence de ses contemporains traditionalistes qui croient que « les personnages de *L'illusion*, évoqués par Alcandre, ne sont pas des fantômes. Ils sont consistants, charnus, sonores, autant que ceux de la Galerie du Palais »⁵⁴⁹, il rend volontairement les personnages cornéliens oniriques et fantasmagoriques en mettant en valeur ses réflexions sur le statut du « personnage-fantôme »⁵⁵⁰.

3.L'illusionnisme au carrefour du dramatique et de l'épique

Giraudoux demande à son interviewer André Arnyvelde, une grande vigilance quant à l'emploi du terme « féerie », lors de l'entretien radiodiffusé avant la générale d'*Ondine* ; il se montre même un peu embarrassé par cette question : pourquoi la féerie ?⁵⁵¹ Si la discussion tourne en rond dans cet entretien (Arnyvelde parle d'« une controverse assez impossible »), c'est que d'une part, l'interviewer ne prononce le mot féerie qu'au sens étroit du terme, là où « des races imaginaires » vivent ; et d'autre part, Giraudoux l'utilise en un sens original : « toute production de l'esprit est en soi une féerie puisqu'elle ne relève plus des contingences humaines ». Il ne fait pas la différence entre la féerie et le théâtre, entre « une ondine créature des eaux » et Phèdre, Psyché ou le général Boulanger que l'on voit « joués chaque jour au Théâtre Français », parce qu'il se réfère « aux lois même du darwinisme qui affirment que l'homme descend du poisson »⁵⁵². Tandis qu'il rend son *Ondine* indéniablement féerique deux ans seulement après la création de *L'illusion comique* étiquetée comme « féerie », il refuse d'appliquer le terme à

⁵⁴⁷ L'acteur joue le rôle d'Alcandre.

⁵⁴⁸ Pierre Brisson, *op. cit.*

⁵⁴⁹ Robert Kemp, *op. cit.*

⁵⁵⁰ Voir : Le sous-chapitre précédent intitulé « Louis Jouvet et l'irréalisme au théâtre »

⁵⁵¹ Le texte de cet entretien est établi par Brett Dawson sous titre de « A propos d'*Ondine* » et publié dans *Cahiers Jean Giraudoux* 8, Paris, Grasset, 1979, pp. 72-75.

sa pièce. Comment pouvons-nous expliquer cette attitude presque paradoxale de l'auteur ?

Nous sommes invités à nous focaliser sur le personnage-magicien qui est la cause principale du merveilleux d'*Ondine*, l'illusionniste. D'une part, son omniprésence mystérieuse est visualisée par la mise en scène, ce qui rend la représentation pleine d'illusions fantasmagoriques. D'autre part, sa pluralité identitaire complique la structure de la pièce par l'usage de deux procédés dramaturgiques, le théâtre dans le théâtre et le procès : dans le premier cas, le personnage se déguise en magicien-illusionniste, dans le second, en participant à l'auditoire du procès il est nommé juge provisoire.

Tout au début de l'acte I scène 1, « une tête de vieillard couronnée, à barbe ruisselante » apparaît dans la cabane de pêcheurs « à la lueur d'un éclair ». Cette apparition qui devrait être accompagnée par une forte lumière n'est autre que, dans la mise en scène de Jovet, la tête du Roi des ondins lui-même.⁵⁵³ Vers le milieu de l'acte, plusieurs ondines surviennent sur la scène en même temps que la cabane devient transparente. Une fois qu'Ondine et Hans se sont entendus, elles commencent à les soumettre sans répit à de petites attaques réitérées, à de rapides assauts incessants. À la fin de l'acte, à côté de leurs présences hyper-féeriques, « le Roi des ondins se dresse du sol », d'après l'annotation du régisseur de Jovet. Ainsi le personnage apparaît sur scène deux fois, d'une manière si impressionnante que le mouvement des jeunes ondines semble s'effectuer sous ses ordres. Dans l'acte II, chaque fois qu'une « scène » montrée par la magie de l'illusionniste se termine, le profil du chambellan change : après l'anecdote de la réconciliation entre Hans et Bertha, le chambellan a sur les joues une barbe de six mois ; avant la fin de l'acte II, celui-ci devient chauve⁵⁵⁴ ! Le public comprend que tous ces changements physiologiques impossibles à expliquer logiquement sont causés par le Roi des ondins qui peut, on ne sait comment, accélérer le temps dramatique.

Ainsi ce Roi des ondins - qui se déguise en illusionniste dans l'acte II – est-il tout-puissant. La caractéristique de ce pouvoir consiste en une espèce d'ubiquité. Le texte est écrit de manière à ce que le spectateur ressente la présence virtuelle du Roi des ondins partout dans la pièce. Donc ses deux entrées dans l'acte I ne sont pas « normales », la première fois par la fenêtre⁵⁵⁵, la deuxième fois « *du sol* » ; en revanche, dans l'acte II, il est physiquement partout par le moyen du déguisement. Dans le dernier acte, le caractère du personnage s'imposerait davantage quand on entend sa voix retentissante « Ondine démoniaque ! ». L'effet est d'autant plus accentué qu'il n'est pas

⁵⁵² Cette moquerie apparente de Giraudoux nous paraît d'autant plus intéressante que dans des récits romanesques de Giraudoux les créatures aquatiques sont souvent évoquées comme si elles accompagnaient les personnages en chair et en os. Ses personnages sont-ils tous des poissons finalement ? Quel effet donne-t-elle l'affinité entre les hommes et les poissons dans l'oeuvre de Giraudoux ?

⁵⁵³ Dans un cahier de conduite on peut lire l'annotation suivante : « Auguste remonte à la fenêtre. La tête du vieillard (le Roi des ondins) apparaît dans la fenêtre ».

⁵⁵⁴ Dans *L'illusion comique* aussi, le personnage vieillit en fonction de la magie d'Alcandre.

sur la scène quand il la prononce. Il « surgit »⁵⁵⁶ aussitôt après cette réplique de la porte jardin. Après cette entrée imposante il ne sort plus jamais de la scène. Bien qu'il ne soit ni juge ni avocat, il va intervenir dans le procès, prendre l'initiative de la discussion, enfin être désigné par le premier juge comme gardien du bourreau qui est censé trancher le col d'Ondine.

Par ailleurs, une des caractéristiques de l'écriture giralducienne est, comme l'avons déjà développé dans la première partie de ce travail⁵⁵⁷, les rappels répétitifs au lecteur de la présence de choses épisodiques et anecdotiques. Grâce à la prépondérance de l'illusionniste, Giraudoux dispose de deux nouveaux outils qui lui permettent d'insérer plus d'anecdotes : le théâtre dans le théâtre et le procès. Nous pouvons évoquer, à la suite de la démonstration de Catherine Nier appuyée sur le livre de Georges Forestier, que la structure de l'acte II d'*Ondine*, contenant « un petit divertissement personnel » montré par L'illusionniste aux mondains, est très proche de celle d'un « enchâssement parfait », car : le deuxième acte formant la pièce intérieure est enchâssé « au milieu de la pièce-cadre et nous permet d'assister à une succession de spectacles dont certains acteurs de l'action principale deviennent spectateurs et dont ils ponctuent le déroulement par leurs commentaires⁵⁵⁸ ». L'illusionniste fait installer les curieuses qui « deviennent spectatrices ». Dans le cadre de la magie de ce spectacle, le Chevalier et Bertha se rencontrent, malgré le cri d'alerte du poète opposé au magicien : « Qui vous dit que le Chevalier et Bertha, par négligence ou par routine, ne se seraient pas évités toute leur vie... »⁵⁵⁹ Une fois que ces retrouvailles ont lieu dans le spectacle enchâssé, sont révélées successivement plusieurs vérités qui n'auraient pas pu être à la portée des spectateurs de la pièce enchâssée : la vraie identité de Bertha en tant que fille unique du couple des pêcheurs qui sont les parents nourriciers d'Ondine, le regret de cette fille adoptive de la famille royale d'avoir mal traité son ancien fiancé, ses connaissances sur le protocole de la famille du chevalier qui auraient pu être précieuses si elle s'était mariée avec lui, la rencontre d'Auguste avec Violante, la femme idéale du Chevalier..... Toutes les étapes qui conduisent Hans et Ondine à se séparer sont exposées dans ces spectacles enchâssés également. La structure du théâtre dans le théâtre qui implique

⁵⁵⁵ L'emploi de la tête du Roi des ondins pour l'apparition de la tête de vieillard blanc n'est pas indiqué dans le texte de Giraudoux. En revanche, dans le conte La Motte-Fouqué, le rapport entre ce vieillard et le Roi est bien fondé, d'après la notice de la Pléiade : « la tête de vieillard blanc, qui ne sera qu'épisodique dans la pièce de Giraudoux, forme un leitmotiv du comte de la Motte-Fouqué : apparition de l'oncle Kühleborn, qui prend parfois figure de Bertalda, ou masque grimaçant de démon, elle se présente toujours un 'long homme blanc', une écume blanche, une barbe blanche, une mousse blanche ruisselante, un 'homme de taille gigantesque, blanc comme neige, qui sans arrêt, secouait la tête d'une étrange manière' » *Ondine*, p. 762, note. 2.

⁵⁵⁶ D'après le cahier de conduites. *op. cit.*

⁵⁵⁷ Dans la première partie nous parlerons de l'originalité du romancier Giraudoux ; l'élimination ou la déformation de son originalité en fonction de contraintes de la norme stricte de la dramaturgie traditionnelle sera discutée également.

⁵⁵⁸ Catherine Nier, *op. cit.*, p. 324.

⁵⁵⁹ *Ondine*, p. 795.

nécessairement « un spectacle détaché »⁵⁶⁰ permet à l'auteur de mettre plus d'anecdotes que l'action principale ne peut en contenir toute seule. Il est à noter qu'elles sont pratiquement des inventions de Giraudoux puisque La Motte-Fouqué ne les a pas du tout détaillées si ce n'est en quelques lignes d'explication. C'est à l'aide de cette structure baroque, très semblable à celle de *L'illusion comique*, que l'auteur a réussi à déployer autant d'imagination qu'il en a montré dans *Électre*, mais de manière différente.

Si la structure de l'acte II entraîne une sorte de prolifération d'histoires secondaires sous forme de théâtre dans le théâtre⁵⁶¹, celle de l'acte III constitue une « pièce-procès ». Cette idée, qui vient du souvenir de *La petite Catherine de Heilbronn* de Kleist, « signifie que les deux parties seront entendues, la thèse et l'antithèse juxtaposées, sans nul souci de cohérence »⁵⁶². Pourtant, la première moitié du procès dans l'acte déroule de façon absurde et extravagante. Cela est causé par la logique folle du chevalier Hans, qui « est demandeur dans le procès ». Alors qu'avant le procès il affirme qu'il n'a pas l'intention de revoir Ondine son ancienne épouse mais « une ondine, un être privé de vie humaine », il nie, en plein procès, qu'elle soit « démoniaque ». Les juges ne sont que des spécialistes de cas surnaturels ; ils sont là donc pour accuser une ondine et non pas l'amour humain, mais Hans insiste ainsi : « c'est pourtant là le procès. Qu'il se range à cette barre, l'amour, avec son derrière enrubanné et son carquois. C'est lui l'accusé ». Toutes les questions posées par les juges à propos de la monstruosité de l'héroïne ne font que troubler la discussion⁵⁶³. Au moment où le débat apparaît sans issue et que tout le monde « nage dans l'incohérence », le Roi des ondins s'impose comme le troisième juge effectif. Bien que la logique juridique n'appartienne pas à son monde des ondins, il tire le meilleur parti possible de la forme du procès : il réussit à révéler d'abord le mensonge d'Ondine. Celle-ci, affolée par l'idée de la mort de Hans qui

⁵⁶⁰ Georges Forestier, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁶¹ Ce qui n'est pas sans rapport avec ce jugement sévère lancé par Claude Jeannin dans l'article de *Tribune de France*, 12, mai, 1939 : « Mais comment M. Giraudoux et M. Jouvet, si intelligents, si compréhensifs d'ordinaire des exigences théâtrales, n'ont-ils pas compris que les prouesses, du décorateur et du metteur en scène dispersaient l'attention du public, nuisaient à l'émotion, et faisaient passer les protagonistes au rang de comparses ? Il y a dans ce second acte, une parodie de Cléopâtre amusante, certes, mais parfaitement inutile. Et dès lors, on commence à avoir l'impression que certaines tirades, certains jeux de scène sont aussi inutiles, on s'efforce en vain de saisir l'essentiel – pour tout dire, on perd pied, on se lasse. »

⁵⁶² Jacques Body, *Giraudoux et l'Allemagne*, p. 400. Le spécialiste de Giraudoux y déploie également ses argumentations sur le rapport probable entre l'œuvre de Kleist et la structure de l'acte III d'*Ondine*.

⁵⁶³ Giraudoux aussi, a effectivement rendu la « controverse assez impossible » lors de l'entretien avec André Arnyvelde, sur la féerie de sa pièce, dont le texte est déjà cité plus haut. Citons un peu longuement ce que l'interviewer dit à Giraudoux, parce qu'il nous paraît intéressant de réfléchir à un certain parallèle entre la scène entre les deux juges et Hans et l'entretien entre l'auteur et l'interviewer. Dans tous les deux cas, la divergence d'idée sur la nature d'Ondine rend sans issue la discussion. « André Arnyvelde : Je crois me permettre de dire que nous entrons là dans une controverse assez impossible. Nous serions encore bien tard devant le micro, et comme je sais que vous êtes non seulement encore particulièrement bousculé, mais que vous avez particulièrement de mérite à m'accorder cette interview parce qu'on vous attend au théâtre, je me garderai bien d'entamer une exégèse entre la femme actuelle, le symbole de l'eau, l'ondine... »

l'a trahie en rejoignant Bertha – car Ondine avait accepté le pacte avec le Roi des ondins : si Hans la quitte, il est destiné à mourir – essaie de faire semblant de trahir son mari la première avec Bertram. Le Roi des ondins exploite le système du procès, assignation du témoin : il fait surgir Bertram sur scène par sa magie, bien qu'il ait « disparu depuis six mois », et le confronte avec Ondine qui, crie le nom de Hans désespérément au lieu d'embrasser Bertram publiquement. Ainsi le mensonge d'Ondine est découvert : « voilà la preuve » dit le Roi. Par ailleurs, par cette plaidoirie logiquement construite, c'est non la monstruosité mais l'humanité d'Ondine qui est dévoilée, car elle essaie d'imiter une caractéristique très humaine chez Hans quand elle ment et parle de sa soi-disant trahison :

Ondine : Oui, j'ai voulu te faire croire que je l'avais trompé la première. Mais ne juge pas les sentiments des hommes avec nos mesures d'ondins. Souvent les hommes qui trompent aiment leurs femmes. Souvent ceux qui trompent sont les plus fidèles. Beaucoup trompent celles qu'ils aiment pour ne pas être orgueilleux, pour abdiquer, pour se sentir peu de chose près d'elles qui sont tout. Hans voulait faire de moi le lys du logis, la rose de la fidélité, celle qui a raison, elle qui ne faillit pas... Il était trop bon, Il m'a trompée. Le Roi des ondins : Te voilà presque femme, pauvre Ondine !⁵⁶⁴

Si Ondine ne cesse de crier pendant le procès « je t'ai trahi la première, avec Bertram ! » en même temps qu'elle affirme – paradoxalement - son amour perpétuel pour Hans devant lui, c'est parce qu'elle voudrait être totalement humaine, c'est-à-dire qu'elle cherche à avoir une vie pleine de paradoxe et d'absurdité, à la différence de celle des autres ondins dont le monde est gouverné par la clarté monologique. C'est dans ce sens-là que nous comprenons pourquoi le Roi des ondins affirme : « c'est la femme la plus humaine qu'il y ait eu, justement parce qu'elle l'était par goût ».⁵⁶⁵

Ondine peut donc se lire comme l'histoire de la transformation sentimentale d'un monstre. Au début, elle cherche seulement à ne plus quitter Hans, tout en suivant la logique des créatures aquatiques : une fois allié, on ne se quitte jamais. Pourtant elle finit par comprendre la complication de la vie humaine. Ainsi l'acte II et III de la pièce visualisent sous forme de théâtre dans le théâtre et de procès, la confrontation dialectique entre le mythe d'une ondine démoniaque et une autre histoire d'amour inventée par Giraudoux. De cette façon, l'auteur montre un autre côté caché du mythe qui l'emporte sur l'hypotexte mythologique. Citons ce que Jacques Body fait remarquer : « Ondine laïcisée, Ondine prête à paraître "la femme la plus humaine", Ondine éprise du "seul homme digne d'être aimé, celui qui ressemble à tous les hommes", les arrière-plans métaphysiques du conte de La Motte-Fouqué s'effondrent, il ne reste plus, face à face, qu'un homme et qu'une femme – la stricte matière d'une histoire d'amour »⁵⁶⁶.

Giraudoux s'acharne à préciser le terme « féerie ». Nous pouvons supposer deux raisons à cela. Il a besoin de mettre sur le même pied l'humanité de son Ondine et celle

⁵⁶⁴ *Ondine*, p. 845.

⁵⁶⁵ *Ibid*, p. 837.

⁵⁶⁶ Jacques Body, *op. cit.*, p. 396.

de Phèdre ou du « général Boulanger » parce que son héroïne est aussi « terrestre » qu'eux. La perte de mémoire d'Ondine et la mort de Hans sont aussi irrémédiables que le suicide de Phèdre, parce qu'il n'y a pas de personnage équivalent au Puck du *Songe d'une nuit d'été* qui dise à la fin de la représentation théâtrale que la pièce n'était qu'un mauvais rêve, et parce que la fin de la triste histoire d'amour survient sans être reportée au lendemain comme Shéhérazade le fait dans un conte des *Mille et Une Nuits*. Ondine n'est donc pas une féerie si ce genre dramatique est fait exclusivement pour consoler les pauvres hommes dignes de pitié par le moyen de la fantaisie, de l'imagination, et de la magie. D'autre part, affranchie des contraintes dramaturgiques telle que l'unité d'intérêt, d'action, la liaison de scènes, la cohérence de l'action dramatique, la féerie à la Giraudoux ne ressemble plus au genre puéril et facile. Elle est revalorisée comme une forme dramatique pleine de liberté narrative grâce à sa souplesse structurale : à la différence de la forme normative du drame, la féerie permet à l'écriture dramatique de Giraudoux d'englober autant de voix, autant de points de vue que ses récits narratifs contiendraient. Grâce au lien libre entre les tableaux produits par un coup de baguette de l'illusionniste, personnage créé sous le signe d'Alcandre, des histoires qui sont petites, grandes, anecdotiques, inconnues se multiplient aussi bien que dans la forme narrative telle que le roman.

Nous avons vu plus haut l'affinité entre la métaphore aquatique et le « moi » narratif rejeté par l'auteur lors de ses débuts. Giraudoux était résolu à atténuer les traits oniriques que contient l'omniprésence de la voix narrative dans le roman de Siegfried von Kleist, mais cette fois, il trouve une forme visuellement et théâtralement équivalente à l'omniprésence de l'eau sous le signe du romantisme allemand, au bout de dix ans d'expérience professionnelle avec son unique metteur en scène. Ainsi l'irréalisme appuyé sur la concrétisation d'éléments féeriques devient en quelque sorte le cheval de bataille du théâtre de Giraudoux et va jusqu'à faire ressortir, à la place du mythe d'une ondine démoniaque, une petite histoire d'amour humain qui est léguée au cœur du spectateur.

* * *

L'illusionniste est chargé de la même fonction que le Mendiant dans *Électre* : celle du commentateur épique. Tous les deux réussissent à créer une certaine connivence avec les spectateurs car ils montrent ce qu'ils savent déjà. Si le Mendiant suggère dès son entrée, le retour possible de la monstruosité mythologique de la fille d'Agammemnon par son discours « divagant », le Roi des ondins devance le déroulement de l'intrigue en disant « Hans va te trahir ». En bref, ils révèlent ce que le public veut savoir. Pourtant, il y a une grande différence entre ces deux commentateurs épiques. Le Mendiant met en doute le mythe connu en suggérant une autre histoire imaginaire : l'amour d'Égisthe pour Électre. Ainsi met-il en question l'omniscience du spectateur concernant le mythe. L'histoire mythologique d'Électre est-elle totalement vraie ? Or, dans *Ondine*, Giraudoux n'a plus de mythe à mettre en doute, car le mythe ne s'impose plus. Le commentateur épique dans cette pièce est là pour dénier le mythe. L'histoire ne peut même plus rivaliser avec d'autres histoires secondaires polyphoniques parmi lesquelles l'histoire d'amour s'impose. Il est à noter absolument que, tout d'abord, c'est par l'intermédiaire de procédés compatibles avec l'épique tels que le théâtre dans le théâtre (= procédé permettant la visualisation de plusieurs mondes parallèles) et le procès (= procédé qui divulgue

plusieurs points de vues simultanément présents) que l'histoire d'amour s'impose à la fin. Ainsi Ondine est délivrée de son image fabuleuse puisqu'elle n'est plus à la fin, ce monstre démoniaque qui séduit les hommes pour les tuer à la fin, mais une figure féminine amoureuse d'un homme. Ensuite, - ce qui n'est pas moins important à notre avis - le théâtre dans le théâtre et le procès fonctionnent ainsi exclusivement sous l'autorité de l'illusionniste, personnage giralducien créé en partie des traits d'Alcandre, le magicien dont Jovet a « épousseté la statue éternelle », de la même manière que Giraudoux revisite la figure d'Électre.

TROISIÈME PARTIE : PERFECTIONNEMENT DE LA DRAMATURGIE NARRATIVE

Préambule

En créant *Ondine*, Giraudoux réussit sans conteste à transposer l'onirisme que l'hypotexte contient, dix ans après la création de *Siegfried* dépourvu de traits rêveurs malgré l'ambiance chimérique et visionnaire que contient *Siegfried et le Limousin*. Son écriture dramatique est considérablement romanisée quand des contraintes matérielles scéniques s'y incorporent. Mais, même avec *Ondine*, Giraudoux ne parvient pas à trouver l'équivalent scénique de son « moi » narratif particulier.

Jean, narrateur de *Siegfried et le Limousin* est une présence contradictoire. D'un côté, c'est un personnage romanesque au sens traditionnel. On sait bien qu'il est un ami proche d'un certain Forestier et se demande ce qui est arrivé à celui-ci ; il part en Allemagne en espérant le retrouver ; l'Allemagne est un pays familier pour lui parce qu'il y avait vécu pour faire des études dans sa jeunesse. Le lecteur est ainsi au courant de quelques éléments personnels du narrateur. De l'autre côté, il est aussi vrai qu'il est une

simple forme d'énonciation dépourvue de caractère défini. A part lesdits détails, le lecteur ne sait rien sur lui. On ignore ce qu'il fait dans la vie – encore que l'on sache vaguement qu'il est homme de lettres – et quelles sont les ressources qui lui permettent de voyager longtemps en Allemagne sans qu'il se soucie de trouver de quoi vivre. A cela s'ajoute que la ligne de démarcation identitaire avec d'autres personnages tels que Geneviève, Zelten, Siegfried s'estompe parfois. Sa corporalité disparaît ; son caractère flottant se fait remarquer au fur et à mesure.

En fin de compte, il est à la fois limité et illimité, défini et indéfini. Limité en tant que personnage romanesque au sens réaliste : on sent, au moins au début du récit, qu'il est un personnage en chair et en os. Il est prisonnier de l'idée que quelqu'un pille des textes de son ami disparu en abusant de l'absence de celui-ci ; la colère le pousse à porter plainte contre la maison d'édition, de la même manière qu'un personnage de la littérature réaliste l'aurait fait. Illimité parce que sa mémoire ne reste plus personnelle après que Jean entre en Allemagne et se met à y errer ; elle devient collective comme si sa mémoire et celle d'autres personnages – Geneviève, Zelten, Siegfried – se mélangeaient. La voix est d'abord définie, ensuite multipliée, et finit par faire sentir la présence de la vaste galaxie qui s'étend derrière.

Dans la dernière scène du roman, Jean contemple Siegfried-Forestier qui est en plein sommeil dans le train qui les amène en France. La scène est impressionnante, parce qu'ayant vu tant de fois de dédoublement entre Jean et Siegfried, on ne prend plus du tout gratuitement celui qui s'endort pour Forestier ; ne serait-il pas le double de Jean en personne ? Ce que l'on a vu sous le regard de ce narrateur ne s'est-il pas produit dans le cadre du rêve de celui-ci ? Le statut réel et irréel du roman doit rester ambigu, ce qui détermine le caractère hallucinatoire du roman.

En créant l'illusionniste d'*Ondine* et le Mendiant d'*Électre*, Giraudoux réussit à introduire ladite vaste galaxie sur la scène. Avec l'illusionniste par le moyen du merveilleux, avec le Mendiant par le moyen du récit extravagant qui bouscule la spatio-temporalité de la parabole, Giraudoux met sur scène ceux qui auraient été éliminés dans le carcan de la composition dramatique, et qui sont pourtant des éléments inhérents à l'univers cosmique de Giraudoux. Pourtant, à la différence de Jean, ces deux personnages dramatiques sont dépourvus de la réalité extérieure : le premier est un habitant du monde aquatique, le second est un personnage avec qui Électre et Égisthe, deux personnages d'inspiration mythologique échangent des mots. Leurs présences sont ostensiblement littéraires dans la mesure où ils viennent du monde imaginaire. Par surcroît, les autres personnages s'aperçoivent de l'étrange pouvoir de ces deux « sujets épiques ». Ondine connaît bien la véritable identité de son oncle déguisé en illusionniste ; le chambellan s'amuse du merveilleux tout en sachant le pouvoir de ce dernier. Quant au Mendiant, Égisthe et son entourage reconnaissent la double identité de celui-ci : à la fois ivrogne et dieu.

Pour ainsi dire, le dialogue est partagé seulement entre les personnages encore dans *Ondine* et *Électre*. Mais, afin de faire apparaître l'équivalent du « moi » narratif de Giraudoux, le dialogue doit être partagé non seulement entre les personnages, mais aussi entre la salle et la scène. Il faut que le public s'interroge sur le statut réel-irréel de ce qui se passe sur la scène et qu'ainsi le dialogue silencieux entre la salle et la scène se

produise.

Pour mettre en scène « une idée dramatique », parler de « l'Allemagne » avec ce mégaphone plus efficace que le roman qu'est le théâtre, et collaborer avec des acteurs de la troupe de Jouvet, Giraudoux se lance dans le théâtre. Toutefois, quand la guerre éclate et que l'Occupation commence, ces trois raisons pour lesquelles Giraudoux continuait le théâtre ont disparu. Son théâtre s'oriente vers une négation de soi-même. Mais, pour nier, il faut que l'on soit conscient de ce que l'on voudrait nier. Le travail de négation est pénible, mais c'est une occasion d'introspection très approfondie. Cela ouvre la voie qui aboutit à la naissance du personnage pittoresque, la Folle de Chaillot, le premier / dernier équivalent du « moi » narratif.

Chapitre I l'ère du pessimisme

La deuxième guerre mondiale éclate en 1939 alors que l'écriture dramatique de Giraudoux parvient à un état de maturité. *Ondine* est créée le 4 mai et connaît un triomphe éclatant. La fermeture annuelle du théâtre de l'Athénée est prévue du 30 juin jusqu'à septembre. La guerre est déclarée le 3 septembre. Trop d'acteurs et de machinistes sont mobilisés pour ouvrir la nouvelle saison. La deuxième série de représentations d'*Ondine* a lieu seulement le 23 mars 1940 et plaît au public. Les représentations s'arrêtent le 15 mai. Le 31, l'Athénée est fermé définitivement. Un an environ après l'Armistice en 1940, la troupe de Jouvet quitte la France en partant de Lyon le 27 mai 1941 pour s'embarquer à Lisbonne⁵⁶⁷. Ainsi le metteur en scène s'absente de France et vit en tournée en Amérique Latine pendant quatre ans. Jean Giraudoux est mort le 31 janvier 1944 sans voir Paris libérée ni Jouvet retourner en France.

Le pessimisme saute aux yeux pour ce qui est des deux pièces écrites pendant la guerre, *Sodome et Gomorrhe*⁵⁶⁸ et *Pour Lucrèce*. Les êtres humains sont tous détruits à la fin de *Sodome* ; l'héroïne se laisse piéger et se suicide dans *Pour Lucrèce*. Mais le pessimisme de Giraudoux ne date pas des années 1940. Il s'agit de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, avec laquelle « Giraudoux prend figure de poète national »⁵⁶⁹, souligne Jacqueline Jomaron. La pièce « la plus célèbre, la plus jouée, la plus vendue, la plus éditée, traduite, commentée [...] de tout le théâtre de Giraudoux et de tout le théâtre français et même de tout le théâtre occidental de son temps »⁵⁷⁰ se termine par la défaite du héros qui engageait le combat pour la paix avec tous ses efforts.

⁵⁶⁷ Ces dates sont précisées dans l'article rédigé par Marthe Besson-Herlin. « Du côté de chez Jouvet (1939-1940), d'après des extraits du livre de bord du Théâtre Louis-Jouvet » in *Cahiers Jean Giraudoux* 16, Paris, Grasset, 1987, pp. 179-183.

⁵⁶⁸ La rédaction de *Sodome et Gomorrhe* débute pendant que l'on répète *Ondine*. Giraudoux élabore et termine le texte seulement pendant que Jouvet est en Amérique du Sud.

⁵⁶⁹ Jacqueline Jomaron, « *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* : le texte et le temps », in *Cahiers Jean Giraudoux* 10, p. 124.

⁵⁷⁰ *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, notice, p. 1490.

Dans ces trois pièces, l'épiciation de l'écriture dramatique de Giraudoux devient stagnante ou réflexive. Il s'agit du retour au « dramatique » au sens szondi du terme dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Dans deux pièces achevées dans les années 1940, les procédés par lesquels la dramaturgie narrative se développe sont remis en cause.

I Effet d'engagement politique : *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*

Jacques Body alerte le public à propos d'une contrevérité formulée par Giraudoux au sujet de son engagement politique au moment de la création de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* : « Nul ne s'y est trompé – quoique Giraudoux ait prétendu qu'il ne voulait pas écrire une pièce d'actualité – ces Grecs et ces Troyens au bord de la guerre sont aussi bien les Français et les Allemands de 1935 »⁵⁷¹. Quelle que soit la volonté de l'auteur, la pièce est considérée comme le deuxième engagement politique patent de Giraudoux après *Siegfried*, sa première pièce⁵⁷². Les critiques dramatiques rapportent à la pièce la situation internationale critiquée et la menace de la Seconde Guerre Mondiale. Ils ont raison, puisqu'il y a des détails qui renvoient à l'actualité de l'époque : le pédant opportuniste Busiris évoque le débat sans issue mené par Nicolas Socrate Politis, auteur de *La Neutralité et la paix*, au sujet de l'invasion de l'Ethiopie par l'Italie en 1935 ; Quand Ulysse dit : « Les autres Grecs pensent que Troie est riche, ses entrepôts magnifiques, sa banlieue fertile »⁵⁷³, Troie se comprendrait comme une métaphore de la Chine aux yeux des Japonais, de l'Ethiopie aux yeux des Italiens, ou bien de la Rhénanie aux yeux des Allemands ; Giraudoux semble ridiculiser la Conférence de Stresa en faisant parler son personnage de l'entente mutuelle et amicale mais inefficace entre deux chefs des peuples en conflit lors de l'entretien organisé au bord du lac paisible⁵⁷⁴.

L'engagement politique de Giraudoux est traduit par l'intelligibilité du texte. Il faudrait que le public comprenne que la pièce est une prise de position résolue de la part de l'auteur. En effet, contrairement à beaucoup d'autres pièces, peu de critiques qualifient *La Guerre de Troie* d'incompréhensible. C'est ce qui rappelle que l'auteur facilite la compréhension du public suivant des conseils de Benjamin Crémieux et de Louis Juvet lors de la rédaction de *Siegfried* et finit par rendre sa pièce « bien faite ». Pour rendre *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* non moins éducative que *Siegfried*, Giraudoux semble s'orienter encore une fois vers la composition normative plutôt que vers l'épiciation du

⁵⁷¹ Jacques Body, *Giraudoux et L'Allemagne*, p. 361.

⁵⁷² Quelques critiques tels que Henry Jamet accusent Giraudoux de ne pas faire entrer des personnages « réels » en chair et en os comme dans le cas de Geneviève ou de Siegfried dans la première pièce dramatique. L'accusation explique bien que la pièce contient un ton nettement politique, car sans se rappeler l'actualité politique de l'époque, le critique ne deviendrait pas aussi frustré du manque de la « réalité » dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*.

⁵⁷³ *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, p. 546.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 544. « A la veille de toute guerre, il est courant que deux chefs des peuples en conflit se rencontrent seuls dans quelque innocent village, sur la terrasse au bord d'un lac, dans l'angle d'un jardin. [...] Et lendemain pourtant éclate la guerre... »

texte.

1. Epicisation suspendue

Nous avons analysé la transformation graduelle de l'écriture dramatique de Giraudoux dans la partie précédente. Le dialogue est en crise et partiellement disloqué pour être remplacé par d'autres formes énonciatives telles que le monologue ou le soliloque ; il y a de plus en plus de scènes dans lesquelles la figure chorale vient remplacer la relation interpersonnelle dialoguée ; à cause de la perturbation de la nature vraie/fausse, réelle/irréelle, identique/équivoque, l'identité du personnage est tombée en crise ; à la place du personnage réaliste, d'autres sortes d'énonciateurs apparaissent comme écho, mystérieux, surnaturel, magicien...; Giraudoux fait apparaître sur scène un énonciateur semblable au « moi épique » tel que Peter Szondi l'a défini : le Mendiant d'*Électre*, l'illusionniste d'*Ondine*. Ils sont plus proches de la Figure que du personnage à proprement parler, de la même façon que chez Strindberg « le personnage est oblitéré par la Figure »⁵⁷⁵. À travers leurs regards étranges et étrangers le public saisit la totalité des événements dramatiques étalés de façon enchevêtrée.

La Guerre de Troie n'aura pas lieu est une exception. Alors que la progression de la dramaturgie narrative de Giraudoux est étroitement liée à la rupture de l'action telle que l'a définie Aristote dans son principe d'unité, de continuité et de causalité, dans cette pièce l'unité d'intérêt, la continuité de l'action, et la causalité entre des événements dramatiques sont largement maintenues. C'est que la pièce est écrite de telle sorte que le spectateur se pose la seule question tout au cours de la représentation : est-ce que la guerre aura lieu conformément au mythe, ou n'aura pas lieu à l'opposé du mythe ? Cette alternative s'impose même avant le lever du rideau : alors qu'il est de notoriété publique que la guerre de Troie a eu lieu, le titre mis au futur simple le dénie ! Dès le lever du rideau, la question s'affirme encore plus car la pièce débute par la même phrase que le titre prononcée par Andromaque, « La guerre de Troie n'aura pas lieu, Cassandre ! »⁵⁷⁶. La question forme l'unité d'intérêt de la pièce. D'ailleurs les traits de ce que l'on appelle la « crise » dramaturgique sont réduits : la crise de dialogue, de fable, ou bien d'identité de personnages ne s'impose pas autant que dans beaucoup d'autres pièces.

Effectivement, les personnages « dialoguent » au sens strict du terme : « affrontement d'individus soumis à une situation qui les met en demeure soit de se défendre, soit d'attaquer ». La première scène est déjà un affrontement entre Andromaque et Cassandre. La scène IV de l'Acte I est consacrée à la confrontation verbale entre Hector et Pâris. Hector et Hélène s'affrontent dans les scènes VIII et IX. L'acte deuxième commence par le dialogue entre Hélène et Troïlus. La scène III de l'Acte I est formée du dialogue entre Andromaque et Hector. La scène VIII de l'acte II est un grand débat mené par deux héroïnes, Andromaque et Hélène. La chaude et longue discussion entre Hector et Ulysse pour éviter la guerre a lieu dans la scène XIV de l'acte II... Les personnages s'adressent à leurs interlocuteurs en espérant surmonter des

⁵⁷⁵ Cf. Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, p. 78.

⁵⁷⁶ *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, p. 484.

difficultés actuelles par la communication verbale. Ils croient sincèrement au pouvoir médiateur du dialogue ; c'est le cas notamment d'Hector et d'Andromaque : ce premier adresse des mots aux autres avec empressement et cette dernière reste résolument face à face avec Hélène pour parler avec celle-ci.

La stabilité considérable du dialogue n'est pas sans rapport avec la stabilité de l'identité des personnages. Dans d'autres pièces à sujet mythique, Giraudoux donne libre cours à son imagination en inventant des détails et remet en question l'image stéréotypée des personnages. Par exemple, l'image d'Electre est divisée en deux : celle qui est paranoïaque et minutieuse et celle de la vengeresse tenace et opiniâtre. La première figure est évoquée au cours du débat mené entre des personnages, la deuxième par le récit mystérieux prononcé par le Mendiant. Il y a plusieurs Judith, l'une est l'héroïne, la deuxième se sacrifie à la place de celle-ci, les autres habitent partout en ville. Jupiter est humanisé, Amphitryon et Alcmène sont jupitarisés, ce qui constitue un grand écart entre les personnages mythiques et leurs nouvelles images créées par Giraudoux. Il ne se trouve pas ce genre de crise dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. L'image fixe des personnages mythologiques reste intacte. Le spectateur ne se pose pas la question de leur identité.

Par ailleurs, si la figure chorale se présente sous la forme du personnage collectif et a en général pour effet de créer « sur la représentation des faisceaux d'effets convergents visant à modifier le rapport du spectateur à la fable »⁵⁷⁷, la voix de la foule dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* ne fait pas fonction de chœur. C'est que d'une part, elle ne modifie pas le rapport du spectateur au fait historique : les vieillards en groupe faisant l'éloge de la beauté d'Hélène préfèrent faire la guerre contre la Grèce plutôt que de la rendre docilement. D'autre part, la foule ne reste pas une présence collective parce que sa voix se concrétise sous forme d'un personnage important, Priam, le Roi de Troie, qui prend la beauté grecque pour « une espèce d'absolution »⁵⁷⁸. La volonté collective de la foule ne fait que s'orienter vers la réalisation du fait historique. Par exemple, dans la scène 12 de l'acte II, devant Hector qui essaie de rendre paisiblement Hélène à la Grèce en insistant sur le fait que Pâris ne l'a pas touchée, Ulysse fait de la provocation :

Ulysse : Avouez, Hélène, que vous ne l'auriez pas suivi, si vous aviez su que les Troyens sont impuissants...[...] Pâris l'impuissant, beau surnom !⁵⁷⁹

Ayant essuyé un affront verbal au sujet de la virilité d'un prince troyen, la foule se lance dans un flot de paroles et divulgue à qui mieux mieux ce qui s'est passé véritablement entre Pâris et Hélène dans le bateau se dirigeant vers Troie. Ainsi la foule est une espèce de moteur qui amène l'intrigue de la pièce vers la même fin que dans le mythe, l'éclatement de la guerre.

Il est vrai que dans cette pièce aussi Giraudoux fait appel à son violon d'Ingres : la digression pleine d'imaginations. Il détaille la scène d'amour entre Hélène et Pâris par la

⁵⁷⁷ Rubrique « Choeur/choralité » in *L'exique du drame moderne et contemporain*, p. 41.

⁵⁷⁸ *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, p. 497.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 540.

bouche de petits bateliers, invente de nouvelles relations interpersonnelles en créant des personnages originaux, fait apparaître une curieuse figure qui s'appelle La Paix... Mais, dans la plupart des cas, ces détails inventés par Giraudoux ne viennent pas ébranler l'histoire mythologique mais ont pour effet de souligner l'alternative fatale « soit la guerre soit la paix », à la différence des autres pièces à sujet mythique dans lesquelles les détails qui prolifèrent causent le glissement du sujet vers d'autres histoires originales que le mythe. Les détails convergent vers un seul point de vue dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* tandis qu'ils divergent dans plusieurs sens différents dans d'autres pièces.

Tel est pris qui croyait prendre : le tragique d'Hector

La question sur la guerre ou la paix se conjugue avec le dynamisme prépondérant d'Hector. Mais plus le personnage est dynamique, plus l'infructuosité de ses efforts est accentuée. Car, malgré sa volonté⁵⁸⁰, la guerre éclate à la fin. Giraudoux souligne la vanité irréductible du combat pour la paix mené par Hector partout dans la pièce.

D'après l'édition de la *Pléiade*, la pièce compte vingt-quatre scènes. Hector est sur le plateau dans quinze scènes. Mais, puisque le combat contre la guerre sur l'initiative d'Hector continue par l'effort des personnages féminins telles qu'Andromaque et Cassandre, le héros paraît presque tout le temps « présent » sur la scène. A cela s'ajoute que dans un cahier de conduite⁵⁸¹, il y a des scènes où Hector ne quitte pas le plateau même si aucune réplique ne lui est attribuée : ce qui a pour effet que l'attention du public est sans cesse tournée vers lui. Sa présence s'impose également par la rapidité de mouvement. Par exemple, dans l'acte I, presque chaque fois qu'il parle avec ses interlocuteurs, c'est lui qui s'adresse à eux et qui évolue autour d'eux. Ses interlocuteurs ne bougent pas pour autant parce qu'Hector s'approche le premier, selon l'indication notée dans ce cahier de conduite : dans la scène 2 de l'acte I, Hector arrivant à la maison où Andromaque l'attend se déplace vers celle-ci ; au moment où il pose des questions à Pâris sur l'enlèvement d'Hélène (scène 4, acte I) et qu'il voit son père entrer en scène (scène 5, acte I), il semble que c'est tout le temps lui qui bouge et ses interlocuteurs restent sur place, car le mouvement des interlocuteurs d'Hector n'est pas du tout précisé alors que celui d'Hector est bien noté. La mise en scène du dynamisme d'Hector va de pair avec sa jeunesse nettement précisée par le texte : il est assez jeune pour souhaiter avoir mille garçons et mille filles. La vieillesse de son père et de ceux qui veulent garder la reine grecque à Troie contraste avec la jeunesse d'Hector qui cherche à la faire retourner en Grèce. Juvet fait entrer plus de vieilles personnes que l'indication scénique n'ordonne pendant qu'Hector est sur la scène ; ce qui aurait certainement pour effet de faire ressortir l'agilité vive du jeune prince héritier de Troie. Du reste la première longue réplique d'Ulysse commence par « vous êtes jeune, Hector... ».

⁵⁸⁰ La volonté est de Giraudoux aussi. Il fait commencer à baisser le rideau quand Ulysse qui a promis à Hector que la Grèce ne déclarerait pas la guerre contre Troie se met à marcher pour retourner à son navire.

⁵⁸¹ Il y a plusieurs cahiers de conduite. Celui que nous consultons dans ce présent travail est conservé dans le Département des Arts du spectacle de la BNF (Cote : LJM 45). C'est Julien Barrot qui annote les conduites pendant les répétitions de la pièce (création en 1935) sous la dictée de Louis Juvet.

Mais, tout bascule dans l'acte II. Alors qu'il est un ancien guerrier las de la cruauté de la guerre, un bon mari aimant sa femme, un bon frère inquiet, un bon fils respectueux, en même temps qu'un négociateur intelligent et sincère et le commandant qui bouge avec beaucoup d'agilité dans le premier acte, il doit prononcer le discours aux morts sans bouger, subir sans réagir l'affront à la fois verbal et corporel lancé par un Grec ivre et s'imposer avec beaucoup de dignité pour convaincre Ulysse dans l'acte suivant. Son immobilité complète peut se lire dans le cahier de conduite aussi. Hector reste figé quand il parle tout au cours de l'acte.

Il est intéressant de comparer les conduites d'Hélène avec celles d'Hector. Le metteur en scène ne fait pas bouger Hélène dans l'acte I sauf quand quelqu'un vient prendre la main de la belle pour la promener. Quand elle entre en scène pour la première fois (scène 7, Acte I,), elle ne fait que prononcer des phrases affirmatives qui plaisent à Pâris, comme si elle était une poupée qui n'a pas de volonté personnelle. Lors de la création de la pièce en 1935, pendant cette scène, elle reste debout comme une sorte de statuette. Dans la scène suivante aussi, elle reste immobile et autour d'elle Hector se promène en lui posant des questions. Son immobilité est tellement complète que l'on se demanderait si elle n'a pas de capacité corporelle qui lui permet de bouger toute seule. Toutefois, dès le début de l'acte suivant, Jouvét étale ostensiblement l'agilité et la réalité corporelles et le caractère spontané de l'héroïne. Prenons un exemple. L'acte commence par l'entrée de Troïlus, jeune et beau garçon. Loin de rester passive, elle adresse des mots provocateurs à ce jeune homme fuyant la scène, intimidé :

Hélène : Nous nous embrasserons, Troïlus. Je t'en réponds. ⁵⁸²

En effet, au moment où les portes de la guerre se rouvrent au bout de moins d'un jour malgré tous les efforts d'Hector pour les fermer, « *elles découvrent Hélène qui embrasse Troïlus* » selon l'indication scénique ⁵⁸³. Dans une des photos de mise en scène de la dernière scène, ils s'embrassent tellement étroitement qu'ils paraissent former un seul corps.

Rendre Hélène à la Grèce n'est pas suffisant pour ne pas faire éclater la guerre. Il faut que les Grecs croient que l'honneur de la reine est resté intact. Hector persuade son frère de ne dire à personne qu'il l'a en effet déjà déshonorée ; il sophistique ses discours pour convaincre Ulysse qui croit sûrement que Pâris a déjà touché Hélène. Mais il se trompe dans ses calculs, parce que ce n'est pas seulement l'affaire avec Pâris qu'Hector doit déguiser... Est-ce qu'« une reine nue est couverte par sa dignité » ⁵⁸⁴, comme le dit Pâris ? Certes oui, mais avant être une reine, Hélène est une femme. Elle flirte avec Troïlus.

Quand Hector est actif, Hélène demeure immobile et vice versa. L'effet symétrique est évident, car cela suggère que la reine n'est pas le seul enjeu du conflit mais qu'Hector l'est aussi. Mais bien au-delà, celui qui semble un véritable enjeu est finalement un faux

⁵⁸² *Ibid.*, p. 514.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 551.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 538.

semblant et l'autre est le vrai : Cassandre, qui avait repoussé Apollon, condamnée par celui-ci à ne jamais être crue, malgré son pouvoir de prophétie – c'est ce dont le public est au courant, bien sûr – prévient la dualité fatale d'Hector dès la première scène :

Cassandre : [...] Ah ! Hector rentre dans la gloire chez sa femme adorée ! Il ouvre un œil... Ah ! Les hémiplogiques se croisent immortels sur leurs petits bancs !... Il s'étire... Ah ! Il est aujourd'hui une chance pour que la paix s'installe sur le monde !... Il se pourlèche... Et Andromaque va avoir un fils ! Et les cuirassiers se baissent maintenant sur l'étrier pour caresser les matous dans les créneaux !... Il se met en marche ! Andromaque : Tais-toi ! Cassandre : Et il monte sans bruit les escaliers du palais. Il pousse du mufle les portes... Le voilà... Le voilà... La voix d'Hector : Andromaque ! Andromaque : Tu mens !... C'est Hector ! Cassandre : Qui t'a dit autre chose ?⁵⁸⁵

Grammaticalement, cela devrait être Hector qui « ouvre un œil », « s'étire », « se pourlèche » et « se met en marche », mais l'image évoquée par ces verbes évoquent une autre présence que l'homme qui « rentre dans la gloire chez sa femme adorée ». Une présence féroce, bestiale et belliqueuse. À côté de cela, Giraudoux insère des images antithétiques de la paix comme « hémiplogiques », « cuirassiers » ou « créneaux ». Le cri apeuré d'Andromaque est lancé juste au moment où son mari aimé entre en scène. « Qui t'a dit autre chose ? » de Cassandre prévient qu'Hector représentera la fatalité redoutable dans la pièce, malgré le combat contre la guerre mené par personne d'autre que lui-même.

Ainsi le drame de cette pièce réside dans le fait que celui qui aspire le plus à la paix va former l'amorce de l'éclatement de la guerre. En général, Giraudoux écrit des répliques sans penser à leurs propriétaires précis, mais peut-être, il attribue exprès cette réplique capitale « Hector, tu es la statue même de Troie »⁵⁸⁶ au poète belliqueux Démokos. C'est le cri mensonger mais fatal de ce dernier, chauvin et fou de l'incarnation de la beauté parfaite qu'est Hélène, qui fait éclater la guerre définitivement :

Abnéos : On a tué Demokos ! Qui a tué Demokos ? Demokos : Qui m'a tué ?... Oïax !... Oïax!... Tuez-le ! Abnéos : Tuez Oïax ! Hector : Il ment. C'est moi qui l'ai frappé. Demokos : Non. C'est Oïax... Abnéos : Oïax a tué Demokos... Rattrapez-le ! Châtiez-le ! Hector : C'est moi, Demokos, avoue-le ! Avoue-le, ou je t'achève ! Demokos : Non, mon cher Hector, mon bien cher Hector. C'est Oïax ! Tuez Oïax ! Cassandre : Il meurt comme il a vécu, en coassant. Abnéos : Voilà... Ils tiennent Oïax... Voilà. Ils l'ont tué ! Hector, détachant les mains d'Andromaque : Elle aura lieu.⁵⁸⁷

Dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, l'auteur arrête de laisser équivoque l'identité des personnages principaux et d'inviter le public à s'interroger sur des pensées qui s'ignorent en marge de la mythologie. Ni Hector, ni Hélène ne se dédoublent. Au lieu de faire apparaître plusieurs images exclusives l'une de l'autre comme dans le cas d'*Amphitryon*

⁵⁸⁵ *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, p. 485.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 535.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, pp. 550-551.

38, de *Judith*, d'*Electre*, Giraudoux décrit d'une manière réaliste deux facettes d'Hector, l'une est privée, l'autre est publique et symbolique pour mettre en avant l'acte d'abnégation du personnage. L'héroïsme dramatique s'impose. Rien d'étonnant si la fin inspire de la compassion au public qui s'identifie au héros.

3. Analogie ironique entre Hector et Giraudoux-Jouvet

Le caractère actuel de la pièce n'échappe à rien non seulement parce que l'on parle de la guerre au moment où les circonstances politiques et sociales sont tellement tendues et critiquées mais aussi parce que ces deux icônes, l'une est troyenne, l'autre est grecque, sont jouées par des icônes vivantes : Louis Jouvet et Madeleine Ozeray. La troupe de Jouvet est considérée comme porte-parole de l'auteur dans la deuxième moitié des années 1930. Surtout les spectateurs de la reprise de *La Guerre de Troie* devaient avoir la forte impression d'entendre parler l'écrivain en écoutant les personnages-acteurs, étant donné que la pièce est jouée en même temps que la comédie des comédiens à la Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*.

Giraudoux pensait à Ozeray pour le rôle d'Hélène depuis longtemps⁵⁸⁸. Hélène à la fois iconique et sensuelle est donc inspirée par cette actrice que l'on comparait à Ludmilla Pitoëff⁵⁸⁹ lors de la création de *Tessa*. Le couple Tessa-Lewis est incarné par le couple Ozeray-Jouvet qui forme un vrai couple dans la réalité quotidienne. L'image de ces deux acteurs « visite » l'auteur régulièrement et lui donne des inspirations. Mais, Hector n'était pas fait pour Jouvet. Pourquoi Giraudoux ne pensait pas à Jouvet pour Hector, un des personnages clefs de la pièce, alors qu'il confie sans hésitation le rôle d'Hélène, un autre personnage-clef, à Ozeray ?

Ozeray rappelle que Jouvet ne pensait pas, lui non plus, jouer le rôle du prince de Troie : il faut qu'un tragédien joue le rôle, alors que Jouvet se prend pour un comique. L'écrivain et le metteur en scène sont donc d'accord sur le fait que Jouvet n'est pas le meilleur choix pour ce rôle. Quand Ozeray s'adresse directement à Giraudoux pour lui demander de donner le rôle à Jouvet, il lui répond : « Si vous voulez, Madeleine. Mais alors on coupera le discours aux Morts ». L'actrice avoue que l'écrivain est irrité quand elle évoque l'affinité entre Hector et Jouvet qui est un ancien combattant de la guerre de 1914⁵⁹⁰.

Le « discours aux Morts » est un passage très délicat. Car, tout autant qu'un hommage aux soldats ayant combattu, ce discours risque de fonctionner comme propagande en faveur de l'héroïsme. Giraudoux-Hector en est conscient, car il commence le discours en le refusant, comme le souligne Jacques Body⁵⁹¹ :

⁵⁸⁸ Voici le témoignage d'Ozeray sur la distribution : « Giraudoux nous lut *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Il avait écrit Hélène à mon intention ». Madelaine Ozeray, *op. cit.*, p. 114.

⁵⁸⁹ Citons le propos d'Henri Sauguet : « Tessa, la fragile nymphe au cœur fidèle, que son amour trop souvent contrarié pour Lewis autant dévorée qu'elle ne survivra pas au bonheur de l'avoir pour elle, c'est Mlle. Madelaine Ozeray, troublée et touchante, dont le jeu n'est pas sans faire penser à Ludmilla Pitoëff. », *Tout à vous*, le 22, novembre 1934.

⁵⁹¹ Jacques Body, *Jean Giraudoux*, p. 618.

Hector : Un discours aux morts de la guerre, c'est un plaidoyer hypocrite pour les vivants, une demande d'acquiescement, c'est la spécialité des avocats. Je ne suis pas assez sûr de mon innocence...⁵⁹²

Hector continue le discours et précise le dernier moment de ses soldats mourant pour faire ressortir la réalité cruelle du champ de bataille :

Hector : Je l'ai fait déjà, mon discours aux morts. Je le leur ai fait à leur dernière minute de vie, alors qu'adossés un peu de biais aux oliviers du champ de bataille, ils disposaient d'un reste d'ouïe et de regard. Et je peux vous répéter ce que je leur ai dit. Et à l'éventré, dont les prunelles tournaient déjà, j'ai dit : « Et bien, mon vieux, ça ne va pas si mal que ça... » Et à celui dont la massue avait ouvert en deux le crâne : « Ce que tu peux être laid avec ce nez fendu ! » Et à mon petit écuyer, dont le bras gauche pendait et dont fuyait le dernier sang : « Tu as de la chance de t'en tirer avec le bras gauche.. » Et je suis heureux de leur avoir fait boire à chacun une suprême goutte à la gourde de la vie. C'était tout ce qu'ils réclamaient, ils sont morts en la suçant...⁵⁹³

La description des mourants est étonnamment détaillée. Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce présent travail, Giraudoux décrit dans *Lectures pour une ombre*, un de ses récits de guerre autobiographiques, le dernier moment de ses camarades de guerre. Le narrateur préfère parler de leurs manies, de leurs signalements physiologiques, ou de leurs professions plutôt que de leurs dernières souffrances et de leurs corps qui saignent. Il tient à parler de la vie autant que de la mort. C'est ainsi que l'écriture de Giraudoux est un lieu où les morts laissent leurs traces de vie. Pourtant, dans le discours aux Morts de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, beaucoup de lignes sont consacrées à la description du corps affreusement mutilé des mourants. Devant la menace de la deuxième guerre mondiale, Giraudoux est résolu à changer : il doit rappeler que la guerre est un génocide lâchement justifié. L'héroïsme n'est qu'une illusion, car les morts au champ sont misérables sans exception. Honoré ou pas, ce n'est que la fin d'une vie, de façon impitoyable.

Cette réalité apocalyptique au front de la guerre n'est pas une fiction pour nos deux anciens combattants, Giraudoux et Juvet. Il ne faut surtout pas oublier que le caractère cruel de ce discours suppose le regard de celui qui soigne diligemment les blessés tout en sachant qu'ils n'auront pas la vie sauve. Il s'agit de Juvet qui accompagne l'armée en tant qu'infirmier militaire, « vivant au jour le jour les horreurs des blessés et des morts »⁵⁹⁴

⁵⁹⁰ Louis Juvet est mobilisé pendant la guerre de 1914. Ozeray se souvient de ce que sa mère lui dit pour lui conseiller de prendre le rôle : « Mais Monsieur Juvet, je vous vois très bien dans Hector, vous ne faites que parler de la guerre : "En quatorze, j'étais à tel endroit... en quinze, à tel autre... en dix-sept, j'ai fait ci en dix-huit, j'ai fait ça... !" On ne peut même pas aller s'asseoir sur l'herbe et piqueniquer gentiment aux bords de l'eau, vous n'arrêtez pas, c'est toujours la même rengaine : "On voit que vous n'avez pas fait la guerre !" Excusez-moi, mettez à profit votre côté ancien combattant, jouez Hector, et fichez-nous la paix ! ». Madelaine Ozeray, *op. cit.*, p. 115.

⁵⁹² *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, p. 524.

⁵⁹³ *Ibid.*

⁵⁹⁴ Paul-Louis Mignon, *Louis Juvet*, Lyon, la manufacture, 1988, P. 40.

, pendant la guerre de 1914. D'où notre hypothèse : Giraudoux ressent le besoin de détailler l'horrible spectacle qu'est le champ de bataille pour tirer la sonnette d'alarme pour les Français ; c'est pourquoi il ose parler de la mort en s'appuyant sur sa propre expérience et sur ce que son metteur en scène avait raconté, même si cela ne ressemble pas à son écriture littéraire qui est réservée à la vie, non à la mort réaliste ; mais Giraudoux et Jovet craignent que le pathétique réaliste du passage ait pour effet d'attiser le chauvinisme et l'héroïsme au lieu d'inciter le public à se souvenir de la misère de la guerre, si cet acteur charismatique, le vrai ancien combattant qui vit réellement le spectacle horrible, incarne Hector : ils ont peur que les spectateurs prennent Jovet-Giraudoux pour Hector héroïque. L'hypothèse nous semble expliquer bien la grimace de Giraudoux lorsque Madeleine le sollicite pour attribuer le rôle à Jovet ainsi que l'hésitation de Jovet devant le rôle et l'idée de le donner à un tragédien. Il fallait souligner la théâtralité du rôle et distinguer la réalité fictive d'avec la réalité autobiographique de l'acteur, afin que le public n'identifie le héros ni à l'auteur ni à l'acteur.

Mais l'actualité âpre l'emporte sur tous ces soins... La pièce est applaudie à l'unanimité, notamment à cause du pathétique du rôle d'Hector qui mène un combat avec tous ses efforts désespérés. Le discours des Morts touche les spectateurs parmi lesquels Colette qui est fascinée par le jeu de Jovet : « le discours aux morts de la guerre, dit par Jovet sans inflexion, à voix contenue, pourrait bien devenir, d'ici peu de jours, une "prière sur l'Acropole" à la mesure de notre temps et de son inquiétude »⁵⁹⁵. Pour citer Jacqueline Jomaron, « on ne peut s'étonner du succès sans réticences enfin emporté par l'auteur, donc les pièces précédentes avaient encore suscité des réserves : avec *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Giraudoux prend figure de poète national »⁵⁹⁶. Ce succès triomphal n'est pas sans rapport avec ce qu'un certain Paul Wattelet, alias Aragon avouera dans un texte de commémoration : « qu'on me pardonne : c'est, je crois, la France que je m'étais mis à aimer en Giraudoux »⁵⁹⁷.

Henri Gouhier est un des rares critiques qui restent de sang-froid et comprennent l'essentiel de la pièce. Il réprimande ceux qui se lancent dans un âpre débat sur la prise de position politique de Giraudoux :

A vrai dire, jamais oeuvre n'a plus radicalement écarté toute référence à nos coordonnées politiques. Giraudoux n'est ni un pacifiste de gauche ni un résigné de droite. Il est tout simplement un poète angoissé devant ce monstrueux "irrationnel" qu'est la guerre ; il constate qu'il est impossible de l'expliquer par des raisons historiques et, du même coup, la guerre est posée comme une énigme métaphysique. Bien qu'il soit difficile de le prouver sans avoir le texte sous les yeux, il ne semble pas que le destin selon Giraudoux soit ici une implacable fatalité ; le poète n'aurait-il pas voulu nous dire que, si nous savions voir clairement la vraie nature de la guerre, le destin changerait de sens ? N'y

⁵⁹⁵ Colette, *Le Journal*, le 24 novembre 1935.

⁵⁹⁶ Jacqueline Jomaron, *op. cit.*, p.123.

⁵⁹⁷ Paul Wattelet (Aragon), « Giraudoux et l'Acheron », *Confluences*, 4^{ème} années, No. 35, p. 122.

aurait-il pas sous cet humanisme désespéré l'espoir d'une rédemption par la lucidité ? Que vaut cet espoir ? Telle serait alors la question majeure.⁵⁹⁸

Mais l'opinion sagace de ce philosophe n'est pas à la portée du grand public qui s'excite. Giraudoux fait tous les efforts possibles pour que sa pièce ne soit pas vue comme une simple propagande : pour souligner le caractère mensonger de l'oraison funèbre cérémoniale du texte du discours, il retouche le texte maintes fois⁵⁹⁹ ; il a beaucoup hésité sur la distribution du rôle d'Hector. Mais à côté de ces efforts, il abandonne temporairement son style d'écriture pleine de figures du dédoublement dans le but que la pièce soit intelligible pour le grand public. Le résultat en est que les spectateurs s'identifient à Hector et déplorent avec celui-ci le malheur incontournable provoqué par le destin. Ironiquement, nous voyons le lien analogique entre Hector et Giraudoux : plus ils essaient de s'écarter de la guerre, plus ils s'en approchent.

En 1931, l'auteur affirme l'intérêt du théâtre comme meilleur moyen de l'éducation :

Le spectacle est la seule forme d'éducation morale ou artistique d'une nation. Il est le seul cours du soir valable pour adultes et vieillards, le seul moyen par lequel le public le plus humble et le moins lettré peut être mis en contact personnel avec les plus hauts conflits, et se créer une religion laïque, une liturgie et ses saints, des sentiments et des passions. Il y a des peuples qui rêvent, mais pour ceux qui ne rêvent pas, il reste le théâtre.⁶⁰⁰

Mais, le côté éducatif de la pièce et le patriotisme vont forcément de pair aux yeux de la plupart du public dans la deuxième moitié des années 1930. Est-ce par simple modestie qu'il dit, vers 1942, que quand la pièce est bonne, elle appartient au public à partir de la centième représentation ?⁶⁰¹ Il nous paraît plus ou moins effrayé par le fantasme collectif que le grand public nourrit.

II Sodome et Gomorrhe : autocritique sous forme d'une pièce de théâtre

Après la défaite et le début de l'Occupation, Giraudoux doit se débrouiller dans le milieu théâtral sans Jovet, car celui-ci part en Amérique du Sud pour fuir l'autorité allemande. Mais, il n'arrête pas d'écrire des pièces de théâtre. Il se torture en écrivant au lieu de se taire et de disparaître. En écrivant *Sodome et Gomorrhe*, il met en cause ce qui lui était cher jusque-là non seulement sur le plan thématique, mais aussi sur le plan dramaturgique : il s'agit, d'un côté, du dévoilement du côté mensonger de l'amour

⁵⁹⁸ L'article d'Henri Gouhier publié lors de la création de la pièce est conservé au Département des Arts du spectacle de la BNF. Côte : LS SW13 (1-2).

⁵⁹⁹ Jacques Body, *Jean Giraudoux*, p. 618.

⁶⁰⁰ Jean Giraudoux, « Discours sur le théâtre », in *Littérature*, p. 201.

⁶⁰¹ Jean Giraudoux, *Visitations*, p. 116. « A partir de la première représentation, elle est aux acteurs, et l'auteur qui rôde dans les coulisses est une espèce de revenant détesté des machinistes s'il écoute ou est indiscret ; à partir de la centième, surtout si elle est bonne, elle est au public ».

conjugal qui forme le « noyau » de toutes les pièces de Giraudoux ; d'un autre côté, de la dévalorisation de procédés par lesquels il réussit à mettre en valeur le caractère polyphonique inhérent à son écriture.

1. L'humanité condamnée

Siegfried-Geneviève, Amphitryon-Alcmène, Judith-Holopherne, Le Contrôleur-Isabelle, Hector-Andromaque, Lewis-Tessa, Hans-Ondine... Giraudoux forme au moins un couple dans chaque pièce de théâtre. L'amour entre homme et femme est une thématique très théâtrale chez Giraudoux en ce sens que grâce à la mise en importance de la relation amoureuse entre le héros et Geneviève, il réussit à recomposer son récit romanesque sous forme de texte dramatique lors de ses débuts en 1928. Dans *Siegfried et le Limousin*, la relation interpersonnelle entre les hommes et les femmes n'est présentée que de façon épisodique. Les amoureux sont nombreux dans ce roman certes, mais aucune de leurs histoires n'en est le fil conducteur : elles restent toutes anecdotiques. Mais Giraudoux auteur dramatique prend, à la différence de Giraudoux romancier, le public à témoin de l'histoire d'amour d'un couple. L'amour caché entre Judith et Holopherne, qui n'est mis au jour qu'aux yeux du public, en est un exemple. La triste histoire d'amour entre Hans et Ondine n'est pas tombée dans l'oubli d'autant que le public s'en souvient. Ces propos de l'Archange nous paraissent renvoyer à la nécessité du couple qui s'aime dans les pièces antérieures de Giraudoux :

Archange : Dans Sodome et Gomorrhe, l'offense du mal, l'infamie du mal vient de ce que chaque sexe le fait pour son propre compte. Jusqu'ici, dans leurs méfaits ou leur ignominie, hommes et femmes respectaient du moins la seule base que Dieu ait glissée sous leur vie, celle de leur union, celle du couple. C'est en jumeaux du moins qu'ils ont valu jusqu'ici au ciel ses colères et ses soucis.⁶⁰²

Toutefois, le pessimisme enveloppe *Sodome et Gomorrhe* : les deux couples sont en train de se séparer et ne sont jamais en paix. Alors que la plupart des personnages de Giraudoux ne cessent de s'aimer dans toutes les circonstances, les personnages humains dans *Sodome et Gomorrhe* sont là pour ne pas aimer mais pour haïr. La dispute, la discussion ou le malentendu entre une femme et un homme ne signifiaient pas qu'ils se détestaient, tandis que dans cette pièce l'auteur rend chaudes les querelles pour montrer l'abîme qui s'est creusé irrémédiablement entre les deux sexes. Lia avoue, à son amie Ruth qui lui demande si elle aime son mari, qu'elle le déteste : « Pourquoi le demandes-tu ? Tu le sais. Je le hais »⁶⁰³. Quant à Ruth, elle croit que son mari est la seule personne avec qui elle ne s'entend pas : « Moi, j'étais faite pour tous, excepté pour lui »⁶⁰⁴. Dès son entrée en scène, Jean adresse la parole non pas à sa femme Lia, mais à Ruth. : « Quel beau temps, n'est-ce pas, ma petite Ruth ! »⁶⁰⁵. Le dialogue entre Jean

⁶⁰² *Sodome et Gomorrhe*, p. 857.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 861.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 862.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 867.

et Lia n'est établi que quand ils se disputent et vérifient comment le dialogue entre eux est impossible. Ainsi Jean avoue-t-il : « nous n'avons pas parlé une seule fois »⁶⁰⁶. Il en est de même pour le couple Jacques-Ruth. Jacques fait sa déclaration d'amour à Lia en présence de Jean, alors que Jean sait que Lia ne s'intéresse pas à Jacques en sa personne, mais préfère rester avec un autre que lui-même, car il dit à sa femme : « Je me moque de Jacques. [...]Tu pars avec un autre que moi »⁶⁰⁷. Le couple Samson-Dalila qui est présenté comme « le seul couple heureux, le seul vrai »⁶⁰⁸ n'est pas exempt du pessimisme de Giraudoux. Dalila avoue qu'elle a choisi Samson pour mari non pas par amour, mais pour d'autres raisons : la force avec laquelle il protège sa femme, la stupidité avec laquelle il ignore les défauts de sa femme, la qualité travailleuse qui le pousse à ne pas rester avec elle et à la laisser tranquille. D'ailleurs, elle dit ouvertement qu'elle s'est mariée avec lui tout en sachant qu'il est le type qu'elle déteste⁶⁰⁹ ! Quand Samson meurt, ce n'est pas l'amour de Dalila, mais son efficacité et sa science comparables avec celles d'un « patron d'un boxeur »⁶¹⁰ qui le ressuscitent.

Au prélude de l'acte premier, l'Archange annonce que la pièce sera consacrée à un spectacle horrible : une fin du monde la plus déplorable. Il regrette que les hommes et les femmes s'écartent les uns des autres et trouve cela un spectacle insupportable ; il dit que si le dernier couple en paix, celui de Jean-Lia se met à se séparer, la fin du monde s'approche. Selon l'Archange, ils « se parlaient en souriant, ils se beurrèrent mutuellement leur tartine, ils ont dormi » en s'enlaçant jusqu'au matin, c'est-à-dire juste avant que le public se mette à observer leur comportement. Pourtant, le public n'assistera pas au moindre spectacle paisible entre ces époux. Il en est réduit à être témoin de toutes sortes de querelles, de discordes, de malentendus, ou bien de trahisons qui se produisent dans les scènes suivantes tout en sachant que l'état lamentable de ce couple n'est que le prélude d'une fin catastrophique.

2. Une autopunition

Le pessimisme de l'auteur ne s'arrête pas là. Il ne se contente plus de séparer ceux qui s'aiment. Ce qui est le plus impitoyable dans cette pièce est que la condamnation des êtres humains et la dénégation de procédés inventifs par lesquels Giraudoux perfectionne sa propre dramaturgie narrative s'y produisent simultanément.

Il s'agit d'abord du jugement sévère porté sur le Jardinier. Si ceux qui ne s'aiment pas sont accusés par la divinité, ceux qui sont célibataires le sont également. Pour être aimé de Dieu, il faut que l'on soit marié. Pourtant, si le Jardinier de Giraudoux s'était marié avec

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 869.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 877.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 892.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 894.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 896.

Électre, le fameux passage intitulé « lamento » ne serait pas inséré dans *Électre*. Ce soliloque est important, car cela permet au public de connaître des détails imaginaires sur le mythe d'Électre qui autrement seraient restés inconnus à jamais. Dans la mesure où Giraudoux réussit à remettre en question l'univocité de l'action dramatique fondée sur la norme de la composition dramatique et à mettre en valeur la présence de petites gens, de petits objets, ou bien de petits souvenirs dans le texte dramatique, le lamento doit être compris comme procédé inventif et non tout simplement comme obstacle qui rompt la linéarité de la fable mythologique.

Deuxièmement, la prolifération de points de vue est aussi condamnée dans cette pièce. La vengeance de deux enfants d'Agamemnon sur Clytemnestre et Égisthe, l'amour caché d'Égisthe pour sa nièce qui est son ennemie fatale, l'amour maternel de Clytemnestre pour sa fille qui va l'assassiner, l'amitié touchante du Jardinier pour sa fiancée Électre, toutes ces histoires tantôt grandes tantôt petites sont juxtaposées dans une seule pièce. Cette juxtaposition est impossible si l'auteur ne respecte que la norme canonique de la composition dramatique. La différence de points de vue provoque, certes, de grandes disputes interminables puisqu'il y a des détails inconciliables. Tel est le cas lors de la dispute entre Clytemnestre et Électre au sujet de la chute d'Oreste des bras de la reine. Pourtant, l'invention géniale de Giraudoux consiste à inviter le public à osciller entre plusieurs interprétations possibles et met en cause ainsi l'univocité autoritaire de l'histoire mythologique. Mais c'est justement cela qui est dénié dans *Sodome et Gomorrhe*. Lia déplore que « les objets du monde ne sont plus les mêmes » entre elle et son mari Jean :

Lia : [...] Son soleil n'est plus le mien, le visage qu'il voit de moi n'est plus le mien. Le monde s'est dédoublé et nous avons chacun le nôtre.⁶¹¹

Le passage évoque la discussion chaude entre Clytemnestre et le Jardinier au sujet du jardin de ce dernier. Le débat est mené comme si ces deux personnages ne parlaient pas du même jardin⁶¹². C'est ainsi que chez Giraudoux, chacun pouvait bien avoir son propre point de vue et c'est ce qui rend l'écriture dramatique plus libre et plus polyphonique. Mais l'auteur évoque ce procédé comme cause principale de l'hostilité du ménage dans la pièce où on annonce tout au début que cette hostilité provoque la fin du monde.

Mais c'est sans doute l'utilisation de la structure proche de l'acte deuxième d'*Ondine* dans une pièce aussi lugubre que décourageante qui prouve mieux le pessimisme maussade de Giraudoux. Rappelons d'abord que ces deux pièces ont en commun la présence du regard étranger qui observe ce qui se passe sur la scène. Dans *Ondine*, C'est l'illusionniste, tandis que dans *Sodome*, c'est l'Archange et le Jardinier. Giraudoux utilise le procédé proche du théâtre dans le théâtre dans *Sodome et Gomorrhe* en ce sens que le drame du dernier jour de l'humanité s'y déroule devant ces deux observateurs-spectateurs. Toutefois, si le théâtre dans le théâtre a pour effet, dans *Ondine*, d'étaler autant de détails que possible sur la scène sans se soucier de la logique spatio-temporelle et que, c'est dans ce sens qu'il s'agit d'un procédé qui va bien avec

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 813.

⁶¹² Voir. p. 139, note 2.

l'écriture de Giraudoux comme l'assemblage de petits égos, et de petites existences, dans *Sodome et Gomorrhe* le même procédé est utilisé pour étaler la liste de ceux qui vont être châtiés à la fin de la pièce, c'est-à-dire toutes les petites vies quotidiennes et banales, chers et uniques éléments à la littérature de Giraudoux. Tel qu'on nous le fait bien remarquer dans la notice de l'édition de la Pléiade, « le thème paradoxalement léger dans un jour de catastrophe parcourt toute la pièce et on le retrouve dans la bouche des protagonistes au moment où le feu et la cendre vont tout engloutir »⁶¹³. La cause de ce « paradoxe » est attribuée au fait qu'un des procédés plus élaborés de la dramaturgie narrative de Giraudoux est utilisé pour l'accusation d'éléments dont l'essai de transposition théâtrale a pour effet de perfectionner cette même dramaturgie.

Nous avons vu dans un chapitre précédent que l'invention du rôle de l'illusionniste est le fruit de l'accomplissement de la dramaturgie narrative de Giraudoux. Ce Roi des Ondins déguisé en magicien est incarné sur la scène grâce à la revalorisation du merveilleux, genre dramatique merveilleusement compatible avec la prolifération d'intrigues secondaires et épisodiques fréquente chez Giraudoux. La préférence pour la machinerie théâtrale de Louis Jouvet et pour des pièces baroques telles que *L'illusion comique* de Corneille fait avancer la remise en valeur du merveilleux. Ainsi pouvons-nous dire qu'*Ondine* est un chef-d'œuvre de Giraudoux dans tous les sens du terme. Quant à *Sodome et Gomorrhe*, l'auteur se met à écrire cette pièce quand la troupe de Jouvet est en pleine répétition d'*Ondine*, à la fin de 1938⁶¹⁴, comme l'affirme Wayne Ready. La rédaction est terminée vers 1942 et la pièce est confiée à Hébertot puis créée en 1943. Le texte de la pièce est conçu au moment où la Guerre allait éclater et prend forme sous l'Occupation. Ces détails biographiques nous aident à comprendre la similitude structurale et la différence thématique entre les deux pièces.

Mais, il se peut que cette autonégation procure une nouvelle dimension dans l'évolution de la dramaturgie girauducienne. Certes l'acte II d'*Ondine* et *Sodome et Gomorrhe* sont structurés par le principe similaire, mais il y a une divergence capitale : alors que celui qui regarde le spectacle encadré dans *Ondine* est l'oncle de l'héroïne qui se fait du souci de sa nièce hardie à l'excès, l'Archange qui regarde la dernière journée des humains n'a pas de rapport littéralement « personnel » avec les autres. Dans *Ondine*, la pluralité identitaire de l'illusionniste attache le spectacle-cadre dans lequel il parle avec le Chambellan, au spectacle encadré dans lequel le ménage à trois entre Ondine, Hans et Bertha se précise. Dans *Sodome et Gomorrhe*, l'état observateur de l'Archange n'exerce aucune influence sur le spectacle de la fin du monde. Il y assiste tout simplement et transforme le monde en cendre à la fin. Sans doute, pour tout punir, Giraudoux a besoin d'un regard prépondérant et omniscient qui est placé en dehors du drame. Ce regard tout-puissant nous rappelle la voix d'Indra du *Songe* de Strindberg. De même que l'Archange reste spectateur divin et que l'Ange se mêle des affaires humaines, Indra reste « invisible d'en haut » et la fille d'Indra vient descendre dans ce bas monde. Dans les deux cas, le public sent, durant la représentation, que la conscience de celui qui reste observateur est omniprésente. Voici une mutation radicale de la dramaturgie narrative de

⁶¹³ *Sodome et Gomorrhe*, notice de Wayne Ready, p. 1694.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 1665.

notre auteur : la mise en usage d'un procédé similaire au « jeu de rêve », terme vient de la traduction mot-à-mot d'*Ett drömspel*, *Le Songe* d'August Strindberg. La convergence sur le plan de l'esthétique théâtrale entre eux est étonnante parce que Giraudoux s'oriente vers l'irréalisme depuis le début de sa carrière professionnelle alors que Strindberg se met à écrire pour s'approcher du naturalisme. Comme l'a souligné Jean-Pierre Sarrazac⁶¹⁵, *Le Songe* est mis au jour après que l'écriture de l'auteur suédois parvient à la phase du « supranaturalisme » ou bien du « rêve naturaliste » à partir du *Chemin de Damas*. Cet « emboutissage des éléments opposés »⁶¹⁶, le rêve et le naturalisme, évoque la dernière pièce de Giraudoux, *La Folle de Chaillot*, dans laquelle le réel et l'irréel se confondent à cause de l'insertion d'une scène onirique vers la fin. Nous verrons plus tard la nouveauté dramaturgique de cette pièce posthume en examinant la mise en emploi de l'évocation du rêve.

III *Pour Lucrèce* : au prix de la vie de l'héroïne

Giraudoux ne voulant pas « laisser passer l'occasion unique d'écrire une marche funèbre » publie une variante de *Siegfried* intitulée « Fin de Siegfried », texte à la fin duquel le héros perd la vie. Au moment de sa publication, l'auteur ne « prévoit pas, pour ses prochaines pièces, de personnages assez sympathiques pour qu'on puisse les tuer sur la scène même »⁶¹⁷.

Pourtant, Giraudoux laisse mourir dorénavant beaucoup de personnages. Lucile dans *Pour Lucrèce*, en est un exemple. Jean-Louis Barrault dit lors de la création de la pièce en 1953 que celle-ci est une « tragédie de pureté »⁶¹⁸. Est-ce que Giraudoux voulait rendre hommage à Racine, son auteur favori, en rédigeant une tragédie au terme de sa carrière professionnelle et est-ce pour cela qu'il a besoin de laisser mourir le personnage symbolisant la pureté ? Peut-être, mais ce qui nous semble plus important à faire remarquer est que la pièce peut se lire comme une mise en doute de la dramaturgie narrative, non moins intransigente que dans le cas de *Sodome et Gomorrhe*.

Nous sommes intéressés à relire cette adaptation du mythe de la femme chaste violée comme une espèce d'autocritique contre l'écriture dramatique élaborée au fil des années et à réfléchir, dans ce contexte, au pourquoi de la mort de Lucile, incarnation de la fidélité mythologique. Nous allons constater d'abord la curieuse évolution régressive : alors que le théâtre de Giraudoux s'oriente vers la représentation de la pluralité – dualité de personnages, prolifération d'intrigues secondaires, mise en image des voix chorales – l'auteur nous semble retourner à la fameuse traditionnelle composition dramatique qui exclut l'équivoque propre à sa dramaturgie narrative. Ensuite nous ferons remarquer que le « signe », notion chérie de l'auteur, est utilisé pour traquer Lucile, personnification de la

⁶¹⁵ Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, p. 59.

⁶¹⁶ *Ibid.*

⁶¹⁷ *Fin de Siegfried*, p. 93.

⁶¹⁸ Jean-Louis Barrault, « À la recherche de *Pour Lucrèce* », in *Cahier Renaud-Barrault* no. 2, 1953, p. 91.

pureté, à la différence des autres pièces où le signe est employé comme un passage encourageant qui aboutit à l'univers cosmique de Giraudoux. Après l'analyse du texte à partir de ces deux points de vue, nous allons essayer de trouver une réponse à la mort de Lucile.

1. Tyrannie de l'unité

Faisons le point : un bon nombre de personnages principaux meurent dans le cadre de la pièce, en dépit du manifeste de Giraudoux lors de la publication d'une variante de *Siegfried* : Egisthe, Clytemnestre, Tessa, et le chevalier Hans. Pourtant, leurs morts sont inscrites dans l'hypotexte. Tessa formerait une exception, pourtant la mort de cette fille anglaise est aussi incontournable que celle de ces personnages dans la mesure où la pièce est élaborée dans le cadre d'une adaptation homodiégétique, si nous empruntons le terme de Gérard Genette.

Toutefois, il existe une curieuse ressemblance entre le premier héros dramatique de Giraudoux et Lucile de *Pour Lucrèce* : il s'agit de la volonté de l'auteur au sujet de la mort du personnage. Rappelons que la pièce est une adaptation hétérogénétique⁶¹⁹. Giraudoux met en relief la thématique de la femme fidèle et violée, tout en créant une nouvelle fable : contrairement à l'histoire légendaire, le viol n'a pas vraiment lieu sauf dans l'imagination de la protagoniste. Théoriquement, l'auteur aurait pu emprunter la thématique en ne tenant pas compte de la contrainte imposée par l'hypotexte, sans pour autant laisser mourir son héroïne. D'autre part, dans la scène où elle passe de vie à trépas, le réalisme s'accuse aussi crûment. La scène de la mort de Hans est exempte d'effets réalistes à cause du caractère entièrement féerique de la pièce d'*Ondine*. La scène d'assassinat de Clytemnestre et d'Égisthe se déroule non pas sur scène, mais dans le cadre du récit raconté par le Mendiant, et échappe donc à la cruauté réaliste, car le public ne les voit pas souffrir avant de mourir. En revanche, on voit Lucile sur scène prendre le poison, dire ses derniers mots testamentaires et s'effondrer par terre. La mort de Siegfried aurait dû être mise en scène d'une manière aussi réaliste, si la variante avait été ajoutée au texte monté par Jouvot.

Cette affinité entre Lucile et Siegfried en matière de représentation de leur mort nous amène à élargir le débat : *Pour Lucrèce* ne peut-elle pas se lire comme le retour à la contrainte imposée par la composition dramatique traditionnelle dont l'auteur subissait le joug pour rendre sa première pièce « jouable » ? Jean-Louis Barrault dit : « *Pour Lucrèce* est une pièce d'amour, un combat entre deux femmes avec mise à mort où l'auteur n'a point négligé les ressorts du mélodrame »⁶²⁰. Nous pourrions aisément présenter la première pièce de Giraudoux par la même formulation en modifiant quelques petits détails : « *Siegfried* est une pièce d'amour, un combat entre deux femmes où l'auteur n'a point négligé les ressorts du mélodrame ». C'est ce qui rappelle spontanément l'intention de Giraudoux de transformer son roman en « mélodrame ». A cela s'ajoute le fait que les deux pièces sont construites sur le principe de « confrontation entre deux extrêmes

⁶¹⁹ Le terme est à Genette. Voir : Gerard Genette, *op. cit.*, p. 344.

⁶²⁰ Le propos est de Jean-Louis Barrault, cité par Fabianne Vidal dans *Cahiers Jean Giraudoux* 30, 2002, p. 131.

irréconciliables », basées sur un moralisme exclusif : l'un est bon, l'autre est méchant, pour citer Peter Brooks, auteur de *The melodramatic imagination*⁶²¹. Ainsi le mélodrame est-il la notion-clef qui lie ces deux pièces de Giraudoux. Et comme le drame occidental est conçu – théoriquement - « comme affrontement d'individus soumis à une situation qui les met en demeure soit de se défendre, soit d'attaquer », on peut dire que le mélodrame est un mode typique de ce théâtre occidental dont la base est composée de séries d'« arguments logiques qui suivent les lois précises de la rhétorique, voire de la plaidoirie »⁶²².

Effectivement, dans ces deux pièces « mélodramatiques », *Pour Lucrèce* et *Siegfried*, la crise du dialogue ne s'impose pas aussi nettement que dans beaucoup d'autres pièces du même auteur. En général, la crise du dialogue se conjugue avec la crise d'identité du personnage : la figure de Judith oscille entre la sainte et une (des) inconnue(s) ; Giraudoux fait allusion à la dualité identitaire entre le spectre et Isabelle dans *Intermezzo* ; on ne peut savoir si Égisthe est un don Juan, un lâche assassin ou un futur monarque révéral. Il est certain que la plupart des personnages de *Pour Lucrèce* sont exempts de cette crise identitaire. Ni Lucile, ni Paola, ni Marcellus, ni Armand ne souffrent de crise d'identité de la même façon que lesdits personnages. Les caractéristiques de chacun sont tellement distinctes que la pièce nous rappelle la stéréotypie des personnages du genre mélodramatique : « dans le mélodrame "classique", on distingue deux groupes de personnages : d'un côté les bons et les vertueux, de l'autre côté les persécuteurs, les traîtres. Ces personnages stéréotypés incarnent les forces antithétiques du Bien et du Mal, à l'origine du conflit dramatique »⁶²³. En effet, Giraudoux fait répéter maintes fois ces deux mots opposés, « le vice » et « la vertu » dès le début de la pièce par la bouche de Marcellus, qualifié de « l'incarnation du vice » par le Procureur de la ville d'Aix-en-Provence, qui n'est personne d'autre que le mari de « l'incarnation de la vertu », Lucile. En arrivant du tribunal où le Procureur « prenait sur lui de flétrir » le nom de Marcellus « en pleine barre », celui-ci s'informe, devant les clients du café, de l'arrivée de la femme du Procureur et annonce ostensiblement la confrontation entre « le vice » et « la vertu » qui commence :

Marcellus : Pardonnez-moi et gardez-vous de partir, honnêtes habitants d'Aix. Le vice a aujourd'hui une mission qu'il ne cédera à personne. Celle de vous annoncer la vertu. Elle est en marche. Vous allez la voir en chair et en os s'asseoir dans quelques minutes sur cette chaise, de ses fesses de vertu... Contemplez-la⁶²⁴.

Avec *Pour Lucrèce*, Giraudoux donne à ses personnages une sorte de concrétisation caricaturale des valeurs métaphysiques et unité psychologique. Si Lucile est la vertu et

⁶²¹ Peter Brooks, *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New York: Columbia University Press, 1985. Cf. À la page 63 dans la traduction japonaise de cet ouvrage.

⁶²² Rubrique « dialogue » in *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, A-K, p. 500.

⁶²³ Brigitte Brunet, *op. cit.*, p. 28.

⁶²⁴ *Pour Lucrèce*, p. 1038.

Marcellus est le vice, il est sans doute possible de qualifier Armand de courageux ou de naïf, Paola de luxurieuse et Lionel de justesse masculine.

Par ailleurs, l'unité d'intérêt est aussi marquée que l'unité identitaire des personnages. C'est parce que l'action dramatique est centrée sur un sujet distinct : la condamnation du côté mythologique de la chasteté comme valeur morale. Ce qui est étonnant est que Giraudoux emploie dans des pièces antérieures des procédés par lesquels il remet en cause l'unité autoritaire de l'action principale, afin de souligner l'unité d'intérêt de *Pour Lucrèce*. Ainsi utilise-t-il les mêmes procédés pour deux buts contraires : jusqu'à *Ondine*, dans le but d'élaborer une autre dramaturgie que celle qui renvoie au « drame absolu » en accumulant des petites histoires pittoresques et anecdotiques dans son texte ; dans *Pour Lucrèce*, pour faire converger ces détails dévoilés vers l'unité de la pièce.

Il s'agit, premièrement, du silence. Le mutisme est chez Giraudoux un moyen efficace qui dévoile au public des sentiments étouffés, des vérités négligées et de petites anecdotes mineures, rend le texte polyphonique, et rompt la linéarité normative de la fable de la pièce. Effectivement, le silence de Daria dans *Judith* se conjugue avec celui du public qui est à l'écoute de la protagoniste. Quant au silence causé par la mort de la garde dans *Judith*, il est loin de faire disparaître la « vraie » cause de l'assassinat d'Holopherne commis par l'héroïne, car cette cause est livrée au public quand la garde qui est le seul dépositaire de l'amour de Judith pour Holopherne est tuée sur scène. Les propos adressés aux muets ne sont pas retenus par ceux-ci, car ils n'en sont pas capables ; raison de plus pour que le spectateur retienne ces propos qui auraient disparu à jamais sans son intervention silencieuse. Ainsi s'opère-t-il une forme dialoguée entre la scène et la salle, d'autant que le silence est le langage du spectateur.

Mais, il n'en va pas de même dans le cas de l'héroïne de *Pour Lucrèce* : son silence dans l'acte I reste un outil communicatif non pas entre la scène et la salle, mais entre les personnages dramatiques et ne fait que souligner la valeur mythologique de la chasteté incarnée par elle. C'est que son silence donne la parole aux autres qui ont peur de Lucile, pourvue d'un pouvoir aussi destructeur que « la femme à histoires » qu'est Électre. Rappelons que les personnages sont intimidés par Électre dont le seul passage provoque la divulgation de faits cachés, inconnus, ou secrets tels que l'amour incestueux. De même qu'Électre, Lucile dévoile des secrets. Il suffit de citer l'effroi de Joséph, serveur du café, comme exemple :

Joséph : Ma femme... Eugénie : Laissez-nous un peu tranquilles avec votre femme, Joséph. Joséph : Ça y est ! Je m'en doutais !⁶²⁵

La différence entre Électre et Lucile réside en leur fonction dramatique par rapport à l'unité d'intérêt. Alors que l'adaptation homodiégétique du mythe des Atrides empêche l'intérêt du public de se focaliser sur l'action univoque par le moyen de la prolifération de points de vue et par la divergence entre les histoires dévoilées et l'histoire mythologique, cette adaptation hétérodiégétique du mythe de Lucrèce est centrée sur l'univocité tyrannique d'une valeur morale. A cela s'ajoute le fait que les Aixois s'amusaient tous, avant l'installation du couple Lionel-Lucile dans la ville, de « l'amour entre inconnus » et

⁶²⁵ *Pour Lucrèce*, p. 1042.

de « l'amour entre familiers »⁶²⁶, et s'opposaient à l'amour unique et idéalisé par le couple du Procureur. Dans ces circonstances, le silence absolu de l'héroïne et le bavardage des autres ne rendent pas le texte polyphonique, mais tout le contraire, car la voix des Aixois est unique dans le sens où ils ressentent la même peur : Lucile dévoile n'importe quelle infidélité et n'épargne pas un seul petit flirt secret.

Les réflexions sur la fonction dramaturgique du silence de l'héroïne nous invitent à réfléchir sur l'emploi de deux autres procédés développés au cours des années 1930 sur le plan de la dramaturgie narrative de Giraudoux. Il s'agit, d'une part, de la figure chorale. Il nous semble que la choralité n'est pas utilisée non plus pour supposer l'étendue de l'univers polyphonique, mais pour accentuer l'unité d'intérêt dramatique. La première scène se passe dans un café, le lieu qui permettait aux voix inconnues d'apparaître sur la scène sous forme de clients ou de serveurs. Alors que dans *Cantique des cantiques*, le café est un lieu où les vivants et les esprits se croisent. Dans le café d'Aix-en-Provence des premières scènes de *Pour Lucrèce*, non seulement les clients, mais aussi les serveurs ne parlent que de leur terreur du pouvoir révélateur de Lucile qui agit sur toutes les affaires de cœur. Cette univocité du sujet dont les personnages parlent reflète, justement, celle des voix aixoises. Il est intéressant de faire remarquer que Paola parle non pas en son nom, mais au nom de la collectivité des Aixoises, des femmes :

Paola : [...] *Vous êtes gentille au-dedans, boutonnée jusqu'au col. Qu'un jour tous les boutons craquent ou que vous y ajoutiez une chape de supplément, cela vous regarde. Mais il est un point sur lequel nous ne transigeons pas et je viens vous en avertir. Lucile : Qui nous ? Vous parlez au nom d'une confrérie ? Paola : Oui. De la vôtre. De celle des femmes. Elle ne comporte pas d'espions ni de traîtres.*⁶²⁷

Comme nous pouvons le constater, la figure chorale y est utilisée de façon contraire à *Électre*. Giraudoux y met de l'avant la pluralité vocale et l'accumulation de secrets inconnus sous forme du récit prononcé par un « personnage » qu'est le Mendiant, alors qu'il souligne l'univocité cruelle des voix sous forme de la foule dans *Pour Lucrèce*.

D'autre part, nous devons observer l'effet de la fonction dramaturgique du dialogue « normal », c'est-à-dire l'échange de répliques vraiment prononcées entre Lucile et les autres. Bien que celle-ci décide de ne pas adresser de paroles aux autres, l'artifice de Paola la force à établir un contact verbal avec les autres. Pour y arriver, Paola l'endort et lui fait croire que le viol a été accompli pendant ce sommeil par le comte Marcellus ; Lucile qui se croit déshonorée en est résolue à adresser des paroles aux autres personnes devant qui elle observait le silence auparavant, pour sauver son honneur. Rappelons que chez Giraudoux, le dialogue n'est plus un simple mode de communication logique et argumentatif, mais est utilisé pour mettre en relief l'éclatement de l'action dramatique en plusieurs morceaux et pour suggérer une certaine opacité de la fable. Pourtant, le dialogue entre Lucile et les autres personnages principaux – Paola, Armand, Marcellus et Lionel – révèle la vanité et l'illusion de ceux qui croient à la chasteté comme valeur privilégiée ; c'est ce qui constitue l'unité d'intérêt. Ainsi donc, l'histoire d'une Lucile déshonorée et celle d'une Lucile intacte ne sont jamais juxtaposées de la même manière

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 1041.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 1061.

que dans la plupart des autres pièces de Giraudoux. Elles le sont, certes, dans la scène 3 de l'acte III : Lucile demande à son mari de croire que la femme violée est quelqu'un d'autre :

C'est notre infortune, et pour toujours, si vous ne chargez pas Dieu de mettre ce malheur à la place de ma vie où il ne la souillera plus !

Pourtant, c'est justement là que nous trouvons un point de divergence entre *Électre* et *Pour Lucrèce* : alors que dans *Électre* Giraudoux invite son public à osciller entre plusieurs possibilités quant à l'identité de personnages et à la véracité de la description des événements du passé, dans *Pour Lucrèce* il ne lui redonne plus cette liberté d'imagination, car le public ne sait que trop bien que cette idée – croire qu'une autre que Lucile a été violée – est l'issue de l'attachement obstiné à la prépondérance de la chasteté par rapport aux autres valeurs morales.

Dans *Pour Lucrèce*, Giraudoux emploie un autre procédé de désacralisation du mythe. Au lieu de prendre le public à témoin de la naissance du mythe et de la disparition d'histoires anecdotiques, il sacrifie sa protagoniste afin de dévoiler l'aspect idéologique et mensonger du mythe.

2. Signes gratuits, signes maléfiques

Ce n'est pas seulement la tyrannie de la valeur mythologique de la pureté qui tue l'héroïne ; la mauvaise interprétation des « signes » constitue également une grande cause de son suicide.

La manifestation de signes est un motif important chez Giraudoux. En outre, elle est encourageante dans la plupart des cas : elle motive des personnages à se lancer dans une nouvelle aventure. Le manque de rapport logique et direct entre leur manifestation et ces départs vers l'aventure n'a pas d'importance. Le personnage de Giraudoux y est sensible et il ne sait pas pourquoi cela le motive. Les signes qui viennent visiter Jean, le narrateur de *Siegfried et le Limousin*, en sont un exemple typique. Il avoue dès le début du roman qu'il aperçoit beaucoup de signes qui l'invitent à se souvenir de son ami disparu, Forestier : il a trouvé dans son bureau « une liasse de lettres et de manuscrits que Forestier y avait placés le jour de son départ » ; son frère s'est fiancé à une fille « qui porte ce nom »⁶²⁸. C'est comme si le nom de son ami se rapprochait de lui pour que celui-ci commence à y penser sérieusement. Quelque chose qui pourrait être appelée « destin » lui fait des signes et le pousse à partir en Allemagne. Leur apparition est prémonitoire, en effet, pendant son voyage en Allemagne, Jean retrouve son ami Forestier qui n'est personne d'autre que S. V. K., Siegfried von Kleist.

Le principe de base de la manifestation des signes est l'idée qu'il se passe tous les jours, ailleurs qu'ici, d'innombrables choses que l'on ne peut pas savoir ; l'ego et la mémoire individuels sont tellement petits que l'on ne saurait tenir compte de tous les événements, objets ou moments qui se manifestent en ce bas monde. L'immensité de l'univers qui l'emporte sur l'étroitesse de l'ego des hommes est loin de décourager les êtres humains : elle se manifeste comme une sorte de grande source de signes qui les

⁶²⁸ *Siegfried et le Limousin*, p. 621.

encouragent à franchir le pas. On ne saurait pourquoi le souvenir du paysan Calixte⁶²⁹ est capable de redonner la force de vivre à Suzanne. Le narrateur de *Siegfried et le Limousin* se laisse persuader par des signes et se décide à partir en Allemagne. Tout malheur, toute difficulté, tout eczéma⁶³⁰ donne de l'espoir aux gens puisqu'ils croient que ces événements sont liés au nom de Dumas, dont la seule évocation les encourage et leur donne la force de vivre.

Pourtant, dans *Pour Lucrèce*, Giraudoux dévalorise le pouvoir qu'il avait donné à la manifestation des signes. Premièrement, ils découragent. Par exemple, Lucile croit voir de petites bêtes « sur chaque être débauché »⁶³¹ ; elle voit dans la bouche de Guy, l'ami d'Eugénie, un tout petit crapaud et un têtard. Dans les yeux de Clotilde, un ver qui rampe. Sur le corps de Paola, elle voit « des mantes religieuses, par milliers »⁶³². Toute manifestation de ces signes horribles sous forme de bestioles décourage Lucile de prendre contact avec la plupart des gens, car la vision de ces bêtes l'affole et l'empêche de s'adresser à eux. Deuxièmement, les signes sont trompeurs. Armand, le mari de Paola est attentif à la manifestation des signes à cause de sa capacité « divine » ; pourtant, il ne capte aucun signe qui lui révèle le côté coquet et infidèle de sa femme :

Armand : Il est des maris que leur nature contraint d'être aveugles. Je suis chasseur, Eugénie. Sur le sol le plus sec, au taillis le plus ouvert, je décèle la trace du chevreuil, de la plus légère des bêtes. Je vois dans l'air le sillage d'une bécasse déjà disparue... Il n'y a pas eu de passage dans ma vie conjugale... D'aucun gibier... Eugénie : Auriez-vous bu, Armand ? Armand : Je suis une espèce de devin. J'ai prévu des morts, des accidents, des bonheurs. Jamais je n'ai eu d'alerte en pensant à Paola. Souvent dans la rue, je m'écoute parler tout haut, à m'entendre, j'entends des vérités que j'ignorais. J'entends : Ta barbe te va mal, Armand. Ton Corot est un Trouillebert, Armand. Et c'est vrai. Jamais je n'ai entendu : Ta femme a un amant, Armand. Tu as une femme qui a un amant... C'est qu'elle n'en a pas.⁶³³

Pourtant, le silence de Lucile lui révèle l'infidélité de Paola. Dès ce moment, Paola paraît différente aux yeux d'Armand : sa voix n'est plus belle, mais désagréable ; ses prunelles, son regard ne sont plus beaux ; il reconnaît brusquement des signes qui prouvent l'infidélité de Paola. D'ailleurs, Lucile ne voit pas sur tous les infidèles la vision de petites bêtes : elle ne voit rien sur son amie Eugénie alors que celle-ci a un amant, comme cette

⁶²⁹ Voir, p. 47.

⁶³⁰ « Le Signe », in *La France Sentimentale*, p. 208. « Les femmes milliardaires et les femmes folles s'étonnaient de l'adorer bien qu'il fût petit, barbu et sarcastique, mais c'est que tout ouvrier chômeur rencontré par elles dans la rue, toute pauvre, et par analogie toute injustice, tout accident, toute mutilation ou tout eczéma entrevu, se reliait dans leur pensée à Dumas par une sorte d'arc-en-ciel, l'arc-en-ciel Dumas sans doute, qui absolvait leur oisiveté, leur beauté, et chaque outil de leur luxe. » Voir également *Siegfried et le Limousin*, p. 624.

⁶³¹ *Pour Lucrèce*, p. 1042.

⁶³² *Ibid.*, p. 1043.

⁶³³ *Ibid.*, p. 1048.

dernière le souligne :

Eugénie : Est-ce que tu vois une bête dans mes yeux, Lucile ? Non. Alors ton don est un faux don. J'ai un amant. ⁶³⁴

Troisièmement, la franchise des signes est souvent ignorée dans cette pièce. Piégée par l'artifice de Paola, Lucile se croit violée par Marcellus : Paola l'endort par une ruse et fait en sorte qu'elle se réveille sur le lit joliment décoré, le mouchoir de Marcellus à la main, et qu'à cause du miroir installé à sa portée « au premier regard elle voi[t] d'elle ce qu'elle n'a jamais vu ni prévu » et « sur elle la défaite, la dévastation, la débauche » ⁶³⁵. Sous le choc, bien que ses objets personnels lui donnent des signes, elle ne se rend jamais compte que son honneur est resté intact et a hâte de demander à Marcellus de mourir.

Lucile : Je sais qu'il serait facile de me tuer. Mais je n'accepte pas. Je n'ai rien fait pour mériter la mort. Je l'ai vu en revenant dans ma maison, où je croyais que le moindre objet allait me couvrir de mépris. Tout y était compassion, estime. Mon lit lui-même, mon lit de mariage s'est ouvert comme mon lit d'enfant. Pas une heure de la nuit ou de l'aube ne m'a traitée en paria. J'aurais obéi à une pierre qui m'aurait dit de mourir. Les pierres m'ont dit de vivre. Je serais tombée devant le grognement d'un chien. Les chiens m'ont léchée. Et cette permission que tout humain, même non coupable, demande chaque matin aux objets et aux animaux, ils me l'ont répété de toute leur douceur. Mais tous mettent une condition : la condition que votre méfait ne marque plus sur moi, que je le change en un accident, en une collision d'un autre âge. Un autre siècle a heurté par mégarde ma pauvre et simple vie. Je ne puis vous admettre que dans un passé déjà évanoui. Il faut vous tuer. A ce prix je pourrai prononcer le nom de Marcellus sans dégoût. ⁶³⁶

Elle a l'impression de n'avoir pas besoin de mourir en étant sensible à cette série de signes, mais elle ne comprend pas totalement pourquoi son passé ne mérite pas le suicide. N'est-il pas ironique qu'elle ne se suicide pas, qu'elle s'adresse à Marcellus et à Armand et finisse par provoquer un duel entre ces deux hommes à cause d'un acte de viol qui n'a pas eu lieu ? Sans s'apercevoir des signes de ses chers petits objets quotidiens, elle serait morte avant de laisser mourir Marcellus accusé à tort et de laisser courir Armand à la catastrophe. Par ailleurs, les objets appartenant à Lucile viennent saluer tout à fait paisiblement son mari Lionel, le Procureur, qui ne connaît pas encore l'angoisse de Lucile causée par la ruse furtive de Paola.

Lucile : Comment était-elle, la maison, sans moi ? Le Procureur : Ce qu'elle est maintenant : pleine de vous, même dans votre absence. Ce sont des confitures de fraises, n'est-ce pas ? Elles embaument et je les adore : Que l'instruction me les supprime et j'avoue publiquement que je vous aime...A ce bureau dont vous aviez préparé les plumes, taillé les crayons, je ne suis assis en maître, en maître chéri et attendu. C'est d'une plume Sergent-Major toute neuve, merci de vous rappeler si bien ma préférence, que j'ai corrigé mon réquisitoire. ⁶³⁷

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 1055.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 1066.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 1076.

C'est seulement le spectateur qui sait que les signes sont justes et corrects puisque rien de criminel ne s'est passé entre Marcellus et Lucile.

Dans *Combat avec l'image* publié en 1941, Giraudoux déplore que le réel l'emporte sur l'imaginaire et l'irréel.

Vers moi qui depuis quatre mois n'ai vu que des visages réels, entendu seulement des voix réelles, touché seulement des mains de chair et d'os, elle est la première déléguée de ce qui est et de ce qui ne vit pas, de ce qui est beau et de ce qui n'est pas.⁶³⁸

Au moment où l'auteur est écrasé par tant de réalités après la défaite de la France, il crée des personnages qui ne peuvent plus se réjouir de l'apparition des signes comme le font les personnages antérieurement créés. Les signes ne donnent plus d'espoir à personne. Même s'ils arrivent à le faire, cet espoir n'est qu'une illusion. Dans le pire des cas, l'espoir est trompeur et précurseur d'un malheur inouï. L'apparente réalité l'emporte sur les signes vagues et flottants : Lucile prend au sérieux la vision « réelle » qu'elle voit dans le miroir lâchement préparé par Paola plutôt que le message répété par ses chers objets. Quant à Lionel, en dépit des petits messages réitérés par les meubles et les objets de sa femme, il est aussi piégé par la véracité apparente de l'histoire de viol de Lucile qui n'a pas été violée en réalité. Le lien irrationnel mais présent entre la manifestation de signes et l'espoir que les êtres humains ressentent devant cette manifestation est complètement rompu et détruit dans cette pièce pessimiste.

3. Lucile : matrice d'un signe immaculé

En fin de compte, *Pour Lucrèce* peut se lire comme une double négation. D'un côté, Giraudoux se tient sur la négative en ce qui concerne des procédés par lesquels son écriture s'écarte de la norme canonique de la composition dramatique. D'un autre côté, sur le plan esthétique littéraire ; la pièce dément le pouvoir des « signes », notion capitale chez cet auteur. Nous comprenons que pour mettre de l'avant cette double négation, l'auteur a besoin de tuer son héroïne. Toutefois ceci évoque une autre question. Pourquoi Lucile avait-elle besoin de mourir si misérablement ? Le suicide est déjà un acte tragique en soi. Mais, il nous semble, au premier abord, qu'elle meurt inutilement. Elle demande à ceux qui sont là deux choses après avoir pris le poison mortel. D'abord, elle demande à Armand de ne pas dire à Lionel que sa femme n'a pas été violée par Marcellus. Elle aurait pu dire la vérité à son mari avant de mourir pour qu'il regrette la disparition tragique de sa femme chérie : mais elle est résolue à ne pas le faire. Ensuite, elle demande à Paola, qui trouve la vie laide et affreuse, de se mettre à genoux et de dire que « le monde est beauté et lumière » et meurt tout en sachant que Paola reste debout et dit la formule demandée avec très peu de conviction : « Il l'est... Pour une seconde »⁶³⁹. L'attitude de Paola est une tartufferie puisqu'en ajoutant cette petite phrase « pour une seconde », elle peut

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 1093.

⁶³⁸ Jean Giraudoux, *Combat avec l'image*, avec un dessin de Foujita, Paris, Editions Émile-Paul Frères, 1941, p. 6.

⁶³⁹ *Pour Lucrèce*, p. 1113.

sous-entendre que le monde est finalement laid pour la plupart du temps. L'ingrate ignore ainsi la demande testamentaire de l'incarnation de la chasteté tout en sachant que celle-ci va mourir.

Nous oserons élucider cette fin énigmatique, toujours de point de vue de l'évolution de la dramaturgie narrative chez Giraudoux. Certes, il paraît déprécier volontairement non seulement sa dramaturgie élaborée durant des années, mais aussi son esthétique littéraire. Mais n'est-il pas possible de dire qu'il revalorise de manière réflexive la notion de « signe » en laissant mourir son héroïne aussi pitoyablement ? Dans *Sodome et Gomorrhe*, Giraudoux fait parler l'Archange sur l'interprétation abusive des signes et l'espoir qu'ils apportent :

L'Archange : Que toute la goinfreterie du monde soit protégée par un notable qui vit de haricots, son ordure par un cœur qui ne salit pas, son mensonge par un muet, c'est une tolérance de Dieu que les hommes exploitent sournoisement et proclament droit et convention.⁶⁴⁰

La colère de l'Archange rappelle sur-le-champ le rapport entre la manifestation de signes et l'interprétation faite par les personnages de *Pour Lucrèce*. Tous les personnages sensibles aux signes cherchent à les interpréter et croient aveuglément l'interprétation faite à leur convenance. Lucile considère sans réflexion toute manifestation illusoire de bestioles rampant sur le corps des gens comme signe de leur infidélité. Armand est aveuglé par de petits signes qui prouvent à tort la chasteté de sa femme. Lionel se laisse tromper par un tout petit message provenant des petits objets appartenant à Lucile lorsque leur vie conjugale est en danger. Quand tous les signes sont « sournoisement exploités » par l'orgueil de l'humanité, comment donner raison à l'écriture dramatique composée d'innombrables signes comme celle de Giraudoux ? La mort si misérable de Lucile nous semble s'expliquer par la nécessité de mettre au monde un signe immaculé et sans tache d'interprétation arbitraire, ainsi que par le besoin de créer un nouveau signe exempt de toute souillure morale et de toute valeur mythologique. Cette proclamation désespérée de Lucile paraît certes équivoque au premier abord, mais pourrait être interprétée dans cette perspective :

Paola : C'est une défaite, pauvre amie, et sans recours. Lucile : Sans recours ? Quelle erreur ! Il est là, dans ma main, mon secours. Je riais de vous tout à l'heure, quand vous m'appeliez vaincue, car il y était déjà. Je le tiens d'une petite fille, qui avait mon nom, nom âge, et qui a juré, quand elle avait dix ans, de ne pas admettre le mal, qui s'est juré de prouver, par la mort s'il le fallait, que le monde était noble, les humains purs. Cette terre est devenue pour elle vide et vile, cette vie n'est plus pour elle que déchéance, cela n'importe pas, cela n'est pas vrai, puisqu'elle tient son secours ! Barbette : Qu'est-ce que tu fais là ! Qu'est-ce que cette histoire ! Seigneur, elle a pris du poison.⁶⁴¹

On ne saurait que désigne l'évocation de cette « petite fille » qui porte le même nom que Lucile et a le même âge qu'elle. Peut-être parle-t-elle de son enfance. Ou bien peut-être connaît-elle vraiment quelqu'un qui mène une vie semblable à la sienne dans un monde

⁶⁴⁰ *Sodome et Gomorrhe*, p. 856.

⁶⁴¹ *Pour Lucrèce*, p. 1112.

parallèle. Ce qui compte est que Lucile évoque une inconnue et se sent encouragée en pensant à celle-ci. Citons maintenant les derniers propos de Lucile adressés à Paola qui paraissent avoir été prononcés pour excuser la défaite de la mourante, afin de comprendre qu'il ne s'agit pas d'une défaite mais d'une contre-attaque désespérée de Lucile-Giraudoux qui redonne à la notion de signe la valeur propre à l'écriture de cet auteur :

Lucile : A genoux ! Demandez pardon ! Paola : Elle est folle ? [...] Pardon à qui ? Lucile : A Marcellus... A nos maris... A Barbette... A tous les vivants et les morts... A moi – A vous. Paola : Pardon pour quoi ? Lucile : Pour avoir dit que la vie était l'indignité, l'impureté ! [...] Lucile : Paola est-elle à genoux ? Paola : Oui. Lucile : Elle est debout, mais elle dit oui. J'ai gagné. Le monde est pur, Paola, le monde est beauté et lumière ! Dites-le-moi vous-même. Je veux l'entendre de votre bouche... Dites-le-moi vite. Paola : Il l'est... Pour une seconde. Lucile : Cela suffit... C'est plus qu'il ne faut...⁶⁴²

Nous assistons ici à la naissance d'un nouveau signe, qui va devenir une des particules composant l'univers cosmique de l'écriture de Giraudoux. Pour qu'un signe ait un pouvoir qui encourage les gens sensibles à sa manifestation, il faut qu'il soit aussi infondé que le nom de Calixte ou bien le petit chien qui attend Siegfried. Il ne faut pas qu'il soit fondé par telle ou telle anecdote inspirant la pitié, car la pitié cause la sacralisation et l'absolutisme intolérant. Lucile dit « j'ai gagné » parce que sa mort ne mérite rien de glorieux et loin de cela : cette mort est ignorée. Elle dit « C'est plus qu'il ne faut » parce que le consentement même si apparent de Paola, risque de donner raison à la mort de Lucile qui doit se passer sans raison. Ainsi, le double de la petite fille inconnue meurt pour qu'elle devienne l'unique nouveau signe qui restera intact et exempt de toute interprétation abusive.

Juste avant d'avaler du poison, elle reste calme quand Barbette fait un faux témoignage en présence de Lionel disant comment Lucile somnambule sollicitait Marcellus de rester avec elle (« Elle l'a retenu par la taille, par le cou, mais sans conscience... »⁶⁴³). Alors que c'est la dernière chance de réconciliation des époux, le témoignage mensonger de l'entremetteuse provoque l'adieu définitif de Lionel ; mais chose curieuse, Lucile la remercie au lieu de l'accuser de mentir dans un tel moment crucial. En outre, elle ne demande à personne d'autre que cette Barbette de lui faire sa dernière toilette ; ce qui est non moins mystérieux. À cet égard, nous faisons remarquer que Barbette est un des deux personnages exceptionnels de Giraudoux : elle est aussi âgée et marginale qu'Aurélie alias la Folle de Chaillot. Il est intéressant que le seul témoin de la naissance d'un signe intact réponde à un signalement semblable à celui d'Aurélie, protagoniste de la pièce testamentaire de Giraudoux. Citons ce que dit Barbette à Lucile morte ; elle brûle de se venger de l'humanité masculine, vrai responsable de la mort de l'héroïne :

Barbette : Il n'y a que cette morsure d'une vieille bouche à gencives que tu auras à expliquer là-haut, mais n'hésite pas. Montre-la-lui, explique-lui. Dis-lui que c'est le baiser aux femmes d'une vieille maquerelle d'Aix et que tu le lui portes en

⁶⁴² *Ibid.*, p. 1113.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 1110.

serment de sa part, pour ce qu'elle s'engage, elle et ses sœurs de la ville, à ne pas laisser de répit aux hommes, ni dans le métier, ni par occasion, ni aux jeunes qui rient en idiots, ni aux vieux, avec leur dentifrice, ni aux beaux, qui sont la laideur même, ni aux laids, toujours nus les premiers, ni à l'intendant général Bréchar, l'homme à la négresse, ni au greffier du Procureur impérial, la mouche, ni dans leur santé, ni dans leur bourse, ni dans leur famille, ni dans leur moelle, pour te venger, mon petit ange, et les mener tout droit à la damnation éternelle... Amen...⁶⁴⁴

La vieille femme se déplace : elle vient se manifester dans le monde réel, à Paris au café Francis, pour rendre raison au théâtre de Giraudoux une dernière fois.

Chapitre II *La Folle de Chaillot* : émergence d'une vérité supérieure

Jouvet souligne la particularité de *La Folle de Chaillot* lors d'une interview. La pièce a une place « à part » par rapport aux autres pièces, notamment pour « ceux qui tant parlèrent de la "préciosité" de Giraudoux »⁶⁴⁵. Hostile envers le naturalisme, Giraudoux n'a certes pas l'intention d'écrire une pièce « à thèse » à l'instar du théâtre réaliste ; mais il est évident que dans cette pièce il y a un aspect similaire à une pièce à thèse, car on y parle de la protection de l'environnement, de la misère du monde et des maux provoqués par l'industrialisme. La protagoniste lutte contre les maux du monde. Il paraît que le sujet sur l'urbanisme évoqué dans les deux chapitres de *Pleins Pouvoirs* intitulés « le vrai problème français » et « La France de toujours : notre conscience » y est transposé⁶⁴⁶.

Mais ce qui frappe le plus, c'est que la toile de fond de la pièce est basée sur une réalité quotidienne. La scène se déroule à Paris. Le premier acte se passe dans le café Francis, un café existant réellement. Le deuxième acte commence par le dialogue entre la protagoniste et l'égoutier à propos du sous-sol parisien. La protagoniste se démarque de toute autre héroïne de Giraudoux, par son âge et par son allure à la fois majestueuse et pittoresque, ainsi que par sa nature ambiguë due à son surnom : la Folle de Chaillot. On dit que Giraudoux eut pour modèle une folle qui flânait à Montmartre⁶⁴⁷. Nous ignorons si l'auteur pensait toujours à cette dame en esquissant les aspects psychologiques et physiques du personnage, mais à l'époque où des clochardes habillées de la même manière qu'Aurélië se promenaient dans la ville, l'image de la Folle devait paraître réelle aux yeux des spectateurs.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 1116.

⁶⁴⁵ « En écoutant Louis Jouvet parler de *La Folle de Chaillot* », *Opéra*, le 12 décembre 1945.

⁶⁴⁶ Jean Giraudoux, *Pleins Pouvoirs*, Paris, Gallimard, 1939.

⁶⁴⁷ André Beucler, *Les Instants de Giraudoux*, le Castor Astral, 1995, pp. 29-44.

Le choix des lieux scéniques, un café réel et le sous-sol parisien, évoque un personnage secondaire créé par Giraudoux une vingtaine d'années avant ; Zeltin de *Siegfried et le Limousin*. Dans la version dramatique, cet Allemand francophile est, après être parvenu au pouvoir en Allemagne, proscrit de sa patrie au bout de quelques jours seulement et renvoyé en France « au carrefour du boulevard Montmartre et du boulevard Montparnasse »⁶⁴⁸. Dans la version romanesque, il se vante d'un souterrain secret qui l'amènerait de Munich à Paris au sous-sol du café qu'il fréquente, *la Rotonde*. Nous avons vu, dans la première partie comment ce personnage dramatique préfigure le sujet épique et constitue un passage modeste par où l'on peut accéder à l'univers cosmique de Giraudoux. Nous avons vu également, comment Giraudoux renonce à trouver l'équivalent scénique de la conscience narratrice de *Siegfried et le Limousin* lorsqu'il écrit sa première pièce. En focalisant l'action dramatique sur Gotha en Allemagne, l'auteur évacue dans *Siegfried* le café et le sous-sol parisien.

En écrivant *La Folle de Chaillot*, l'auteur reprend ces deux détails importants qu'il abandonnait lors de ses débuts au théâtre. Il nous semble intéressant de nous demander si la reprise de ces deux lieux spécifiques a quelque chose à voir avec le choix de la protagoniste pourvue de natures singulières, la réalité extérieure, la folie et la vieillesse. D'ailleurs, l'abandon du café et du sous-sol se produit, dans *Siegfried*, à la suite de l'avènement de la composition canonique et de l'abandon de la structure du roman centré sur le regard du mystérieux « moi » narratif. D'où notre question : n'est-il pas possible de dire que la narration romanesque de Giraudoux vient trouver finalement sa forme scénique grâce à l'apparition de cette protagoniste singulière ?

Pour vérifier cette hypothèse, nous nous orienterons premièrement vers l'examen de ladite « réalité » que Giraudoux met en scène dans cette pièce. C'est que, dans *Siegfried et le Limousin*, l'onirisme s'accuse si fortement que des éléments issus de la réalité contemporaine présentent un aspect irréel et imaginaire. Cet examen nous permet d'établir le rapport essentiel entre les procédés de déréalisation du réel et l'apparition de ce personnage singulier. Ensuite, nous nous poserons la deuxième question, qui est plus cruciale : le rapport entre la folie et le théâtre. Depuis longtemps, la folie est une notion qui hante le théâtre. Dans *le Roi Lear*, Shakespeare accompagne le protagoniste désespéré d'un fou ; la folie feinte de Hamlet invite le spectateur à s'interroger sur l'affinité entre la folie et le théâtre ; six personnages en quête de leur auteur sont d'abord considérés comme « fous » par les autres personnages,

mais incitent ces derniers et le public à réfléchir sur le rapport entre les personnages et l'auteur. Nous sommes amenés à la réflexion sur cette coïncidence curieuse : dans *La Folle de Chaillot*, l'avènement de la conscience narratrice dans l'écriture dramatique coïncide avec la manifestation de la figure de folie.

S'agissant de l'analyse de cette pièce, il est intéressant de consulter plus attentivement le cahier de conduite de la création⁶⁴⁹ ainsi que des textes antérieurs à la version définitive. Nous avons vu qu'*Ondine* est la première concrétisation du croisement

⁶⁴⁸ *Siegfried*, p. 50.

⁶⁴⁹ Fonds Louis Juvet, Bibliothèque Nationale département des arts du spectacle, cote : LJMs 41.

de deux « écritures », le texte et la mise en scène. *La Folle de Chaillot* est la première et dernière pièce de Jean Giraudoux pour laquelle l'auteur et le metteur en scène collaborent mutuellement après le succès d'*Ondine*. La façon de parler est paradoxale, puisque Jovet ne voit pas Giraudoux travailler sur le texte, Giraudoux ne voit pas non plus le metteur en scène répéter et monter sa pièce, étant donné que la rédaction de la pièce est faite pendant que le metteur en scène est en voyage en Amérique du Sud et que la répétition et la création sont faites après la mort de l'auteur. Mais il y a une curieuse anecdote à cause de laquelle nous sommes invités à considérer la création de *La Folle de Chaillot* comme leur travail collectif. On dit que Giraudoux laisse en manière d'épigraphe en marge de ses manuscrits les mots suivants : « Cette pièce a été créée par la compagnie Louis Jovet, au théâtre de l'Athénée, le 17 octobre 1945 ». La phrase prophétique ne se trouve toutefois sur aucune feuille des manuscrits conservés aujourd'hui. Mais l'anecdote est fort probable⁶⁵⁰. Jovet le prend au sérieux et fait son possible pour réaliser la prophétie de son auteur favori. Certes, il regrette d'être en retard de deux mois, puisque la pièce n'est créée qu'en décembre ; pourtant, il faut plutôt souligner que sans la promptitude et l'ardeur de Jovet, la pièce aurait risqué de ne pas être montée aussi tôt que cela. Les personnages sont curieusement nombreux ; la structure de la pièce est plus semblable à une série de tableaux successifs qu'à une pièce bien faite ; et en plus l'étrangeté de la protagoniste saute aux yeux ! L'absence du partenaire professionnel motive chacun d'eux peut-être, pour que le résultat de leur travail isolé soit aussi réussi que lorsqu'ils travaillent ensemble.

I Rêve ou réalité ?

Dans *La Folle de Chaillot*, la réalité et l'irréalité viennent coexister dans l'écriture dramatique. C'est que Giraudoux réussit à mettre en œuvre dans le texte une certaine réciprocité entre ces deux valeurs opposées. Non seulement réelle, ni seulement irréelle, cette pièce singulière présente une nouvelle manière d'aborder la réalité. Le procédé ne nous semble pas si éloigné des « jeux de rêve »⁶⁵¹ présents dans *Chemin de Damas* et le *Songe* de Strindberg. L'invention originale de Giraudoux consiste à ne dévoiler le procédé que dans la deuxième moitié de la pièce. Il montre graduellement l'écart entre la réalité et le réalisme du détour à tel point que l'on ne sait pas exactement quand la ligne de démarcation entre le réel et l'irréel disparaît.

1. Le café Francis dans un monde parallèle

1-1 Déréalisation du lieu scénique

Giraudoux semble avoir une volonté ferme concernant le choix du lieu : il avait choisi le café Francis à Paris quand la pièce n'en était qu'au stade de l'ébauche. Il met en scène

⁶⁵⁰ Pour plus de détails sur cette anecdote, voir : la notice 5 faite par Brett Dawson sur la lettre de Jovet adressée à Suzanne Giraudoux datée du 29 mai 1945, reproduite dans *Cahiers Jean Giraudoux* 9, p. 115. .

⁶⁵¹ Cf. Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*.

un café deux fois auparavant, dans *Cantique des cantiques* et dans *Pour Lucrèce*. Pour s'écarter du réalisme au sens strict du terme, il fait un accroc à la cohérence psychologique des clients du café et à leur relation interpersonnelle dans *Cantique des cantiques* et crée un décalage entre ce que l'on voit sur la scène et ce que l'on y entend. Dans *Pour Lucrèce*, le café provoque un effet de distanciation dans le sens brechtien : Marcellus, personnage-clef, dont la mort cause le suicide de l'héroïne, s'y installe tout au début de la pièce et annonce en bateleur la thématique de la pièce aux autres et au public à la fois⁶⁵², comme s'il était un personnage de *L'Opéra de quat'sous*. La nouveauté à cet égard dans *La Folle de Chaillot* consiste en la transposition d'un café réel parisien sur la scène. Raymond Cogniat dit lors de la création de la pièce que l'image de la scène est « cruellement vrai(e) »⁶⁵³. Jovet accentue l'agilité du mouvement du garçon ; d'après le livre de conduites, Martial fait son entrée-sortie plus souvent que ne l'ordonnent les indications scéniques de l'auteur. Même quand il n'a pas de réplique à prononcer, il apparaît à la terrasse pour nettoyer des guéridons et servir des boissons à ses clients. Afin de suivre l'indication scénique « Terrasse chez Francis », il faut que le garçon travaille réellement. Son agilité est indispensable pour animer le café aussi bien que le vrai café Francis. D'ailleurs, leur apparence est pleine de réalisme : leur costume représente réellement leur profession et leur classe sociale, comme le complet-veston des hommes d'affaires, les sandales usées du chiffonnier, ou le képi du sergent de ville ; la jonglerie est loin d'être inventée maladroitement et est réellement spectaculaire⁶⁵⁴. Le café devient ainsi un autre qui donne l'impression qu'il est « véritable ».

Mais, ce réalisme n'est qu'une toile de fond sur laquelle l'univers irréel se déploie. Regardons de près les personnages secondaires. Il y en a, par exemple, qui flânent autour du café Francis, imprégnés d'une caractéristique intrinsèquement irréelle et fantastique : saltimbanques comme le jongleur et le chanteur, flâneurs comme le chiffonnier, marchands à la cloche comme la fleuriste ou le marchand de lacets, ou bien bavards extravagants comme l'officier de santé Jadin. La nature inconsistante du café est accentuée par ces personnages qui évoquent le cirque, spectacle plus forain et merveilleux. Leur façon d'entrer et de sortir donne un rythme féerique à la pièce. Ils entrent, prononcent quelques répliques, tantôt longues, tantôt courtes, et sortent de la scène chassés par des clients, comme si « les petites figurines mobiles d'horloges anciennes » faisaient « un petit tour à certaines heures, puis » disparaissaient « l'heure sonnée »⁶⁵⁵. De plus, Giraudoux confère l'anonymat à ce monde par l'absence de noms

⁶⁵² *Pour Lucrèce*, p. 1038. Voici une des répliques de Marcellus dans la scène 1 de l'acte I : « Pardonnez-moi et gardez-vous de partir, honnêtes habitants d'Aix. Le vice a aujourd'hui une mission qu'il ne cédera à personne. Celle de vous annoncer la vertu. Elle est en marche. Vous allez la voir en chair et en os s'asseoir dans quelques minutes sur cette chaise, de ses fesses de vertu... Contemplez-la. La vue de la vertu est autrement puissante que celle du vice pour redorer vos sens un peu blasés. »

⁶⁵³ Raymond Cogniat, « Au théâtre de l'Athénée triomphe de Jovet », in *Arts* 4 janvier 1946.

⁶⁵⁴ Ce rôle est tenu par « Marcel Berny - fils du célèbre jongleur Paul Berny - qui jongle et, pour la première fois, joue la comédie » d'après l'article de Marc Blanquet in *Opéra*, 12 décembre 1945.

⁶⁵⁵ *La Folle de Chaillot*, notice par Marthe Besson-Herlin, p. 1722.

propres, sauf pour Irma et Martial. Tous ces indices de l'irréalité font que le public ne prend pas le monde représenté pour vrai ; l'abîme entre la scène et la réalité quotidienne est déjà creusé.

Les clients, se plaignant du tumulte provoqué par les forains, sont aussi anonymes et étranges. Non seulement parce qu'ils n'ont pas de nom, mais aussi parce que leur identité est non moins équivoque : le président n'a « jamais accordé une confiance »⁶⁵⁶ même à sa famille ; le prospecteur ne révélera jamais sa véritable identité de toute sa vie⁶⁵⁷, le coulissier n'a vécu que dans la clandestinité⁶⁵⁸. Par rapport à l'identité vide des forains, celle de ces gens que Giraudoux appelle « mecs » est plus obscure et inaccessible à cause de leur refus de révéler leur véritable identité. Alors, la présentation de ces quatre hommes sous forme d'une longue tirade ne sert pas à donner des informations précises sur leur identité, mais au contraire, plus ils s'expliquent, plus leur identité devient équivoque, puisqu'ils mènent une vie hors norme. Pourtant, c'est quand même pour éclairer la vie privée de chacun que le président invite ses confrères à se présenter.

Le président : Sur la mer des aventures, il est profitable parfois de faire le point. À vous l'honneur. Le baron : Je m'appelle Jean-Hippolyte⁶⁵⁹, baron Tomnard. Ma vie se bornant à vendre une des propriétés léguées par ma famille pour chacune de mes amies. J'échangeais des noms de lieux contre des prénoms, les Essarts contre Mémène, la Maladrerie contre Linda, Durandière contre Daisy.⁶⁶⁰

Giraudoux fait appel à un procédé intéressant pour souligner le caractère vide de ces clients sournois du café : les interventions multiples et successives de la part des forains dans la conversation de ces quatre hommes d'affaires. Ce procédé donne une ambiance féerique, tout en mettant en relief le caractère irréel et obscur de ces derniers. Giraudoux s'en sert depuis le début de la pièce : toutes les tirades de présentation des « mecs », qui contiennent beaucoup d'éléments mensongers, sont coupées par l'intervention des forains. Par exemple, dès que le baron commence à se présenter, une chanson tumultueuse l'empêche de parler :

Le baron : Je m'appelle Jean-Hippolyte, baron Tomnard... Un chanteur des rues s'est installé devant les consommateurs. Il chante le début de La belle Polonaise. Le chanteur, chantant : Entends-tu le signal de l'orchestre infernal ? Le président : Garçon, chassez cet homme !⁶⁶¹

⁶⁵⁶ *La Folle de Chaillot*, p. 954.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 960. « Je m'appelle Roger van Hutten. Ce n'est pas mon nom. Je n'en ai pas. [...] Résolu à ne jamais montrer mon acte de naissance [...] »

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 968.

⁶⁵⁹ « Hippolyte, prénom de Jean Giraudoux selon l'état civil, dont il ne cesse de se débarrasser sur des comparses ridicules, jusqu'au Jean-Hippolyte de la *Folle de Chaillot* », notice de la *Pléiade*, p. 1244.

⁶⁶⁰ *La Folle de Chaillot*, p. 951. Rien d'étonnant si un certain embarras germe dans la tête du spectateur. Par cette longue et sinieuse présentation du baron, pour « faire le point », Giraudoux rend plus compliquée sa vie afin de brouiller les pistes dans la quête identitaire.

Les trois autres n'échappent pas à la présence des importuns. Aussitôt après la fin de la tirade de présentation du président, le chiffonnier s'approche pour fouiller sous la table du président. La présence burlesque du chiffonnier fait tellement contraste avec celle des « mecs », apparemment sérieux et civils, que le spectateur a l'impression d'entrevoir l'intention de l'auteur de faire connaître le caractère obscur du président ainsi que de rendre vide sa tirade. Quant à l'explication du projet financier faite par le coulissier, elle est adroitement accompagnée par l'art du jongleur. Sont escortées par la jonglerie les expressions prononcées par ce « broker » qui sont trop spécifiques pour le spectateur indifférent à l'économie, comme « action d'obligationnaire » et « dividende réel ». Plus le ton du discours devient véhément, plus l'art de la jonglerie devient enchanteur ; le président qui faisait preuve de sang-froid jusqu'ici pousse un cri de joie en écoutant la présentation de ce projet financier, et le jongleur est allé jusqu'à montrer un tour de magie à la fin comme l'auteur l'indique dans la didascalie : « les anneaux ne redescendent pas »⁶⁶². L'art du cirque se présente comme métaphore de la tromperie et de la nature insaisissable du projet. Juvet rend bien visible le lien métaphorique entre la jonglerie et le travail du coulissier : l'art du jongleur accompagne nettement chaque réplique de l'affairiste, d'après le cahier de conduite de la pièce⁶⁶³.

D'autres forains sont aussi importuns que le jongleur et le chanteur. Notamment le sourd-muet et Irma qui font une entrée remarquable et éclipsent le président. Le sourd-muet se démarque des autres personnages par son handicap. Quant à Irma, jouée par Monique Mélinand qui a remplacé Madeleine Ozeray après le départ définitif de celle-ci, elle est pourvue de l'apparence des jeunes héroïnes comme Ondine. L'insertion brusque d'une figure féminine qui évoque d'autres pièces du même auteur surprend le public. Ainsi, la singularité de leur entrée égare l'attention du public qui était déjà intrigué par la description du prospecteur faite par le président. Le jeu des comparses provoque toujours la rupture du déroulement narratif des faits, de sorte que le public ne peut se laisser entraîner par l'intrigue menée par les hommes d'affaires.

Bien que le détail matériel soit basé sur la réalité extérieure, une irréalité s'impose dans l'ensemble de la représentation : cette espèce de rupture saute aux yeux pour ce qui est de la protagoniste, la Folle de Chaillot. André Beucler nous fournit une preuve qui montre la sympathie que l'auteur ressentait pour le modèle supposé de la Folle. C'est le souvenir d'un jour de 1939, « quelques mois à peine et Giraudoux partirait pour Vittel où il apprendrait sa nomination de Commissaire général à l'Information ». Beucler l'a rencontré ce jour-là et est allé chercher une « folle » à Montmartre avec lui. D'après ce témoignage, Giraudoux parle d'elle avec déférence :

Elle ne pense pas au-delà de son instinct et se méfie des mots qui ne se reflètent pas dans les rivières ou dans les glaces, comme se reflètent le mot arbre, le mot clocher, le mot raisin, le mot calèche, le mot bottine. Mais elle connaît sans doute

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 951.

⁶⁶² Version primitive de la pièce, Pléiade, p. 958.

⁶⁶³ D'après le livre de régie, Juvet fait en sorte que la jonglerie et chaque tirade du coulissier commencent et s'arrêtent en même temps.

les maîtres mots, les formules guérisseuses, des périphrases qui contournent la chose à ne pas nommer, qui conjurent le malheur.⁶⁶⁴

Elle est douée aux yeux de Giraudoux d'un pouvoir langagier extraordinaire. Vu l'importance que l'écrivain accorde sans cesse au langage, il faut présumer que le respect de Giraudoux pour elle doit être tellement profond qu'il la prend sans doute pour une sorte de muse qui lui donne une grande inspiration poétique. De plus, il voit en elle également une image de gardienne impérieuse de la ville de Paris, car il « songeait tout haut » devant Beucler en disant :

Elle ne connaît rien de mieux que ce Paris qui lui appartient comme un tiroir, qui est aussi son salon. Elle déteste qu'on fouille dans son tiroir et que l'on prenne son salon pour un bureau.⁶⁶⁵

Comme le dit Jean Tardieu, autrefois « comme tout village a son “innocent”, toute grande ville a sa “folle”, c'est-à-dire quelque vieille dame maniaque vêtue des défroques de sa jeunesse »⁶⁶⁶. Les « folles » portent donc une dualité : un côté misérable et un côté spirituel. C'est ce côté spirituel qui correspond à l'image que Giraudoux gardait d'elles.

Alors que l'auteur la considère ainsi comme une sorte de magicienne des mots en se disant qu'« elle connaît les maîtres mots, les formules guérisseuses, des périphrases qui contournent la chose à ne pas nommer, qui conjurent le malheur », les gens « la pren(nent) pour le dragon à cent têtes ». Le paradoxe ingénieux de Giraudoux est d'exploiter ces deux facettes différentes qu'a le modèle supposé de la protagoniste. Gabriel Marcel le félicite pour le procédé de dramatisation en matière de dames clochardes existantes.

L'imagination naturaliste lie la pensée de ces malheureuses à celle de l'asile de nuit, à celle d'une déchéance digne de retenir l'attention de quelque lauréat du Goncourt première manière. Il fallait un grand poète pour renverser ici les rapports et pour conférer à quelqu'une de ces créatures une autorité humaine et poétique. C'est précisément ce qu'a fait Giraudoux.⁶⁶⁷

Le procédé que l'auteur applique pour déréaliser le personnage se résume à l'effet de rupture entre l'apparence et l'action : l'apparence reste réaliste mais l'action est merveilleuse.

Afin de conduire le public à s'intéresser à cette image originale, l'auteur prend soin de présenter l'écart entre l'être et le paraître progressivement. D'abord, il écarte le personnage du cliché d'une manière manifeste, ensuite il met en avant la dualité entre le cliché et son originalité, et enfin il démontre sa vraie caractéristique, le talent du langage. Par exemple, la première réplique que Giraudoux fait prononcer à la Folle est : « Mes os sont prêts, Irma ? » Cette phrase introduit une petite série de scènes déconcertantes pour le public. Bien que son apparence trahisse sa situation sociale, et que cette demande

⁶⁶⁴ André Beucler, *op. cit.*, p. 39.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁶⁶ Jean Tardieu, *Action*, 28 décembre 1945.

⁶⁶⁷ Gabriel Marcel, « La Folle de Chaillot », in *Nouvelles littéraires*, 27 décembre 1945.

ressemble inévitablement à de la mendicité, il n'y a rien de servile dans son comportement. Ses vêtements misérables ne vont pas du tout avec l'ambiance chic de la terrasse du café. Pourtant, c'est Irma, une fille angélique, dont l'apparence est contraire à celle de la Folle, qui s'empresse de s'occuper d'elle ; un seul sifflet suffit pour appeler le chasseur qui lui apporte trois écharpes. Le spectacle paraît étrange non seulement pour le groupe du président, mais aussi pour le public : au niveau de l'apparence et du mouvement, la Folle de Chaillot ressemble à ces « folles » réelles, mais non ses répliques ni son comportement.

Après cette scène de discordance, l'auteur montre cette fois l'image d'une « folle » qui correspond à celle que se font les gens. Toujours selon A. Beucler, la clocharde de Montmartre que Giraudoux rencontrait répondait rarement aux autres qui s'adressaient à elle : elle n'était pas muette, mais parlait fort peu et se laissait insulter par les autres. Giraudoux fait en sorte que pendant les premières scènes la Folle reste tout aussi passive en face des hommes d'affaires. Même contre l'affront du président « Garçon, faites circuler cette femme ! », elle ne réagit pas, de même que la « folle » de Montmartre ne répondait pas à la question d'un petit garçon railleur : lorsque Beucler et Giraudoux viennent chercher cette fameuse dame, ils voyaient un garçon la railler : « Eh bien, la piquée, qu'est-ce qu'on se tasse ? »⁶⁶⁸ ; devant ce futur « mec » qui ne cessait de dire des insultes, la dame ne réagissait pas. Giraudoux rend son personnage aussi silencieux que son modèle, face aux railleries lancées par le groupe du président. Dans la version primitive de la pièce, Aurélie est moins passive : il y a une scène dans laquelle elle jette un verre d'eau au visage de l'académicien qui s'est évanoui. Le président en est furieux et crie « Sergent de ville ! Arrêtez-la ! »⁶⁶⁹. Certes, cette scène est supprimée à la suite de la disparition du rôle de l'académicien, mais l'auteur aurait pu la garder en recréant une autre situation. Pourtant, il ne la réutilise pas. À la suite de cette suppression, la passivité de la Folle devant les hommes sournois est devenue plus complète. Reste le contraste de deux attitudes : l'une est noble devant Irma, Martial et le chasseur, l'autre est étrangement silencieuse devant les clients du café.

Toutefois, dès la résurrection de Pierre, tout bascule, parce que la Folle montre devant Pierre le troisième aspect de son caractère, qui est en vérité le vrai visage du personnage. Elle n'est ni silencieuse ni fière devant lui. Elle parle. Giraudoux la fait brusquement parler : alors que le nombre de ses répliques est limité et qu'elles sont toutes courtes pendant les premières scènes, l'auteur lui fait prononcer de longues tirades aussitôt que Pierre se réveille. Dans le réel quotidien, parmi les « folles », peu nombreuses étaient les « folles » communicatives. Seule « la môme Bijoux » l'était d'après quelques témoignages⁶⁷⁰, mais elle était une exception. Voici une irréalité

⁶⁶⁸ André Beucler, *op. cit.*, p. 41. Il est à noter que Giraudoux semble faire allusion à un comportement aussi insolent que celui de ce garçon en attribuant à la Folle cette réplique : « où est cet idiot d'enfant, qui m'épingle des pancartes dans le dos ? » *La Folle de Chaillot*, p. 986.

⁶⁶⁹ Version primitive de la pièce, La Pléiade, p. 1748.

⁶⁷⁰ *Samedi Soir*, 22 décembre 1945. « On vit la môme Bijoux offrir à dîner à un jeune dévoyé et lui glisser dans sa main un billet de cinquante francs en disant : - Va, mon petit, ne fais plus de sottises, Bijoux t'aime bien ».

exceptionnelle qui se produit dans la mesure où « une folle communicative » est un concept totalement imaginaire. En travaillant sur l'adaptation des œuvres à sujet mythique, Giraudoux donne libre cours à un de ses atouts qui consiste à « placer son œuvre dans les marges de l'hypotexte » pour éviter « toute comparaison avec celui-ci » ; il est « loin d'une pratique maniériste de l'imitation ». De cette manière, ses pièces révèlent des côtés qui n'étaient pas exploités dans l'hypotexte. Dans sa pièce posthume, l'auteur ajoute à son personnage une autre image qui n'appartient pas aux modèles originaux. Giraudoux invente de nouveaux détails chez son personnage de la même façon que, dans *Amphitryon 38*, il choisit « d'évoquer non les conséquences imprévues de la liaison entre Alcmène et Jupiter, comme chez Plaute, Molière ou Kleist, mais ses préparatifs »⁶⁷¹.

À partir de la scène de conversation entre la protagoniste et le jeune « noyé » qu'est Pierre, le spectacle bascule encore plus du côté de l'irréalité. Le public entend parler non seulement la vénérable héroïne, mais aussi ceux à qui le public s'adresserait rarement dans la réalité quotidienne : le garçon, la plongeuse, le chiffonnier, et d'autres forains. En général, le garçon de café n'est qu'un serveur ; il n'est pas là pour lier une amitié avec ses clients. Une plongeuse ne ferait que nettoyer la cuisine et la vaisselle sans apparaître à la terrasse. Un chiffonnier ramasserait des ordures sans prononcer un mot. Des saltimbanques forains ne présenteraient que leurs tours et resteraient muets. Bref, ils sont destinés à être regardés, non pas à parler de leur propre vie. Un critique reproche à Giraudoux de choisir des « déclassés » comme « les derniers hommes libres » et de laisser l'« absence de logique » accentuer « l'impression d'irréalité »⁶⁷². Ces mots de reproche sont la preuve de la réussite du procédé de déréalisation que l'auteur applique.

Christian Bérard a bien compris l'importance de l'oscillation entre le réel et l'irréel dans cet acte. Au début, il se retrouve perplexe devant l'indication scénique de la pièce : « Terrasse chez Francis, place de l'Alma ». Mais il finit par se rendre compte qu'il vaudrait mieux ne pas faire un vrai café. Bérard croit que la scène ne doit pas être comblée de trop de matériaux concrets. Moins de choses, plus d'effets spectaculaires. Il applique cette idée au décor de *La Folle de Chaillot*.

Car pour arriver à ce rien, on ne doit pas partir de rien. Il faut commencer par tout mettre [...], et enlever petit à petit. Ainsi, toujours dans La Folle (pour le décor du premier acte, la terrasse de chez Francis), j'ai commencé par imaginer un décor absolument complet, avec les marronniers, la façade du café et de l'immeuble au-dessus ; puis j'ai enlevé pour ne laisser que l'essentiel : j'ai ôté les arbres – j'ai gardé le banc, parce que ce banc était nécessaire à l'action – j'ai mis un tout petit peu de gris pour indiquer l'avenue Montaigne, mais la façade de l'immeuble que j'avais laissée était encore trop lourde ; alors j'ai ôté les murs, ne conservant que les fenêtres suspendues dans le vide, qui suffisait à suggérer l'immeuble.⁶⁷³

⁶⁷¹ Catherine Nier, *op.cit.*, p. 220.

⁶⁷² Pol Gaillard, *Les Lettres françaises*, le 27 décembre 1945.

⁶⁷³ Christian Bérard, *Labyrinthe*, février 1950, cité par Pierre d'Almeida et Guy Teissier dans *Cahiers Jean Giraudoux 24*, Paris, Grasset, 1996, pp. 87-88.

La légèreté représentée par les fenêtres béantes réussit à reproduire une autre vérité du café sur scène. Le Francis, exempt de la lourdeur de la réalité, est loin de désappointer les Parisiens qui le fréquentaient. Bérard et Jouvét gardent admirablement l'atmosphère familière et sympathique particulière à ce lieu tout en le déréalisant. Un journaliste témoigne que « si le Francis fait ainsi, sous l'égide de Jean Giraudoux et de Louis Jouvét, une entrée remarquée dans le monde du théâtre, c'est qu'il en a depuis longtemps réussi une autre dans le monde parisien »⁶⁷⁴.

L'auteur n'ayant pas obtenu le droit d'utiliser cette image.

Celle-ci ne sera pas diffusée.

Figure 14 : Le décor de l'acte I de La Folle de Chaillot (la façade du café Francis). (D.R.)

1-2 Superposition de plusieurs mondes parallèles

Giraudoux accentue l'irréalité de l'acte de plus en plus par le moyen de l'incompatibilité soit verbale soit gestuelle entre les personnages du café Francis. Ce désaccord est dû au fait que les uns trouvent les autres décalés, de la même façon que le spectateur trouve irréels les personnages qu'il voit évoluer sur la scène. Ceux qui sont estimés décalés connaissent une troisième personne plus extravagante qu'eux.

⁶⁷⁴ « Bar des vedettes "le Francis" a son histoire », *in quatre et trois*, 26 janvier 1946.

L'auteur n'ayant pas obtenu le droit d'utiliser cette image.

Celle-ci ne sera pas diffusée.

Figure 15 : Plan scénographique de l'Acte I de La Folle (Fonds Jouvet, BNF)

Entre le groupe des affairistes sournois et celui des forains, « il ne peut y avoir en effet de communication »⁶⁷⁵. Ces deux groupes sont antithétiques. Dans un premier temps, ils ne sont pas de la même catégorie sociale ; ce qui est expliqué par le nom des personnages : le président, le baron, le coulissier et le prospecteur sont du côté de ceux qui gouvernent les peuples. Ils sont socialement mieux placés par rapport aux forains qui vivent au jour le jour : le marchand de lacets, le chiffonnier, le jongleur, le chanteur mènent leur vie d'une manière beaucoup moins stable que les affairistes.

Cependant, cette relation dominant-dominé n'est pas suffisante pour expliquer le manque de communication entre les deux groupes. Si les deux groupes ne s'entendent pas, c'est que leur relation équivaut à celle qui existe entre le spectateur et l'acteur. En effet, d'après le plan scénographique de l'acte I, la disposition scénique conçue par Bérard ressemble légèrement à celle d'un spectacle en plein air : les guéridons et les chaises sur la terrasse constituent la salle, alors que l'espace devant la terrasse est la scène. Les forains parlent tellement différemment des affairistes que ces derniers ne savent comment se mettre en relation avec les premiers. La scène de la conversation entre l'officier de santé Jadin, le sauveteur et le président en est un bon exemple. L'homme d'affaires y déploie sa logique rationnelle pour persuader le sauveteur de rejeter le corps de Pierre évanoui dans la Seine et de sauver celui-ci encore une fois, alors que l'officier de santé Jadin intervient avec une autre logique qui détourne le sujet de la conversation.

L'Officier de Santé Jadin : Pardon, Messieurs ! Pardon, si j'interviens dans l'incident ! Mais c'est mon devoir professionnel de vous signaler que la respiration intra-utérine n'est plus contestée par personne, et, que le jour de sa naissance, Monsieur le Sauveteur savait déjà, non seulement aspirer et expirer,

⁶⁷⁵ Pierre D'Almeida, « Genèse et création : les sources ; la rédaction ; les difficultés de la création ; la distribution ; la musique et les décors », in *Cahiers Jean Giraudoux* 24, Paris, Grasset, 1996, p. 19.

mais tousser et hoqueter. Le président : Que veut cet imbécile ? Le Sauveteur : Je risque donc de me noyer ? L'Officier de Santé Jadin : Je n'ai jamais entendu parler de natation intra-utérine. Vous allez couler à pic, comme un plomb ! Le président : Qui vous demande votre avis ? Vous nous cassez la tête avec vos ragots de clinique. Le Sauveteur : Pardon ! Pardon ! Messieurs ! Ces ragots m'intéressent au plus haut point. Nous autres sauveteurs avons aussi dans nos attributions les soins aux accouchées de la rue, et tout ce que le professeur pourra m'apprendre en ce domaine est pour le quartier et pour mon avenir d'importance vitale. Le président : Ils sont insanes ! L'Officier de Santé Jadin : Tout à vos ordres !⁶⁷⁶

Une fois la divagation débridée des forains terminée, le président dit d'un ton perplexe : « Nous sommes tombés chez les fous, nous n'en sortirons pas ». Sa confusion est semblable à celle qu'un spectateur ressentirait lorsque celui-ci essaie de s'adresser à des personnages imaginaires qui se trouvent sur scène et non dans sa réalité quotidienne.⁶⁷⁷

Catherine Nier fait remarquer que dans l'œuvre giralducienne, il arrive que les procédés de surimpression utilisés au cinéma jouent un rôle important. Ces procédés donnent « l'impression que [...] deux univers parallèles se superposent sans qu'il y ait d'interaction entre eux »⁶⁷⁸. Il s'agit notamment de l'univers des extra-humains que « Judith et la Folle sont les seules à voir et à entendre ». Nous pouvons faire la même observation sur le manque de communication entre les affairistes et les comparses. Citons comme exemple une longue tirade du président. Une fois la Folle apparue avec son apparence extravagante et incomparable, Irma et le garçon se précipitent vers elle et le chasseur survient subitement pour servir sa « comtesse ». Le président perd complètement son équilibre et finit par tant crier que « des autres tables on le regarde avec réprobation ».

Le président : [...] Et voyez ! Voyez, du quartier même qui est notre citadelle, qui compte dans Paris le plus grand nombre d'administrateurs et de milliardaires, surgir et s'ébrouer, à notre barbe, ces revenants de la batellerie, de la jonglerie, de la grivèlerie, ces spectres en chair et en os de la liberté de ceux qui ne savent pas les chansons à les chanter, des orateurs à être sourds-muets, des pantalons à être percés aux fesses, des fleurs à être fleurs, des timbres de salle à manger à surgir des poitrines ! Notre pouvoir expire là où subsiste la pauvreté joyeuse, la domesticité méprisante et frondeuse, la folie respectée et adulée. Car voyez cette folle ! Le garçon l'installe avec des grâces de pied, et sans qu'elle ait à consommer, au meilleur point de la terrasse. Et la fleuriste lui offre gratis un iris géant qu'elle passe aux trous de son corsage... Et Irma galope !...⁶⁷⁹

⁶⁷⁶ La Folle de Chaillot, p. 970.

⁶⁷⁷ Il est intéressant de noter une autre preuve de la vigilance de Giraudoux en matière de démarcation entre les deux groupes. Dans une version antérieure, au début de l'acte I le chiffonnier se présente de la même manière que les affairistes en ramassant le billet de cent francs : « Je m'appelle Martial Clochet. Issu d'une honnête famille... » Malgré l'effet comique de cette scène, Giraudoux l'a supprimée. L'auteur a-t-il voulu éviter de mettre le chiffonnier sur le même pied d'égalité que les affairistes même si ce n'était que par le biais de l'ironie, parce que la nature des personnages n'était pas encore révélée aux yeux du spectateur ?

⁶⁷⁸ Catherine Nier, *op. cit.*, p. 214.

On dirait que Giraudoux écrit cette tirade retentissante du président dans le but de faire émerger les deux univers différents et superposés sur scène. Le passage est remarquable par

L'auteur n'ayant pas obtenu le droit d'utiliser cette image.

Celle-ci ne sera pas diffusée.

Figure 16 : Annotations faites pour les conduites pendant la tirade du président (Fond Jovet, BNF)

Transcription d'annotations faites par Marthe Herlin (Figure 16)

1/ le G avec un geste de dégoût donne la serviette au chs. – le G rentre dans le café ressort avec une autre serviette et (tan- dis que le Pr. parle) passant par derrière le premier rang de chaises et de guéridons Il va à la F. la conduit jusqu'à la petite table cour. en dehors de la terrasse et la fait asseoir. Cependant le chas agenouille aux pieds du Pr. continue de netto yer le pantalon. Pr. #? 2/ Retour au jardin 1^{er} pl. par face devant banc – Elle s'arrête puis 2 0/ cht. et Jgl par au dessus banc – Ils regardent un instant ce qui se passe et « méprisants » ils sortent , par leur entrée 3/ Entrée du SM 1^{er} pl. jardin par devant banc et traverse scène rapidement, parlant avec ses mains. Il va à la F. Colloque avec elle ML rejoint Sg et cht. 4/ Passage par face de la Fl. qui va à la F à qui elle offre l'iris géant- 5/ le chas. dégoûté se lève, abandonne le nettoyage du pantalon, et rentre dans le café – avec la carafe, la serviette et les écharpes le garçon passe un coussin sous les pieds de la F – l'aide à se débarrasser de son collet etc...? 6/ le Prp. et le C. dégagent ext. 1^{er} plan jardin par derrière banc – le Prp en 1 dési gnant coulisse jardin et semblant expli quer quelque chose au C. 7/ Irma sort du café un paquet à la main, passe par derrière le 1^{er} rang de guéridon – va donner le paquet à la F et rentre dans le café cela même façon 9/ le SV entre jardin passe derrière groupe, regarde ce qui se passe traverse de jardin à cour. petit colloque avec F

sa singulière longueur. Nous ne venons d'en citer que la moitié ; elle compte une trentaine

⁶⁷⁹ La Folle de Chaillot, p. 966.

de lignes au total et contient tous les détails du mouvement des forains depuis le début de la pièce. Certes, c'est toujours le président qui se plaint de l'intervention importune des comparses. Il serait cependant un peu incohérent qu'il retienne par cœur tout ce qu'il a vu d'impertinent : n'aurait-il pu garder son sang-froid d'autant qu'il se souvient des comportements du petit peuple, alors qu'il se plongeait dans une discussion sérieuse au sujet de « l'Union bancaire » pendant que les forains ne cessent d'apparaître et de disparaître ? L'examen des manuscrits nous permet de supposer que Giraudoux écrit cette tirade de bonne heure et la garde tout au cours de l'élaboration du texte⁶⁸⁰ : dans la version primitive, il l'attribue « par inadvertance »⁶⁸¹ au coulissier, ce qui explique que l'auteur sent, peut-être, une nécessité de la garder en la faisant prononcer par qui que ce soit.

En un sens, la tirade se présente sous forme d'infraction au « récit ». Dans le sens étroit du terme, le récit est « le discours d'un personnage narrant un événement qui s'est produit hors-scène »⁶⁸². Malgré l'attitude perdue du président et ses mots d'injure extrême, ni la Folle ni ses amis n'en tiennent vraiment compte et restent calmes. Ce récit sous forme d'une réplique attribuée à un personnage dramatique a pour effet de mettre au point l'existence de deux univers parallèles. L'univers des forains est effectivement un espace « hors-scène ». Le président fait un rapport sur ses opposés – même si c'est d'une manière hystérique – en leur présence même. La scène est ainsi dédoublée de sorte que se produit un effet de superposition de deux mondes différents et parallèles.

Bien que l'auteur ne précise rien en ce qui concerne le jeu du groupe du chiffonnier pendant cette tirade, le metteur en scène accompagne cette tirade d'apparitions successives de flâneurs au café Francis : pendant que le président parle, presque tous les personnages dont le président prononce le nom apparaissent sur scène : Jovet visualise ce qui est raconté par le président en le prenant au pied de la lettre. L'effet visuel de cette interprétation est tellement flagrant que l'image de l'univers des forains semble surimprimée sur le décor stylisé du café Francis.

Or, Giraudoux crée pour la Folle un autre univers supérieur à celui de ses amis. Rappelons que l'effet de surimpression surgit à la suite de l'apparition de la vieille. Avant l'entrée de celle-ci, l'écart entre les deux univers opposés saute aux yeux, mais c'est plutôt l'incompatibilité langagière et la contradiction entre les arguments qui s'imposent et donc la coexistence des deux univers ne se fait pas tellement remarquer. C'est comme si la présence de la Folle seule introduisait une autre dimension. En effet, le chiffonnier affirme qu'elle « vit dans un rêve », où tout est organisé à son gré.

Le chiffonnier : Vous, vous vivez dans un rêve. Quand vous avez décidé le matin

⁶⁸⁰ Nous constatons également que le style de ce passage prend un aspect du « morceau de bravoure » qui symbolise la rébellion des pauvres.

⁶⁸¹ Citons la notice de l'édition de la Pléiade : « L'attribution de cette réplique du coulissier résulte d'une inadvertance de Giraudoux : il serait fort étonnant que celui-ci fasse allusion à des incidents auxquels il n'assistait pas et qu'on ne lui a pas racontés depuis son entrée en scène » p. 1748.

⁶⁸² Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 325.

que les hommes seraient beaux, les deux fesses que votre concierge porte au visage deviennent de petites joues à baiser. Nous, ce pouvoir nous manque. Depuis dix ans nous les voyons débouler, de plus en plus laids, de plus en plus méchants.⁶⁸³

Ce que la Folle estime beau ne l'est pas aux yeux des comparses : il y a un décalage entre le signifié et le signifiant dans le système de perception de la Folle. Si bien qu'il lui manque beaucoup d'informations souvent importantes, notamment au sujet de la menace sérieuse d'invasion des « mecs ». Elle reste ignorante de ce danger présent, bien qu'elle fasse tous les jours sa promenade en surveillant « où en sont les mauvaises gens de Chaillot »⁶⁸⁴ et qu'elle soit bien « chez elle » au café Francis, d'après Martial. Il est à noter que Giraudoux retouche son texte afin que la Folle devienne plus indifférente à cette situation critique : dans la version primitive, elle prend bien au sérieux le projet de l'exploitation de Chaillot car elle était déjà au courant de l'invasion.⁶⁸⁵

Louis Jovet réussit à souligner ce détachement de la Folle et la présence particulière de celle-ci en lui consacrant un autre espace que la terrasse. Dans la scène où elle prononce de longues tirades, elle est en face de Pierre à l'avant-scène. Un banc est posé sur la bordure du plateau pour que le spectateur le voie isolé, devant la terrasse du café. Le

L'auteur n'ayant pas obtenu le droit d'utiliser cette image.

Celle-ci ne sera pas diffusée.

⁶⁸³ *La Folle de Chaillot*, p. 983. Une réplique qui contient quasiment le même sens que celle-ci a été originellement attribuée à la Folle même. « J'ordonne aux hommes d'être beaux, le jour où je suis lasse de les voir laids et ils embellissent à vue d'œil. [...] Le pharmacien aussi. Les deux fesses qu'il a au visage deviennent d'adorables grosses joues. » (voir la version primitive, p. 1752) Il est à noter que le pouvoir magique et irréel de la Folle est devenu mieux objectivé et crédible à la suite du changement de propriétaire de la réplique.

⁶⁸⁴ *La Folle de Chaillot*, p. 979.

⁶⁸⁵ Voir : la version primitive, pp. 1755-1756.

Figure 17 : Les « Palotins » se rassemblent autour de la Folle (D.R.)

sauveteur allonge le corps de Pierre sur le banc et commence les tractions. Comme Pierre est trop affaibli pour bouger, c'est la Folle qui s'approche de lui en avançant vers le banc pour lui raconter ce qu'est la « vie ». La surface de l'espace devant la terrasse où se trouve ce banc est à peu près pareille à celle du café ; le plateau du théâtre de l'Athénée est assez profond pour faire apparaître une certaine perspective de la scène : une autre sorte de décor que la façade du café paraît surgir en bordure du plateau. Certes, il n'y a qu'un banc simple privé de tous les accessoires. Toutefois, une fois que la Folle se met à parler, les petits personnages forains réapparaissent successivement et s'y rassemblent ; voilà un simple banc transformé en décor féérique par lequel se manifeste la particularité de l'univers créé par la Folle⁶⁸⁶.

S'impose le désordre extravagant dû aux comparses qui sont différents des affairistes aussi bien par la classe sociale, que par le langage, l'apparence et le comportement. Dans cette « toile de fond » tapageuse est découpée une autre dimension où se trouve la protagoniste. Ainsi, le public s'avance-t-il graduellement dans la fiction représentée sur scène. C'est ce qui invite le public à accepter l'ambiance fabuleuse de l'acte II qui se passe au sous-sol.

2. Le monde chimérique de l'acte II

Logiquement, le sous-sol est aussi réel que le café. Mais, celui-ci représente la quotidienneté tandis que celui-là une réalité inaperçue. Autre face cachée et obscure de la ville, l'espace du sous-sol symbolise plusieurs choses qui sont en marge de la vie sociale et s'écartent de la norme. D'abord, son image évoque les activités clandestines. Les criminels et les fugitifs s'y réfugient. Ensuite elle est considérée comme une sorte de carrefour de saints et de démons : les adeptes de la magie noire y ont dressé autrefois leurs autels, alors qu'auparavant les chrétiens persécutés y faisaient leurs messes. Enfin, le sous-sol est un terminus dogmatique pour ceux qui renoncent à s'installer à la surface de la terre. C'est pourquoi il contient une autre valeur, voire supérieure aux deux premières : c'est un lieu où se produit le renversement total des valeurs. Pour ceux qui sont désespérés dans la vie sociale, le sous-sol donne une autre vie et pour les autres, il reste obscur et effrayant ; c'est après être sorti de l'égout que le héros des *Misérables* se retrouve finalement libéré de son persécuteur fatal, qui va se suicider. Il est à noter également que *La Folle de Chaillot* est rédigée sous l'Occupation allemande, où la mémoire horrifiante de bombardements est toujours présente dans l'esprit collectif des Parisiens. C'est dans la plupart des cas au sous-sol que les gens s'abritaient pour fuir le désastre. Dans la cave il n'y avait que l'égalité devant la mort. Ceux qui habitaient aux étages devaient, même s'ils ne le voulaient pas, y rester en se mêlant avec les autres, c'est-à-dire les pauvres, ceux qui habitaient à l'entresol ou tout en haut sous les combles. Cet aspect métaphoriquement polysémique est transposé dans la pièce.

⁶⁸⁶ C'est au cours des répétitions que l'idée de l'emploi de ce siège long est venu à l'esprit de Jouvet. La présence du banc était impérative pour la mise en scène, d'après le témoignage de Bérard : « j'ai gardé le banc, parce que ce banc était nécessaire à l'action » (*Cahiers Jean Giraudoux* 24, p. 88), bien que dans le texte, il n'y ait pas d'indication scénique qui ordonne son existence. Jouvet a dû penser de bonne heure à ne pas utiliser le cadre de la terrasse du café comme lieu de cette scène.

Le dialogue entre Aurélie et l'égoutier de la scène première sert de guide pour le spectateur. Celui-ci, qui finit par faire confiance aux paroles aussi divagantes qu'enchanteresses de la Folle à la fin de l'acte précédent, trouve en elle une présence familière qui le conduit dans un monde inhabituel. En écoutant la conversation dirigée uniquement par la Folle, - parce que c'est toujours elle qui pose des questions et l'égoutier ne fait qu'y répondre - il se fait une image originale du sous-sol : un endroit où les égoutiers mènent leur vie, bien que d'une manière plus ou moins singulière, de même qu'il y a des habitants qui mènent la leur sur la surface de la terre. Le spectateur peut recommencer à suivre l'action même après avoir été stupéfait de voir la scène si brusquement changée au début de l'acte. Cela est nécessaire, car l'acte II est nettement chimérique par rapport à la réalité originalement transposée dans l'acte I : la réunion des quatre folles, le tribunal imaginaire, le rêve d'Aurélie et le miracle à la fin. Giraudoux mesure le dosage d'irréalisme et d'excès d'excentricité par le moyen de cette petite conversation étrange entre ces deux habitués du sous-sol.

L'aspect chimérique éclate aussitôt qu'entrent Constance et Gabrielle, amies d'Aurélie, la Folle de Chaillot. Leur caractère est aussi chimérique que leur apparence : elles s'habillent d'une manière aussi insolite que les vraies folles parisiennes en même temps qu'elles ont chacune leur « marotte » qui serait considérée comme particulièrement anormale dans le réel quotidien. Si les deux folles sont toutes deux visionnaires, la troisième, soi-disant forte dans le domaine juridique, a une prise de position si puissante que la scène se transforme en procès fictif pendant lequel le chiffonnier joue le rôle du prospecteur. Le côté fictif de l'acte I est graduellement accentué et le public peut s'y habituer par étapes ; une dimension relativise une autre qui y est superposée. Pourtant dans l'acte suivant, l'irréalisme explose à cause de la déraison des folles. Chose curieuse, la déraison est représentée par deux moyens que Giraudoux exploitait dans d'autres pièces auparavant : c'est d'un côté, la mise en valeur des présences invisibles, de l'autre côté, la mise en abîme de l'action principale.

Constance « amène » Dicky, son chien mort, sans que personne ne le voie. Gabrielle prétend qu'un visiteur invisible vient lui rendre visite. Elles sont si visionnaires que la réunion des folles devient une sorte de divagation. Curieusement, c'est la raison d'Aurélie, qui s'oppose à leurs visions chimériques, alors que l'atmosphère fantasmatique incarnée par cette protagoniste l'emportait sur l'extravagance des forains dans l'acte I.

Aurélie : Puisque, pour toi, c'est une illusion, qu'est-ce que cela te fait ?
...Tais-toi...⁶⁸⁷ Aurélie : Vous n'avez pas plus d'œil que d'oreille, Gabrielle.⁶⁸⁸

La déraison de ses amies est relativisée par les répliques judicieuses d'Aurélie. Pourtant, cette espèce de discernement n'est pas suffisante pour adoucir le trait chimérique de la scène. L'invisible causé par les chimères des Folles empêche le spectateur de suivre logiquement ce qu'elles font. Par exemple, Constance a des sautes d'humeur au sujet de Dicky. Tout en faisant semblant de jouer avec son chien invisible, elle renie soudainement cette présence : « d'ailleurs, je ne l'avais pas amené ». À cause de ses enfantillages, le

⁶⁸⁷ *La Folle de Chaillot*, p. 995.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 997.

spectateur ne peut qu'être aussi stupéfait qu'Aurélié. Quant à Gabrielle, elle s'amuse à laisser ambiguë l'existence de son invité :

Constance : Est-il ici, oui ou non, Gabrielle ? Gabrielle : Je ne suis pas autorisée à vous le dire !⁶⁸⁹

Dans *Intermezzo*, il y a la scène où Isabelle prétend voir le spectre que le contrôleur en face d'elle n'aperçoit pas. Au contrôleur qui insiste sur la tromperie de ce spectre et qui va s'affronter à celui-ci en le touchant et en le voyant, Isabelle répond qu'il ne le toucherait jamais parce que ce spectre est à ce moment-là présent à côté d'eux :

Isabelle : Vous ne le verrez jamais. Le Contrôleur : Pourquoi ? Isabelle : Parce qu'il est déjà là ! Le Contrôleur : Où, là ? Isabelle : Là, près de nous : il nous regarde en souriant ! Le Contrôleur : Ne plaisantez pas !⁶⁹⁰

D'après le livre de conduite⁶⁹¹ que nous avons consulté, Jovet ne fait pas entrer le spectre pendant ce dialogue. Le public est donc aussi intrigué que le contrôleur par ce qu'Isabelle dit. Giraudoux laisse la possibilité de plusieurs interprétations à cette scène. D'Isabelle ou du contrôleur, lequel est visionnaire ? Est-ce qu'elle se moque de lui en faisant semblant de voir le spectre ? Quant à l'acte I d'*Ondine*, des ondines apparaissent les unes après les autres pour harceler Ondine qui croit à l'honnêteté de son amoureux, le Chevalier Hans. Lors de la création, ces ondines apparaissent réellement dans la grotte du pêcheur, alors qu'en 1949 lors d'une tournée, elles n'apparaissent pas : « mouvement de H et O vers l'apparition, comme s'ils la voyaient » note Marthe Herlin⁶⁹². Il est palpitant de penser que le principe de base de Jovet sur l'équivoque des objets sur la scène a évolué ; lors de la création d'*Intermezzo*, Jovet était vraiment gêné⁶⁹³ par l'équivoque de la nature vivante ou morte, visible ou invisible du spectre ; en mettant en scène la pièce posthume de son auteur favori, il comprend mieux l'effet de maintien de l'ambiguïté en laissant divaguer les deux folles visionnaires ; en 1949, cinq ans après la mort de l'auteur, le metteur en scène remplace l'apparition réelle et successive des ondines par une vision des deux protagonistes⁶⁹⁴.

Par ailleurs, les répliques attribuées à Joséphine, dernière arrivée, ne paraissent pas tellement extravagantes. Mais ce n'est qu'en apparence. Elles ne semblent pas décalées parce qu'elles sont complètement mensongères : Joséphine a recours à un système présent dans la réalité extérieure, le procès, quand les autres amies d'Aurélié ne font qu'étaler leur chimère. Dès lors, la manie de « plaideur » chez Joséphine exerce une

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 1004.

⁶⁹⁰ *Intermezzo*, p. 321.

⁶⁹¹ *Op. cit.*

⁶⁹² Le livre de conduites que nous avons examiné à ce sujet est conservé au Fonds Jovet de la BNF. Cote : LJMs 61.

⁶⁹³ Voir : p. 124.

⁶⁹⁴ L'idée de ne pas utiliser de vrais acteurs dans cette scène est peut-être née pendant les tournées en Amérique du Sud. Faute d'actrices, Jovet n'est-il pas résolu à monter la pièce avec moins d'acteurs que lors de la création en réduisant leur nombre ?

influence déterminante sur toute la scène en la transformant en tribunal imaginaire. L'écart entre l'univers scénique et la réalité extérieure devient plus embrouillé qu'accentué, car, par l'autorité de Joséphine, l'univers intrinsèquement faux est imprimé sur un autre qui est non moins chimérique. Ce procès imaginaire est une sorte d'inversion des valeurs du vrai et du faux. Pour mettre à l'écart la puissance à la fois imposante et chimérique de Joséphine, les folles n'auraient d'autres moyens que de se sacrifier : Constance est « proscrite » de cet univers, à cause de sa naïveté qui l'empêche de comprendre la nécessité de traiter le chiffonnier comme le prospecteur accusé :

Aurélié : Tu as à questionner cet ignoble individu ? Constance : Oui, je voudrais savoir comment on fait ressouder les boîtes de conserve vides. J'en ai justement deux. Le chiffonnier : Vous me les donnerez. Je vous ferai ça à l'autogène.

Joséphine : Constance, attends la fin du débat. Tu es exclue de la discussion.⁶⁹⁵

Toutefois, ni Giraudoux ni Jovet ne désirent laisser place à une imagination trop débridée dans cette scène. L'auteur ne manque pas d'interrompre la plaidoirie par les huées des comparses, qui sont chargées de relativiser l'irréalité du procès imaginaire. Ces « spectateurs » bruyants s'attachent à accuser la personnalité du chiffonnier qu'ils connaissent, tout en écoutant ce dernier plaider en tant que prospecteur. Nous n'en citons qu'un exemple : tandis que le prospecteur-chiffonnier explique sa générosité, le jongleur constate l'avarice de son ami chiffonnier : « Et comment ! Tu n'es pas fichu de donner deux sous au sourd-muet ! » Il semble que pour interpréter cette scène, l'idée est venue à Jovet de retarder l'entrée des comparses : dans le texte, il est écrit : « Apparaissent derrière lui [= le chiffonnier] les autres comparses, jongleurs, marchand de lacets, etc. » ; d'après cette didascalie, non seulement le chiffonnier mais aussi les comparses peuvent être au courant des règles du jeu de ce procès imaginaire, alors que le metteur en scène ne fait entrer les personnages secondaires du tribunal provisoire qu'au moment où Joséphine leur demande de s'approcher⁶⁹⁶.

La confusion du vrai et du faux par un jeu incrusté dans l'action principale est un procédé que Giraudoux développe lors de *L'Impromptu de Paris*. A travers la discussion menée entre « Jovet », joué par Jovet lui-même, et Robineau le seul personnage censé être fictif, Giraudoux fait disparaître la distinction entre le réel et l'irréel de la nature des personnages. Cela entraîne une sensation de vertige chez le public. La question de l'alternative du vrai et du faux mise à part, cette confusion qui forme une mise en abîme a pour effet de souligner non pas l'univocité du sujet dont on parle dans la pièce mais chacun des détails incompatibles les uns avec les autres et qui causent le vertige. Dans *La Folle de Chaillot*, il emploie le procédé encore une fois. La situation tellement complexe de ce débat pseudo-juridique ne révèle pas une seule vérité, mais plusieurs.

3. La Folle rêve

⁶⁹⁵ *La Folle de Chaillot*, p. 1015.

⁶⁹⁶ Dans le livre de régie nous lisons l'indication scénique suivante : « Entrée Chi., 1^{er} plan cour – les Pals (= palotins) restent dans la porte ». De même, il y a une autre indication après la réplique de Joséphine « vous pouvez approcher. Vous autres ! L'audience est publique », « Entrée Pal SM (=sourd muet) sur escabeau »

L'irréalisme atteint un sommet dans la scène de sieste de la Folle. Après que les autres personnages sont dispersés, Aurélie s'allonge sur son lit, ferme les yeux et rêve. L'effet est impressionnant, car la scène bouscule, d'une manière plus radicale que jamais, le principe de base de l'alternative réel-irréel de cette pièce. *La Folle de Chaillot* commence par une réalité parisienne et finit par une ultime hallucination.

Pour suivre le crescendo de l'irréalisme et affirmer l'importance dramaturgique de la scène de sieste de la protagoniste, suivons ce que fait dans la pièce Pierre, ce jeune garçon qui est tourmenté et chanté par les affairistes dans l'acte I. Pierre d'Almeida résume ce rôle : « Entre leur [= le président et le prospecteur] monde et celui des comparses, il ne peut y avoir en effet de communication. Seul Pierre passe de l'un à l'autre, en une délicieuse parodie de mort et de résurrection symboliques qui constitue, [...] la seule péripétie ». ⁶⁹⁷ La fonction de ce rôle est capitale : c'est sous son signe que le spectateur s'initie, et ensuite adhère à l'univers spécifique de la Folle. Quand le jeune garçon voit cette dernière, les yeux ouverts, il s'étonne de l'apparence et des propos extravagants de cette dame en face de lui de façon que le public en est stupéfait. Alors que ce dernier regardait la scène sans pouvoir s'identifier à personne car les personnages paraissent fantasques malgré leur apparence réaliste, il se hâterait de s'identifier à ce jeune noyé qui parle correctement contrairement aux autres. Mais, c'est Pierre qui s'intègre le plus dans le monde chimérique de la Folle dans l'acte II. Ainsi Giraudoux aide-t-il son public à se rallier à la dimension extraordinaire où se trouve la protagoniste.

D'abord, pour mettre en évidence l'efficacité persuasive de ce que la Folle prononce, l'auteur fait en sorte que le sergent de ville essaie de persuader le jeune homme de ne pas se suicider, mais les propos du sergent ne sont pas assez convaincants pour retenir le jeune désespéré. Le sergent de ville parle de sa vie quotidienne et de son loisir préféré, de même que la Folle parle des siens. Les « passions » du sergent ne concernent que ce qui existe vraiment et ne demandent aucune faculté d'imagination comme « le piquet » « le vin chaud » et « Thérèse ». Le manque de pouvoir persuasif de ces paroles empreintes de réalité quotidienne s'oppose à la puissance magique des tirades issues de la dimension irréelle de la protagoniste. Ensuite, l'auteur fait en sorte que l'attitude du jeune homme change brusquement dès la première réplique de la « comtesse ». Au début il ne prononce que des mots de négation : « Laissez-moi ! Laissez-moi ! » « Je veux me tuer ! » ou « Sûrement pas ». C'est comme s'il se révoltait contre ceux qui le retiennent. En revanche, un excès d'émotion lui coupe la parole dès qu'il entend parler son interlocutrice.

Le jeune homme s'est levé sur son coude et s'est mis à écouter avidement.

Pierre : Ô Madame ! Ô Madame ! ⁶⁹⁸

Entre le Pierre étioilé qui dit « vous avez de la chance... » et celui qui « écoute avidement », l'auteur n'insère qu'une seule tirade de la Folle. L'apparition successive d'Irma, de Martial et des autres autour du banc accentue le côté magique des tirades portant sur la vie quotidienne de la Folle. Quant à Jovet, il les fait entrer plus tôt que la

⁶⁹⁷ Pierre d'Almeida, *op.cit.*, p. 19.

⁶⁹⁸ *La Folle de Chaillot*, p. 977.

didascalie ne l'ordonne ⁶⁹⁹, c'est-à-dire dès le commencement de la première tirade. Le changement brusque d'humeur du jeune noyé et l'apparition des forains se produisent donc simultanément dans la mise en scène. Ce petit remaniement fait par le metteur en scène a pour effet de visualiser le pouvoir des propos de la Folle. Les petites figurines apparaissent et s'installent autour du banc comme si un mot magique les appelait. Pour faire comprendre plus nettement le lien entre le jeune homme et la vieille femme, Giraudoux termine l'acte I par un échange de répliques.

La Folle : Vous, Fabrice, vous me reconduisez. Si, si, vous allez venir. Vous êtes encore trop pâle. J'ai de la vieille chartreuse. J'en bois un verre tous les ans, et l'année dernière j'ai oublié. Vous le boirez. Pierre : Si je peux vous rendre service, Madame. La Folle : Sûrement, vous pouvez me rendre service. On n'imagine pas ce qui est à faire dans la chambre où un homme n'a pas pénétré depuis vingt ans. ⁷⁰⁰

S'agissant de la scène de rêve, le caractère irréel du rôle de Pierre atteint la perfection, car il ne s'y trouve plus de distinction entre le vrai et le faux.

La Folle s'endort. Irma sort sur la pointe des pieds. Pierre entre, le boa sur le bras. Il regarde avec émotion la Folle, s'agenouille devant elle, lui prend les mains. La Folle, toujours yeux fermés : C'est toi, Adolphe Bertaut ? Pierre : C'est Pierre, Madame. La Folle : Ne mens pas. Ce sont tes mains. Pourquoi compliques-tu toujours ? Avoue que c'est toi. Pierre : Oui, Madame. La Folle : Cela te tordrait la bouche de m'appeler Aurélie ? Pierre : C'est moi, Aurélie. ⁷⁰¹

Selon l'indication scénique, La Folle « s'endort ». Il est logique de supposer que Pierre, entrant dans la pièce pendant qu'elle dort et divague, lui répond tout en sachant que ce qu'elle dit n'est qu'une divagation. Elle rêve sans doute... Dès que Pierre se prend – ou fait semblant de se prendre – pour Adolphe Bertaut, ancien amant d'Aurélié, celle-ci déverse

⁶⁹⁹ Selon la didascalie, c'est après la quatrième tirade de la Folle qu'« Irma et la plupart des comparses sont arrivés et écoutent », alors que Jouvet pense les faire réapparaître dès le début de la deuxième : Marthe Besson-Herlin note dans le livre de régie à côté de la tirade concernée, « les palotins en groupe fermé en partie de dos au public ».

⁷⁰⁰ *La Folle de Chaillot*, p. 988.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 1018.

L'auteur n'ayant pas obtenu le droit d'utiliser cette image.

Celle-ci ne sera pas diffusée.

Figure 18 : La Folle dort et rêve sur son lit à baldaquin (Marguerite Moréno)

un torrent de paroles plaintives à Pierre, supposé Adolphe Bertaut : « pourquoi m'as-tu quittée, Adolphe Bertaut ? Elle était si belle, cette Georgette ? » Au bout de quelques séries d'échanges de paroles, le dialogue étrange entre la Folle et Pierre-Adolphe se termine par ce passage :

La Folle : Et maintenant, adieu... Je sais ce que je voulais savoir. Passe mes mains au petit Pierre. Je l'ai tenu hier. À son tour aujourd'hui... Va-t'en ! Pierre a retiré ses mains, puis repris les mains de la Folle. Un silence. Elle ouvre les yeux. La Folle : C'est vous, Pierre ! Ah ! Tant mieux. Il n'est plus ici ? Pierre : Non, Madame.⁷⁰²

La scène suscite beaucoup de questions : d'abord, bien qu'Aurélie soit endormie, pourquoi peut-elle dire « Passe mes mains au petit Pierre » ? Ne serait-ce pas parce qu'elle ne dort pas mais fait semblant de dormir et que par conséquent elle sait que Pierre joue le rôle d'Adolphe pour plaire à celle qui lui a sauvé la vie la veille en tenant ses mains de toutes ses forces ? Mais si c'est le cas, comment cette indication scénique « La Folle s'endort » peut-elle être interprétée ? D'ailleurs, est-ce que Pierre sait qui est Adolphe ? La succession de ces questions sans réponse nous amène à la question importante : finalement, la scène n'est-elle pas la visualisation du rêve qu'elle fait pendant qu'elle s'allonge sur son lit ? Giraudoux donne au public l'impression de s'avancer dans le passage menant directement dans la peau d'Aurélie rêvant : la salle voit la même chose que le personnage. Cette réponse hypothétique n'est pourtant pas suffisante, parce qu'elle engendre une autre question à laquelle il est plus difficile de répondre : quand le rêve d'Aurélie a-t-il commencé ? Est-ce depuis l'entrée de Pierre dans cette scène ? Ou bien, le brouhaha provoqué par un faux procès n'était-il qu'un rêve aussi ? Mais peut-être le premier tête-à-tête entre la Folle et Pierre fait-il partie du rêve également ? Finalement,

⁷⁰² *Ibid.*, p. 1021.

la pièce entière n'est-elle pas la visualisation du rêve d'Aurélie ? L'indication scénique que Jovet a donnée à Moréno pour cette scène est la suivante : « jeu de la Folle. Soupirs, agitation des mains comme quelqu'une qui fait un cauchemar (sic) ». Jovet comme l'auteur ne cherche pas à préciser les frontières entre le rêve et la réalité ; tout simplement, il fait en sorte que le sommeil de la Folle ne soit pas une feinte.

A travers la transformation de Pierre, du réel à l'imaginaire, l'accélération de l'irréalisme est ainsi mise en relief. Mais l'onirisme ne s'arrête pas là. Après avoir enlevé les frontières entre le réel et l'irréel par le moyen de la scène de rêve, Giraudoux fait assister ses spectateurs à un spectacle plus fabuleux que jamais. Premièrement, Aurélie reste toute seule au sous-sol et accueille ses ennemis qui viennent chercher le pétrole : ils sont piégés par la fausse rumeur lancée par la Folle sur le gisement pétrolifère souterrain de Chaillot. Elle les fait entrer dans le passage qui descend presque à pic et ferme la dalle pour les faire disparaître à jamais. Après ce massacre réalisé à l'insu des autres, les amis d'Aurélie rentrent. Le spectacle est brusquement figé et le sourd-muet parle tout seul, ce qui constitue un deuxième spectacle fabuleux. La scène bascule vers une étrangeté complète :

Les paroles des amis de la Folle ne sont plus perceptibles. Ils parlent entre eux, pleins de joie. On voit leurs lèvres remuer, mais on n'entend que le sourd-muet. Le mur opposé au mur du souterrain s'est ouvert, et des cortèges sortent, que seule la Folle voit...⁷⁰³

Les cortèges des « bons » sortent les uns après les autres pour saluer la protagoniste. Seul le sourd-muet en est témoin. En transformant la scène entière en l'univers du sourd-muet qui est dénué de langage, l'auteur ne donne aucun indice qui permette de distinguer la nature vraie ou fausse du miracle. Le spectateur est obligé de se demander, après avoir assisté au spectacle, si ce qui semble réel au début par rapport à l'irréalisme relativisé était vraiment « réel ».

Jean-Pierre Sarrazac souligne la place capitale de Strindberg quand il s'agit de l'invention de la forme dramatique du « jeu de rêve » :

C'est à Strindberg que l'on doit l'invention de cette forme dramatique spécifique. En 1901, le dramaturge suédois intitule une de ses pièces les plus fameuses, que nous connaissons en France sous le titre de Le Songe : Ett drömspel, c'est-à-dire, littéralement, Jeu de rêve. En outre, préfaçant Le Songe, il désigne rétrospectivement sa première œuvre dramatique d'après la crise d'Inferno, Le Chemin de Damas (1898), comme son premier « jeu de rêve ». [...] D'ailleurs, ces deux pièces de Strindberg ont une particularité que n'avait pas L'Assomption de Hannele Mattern : elles jouent avec le rêve, elles brouillent sciemment les frontières du rêve et de la réalité, alors que la pièce de Hauptmann – symboliste sur une infrastructure typiquement naturaliste – séparait assez nettement les deux niveaux.⁷⁰⁴

Même si la structure de *Sodome et Gomorrhe* est proche du *Songe* de Strindberg, on ne saurait dire que la pièce de Giraudoux est un jeu de rêve, puisque la conscience narrative

⁷⁰³ La Folle de Chaillot, p. 1029.

⁷⁰⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et d'autres détours*, p. 58.

de deux divinités est stable et ne donne pas d'effet de vertige. Alors qu'Agnès, la fille d'Indra qui s'égaré dans le monde humain, ne sait comment retourner à son propre univers et ne fait que s'installer sur terre sans faire appel au pouvoir qu'elle aurait pu exercer en fonction de sa véritable identité, l'Ange, dans la pièce de Giraudoux ne mélangent pas le lieu où l'Archange se trouve et le lieu où les dernières disputes humaines ont lieu en ce bas du monde. Par ailleurs, si nous prenons le « jeu de rêve » au pied de la lettre, il faudrait évoquer une autre pièce de Giraudoux : *Judith*. Vers la fin de la pièce, le garde dort et non seulement la protagoniste, mais aussi le public assiste à une apparition hallucinatoire : le garde se dresse et parle avec une autre voix que la sienne pour s'adresser à l'héroïne au nom de Dieu. Mais, si l'essentiel de ce procédé de détour réside dans le fait que « les frontières du rêve et de la réalité » sont sciemment brouillées, Giraudoux parvient à utiliser le procédé particulièrement proche de l'art du détour strindbergien seulement dans *La Folle de Chaillot*.

Mais Giraudoux va plus loin. Il complique le procédé : il orchestre son jeu de rêve dans sa pièce posthume pour maximiser plus que jamais l'effet d'irréalisme en mettant en avant la figure de folie incarnée par la protagoniste. En effet, Pierre d'Almeida dit que la dramaturgie de *La Folle de Chaillot* se fonde sur le fait que « tout se passe donc comme si Aurélie, [...] se tenait de l'autre côté de la frontière entre le rêve et la vie, la folie et la raison⁷⁰⁵ ». Il faut souligner qu'ici deux paires de termes opposés sont juxtaposées : « le rêve et la vie, la folie et la raison ». À la différence du *Songe* de Strindberg, Giraudoux ne dit pas s'il s'agisse d'un rêve ou d'une réalité. Au lieu de le préciser, il fait apparaître une protagoniste chez qui deux irrationalités se conjuguent : la folie et le rêve. Le fait que le spectateur regarde le personnage appelé « Folle » rêver en scène provoque une hallucination profonde, car la question « qui rêve finalement ? » est laissée sans réponse. Est-ce que le public voit un rêve d'Aurélie ? Ou bien est-ce que c'est le public qui rêve en voyant évoluer des personnages pittoresques ? Le statut sujet-objet du spectateur est ainsi perturbé et il est résolu à être impliqué dans le monde fictif de Giraudoux.

II Figure de la folie

La dernière question que nous devons aborder est la suivante : pourquoi dans la dernière pièce de Giraudoux, la protagoniste s'appelle-t-elle une « folle » et rêve-t-elle ? Nous venons de voir que cela a pour effet de faire de la pièce un rêve dont ni le début ni la fin ne sont exacts. C'est un rêve illimité, sans cadre précis. Mais, nous ne saurions dire jusqu'ici la raison pour laquelle la pièce a besoin de cette curieuse structure puisque Giraudoux ne s'est pas attardé sur ce sujet. Il vaudrait mieux rappeler plutôt qu'elle est une des dernières pièces de l'auteur⁷⁰⁶. La folie et le rêve sont évoqués en même temps

⁷⁰⁵ Pierre d'Almeida, « Une vision nervalienne de 'la Folle' », in *Cahiers Jean Giraudoux* 25, p. 35.

⁷⁰⁶ Il n'est certes pas possible d'isoler la rédaction de la pièce de celle d'autres oeuvres telles que *Sodome et Gomorrhe*, *Pour Lucrèce*, ou bien *Béthanie*, texte du film tourné par Robert Bresson, *Les anges du Péché*, publié en 1943. Giraudoux rédige *La Folle de Chaillot* en travaillant pour ces autres oeuvres pendant le début des années quarante. Mais pour cette pièce il a travaillé presque jusqu'à la fin de sa vie car il a renvoyé à l'éditeur ses corrigés seulement quinze jours avant son décès. Sans doute a-t-il travaillé en même temps à *Pour Lucrèce* également, comme l'indique Marthe Besson-Herlin dans la notice de l'édition de La Pléiade.

dans la pièce dont l'auteur retouche le texte jusqu'à quinze jours avant son décès. Ce fait biographique nous invite à relire la pièce comme un texte testamentaire.

Qu'est-ce que l'écriture dramatique de Giraudoux réussit à mettre en scène grâce à l'oscillation perpétuelle entre le réel et l'irréel causée par la nature originale de la protagoniste ? Pour y répondre, nous diviserons ce dernier chapitre en trois parties. Nous parlerons d'abord de l'affinité de deux « moi », l'un est narrateur du roman, l'autre prend la forme d'une conscience rêveuse de la vieille dame. À la suite de l'émergence de ce « moi » narratif, Giraudoux réussit à rendre l'écriture dramatique aussi polyphonique que l'écriture romanesque. C'est dans ce sens que la pièce peut se lire comme un perfectionnement de la dramaturgie narrative chez cet auteur. Fait curieux, dans l'écriture ainsi « romanisée » qu'est *La Folle de Chaillot*, beaucoup de passages et de procédés nous paraissent renvoyer à des réflexions sur le théâtre faites par le metteur en scène, Louis Jouvet. La pièce est testamentaire en ce sens que plusieurs « écritures » convergent dans le seul texte : dramatique, romanesque et scénique.

1. Emergence du « moi » narratif

Le personnage principal de la dernière pièce de Giraudoux et le narrateur de l'oeuvre originale de sa première pièce ont des points communs intéressants. Nous allons en évoquer trois. D'abord, la description détaillée de petites choses par leur regard observateur. La Folle mène sa vie avec des petites gens, de petits animaux, des existences mineures. Les propos qui sauvent la vie de Pierre ne sont pas des mots d'encouragement mais la description banale de la vie quotidienne d'Aurélie. Elle se promène dans la ville parisienne pour surveiller les méchants : « je vais surveiller où en sont les mauvaises gens de Chaillot ». Elle voit entrer ses ennemis chez l'orthopédiste, chez le coiffeur et en sortir « sales, boiteux, avec de fausses barbes » ; elle pense au « platane du musée Galliera » et au « chien du boucher de la rue Bizet » puisque les méchants en veulent à leurs vies. Elle sait pourquoi le « lévrier de la duchesse de La Rochefoucault »⁷⁰⁷ maigrit : la duchesse ne sait pas le vrai nom de son chien. Toutes ces réalités banales qui seraient restées inaperçues si elle n'en parlait pas évoquent la narration divagante de Jean. De même que le sort du platane, du chien ou du lévrier n'a pas de rapport avec la fable de la pièce – s'il en y a une –, le narrateur de *Siegfried et le Limousin* détaille de petites choses qu'il retrouve par hasard dans la rue, bien qu'elles n'aient rien à voir avec ce que Jean a à faire à ce moment-là.

Ensuite, Aurélie ignore la frontière étanche entre le présent et le passé. Par exemple, Jean Tardieu dit qu'« elle a installé son décrochez-moi-ça 1900 »⁷⁰⁸, car ses vêtements sont comme une espèce de passé incarné :

Jupe de soie faisant la traîne, mais relevée par une pince à linge de métal. Souliers Louis XIII. Chapeau Marie-Antoinette. Un face-à-main pendu par une chaîne. Un camée. Un cabas⁷⁰⁹.

Le personnage utilise au lieu du talc à l'américaine la poudre d'amidon qu'elle avait

⁷⁰⁷ *La Folle de Chaillot*, p. 979.

⁷⁰⁸ Jean Tardieu, *op.cit.*

« depuis 1914 » et préfère les vraies dents aux dents de « ciment ». Du reste son attachement au passé est tellement fort qu'il fait disparaître la frontière entre le visible et l'invisible : Aurélie voit Constance plus jeune et plus belle à côté de celle qui « enfourne » les gâteaux qu'Aurélie sert⁷¹⁰. Comme le dit Pierre D'Almeida, cette vénérable héroïne « possède la faculté de glisser de l'un à l'autre »⁷¹¹, notamment en ce qui concerne les êtres vivants. Aussi sa temporalité diachronique entraîne-t-elle également la négation de sa propre vieillesse. Dans la scène de ses retrouvailles avec Adolphe Bertaut, elle prétend, les yeux fermés, ne pas avoir pris d'âge :

Pierre : Oui, j'ai vieilli. La Folle : Moi pas.⁷¹²

Naturellement, elle nie l'image qu'elle voit dans le miroir.

La Folle : Vous vous regardez non pas dans la glace, elle est fausse, mais dans le dessous du gong en cuivre qui a appartenu à l'amiral Courbet [...]⁷¹³ **La Folle : Je n'ouvre jamais l'armoire à glace, à cause de cette vieille femme [...]**⁷¹⁴

La mélange du passé et du présent se produit chez Jean également. Il perd presque la notion de temps quand il retourne à Munich pour la première fois après la guerre de 1914. Du reste, le récit entier ne s'avance pas toujours au présent, car il est une sorte de patchwork de plusieurs temps.

Troisièmement, non seulement Jean mais aussi Aurélie ont un secret. Aurélie vit sans jamais poser la question capitale qu'elle voulait prononcer de tout son coeur depuis longtemps : « Pourquoi tu m'as quittée, Adolphe Bertaut ? »⁷¹⁵ Jean cherche à dire la vérité à Siegfried dès qu'il le retrouve pour la première fois après la guerre en tant que professeur de français, mais il n'y réussit jamais. C'est Zelten qui dévoile la moitié du secret en disant que Siegfried n'est pas allemand, mais Jean n'ose pas dire l'autre moitié, qui est plus importante, même quand il accompagne Siegfried endormi dans le train qui le ramène pour la France. Dans les deux cas, c'est seulement le spectateur/le lecteur qui voit et comprend combien ils sont attachés à leur secret. Le lecteur est le témoin de ce

⁷⁰⁹ *La Folle de Chaillot*, p. 964. Il est à noter qu'avant l'entrée de la Folle Giraudoux fait prononcer au prospecteur des répliques qui contiennent des expressions comme « les esprits rétrogrades », « dépotoir du passé » ou « depuis des siècles ». Elles sont fortement évocatrices de la Folle, une sorte d'incarnation du passé. L'auteur fait appel à un procédé quasiment similaire à celui-ci pour dévoiler le caractère louche du coulissier, comme nous l'avons indiqué auparavant, car la jonglerie évocatrice de la sournoiserie est présentée en même temps que la tirade du coulissier.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 1006. « Aurélie: C'est à cette Constance si discrète que j'offre les gâteaux que tu enfournes »

⁷¹¹ L'expression est de Pierre D'Almeida, analyse de la pièce publié dans *Cahiers Jean Giraudoux* 24, « La Folle de Chaillot 1945-1995 », Paris, Grasset, 1996, p. 18.

⁷¹² *La Folle de Chaillot*, p. 1020.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 977.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 1021.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 1019.

qu'il y a dans le for intérieur de Jean : celui-ci ose venir en Allemagne pour chercher Forestier, dit plusieurs fois « j'avais à ravir Forestier »⁷¹⁶, écrit la composition intitulée « la mémoire. Un Limousin rappelle à son ami, qui a tout oublié, leurs souvenirs d'enfance » sans réussir à la transmettre à Siegfried à cause du coup d'Etat provoqué par Zelten. Quant à Aurélie, elle répète le nom d'Adophe Bertaut souvent : Pierre « est beaucoup plus joli qu'Adolphe Bertaut ? » « Adolphe Bertaut n'avait pas de bec-de-lièvre »⁷¹⁷ ; « Du temps d'Adophe Bertaut [...] » ; « Mais vous n'êtes pas là pour me parler d'Adophe Bertaut »⁷¹⁸. Il est vrai qu'à force d'être répétés, le nom et la personne désignés par le nom perdent leur individualité ; ils symbolisent la jeunesse et le passé de la Folle comme les autres objets et les références qui évoquent le passé. Pourtant, dans la scène de rêve, à laquelle assistent seulement la Folle et le public, elle pose à Pierre-Adophe ladite question, ce qui a pour effet de mettre en évidence la perte irrémédiable de cet amour passé qui torturait depuis toujours la vieille femme.

Les deux textes, dont l'un est publié en 1922 sous forme de roman, l'autre créé en 1945 au théâtre, sont encadrés par une conscience rêveuse. Ce n'est certes pas un rêve à proprement parler, mais une structure onirique qui nous incite à nous demander si c'est un rêve ou une réalité. Au milieu du roman, Giraudoux évoque la possibilité d'un curieux dédoublement : Jean devient Siegfried, Siegfried devient Jean, dans un rêve de ce dernier⁷¹⁹. Au bout d'un roman plein d'onirisme, dans la dernière scène, le narrateur dit : tout dormait « hormis moi qui regardais Forestier endormi, dans le wagon qui nous menait au Limousin »⁷²⁰. Le lecteur pourrait se demander : qui regarde qui ici ? C'est que l'on ne saurait prendre à la lettre ce propos prononcé par celui qui se dédouble. En le disant, est-il réveillé ou pas ? Ne voit-il pas son double tout en croyant regarder Forestier endormi ? Cette complication nous fait penser à la fin pleine d'onirisme de *La Folle de Chaillot*. Dans les deux cas, l'univers fictif de Giraudoux oscille entre deux extrêmes, le réel et l'irréel, sans que la frontière de ces deux notions opposées soit précisée. C'est pourquoi nous voyons l'émergence du « moi » narratif dans l'avènement de la Folle rêveuse dans le théâtre de Giraudoux.

Pour mieux éclairer l'affinité entre ces deux « moi » de différente nature, il est intéressant de comparer ce « moi » narratif avec deux autres personnages de Giraudoux : le Mendiant d'*Électre* et l'Illusionniste d'*Ondine*. Nous avons déjà évoqué l'affinité entre ces deux étranges figures et le moi épique au sens szondi. Il faut certes dire qu'ils ne le sont pas à strictement parler puisque *Électre* et *Ondine* sont des réécritures d'histoires préexistantes. Les oeuvres réécrites ne font pas l'objet des réflexions sur le drame moderne dans le livre de Szondi ; celui-ci y parle de Sartre, certes, mais de Sartre comme

⁷¹⁶ *Siegfried et le Limousin*, p. 672.

⁷¹⁷ *La Folle de Chaillot*, p. 973.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 974.

⁷¹⁹ Voir : p. 29, note 2.

⁷²⁰ *Siegfried et le Limousin*, p. 774.

auteur du drame contemporain, non comme auteur de l'écriture « au second degré »⁷²¹. Si Jean-Pierre Sarrazac distingue les auteurs de l'art du détour des « Cocteau-Giraudoux-Anouilh-Sartre »⁷²², c'est parce que ces quatre écrivains semblent préférer évoquer la Grèce antique plutôt que de renvoyer au réel. Néanmoins, il est aussi vrai que l'apparition du Mendiant et de l'Illusionniste sont « l'intrusion dans la forme dramatique d'un regard, d'un regard étranger »⁷²³ par excellence. La divagation du Mendiant est exclue de la fable de la pièce : le personnage est un témoin de ce qui se passe au Palais d'Argos sans jamais s'engager dans l'affaire familiale des Atrides. La magie de l'Illusionniste a pour effet de déformer la structure de la pièce sans que le personnage se situe à l'intérieur de la fable d'une créature aquatique amoureuse d'un humain. Aurélie satisfait à toutes les conditions nécessaires au sujet épique, car d'un côté, cette figure plus étrange que jamais vit en marge de la société des gens « sains » et de l'autre, elle appartient à la réalité contemporaine de Paris.

Mais, Aurélie est une forme épique plus développée. D'une part, il faut constater la curieuse affinité entre la fonction dramatique que Giraudoux confie à Aurélie et le sujet strindbergien évoqué par Jean-Pierre Sarrazac. Celui-ci affirme la divergence de son sujet « rhapsodique » du théâtre actuel inauguré par August Strindberg avec le sujet épique szondien.

Étranger à sa propre vie, le sujet strindbergien, à la différence du sujet épique szondien, est le lieu de tous les dédoublements, de tous les clivages, de toutes les scissions. Personnage point de vue, il joue cependant dedans tout autant que dehors. Doué d'ubiquité dramaturgique, il invente le point de vue intérieur. Observateur et « compreneur » de la « scène » censée se dérouler et devenir « tableau » sous son regard, il est aussi, par intermittences, lui-même compris, débordé, emporté par cette même « scène ».⁷²⁴

Notre analyse précédente sur la confusion entre le réel et l'irréel qui complique radicalement la structure de la pièce nous éclaire sur le fait que cette définition du sujet strindbergien peut s'appliquer à la conscience narratrice incarnée dans *La Folle de Chaillot*. Puisque la protagoniste de la pièce est à la fois « folle » et « rêveuse », elle joue « dedans tout autant que dehors » : elle apparaît dans l'acte I comme un personnage dramatique à proprement parler et paraît se situer dans l'action dramatique dialoguée comme les autres, même si ses divagations transgressent assez souvent la forme normative du dialogue : toutefois, son intériorité narrative vient détruire cette forme et constitue un « point de vue intérieur » qui forme une conscience qui les « domine tous : celle du rêveur »⁷²⁵. En effet, sa conscience est la seule unité qui domine tous les tableaux fragmentés de la pièce pour qu'ils forment une totalité. L'action feinte de la pièce serait : une femme courageuse avec l'esprit guerrier vient sauver la ville parisienne du

⁷²¹ Szondi y parle des *Mouches* très brièvement cependant.

⁷²² Jean-Pierre Sarrazac, *La Parole ou l'enfance du théâtre*, p. 35.

⁷²³ Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêve et autres détours*, p. 45.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 55. C'est l'auteur du livre qui souligne.

malheur ; pourtant cette histoire moralisatrice n'explique pas la nécessité des descriptions digressives prononcées par des personnages, des divagations des folles, ou du mystère de la scène de rêve.

2. L'écriture de la folie : confluence du dramatique et du romanesque

La difficulté technique de transposer l'écriture narrative de Giraudoux pour le théâtre réside dans la discipline de la composition dramatique exclusive du caractère polyphonique propre à cette écriture : l'auteur cherche à parler non d'une vie, mais de plusieurs vies. La mort de Geneviève Prat n'est pas une seule mort, car sa mort entraîne la disparition à jamais du souvenir d'autres gens⁷²⁶. Quand un cadavre est arrivé dans l'île de Suzanne⁷²⁷, celle-ci déchiffre la vie et les moindres manies du mort, elle décrit les moindres détails de sa physionomie et imagine les gens qu'il aurait fréquentés ; ainsi elle apprend tout du cadavre ; mais elle voit arriver après beaucoup d'autres cadavres et évoque également leurs vies sociales et leurs manies, comme si elle tournait page par page de grands volumes d'encyclopédie. Il y a un épisode concernant l'encyclopédie ailleurs : le père du narrateur de *Bella* a rédigé *La Grande Encyclopédie*. Les frères de son père sont tous très calés en science, entre autres Jacques, un des oncles du narrateur qui est spécialiste de la faune et de la flore.⁷²⁸ Parler de ses parents et parler des petites choses qu'ils aiment, c'est ce que le narrateur fait dans ce roman. Si les réflexions que nous avons développées plus haut sur la manifestation du « moi » narratif sont vraiment justes, il faudrait donc que cette pluralité soit aussi transmise sur la scène.

Giraudoux évoque dans *La Folle de Chaillot* pour la première fois la folie comme thème principal. Il nous semble intéressant de nous demander le rapport, sans doute intrinsèque, entre la transposition théâtrale du tissu polyphonique inhérent au texte de Giraudoux et l'évocation et la mise en scène de figures de la folie au théâtre. Les réflexions qui suivent nous révéleront une chose très curieuse : la manifestation du regard rêveur de la Folle ne coïncide pas seulement avec l'apparition de l'équivalent scénique du « moi » romanesque ; il permet d'entasser dans le texte des figures métaphoriques du théâtre lui-même.

Défiée par le sergent de ville qui dit : « vous ne le rattacherez pas plus à la vie que je ne l'ai fait », la Folle persuade le jeune « noyé », Pierre, de retrouver le merveilleux de la vie et de ne pas se suicider. Toutefois elle n'emploie pas de mot de persuasion mais explique tout simplement sa vie quotidienne. En lui attribuant de longues tirades, Giraudoux fait une présentation de sa vie comme très singulière. La vie de la Folle est

⁷²⁵ « Les personnages se dédoublent et se multiplient, s'évanouissent et se condensent, se dissolvent et se reconstituent. Mais une conscience suprême les domine tous : celle du rêveur. » Le propos est de Strindberg cité dans la préface du *Théâtre complet* de Strindberg volume 5, Paris, L'Arche, 1960.

⁷²⁶ Voir : p. 60, note 1.

⁷²⁷ *Suzanne et le Pacifique*, pp. 566-573.

⁷²⁸ *Bella*, pp. 879- 886.

revêtue d'une caractéristique remarquable : elle se répète tous les jours !

Aurélié : Pour que vous vous sentiez appelée par la vie, il suffit que vous trouviez dans votre courrier une lettre avec le programme de la journée. Vous l'écrivez vous-même la veille, c'est le plus raisonnable. Voici mes consignes de ce matin [...]⁷²⁹

Sa journée n'est certes pas la copie de la journée précédente. Chaque jour est agrémenté de quelques variations de détail. Si elle reprise « les jupons avec du fil rouge » et repasse « les plumes d'autruche au petit fer » ce matin-là, elle fera sans doute d'autres choses le lendemain matin. Pourtant, d'après ses paroles, le programme de sa journée peut être simplifié ainsi : le réveil, la toilette du matin, la lecture du même numéro du Gaulois, la toilette pour aller à la promenade, et la promenade. Ajoutons la sieste qui vient sans doute après la promenade, car Irma signale à la comtesse que « c'est l'heure de votre sieste. Dormez une minute ». Changer le rythme de sa vie ne l'intéresse pas tellement. Au chiffonnier qui lui demande son avis sur l'idée d'envoyer un « sidi » à la duchesse de La Rochefaucauld, la Folle répond : « Envoyez-le-lui... Bonne idée ». Pourtant à Martial qui propose de lui présenter un maroquinier, elle répond « chacun ses fournisseurs, Martial ». Elle refuse poliment la proposition du sourd-muet à propos du curé en disant qu' « il garde son curé pour lui ».

La même observation sera faite pour son sujet de conversation favori. La première réplique de Gabrielle est : « Adolphe Bertaut demande enfin votre main. J'en étais sûre ! » ; et celle de Constance est : « On a retrouvé ton boa ? » Dans l'acte I, c'est l'histoire répétée de Bertaut et du boa qui semble la plus inopportune et infondée dans le contexte parce qu'à part la Folle, aucun personnage n'a de rapport direct avec cela. Or, les deux répliques des Folles qui commencent l'acte suivant sont révélatrices : chaque fois qu'Aurélié voit ses amies, elle évoque incessamment son souvenir d'amour et son accessoire favori, de la même façon que Constance joue interminablement avec Dicky et que Gabrielle admire son invité qui n'a pas de corps. Ainsi elle « répète » le même programme comme si une actrice répétait son rôle. Elle se prépare comme si une actrice devait se préparer et entrer en scène pour devenir quelqu'un d'autre. Elle incarne le rôle de « la Folle de Chaillot » tous les jours, en quelque sorte.

Nous ne sommes pas seuls à faire ce rapprochement entre le personnage et l'art du spectacle. Louis Jouvet compare également la comtesse Aurélié avec son choix artistique : soumission au texte :

L'invention de l'auteur est première, totale, souveraine et impossible à égaler. Chacun de nous fait innocemment, ingénument, une « réinvention » de cette œuvre en l'écoutant. Pour l'entendre, il s'agit de faire taire en soi toute supériorité, tout sens critique et de s'abandonner, de se perdre dans la diversion qu'elle apporte et le bonheur qu'elle contient. C'est exactement ce que nous propose la comtesse Aurélié. L'art de vivre, comme l'art du théâtre, est dans une attitude.⁷³⁰

Aurélié conseille à Pierre de laisser aller la vie sans se soucier de rien. Le principe de

⁷²⁹ La Folle de Chaillot, p. 976.

⁷³⁰ Louis Jouvet, *Témoignages sur le théâtre*, p. 213.

base de cette pensée consiste dans le rejet de l'égo. Un des propos rebattus de Jovet metteur en scène est de laisser « respirer » le texte : sans l'interpréter à force de travail intellectuel, il faut faire entendre le texte jusqu'à ce que le « sentiment » émerge chez l'acteur. C'est ce que rappelle le changement d'humeur de Pierre : entré en scène désespéré, il se laisse prendre par le langage d'Aurélié sans l'interpréter, jusqu'à ce que l'amour pour la vie émerge en lui.

Mais l'argument le plus significatif en ce qui concerne le lien métaphorique entre le théâtre et Aurélié est l'invention du décorateur Christian Bérard, pour le décor de l'acte II. C'est lui qui eut l'idée d'ajouter le baldaquin rouge au dessus du lit. Mais pour arriver à cette idée, il se torture l'esprit, parce que l'indication scénique laissée par l'auteur pour le décor de l'acte II est trop simple :

Un sous-sol aménagé en appartement dans la rue de Chaillot. À demi abandonné. La Folle sur un fauteuil.⁷³¹

L'ambiance du sous-sol où la Folle fait la sieste aurait risqué d'être « celle de l'asile de nuit » comme le dit Gabriel Marcel⁷³², si on applique le procédé du naturalisme qui s'attache à « présenter au public un portrait de l'homme avec sa laideur et ses bassesses »⁷³³. Bérard a besoin d'inventer un décor qui traduise l'irréalisme que le texte contient. Jovet témoigne de la souffrance, puis de la trouvaille géniale de Bérard :

Ce qui inquiétait Bérard était uniquement la vérité, l'évidence de ce décor. Pendant plus de deux mois Bérard l'a cherché à l'aide de tous les documents possibles : études des plans cadastraux, caves, égouts, catacombes et carrières, visitant, scrutant partout où il le pouvait les moindres pistes. A ce point qu'on ne pouvait aller déjeuner chez un ami sans qu'il demandât au préalable à visiter les caves et les greniers. Il a feuilleté les traités d'architecture de Serlio, de Palladio, de Ledoux. A chaque fois il me faisait réciter le second acte et ses obligations. « il faut que ce sous-sol soit haut et il faut au-dessus du lit un baldaquin avec de vieux rideaux », répétait-il inlassablement.⁷³⁴

Quand Jovet travaille avec Bérard, il lui explique très soigneusement la pièce à monter. Bérard écoute ces explications, les oublie, reprend et au bout d'un moment il se met à dessiner brusquement en abondance et « la pièce brille pendant qu'il parle »⁷³⁵. Le travail en équipe de ces deux artistes marche tellement bien pour la création de *La Folle de Chaillot* que le décorateur trouve des idées originales pour le décor de l'acte II. La connotation péjorative de l'indication « à demi abandonné », qui risquerait de faire penser à la condition misérable d'un sous-sol poussiéreux, n'égare pas le génie de Bérard :

[...] dans La Folle de Chaillot, on me demandait une cave pour le deuxième acte.

⁷³¹ *La Folle de Chaillot*, p. 990.

⁷³² Gabriel Marcel, « La Folle de Chaillot », in *Nouvelles littéraires*, 27 décembre 1945.

⁷³³ Marie-Claude Hubert, *le Théâtre*, Armand Colin, Paris, 1988, p. 140.

⁷³⁴ Louis Jovet, *Témoignages sur le théâtre, 1954*, pp. 154-155.

⁷³⁵ Voir : *ibid.*, pp. 153-154.

Une cave, cela évoque tout de suite un plafond bas : mais j'ai pensé qu'un plafond bas serait d'un réalisme oppressant et, justement, ce qui a fait le succès de ce décor, sa nouveauté, c'est que j'ai pris le parti opposé : j'ai fait une énorme cave, très haute, qui a surpris mais qui correspond au dramatisme de ce second acte. Et c'est plus mystérieux.⁷³⁶

Ensuite, il ajoute « un baldaquin avec de vieux rideaux » qui couvre le lit de la Folle. Enfin, il est aussi résolu pour la couleur du baldaquin : rouge.

Pour créer une atmosphère dramatique, il est bon d'utiliser les rouges. Je savais que, pour *La Machine Infernale*, un décor rouge produirait un effet très dramatique ; pour *La Folle*, le lit rouge est somptueusement dramatique.⁷³⁷

Le décor de l'acte II est loin d'être naturaliste dans la mise en scène de Jouvet. Au milieu il y a un lit qui est couvert de ce baldaquin tout rouge dont le rideau tombe de très haut; l'espace ne ressemble pas à une cave humide, sombre et étroite. La hauteur du plafond et le baldaquin rouge dissipent la tristesse sordide que le sous-sol parisien pourrait suggérer. Ce décor rappelle un autre travail aussi provocateur de Bérard, le praticable qui a la forme d'une scène encadrée dressé sur le plateau. Il s'agit de *l'illusion Comique* de Corneille, mise en scène par Jouvet. Les spectateurs de la Comédie-Française s'en étonnaient en 1937. Dans ce petit théâtre se déroule l'histoire des aventures du fils du vieux Pridamant. La vue spectaculaire de cette représentation restait fraîche, peut-être, non seulement dans la mémoire collective des spectateurs mais aussi pour le décorateur lui-même. Huit ans passés, le décorateur conçoit pour la deuxième fois le décor selon un principe similaire : diviser l'espace scénique en deux parties, la première est enveloppée, la deuxième la cerne. Deux espaces sont séparés, dans le cas de *L'illusion* par la petite structure du théâtre, dans le cas de *La Folle de Chaillot* par le rideau-baldaquin rouge. Nous osons faire remarquer la similitude du principe de base de ces deux décors, parce que d'abord, bâtir un petit théâtre sur la scène est, à l'époque de l'entre-deux-guerres, une idée extravagante⁷³⁸ ; qu'ensuite, dans les deux cas, ni Corneille ni Giraudoux n'ordonne

⁷³⁶ Christian Bérard, « *Labyrinthe* », février 1950, in *Cahiers Jean Giraudoux* 24, p. 87.

⁷³⁷ *Ibid.*

⁷³⁸ Nous avons consacré des pages sur la critique sévère envers cette mise en scène baroque. Voir : pp. 232-245.

L'auteur n'ayant pas obtenu le droit d'utiliser cette image.

Celle-ci ne sera pas diffusée.

Figure 19 : Le décor de l'acte II de La Folle de Chaillot. (D.R.)

L'auteur n'ayant pas obtenu le droit d'utiliser cette image.

Celle-ci ne sera pas diffusée.

Figure 20 : Maquette du décor de l'acte II de La Folle de Chaillot (Fonds Jouvet, BNF)

L'auteur n'ayant pas obtenu le droit d'utiliser cette image.

Celle-ci ne sera pas diffusée.

Figure 21 : Maquette du décor. La Folle de Chaillot, trois Folles. Christian Bérard. (Fonds Juvet, BNF)

L'auteur n'ayant pas obtenu le droit d'utiliser cette image.

Celle-ci ne sera pas diffusée.

Figure 22 : Maquette du décor. La Folle de Chaillot, l'Acte I, La Place de l'Alma chez Francis, Christian Bérard, dessin publié dans l'article d'Essor, 22, décembre 1945.

L'auteur n'ayant pas obtenu le droit d'utiliser cette image.

Celle-ci ne sera pas diffusée.

Figure 23 : Maquette du décor de L'illusion de Corneille en 1937 peinte par Christian Bérard. (Fonds Jouvet, BNF)

d'appliquer ce principe pour créer le décor ; et qu'enfin, le rouge est la couleur qui rappelle le plus la salle du théâtre. Dans beaucoup de théâtres à l'italienne, le rideau est rouge depuis le XIXe siècle et les sièges sont habillées de velours rouge dont le reflet ensanglante la salle.

Il faut souligner également que Bérard ajoute souvent l'image de la protagoniste devant la façade du café et le baldaquin au sous-sol quand il dessine des maquettes du décor. Quelquefois elle est avec d'autres folles. Cela semble expliquer que le décorateur pense que les folles font partie du décor⁷³⁹. Entre l'étrangeté des personnages et de la protagoniste et la singularité du décor, Bérard voit un rapprochement esthétique. Au moment où Aurélie s'allonge dans son lit à baldaquin pour faire la sieste, c'est-à-dire qu'au moment où deux métaphores du théâtre, l'une est la Folle, l'autre est le lit couvert du baldaquin rouge, se combinent, l'action bascule dans l'irréalité : c'est juste après cette scène que les « méchants » s'évaporent et que les « bons » ressuscitent. Ces derniers se prétendent ainsi :

Leur [=un cortège d'hommes aimables, souriants] chef : Merci, Comtesse. En contrepartie de vos envois souterrains, enfin l'on nous libère. Nous sommes ceux qui ont sauvé des races d'animaux. Voici Jean Cornell, qui a sauvé le castor. Voici le baron Blérancourt, qui a sauvé le braque Saint-Germain. Voici Bernardin Cevenot qui a tenté de sauver le dronte, cette oie de la Réunion. C'était l'oiseau le plus bête du monde. Mais c'était un oiseau. Il n'en reste plus que cet oeuf trouvé là-bas dans un marais de naphte. Ce soir nous le ferons couvrir. Merci, et venez tous. Nous allons dire son vrai nom au sloughi de la duchesse. Un autre groupe sort du souterrain, aussi courtois, aussi souriant. Leur chef : Merci, comtesse,

⁷³⁹ C'est aussi Bérard qui s'occupe du costume lors de la création de la pièce.

pour cette relève à laquelle nous avons bien droit. Nous sommes tous ceux qui ont sauvé ou créé une plante. C'était un contresens de nous laisser sous terre. D'autant que les plus petits végétaux possèdent les plus grosses racines et que nous y vivions dans la confusion. Voici Monsieur Pasteur, celui du houblon. Voici Monsieur de Jussieu, celui du cèdre. Il nous mène arracher la gousse d'ail qu'un criminel vient de piquer dans le cèdre du quai de Tokio.⁷⁴⁰

Dans les deux cas, Giraudoux s'attache à ce que les détails de prédilection se distinguent aussi nettement que dans ses premiers récits romanesques : ces deux chefs des « hommes aimables » insistent sur les petits détails de leurs mérites tombés dans l'oubli. Les noms propres énumérés par eux, comme Marthe Besson-Herlin le dit dans la notice de la Pléiade, sont « inventés ou liés à des souvenirs personnels de l'auteur »⁷⁴¹, ce qui rappelle le principe de base de l'esthétique littéraire de Giraudoux : le respect pour les imaginaires qui ne sont pas sous la contrainte de la tyrannie de la réalité extérieure. Ce Monsieur Bernardin Cevenot existe tant que l'on y croit, de la même façon que la petite double de Lucile « tient son serment »⁷⁴² tant que Lucile le croit.

Michio Kato comprend l'importance de la scène de résurrection. Ce lecteur passionné du théâtre de Giraudoux et du Nô lit le texte d'*Ondine* avant de partir à la guerre en 1943, et le texte de *La Folle de Chaillot* dès qu'il rentre au Japon, sain et sauf. En 1948, informé de la création de la pièce à Broadway par la lettre d'un ami⁷⁴³, il s'irrite du jeu de Martina Hunt, interprète du rôle de la Folle de Chaillot, car celle-ci salue le public après la représentation comme si le personnage était un symbole de la victoire aussi éclatant que la déesse de La Liberté. Il s'irrite aussi du fait que l'on supprime la plupart des lignes de la scène de résurrection :

Par exemple, les scènes qui m'ont donné la plus forte impression, celles où Aurélie enterre tous les méchants dans les égouts et ensuite donne libre cours à ses imaginations illusoire, sont raccourcies et simplifiées de manière très pragmatique et très américaine à tel point qu'elles sont interprétées comme un pure délire d'aliénée. L'apparition de ceux qui ont consacré leurs vies à protéger les animaux et les végétaux et succombé inconnus n'a pas lieu ; les illusions ne sont que des symptômes d'une maladie mentale. Seulement quelques murmures fragmentés résonnent dans la salle comme s'ils n'étaient qu'une hallucination auditive. Je suis sûr que Jean Giraudoux voulait faire apparaître, à travers cette apparente illusion de la Folle, la présence de la foule anonyme qui aurait dû être récompensée pour ses mérites de son vivant, dans le but de se désoler et de réprouver l'injustice de ce bas monde... Les Américains, hélas, ne comprennent jamais cela.⁷⁴⁴

La fonction que remplit le rêve de la Folle, métaphore du théâtre, est très proche de celle

⁷⁴⁰ *La Folle de Chaillot*, p. 1029.

⁷⁴¹ *La Folle de Chaillot*, notice de Marthe Besson-Herlin, p. 1030, note 1.

⁷⁴² Voir : p. 290, note 2.

⁷⁴³ C'est Ken Kurahashi, qui prendra plus tard la direction du musée du théâtre à l'université de Waseda pendant une dizaine d'années.

que l'écriture romanesque remplit depuis des années 1920 dans l'univers littéraire de Giraudoux : mémoriser le monde, ne pas le laisser oublier, le graver dans l'écriture. Nous avons certes bien vu que dans *Électre* et dans *Ondine* par exemple, Giraudoux réussit à faire ressortir des détails insignifiants et inaperçus cachés derrière l'Histoire officielle et que de cette manière son théâtre se distingue d'une simple composition dramatique traditionnelle dans laquelle est respectée l'unité d'intrigue mais nous offre au contraire une pièce considérablement romanisée. Toutefois le caractère polyphonique inhérent à l'écriture de cet auteur n'y est transposé que partiellement. D'une part, dans les premiers récits romanesques de Giraudoux comme *Provinciales*, *Suzanne et le Pacifique*, *Siegfried et le Limousin*, *Bella* ou bien quelques récits sur la guerre, la description des petites existences est renvoyée à la réalité qui entoure le lecteur, car la toile de fond de ces récits relève, à quelques exceptions près, de l'actualité contemporaine ou de la réalité personnelle de l'auteur. Il n'y a pas autant de fragments de réel dans la fiction mythique que dans le récit qui reflète la réalité extérieure. D'autre part, ni dans *Électre* ni dans *Ondine*, il n'y a de regard qui puisse encadrer l'univers fictif tout entier. La conscience rêveuse d'Aurélien a pour effet d'englober non seulement les apparitions de la fin de la pièce mais aussi toutes les petites figures qui apparaissent dans la pièce par le moyen de ce regard virtuel.

Michel Foucault fait observer que « la folie est apparue [...] comme une prodigieuse réserve de sens ». Nous nous rendons compte maintenant de l'étonnante similarité entre la folie comme « réserve » chez Foucault et l'écriture comme mémoire du monde chez Giraudoux :

Encore faut-il entendre comme il convient ce mot de « réserve » : beaucoup plus que d'une provision, il s'agit d'une figure qui retient et suspend le sens, aménage un vide où n'est proposée que la possibilité encore inaccomplie que tel sens vienne s'y loger, ou tel autre, ou encore un troisième, et cela à l'infini peut-être. La folie ouvre une réserve lacunaire qui désigne et fait voir ce creux où langue et parole s'impliquent, se forment l'une à partir de l'autre et ne disent rien d'autre que leur rapport encore muet. Depuis Freud, la folie occidentale est devenue un non-langage, parce qu'elle est devenue un langage double (langue qui n'existe que dans cette parole, parole qui ne dit que sa langue) -, c'est-à-dire une matrice du langage qui, au sens strict, ne dit rien. Pli du parlé qui est une absence d'oeuvre. Il faudra bien un jour rendre cette justice à Freud qu'il n'a pas fait parler une folie qui, depuis des siècles, était précisément un langage (langage exclu, inanité bavarde, parole courante indéfiniment hors du silence réfléchi de la raison); il en a au contraire tari le Logos déraisonnable ; il l'a desséché ; il en a fait remonter les mots jusqu'à leur source – jusqu'à cette région blanche de l'auto-implication où rien n'est dit.⁷⁴⁵

De même que l'écriture de Giraudoux est l'assemblage d'innombrables murmures inconnus, équivoques, et digressifs, la folie est « langage exclu, inanité bavarde, parole courante indéfiniment hors du silence réfléchi de la raison ». Il faudrait ajouter que l'auteur

⁷⁴⁴ Michio Kato, « la banalité du théâtre américain » (*Amerika ennegaki no joshikisei*), in *L'Oeuvre complète de Kato Michio* (Kato Michio Zenshu), p. 185.

⁷⁴⁵ Michel Foucault, « La folie, l'absence d'oeuvre », in *Dits et écrits I*, Paris, Gallimard, 1994, p. 418.

d'*Histoire de la folie à l'âge classique* évoque l'affinité du rêve avec la folie ailleurs dans ce livre : « C'est dans l'espace de la pure vision que la folie déploie ses pouvoirs. Fantômes et menaces, pures apparences du rêve et destin secret du monde – la folie détient là une force primitive de révélation : révélation que l'onirisme est réel [...] »⁷⁴⁶.

C'est en appelant à sa propre écriture que Giraudoux met en scène la folie. Et la folie qui se joint au rêve se présente comme métaphore du théâtre. Si bien que *La Folle de Chaillot* peut se lire comme la convergence de deux écritures : romanesque et théâtrale.

3. Juvet dans le texte

La folie est une notion qui hante Louis Juvet. Plusieurs lignes sont consacrées à la comparaison entre le Théâtre et la folie dans son ouvrage, *Le Comédien désincarné*.

Théâtre : une folie. Qu'est-ce que la folie ? Une erreur continuelle. Et qu'y a-t-il en vous sinon deux natures incompatibles : un rêveur et un réel. Folie des poètes, des amants. « Un certain Grec, fou dans toutes les règles, qui passait des jours entiers assis tout seul au théâtre, riant de joie, battant des mains, parce qu'il s'imaginait qu'on jouait devant lui de magnifiques tragédies. » Et quand sa famille, à force de remèdes, l'eut rendu à la santé, quand l'eut repris sa raison : « Oh ! mes amis, vous ne m'avez pas guéri, vous m'avez tué ! J'étais si heureux ! Vous m'avez arraché à la plus douce illusion. » * Folie : erreur des sens. – Travail de l'esprit : le Théâtre. * Le fou rit du fou. C'est un plaisir tour à tour rendu et prêté.⁷⁴⁷

Pour établir le parallèle entre le théâtre et la folie, Juvet rappelle le point commun de ces deux notions : la coexistence de deux éléments de nature différente ; rêveur et réel, malade et sain, bonheur et malheur, illusion et réalité, guérison et assassinat... Il est à noter que ce propos et la vie d'Aurélie convergent, car en effet, celle-ci s'érige en incarnation d'erreurs continuelles : l'erreur de voir le monde en rose, l'erreur de voir et ne pas voir la vision de ses amies, l'erreur de croire au jugement du faux tribunal, l'erreur de parler avec son vieil amour en rêvant et l'erreur de... se croire sage ? De même que la Folle fait tant d'erreurs pour l'emporter sur le réalisme pénible du monde, le spectateur est constamment ballotté entre le réel et l'irréel tout au long de la pièce.

Selon la datation publiée dans *Le Comédien désincarné*⁷⁴⁸, c'est pendant que *La Folle de Chaillot* est à l'affiche de l'Athénée que le metteur en scène formule ainsi ses idées sur le rapport essentiel entre le théâtre et la folie ; ce qui nous incite à relire la pièce à la lumière de l'entente profonde de ces deux hommes de théâtre. Cette relecture nous ouvre de nouvelles perspectives à l'interprétation de la pièce...il y a Juvet dans ce texte : Juvet-acteur, Juvet-théoricien du théâtre.

3-1 Dualité du chiffonnier : Juvet comme comédien

⁷⁴⁶ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 45.

⁷⁴⁷ Louis Juvet, *Le Comédien désincarné*, pp. 261-262.

⁷⁴⁸ Le parallèle entre le théâtre et la folie est évoqué dans (« Le théâtre satisfait en nous. Répond à (sic) », écrit le 5 octobre 1946.

Au moment de la création, des journalistes suggèrent la présence d'une forte volonté de l'auteur en ce qui concerne l'attribution du rôle du chiffonnier à son « comédien génial ». Yves Bonnat écrit, en faisant remarquer le lien entre le rôle du Mendiant d'*Électre* interprété par Jovet et celui du chiffonnier de *La Folle de Chaillot* que « Giraudoux avait dû prévoir en écrivant le rôle à l'intention de Jovet »⁷⁴⁹. Fait curieux, l'examen du texte de la pièce et du cahier de conduite nous permet d'avoir de fortes raisons de supposer que Giraudoux essayait de superposer l'image du chiffonnier comme « meneur de jeu » et celle de Jovet comme metteur en scène et comme comédien favori des Parisiens.

Dans *Visitations*, Giraudoux avoue qu'il y a des présences tantôt humaines tantôt divines qui lui rendent visite comme inspirateurs et apparaissent quelquefois dans son écriture sous forme de personnages dramatiques. Ce sont d'abord des acteurs, surtout Louis Jovet en personne ; ensuite un attaché de cabinet ministériel qui n'est pas sans rappeler le travail de fonctionnaire de l'écrivain lui-même ; le jardinier, qui fréquente l'univers de Giraudoux depuis *Le Premier rêve signé*, le premier récit jusqu'à *Sodome et Gomorrhe* ; enfin, l'Archange. L'Archange est « d'un grade nettement supérieur »⁷⁵⁰ au Jardinier et à l'attaché de cabinet, même si ces trois ont le même âge.

Catherine Nier compte le mendiant d'*Électre* parmi les incarnations de l'Archange, « image de régisseur du spectacle divin » figurée dans *Visitations*. Pour la citer, ce personnage énigmatique est un « habile meneur de jeu chargé d'intervenir dans l'intrigue pour orienter l'action »⁷⁵¹ de même que le Roi des Ondins ou le Monsieur de Bellac de *l'Apollon de Bellac*. Dans *La Folle de Chaillot*, ce rôle du « meneur de jeu » semble être divisé en deux parties qui sont prises en charge l'une par le rôle-titre, l'autre par le chiffonnier. Si la première s'occupe largement de l'orientation de l'action en décidant l'extermination des « mecs », celui-ci intervient pour inciter la Folle à exécuter son projet : d'un côté, il lui révèle le malheur envahissant le monde ; de l'autre, il lui donne la preuve de la lâcheté des « mecs » – même si c'est dans le cadre du jeu –, qui avance définitivement l'action. Sans être informée de l'état du monde par le chiffonnier, la Folle ne prendrait pas la décision, car elle sait trop embellir le monde pour se rendre compte toute seule de la gravité de la situation. Aussi le chiffonnier détient-il une certaine omniscience. Certes dans le cadre de la pièce, cette lucidité n'est pas plus complète que celle que l'auteur a accordée au personnage mystérieux d'*Électre* ; la « clairvoyance » de celui-ci agit sur plusieurs personnages principaux tels Égisthe, Clytemnestre et Électre et exerce son influence sur la pièce entière. Quant au chiffonnier, son omniscience semble n'agir que sur Aurélie, la vieille parisienne. Mais, il n'est pas juste de les placer sur le même terrain, puisque l'un a affaire à des figures mythiques tandis que l'autre est issu d'une réalité contemporaine. De toute façon, il y a un point commun entre eux : Giraudoux dirige l'attention du public sur ce que disent ces deux personnages. Dans les deux cas, ils sont chargés de transmettre des informations qui satisfont la curiosité du public stimulée dans les scènes précédentes : à la différence de la sanguinaire vengeresse mythologique,

⁷⁴⁹ Yves Bonnat, « *La Folle de Chaillot* de Jean Giraudoux au théâtre de l'Athénée-Louis-Jovet », in *Ce Soir*, 21, décembre 1945.

⁷⁵⁰ Jean Giraudoux, *Visitations*, Paris, Grasset, 1952, p. 93.

⁷⁵¹ Catherine Nier, *op.cit.*, p. 365.

l'héroïne de Giraudoux ne connaît pas les meurtriers de son père ; le spectateur, qui connaît l'histoire du mythe, doit être intrigué par le décalage entre le mythe original et la pièce de Giraudoux et par conséquent s'attache à connaître l'intériorité des personnages et la suite de l'intrigue. Quant à *La Folle de Chaillot*, les données incertaines sur le portrait des « mecs » suscitent l'intérêt du public qui écoute la révélation qu'en donne le chiffonnier aussi attentivement qu'Aurélie. Aussi ces deux personnages joués par le même acteur sont-ils des révélateurs aux yeux du spectateur.

La grande différence entre le chiffonnier et le Mendiant est que, dans la scène du tribunal imaginaire de l'acte II où le chiffonnier joue le rôle du prospecteur méchant et sournois, l'audience est tenue dans le cadre d'un procédé très proche du « théâtre dans le théâtre ». Il est bien vrai que nous devons nous abstenir de considérer cette scène comme « spectacle-enchâssé » sans réserve : le « théâtre dans le théâtre » n'apparaît qu'à condition que « l'existence de 'spectateurs intérieurs' » soit assurée⁷⁵² ; devant le chiffonnier qui joue le rôle du prospecteur, les comparses se comportent-ils comme « spectateurs intérieurs » au sens strict du terme ? Puisqu'ils ne cessent de prendre les propos du chiffonnier-prospecteur pour ceux du chiffonnier pendant la scène du tribunal imaginaire, il n'est pas possible de les appeler « spectateurs ». Toutefois, il faut constater une similitude structurelle entre le théâtre et le procès : de même que le premier est composé de la scène, de l'acteur et du spectateur, le deuxième est fait du tribunal, de l'avocat qui représente ses clients en justice, et de la tribune du public⁷⁵³. En effet, à travers la scène du faux procès, Giraudoux semble compléter « en fournissant des informations supplémentaires » le portrait des ennemis de la Folle « que le spectateur ne pourrait pas connaître autrement »⁷⁵⁴ ; ce qui rappelle la révélation de la vraie identité de Bertha dans le cadre du spectacle intérieur d'*Ondine*. Ce procédé permet de graver dans la tête du public l'image des « mecs ». Jouvet a d'ailleurs bien détaché visuellement le cadre de cette scène de la pièce extérieure : d'après le livre de régie, avant le commencement du procès, trois chaises sont préparées côté jardin, pour les trois Folles qui interrogent l'accusé ; Joséphine qui occupe le rôle du juge s'installe devant le lit d'Aurélie. Le public, incarné par les comparses se place, rassemblé côté cour. La vraisemblance du spectacle-enchâssé est ainsi mise en avant de sorte que le tribunal paraît avoir lieu.

⁷⁵² Georges Forestier, *op. cit.*, p.11.

⁷⁵³ C'est dans cette perspective-là que l'utilisation fréquente du cadre du tribunal dans l'œuvre girauducienne constituerait un sujet d'étude intéressant.

⁷⁵⁴ Catherine Nier, *op.cit.*, p. 336.

L'auteur n'ayant pas obtenu le droit d'utiliser cette image.

Celle-ci ne sera pas diffusée.

Figure 24 : Le tribunal imaginaire. Le chiffonnier joue le prospecteur (D.R.)

À ce procédé s'ajoute le fait que les répliques du chiffonnier-prospecteur contiennent des traits singulièrement réels qui reflètent directement l'actualité de l'époque. Énumérons tout simplement quelques-uns des noms propres prononcés : la Seine, le château de Chenonceau, la roseraie de Bourg-la-Reine, le Ritz, l'Opéra, le château de Chambord, l'Opéra-Comique... C'est comme si l'auteur faisait exprès d'y transposer des éléments empruntés à la réalité extérieure. Cette description faite par le chiffonnier-prospecteur devait avoir un impact au moment de la création de la pièce : aux yeux du public en 1945, l'image de l'acteur lui-même et celle du personnage paraissent se confondre sans aucun doute. Rappelons que le théâtre dans le théâtre a pour effet « de déstabiliser le spectateur en brouillant les frontières qui existent entre l'illusion et la réalité et en créant chez lui une sorte de vertige ⁷⁵⁵ ». Lorsque la représentation de la dualité du rôle due à un procédé semblable au « théâtre dans le théâtre » et la première réapparition après la fin de la Guerre sur la scène parisienne de l'acteur Juvet se produisent en même temps sur la scène, est estompée la limite claire entre le spectacle et la réalité, entre le chiffonnier et le prospecteur, voire entre le rôle et l'acteur. Prenons un autre exemple de cet effet de vertige ⁷⁵⁶. Le chiffonnier révèle à la Folle dans l'acte I, la misère du monde où seuls les comparses qui flânent autour du café Francis ne sont pas encore sous le joug de l'esclavage :

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p.349.

⁷⁵⁶ Probablement, Giraudoux s'amuse volontairement à ce jeu de vertige. Comme nous en avons parlé en haut, il avoue que l'image de l'acteur Louis Juvet est aussi inspirateur d'autres « meneurs de jeu » comme le Jardinier et l'Archange, dont le chiffonnier garde beaucoup de traits : « C'est très fréquemment qu'un de ces fantômes encore suant d'inexistence et de mutisme prétend prendre immédiatement la forme désinvolte et volubile de Louis Juvet » (*Visitations*, Paris, Grasset, 1952, p. 25). De fait, en pleine rédaction de *L'Apollon de Bellac*, l'auteur pensait à Juvet en personne et nommait le personnage inspiré par son image « Juvet ». Voir : *Ibid.*, pp. 27-42.

Le chiffonnier : l'époque des esclaves arrive. Nous sommes là les derniers libres.

757

Cette réplique semble fournir à elle seule de nombreuses interprétations, selon le cas, notamment quand elle est prononcée par le comédien-metteur en scène. De quoi les comparses sont-ils libres ? Dans le contexte historique, le public de la création pouvait penser probablement à l'image de la France libérée finalement du joug de l'Occupation et à la réapparition du théâtre de Giraudoux-Jouvet après la Libération. Sur le plan de la pratique théâtrale, à celle de l'auteur qui donne libre cours à sa divagation poétique quelle que soit la situation extérieure. Marthe Besson-Herlin se pose la même question :

Libres de quelle liberté ? Nostalgie de l'économie artisanale au siècle de la grande industrie, éloge de « marginaux » anarchisants, la liberté du chiffonnier se confond avec la libre évocation de l'imagination poétique.⁷⁵⁸

Si le chiffonnier est chargé de maintenir la libre évocation de l'imagination poétique, de quel travail la protagoniste, le deuxième « meneur de jeu » dans la même pièce, plus « libre » que lui, est-elle chargée ? Nous parlerons du rapport entre l'univers de la Folle, le théâtre du « tandem » Giraudoux-Jouvet et l'irréalisme qu'ils cherchent à montrer dans cette pièce.

3-2 Discours métathéâtral : Jouvet comme théoricien du théâtre

Une fois que la Folle de Chaillot apparaît sur scène, elle n'en sort jamais. Les répliques qui lui sont attribuées sont abondantes. Chose curieuse, la lecture attentive de la pièce permet de montrer que des répliques prononcées par la protagoniste possèdent beaucoup de traits qui évoquent l'idéal du théâtre dont Giraudoux et Jouvet parlent ailleurs. Il s'agit, d'une part, du rapport entre la réalité extérieure et l'irréalité sur scène, de l'autre, de la convention théâtrale.

Le parallèle par rapport à ces deux éléments théoriques semble être figuré dans la scène de conseil des Folles où Aurélie essaie de les persuader de l'exécution des « mecs ». Quelques-uns de critiques dramatiques qui ont assisté à la création trouvent cette scène ennuyeuse.⁷⁵⁹ Mais il me semble que c'est dans ce passage que le discours qui semble renvoyer au théâtre de Giraudoux-Jouvet est le plus manifeste. D'un côté, elle reproche à Constance son indifférence envers le monde entier :

Aurélie : D'ailleurs, tu baisses vraiment dans mon estime, Constance, si tu ne parles pas toujours comme si l'univers entier t'entendait, celui des personnes réelles et des autres. C'est d'une hypocrisie sans borne.⁷⁶⁰

L'équivoque du mot « hypocrisie » ne va pas sans intriguer le lecteur. Si l'hypocrisie

⁷⁵⁷ *La Folle de Chaillot*, p. 985.

⁷⁵⁸ *Marthe Besson-Herlin, op.cit.*, p. 1725.

⁷⁵⁹ Par exemple, François de Roux dit dans son article (*Minerde*, le 28 décembre 1945) au sujet de l'acte II que « trop d'inconséquences, trop d'incohérences, trop de redites, trop de négligences, finissent par lasser ».

⁷⁶⁰ *La Folle de Chaillot*, p. 1004.

signifie l'« attitude qui consiste à déguiser son véritable caractère, à manifester des opinions, des sentiments, et spécialement des vertus qu'on n'a pas » comme le dit le dictionnaire Robert, en quoi les vertus de Constance consisteraient-elles ? Toutefois, si nous lisons ce passage dans le contexte du parallélisme entre l'univers de la Folle et l'idéal théâtral de l'auteur et du metteur en scène, il semble y avoir un sens cohérent. Pour Aurélie, ce monde n'est fait que pour accueillir tous les gens, non pas pour s'enfermer sans avoir de rapport avec l'extérieur. C'est comme si aux yeux du metteur en scène et de l'auteur le théâtre était chargé de donner à un « peuple énervé » « la toute-puissance sur les couleurs, les sons, et les airs »⁷⁶¹ en tenant compte de la réaction tacite du public. Du reste Jovet répète maintes fois pendant ses cours du Conservatoire dramatique que les acteurs doivent être conscients de la présence du public :

Tu te tournes vers la troisième personne, celle qu'on oublie toujours : le public, comme dans une conversation à trois. Lorsqu'on s'indigne de ce que dit l'autre, on se tourne vers la troisième personne. C'est cela le théâtre.⁷⁶²

À la différence du théâtre illusionniste qui sépare la scène de la salle par le « quatrième mur », il faut pour Jovet tenir compte de la salle tout en s'adressant à son interlocuteur sur scène sinon le théâtre serait incomplet. Aussi cet art scénique est-il un lieu de communion entre tous ceux qui se rassemblent pour y assister. Si Aurélie s'indigne de l'« hypocrisie » de Constance, c'est que, bien que celle-ci soit aussi dotée du pouvoir de voir l'invisible et de ressusciter la mort comme l'est le théâtre, elle n'utilise pas son pouvoir pour son véritable usage, pour son accueil chaleureux envers les gens, mais pour son propre intérêt. Ainsi cette expression de colère de la Folle et l'indignation de Jovet contre l'indifférence à l'égard du public vont de pair.

D'un autre côté, Aurélie insiste sur l'importance de la « convention » en critiquant l'enfantillage de ses amies. Certes, comme le fait remarquer Myriam Lépron, l'auteur met en mots le « pouvoir d'invention et de création, naturels chez l'enfant »⁷⁶³ à travers des répliques attribuées notamment aux Folles. Pourtant il sépare en même temps la convention désordonnée du jeu de celle qui est disciplinée. Aurélie reconnaît le caractère puéril de l'histoire du chien mort de Constance ou du visiteur invisible de Gabrielle en disant que c'est une « convention touchante, mais une convention »⁷⁶⁴. Par le biais de ce parallèle, elle nous semble vouloir dire deux choses : d'un côté, elle accepte de traiter le chien mort « aussi bien que quand il vivait », « comme si l'illusion était une réalité, comme si la fiction faisait partie de notre existence, comme si toutes les conventions, règles, aménagements de la scène et de ses acteurs, étaient pour nous un état normal »⁷⁶⁵ ; de l'autre côté, elle souligne l'importance des règles qui peuvent contrôler cette convention

⁷⁶¹ *Impromptu de Paris*, p. 721.

⁷⁶² *Louis Jovet, Molière et la comédie classique*, p. 52.

⁷⁶³ Myriam Lépron, « les Folles-enfants », in *Cahiers Jean Giraudoux* 25, p. 81.

⁷⁶⁴ *La Folle de Chaillot*, p. 995.

⁷⁶⁵ Louis Jovet, *Témoignages sur le théâtre*, pp. 186-187.

en disant : « C'est un souvenir qui a pris dans ton cerveau une forme particulière. Nous le respectons. Mais ne me le flanques pas sur les genoux, quand j'ai à vous parler de la fin du monde »⁷⁶⁶. Elle revendique ainsi la limite de la convention du jeu chimérique. Ce côté strict et contrôlé de la convention dont parle Aurélie n'est pas sans rappeler le mot du metteur en scène à l'égard de la distinction « entre les jeux des enfants et le jeu au théâtre ».

Le jeu des enfants se rompt, dévie dans une incessante liberté : les malentendus et les désaccords qui naissent entre les joueurs n'ont d'autre effet que d'exalter leur essor et leur plaisir. Les malentendus ou les désaccords, au théâtre, engendrent à l'inverse un désordre grave. Leur nature est différente. Ils perdent leurs vertus premières : la liberté, la pureté, la franchise enfantines. Ils acquièrent ici une telle importance, une telle souveraineté qu'on pourrait presque affirmer que l'art dramatique vit de ses propres malentendus.⁷⁶⁷

Parallèlement, à travers le regard méprisant d'Aurélie pour les gamineries de Constance, Giraudoux semble faire allusion à une certaine disponibilité que doit contenir la convention théâtrale. Aurélie reproche à Constance l'étroitesse avec laquelle celle-ci réagit contre la vision de Gabrielle. Alors qu'Aurélie cherche à traiter d'une manière égale Dicky et le visiteur invisible à la fois, la perspective de Constance est trop sclérosée pour que celle-ci accepte d'autres conventions⁷⁶⁸. En effet Juvet affirme que la convention théâtrale est « un équilibre instable » car « ce qui est fixe et durable ne l'est qu'en s'adaptant et en changeant »⁷⁶⁹. Quant à Giraudoux, il ne s'attache pas à sa propre interprétation de son œuvre, car la pièce est passée dans les mains du metteur en scène qui sait qu'« interpréter sans interpréter, voilà la seule doctrine qui soit compatible à la fois avec la théorie et avec l'art de Giraudoux »⁷⁷⁰. Contrairement à l'univers stationnaire de Constance, la Folle de Passy, le théâtre idéal de Giraudoux-Juvet est contrôlé par une convention qui est souple et tout le temps prête à s'améliorer.

La Folle de Chaillot peut se lire ainsi paradoxalement comme un discours métathéâtral. Paradoxalement, parce que, quand le romanesque s'incorpore à l'écriture dramatique, le théâtre y est évoqué en même temps. Le dramatique et le romanesque

⁷⁶⁶ *La Folle de Chaillot*, p. 994.

⁷⁶⁷ *Louis Juvet, op.cit., pp. 158-159.*

⁷⁶⁸ *La Folle de Chaillot*, p. 995. « Constance : Ne jouez pas la sainte-nitouche, Gabrielle. Vous êtes trop complaisante pour être honnête. Certains jours je fais comme si Dicky était là, alors que je l'ai laissé à la maison. Vous l'embrassez et le flattez tout autant. / Gabrielle : J'adore les animaux. / Constance : Vous ne devez pas caresser Dicky quand il n'est pas là. C'est mal... / Aurélie : Gabrielle a bien le droit... / Constance : Oh, Gabrielle a tous les droits ! Gabrielle a le droit, depuis quinze jours, de prétendre amener à nos réunions une espèce d'invité dont elle ne nous a pas même dit le nom et qui n'existe certainement que dans son imagination.»

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 159.

⁷⁷⁰ Brett Dawson, « Théorie du langage dramatique et problèmes de mise en scène chez Giraudoux », in *Cahiers Jean Giraudoux* 10, *Du texte à la scène*, actes du colloque de Strasbourg, 29-31 octobre 1980, p. 27.

étaient d'abord explicitement incompatibles lors de la genèse de *Siegfried* et ensuite, interagissaient pour écarter l'écriture dramatique de Giraudoux de la norme traditionnelle dans *Amphitryon 38*, *Électre*, *Judith*, et d'autres pièces. Avec *La Folle de Chaillot*, ils cessent d'entrer en conflit .

Mais, la confluence entre le dramatique et le romanesque ne se découvre pas seulement dans la similitude entre les propos de Jovet et ceux qui sont prononcés par les personnages. Deux écritures convergent vers une nouvelle esthétique théâtrale inédite dont nous parlerons tout de suite.

3-3 Une esthétique théâtrale à part

Les réflexions précédentes nous ont amené à penser que *La Folle de Chaillot* est loin d'une simple transposition de l'actualité malgré la première impression qu'elle donne et l'indication scénique de l'acte premier : « Terrasse chez Francis, place de l'Alma »⁷⁷¹ . À la différence d'autres réécritures de textes antérieurs dans lesquelles la toile de fond est déjà imprégnée d'irréalité, dans cette pièce la représentation de la réalité parisienne a pour effet de mettre en relief l'irréalisme qui envahit la scène au fur et à mesure de son déroulement. L'ambiance féerique ressentie par le public est due à la disparition de la ligne de démarcation entre les morts et les vivants à la fin de la pièce. « Les morts » ne veulent pas dire seulement les gens qui ont perdu leur vie mais aussi les disparus, les sans noms, les animaux, enfin ceux qui n'ont pas de parole et vivent ou ont vécu dans l'anonymat. On ne saurait dire finalement qui est un vrai « vivant » parmi les personnages, dans la mesure où non seulement les ressuscités surgissant du sous-sol à la fin mais aussi les comparses en pleine activité à la terrasse du café Francis sont, tous, les habitants du monde imaginaire qui se manifestent dans le cadre du rêve d'une folle. En outre, à la différence de Strindberg, Giraudoux ne dit jamais si son drame se passe dans un rêve ou pas. Cette oscillation oblige le spectateur à s'égarer dans la fiction comme s'il était un des personnages imaginaires vivant dans un rêve.

La cohabitation des vivants et des morts n'est pas du tout étrange comme manière de penser pour les Japonais. Il y a le culte des morts chez eux, même parmi ceux qui ne sont pas pratiquants. Même ceux qui se disent athées ne sont jamais gênés de se recueillir devant la tombe de leurs ancêtres. La visite au cimetière est faite pour célébrer non seulement la mémoire des proches mais aussi la mémoire d'ancêtres tellement lointains que l'on ne connaît même pas leurs noms. De plus, les bouddhistes convaincus ont un petit autel bouddhique à la maison qui est considéré comme une sorte de tombe en miniature et qui leur permet de parler en silence avec les morts n'importe quand, sans faire le trajet jusqu'au cimetière. Ils saluent les morts en s'installant pendant quelques secondes devant cet autel pour commencer une nouvelle journée le matin. Par ailleurs, ils croient que l'équinoxe d'automne est le moment où les morts retournent dans ce bas monde. En été au mois d'août, la danse folklorique de la Fête des Morts « Bon-odori »⁷⁷²

⁷⁷¹ *La Folle de Chaillot*, p. 951.

⁷⁷² « Bon » est la forme raccourcie de « urabon », qui signifie la cérémonie bouddhiste qui a lieu du 13 au 15 août d'après le calendrier lunaire. A cette occasion, on console l'âme des morts qui rendent visite les vivants. « Odori » voudrait dire « danse ».

est organisée partout au Japon. On se rassemble dans un sanctuaire, dans l'enceinte d'un temple, sur un chemin au bord d'une rivière, dans une avenue, ou bien sur la plage, en somme à l'endroit où les étrangers, les inconnus, les esprits viennent visiter les vivants. Ainsi les vivants-danseurs et les morts-étrangers fusionnent en dansant ensemble.

Le principe esthétique de base du Nô qui consiste à créer un univers où les vivants et les morts se mélangent n'est pas sans rapport avec ce détail ethnologique au Japon. À vrai dire, le Nô et la dernière pièce de Giraudoux ont des points communs intéressants. Les règles de ce drame lyrique au jeu codifié et dépouillé ont été fixées par Zéami, acteur, dramaturge et théoricien du Nô. C'est lui qui a introduit définitivement les deux éléments qui sont considérés aujourd'hui comme inhérents à beaucoup de pièces du Nô : la folie et le rêve. D'un côté, il met en valeur le procédé « Monogurui » (fou/folle de quelque chose) ; le terme signifie l'état aliéné d'un personnage (souvent féminin), qui, réputé autrefois par sa retenue et sa modestie, s'exprime par gestes et par danses, dégagé des contraintes sociales. De l'autre côté, Zeami invente Mugen-Nô (Nô de rêve) ; la structure de Mugen-Nô est assez variée, mais dans beaucoup de pièces qui peuvent être classifiées dans cette catégorie, la pièce est constituée par un rêve du personnage secondaire, le Waki. Dans le cadre du rêve de ce dernier, le premier personnage, le Shité, un spectre, vient apparaître et parler de la cause de ses malheurs. *La Folle de Chaillot* se démarque de toutes les autres pièces de Giraudoux par l'utilisation de ces deux éléments artistiques. Du reste, Zeami dit une autre chose aussi intéressante sur la folle. Comme le fait remarquer Akiko Miyake dans son livre *Zeami le génie* (*Zeami ha tensai dearu*)⁷⁷³, il croit qu'une femme en folie dans le théâtre du Nô est un corps plein de disponibilité. C'est qu'en général, la femme noble japonaise à l'époque de Zeami ne s'exprime pas à son gré. Elle reste effacée, pudique et gracieuse, à la maison. Par contre, la folle est une femme qui ne correspond pas à l'idée reçue sur la femme noble ordinaire. Au gré de sa folie, elle s'exprime. C'est pourquoi Zeami la trouve disponible, à n'importe quel jeu et à n'importe quelle danse quand elle est transposée sur la scène. Pour ainsi dire, débarrassée des codes et des normes sociaux, la folle est un grand vide, dans lequel Zeami donne libre cours à ses imaginations artistiques en tant que metteur en scène-acteur⁷⁷⁴.

Voilà pourquoi nous analysons la pièce à la lumière de l'esthétique théâtrale du Nô. Cette tentative est audacieuse mais enrichissante, parce que dans un chapitre de la deuxième partie de ce travail, nous avons déjà essayé de comparer les réflexions de Juvet sur l'art de comédien avec l'esthétique théâtrale du Nô, notamment la fonction du rôle du Waki. Nous comparons *La Folle de Chaillot* avec le théâtre japonais par l'analogie entre la fonction dramatique du Waki et celle que Giraudoux confie à trois personnages plus proches de la protagoniste : Martial, Irma et le sourd-muet.

Parmi les autres comparses, amis de la Folle, Martial et Irma sont les seuls à

⁷⁷³ Akiko Miyake, *Zeami le génie* (*Zeami ha tensai dearu*), Tokyo, Soshisha, 1995, pp. 87-88..

⁷⁷⁴ Citons le propos de Zeami car c'est important.

de Zeami rapportés par Akiko Miyake. *Ibid.*, p. 88.

travailler en tant qu'employés au café. Un parallèle peut être établi entre leur double identité et celle du café Francis : c'est à la fois un café parisien et le lieu où la Folle est « chez elle ». La terrasse est si ouverte à tous les clients qu'elle « favorise le plaisir à parler des affairistes »⁷⁷⁵, en même temps qu'elle est une foire aux miracles et aux saltimbanques. L'entrée de la Folle fait ressortir brusquement leur identité irréaliste. Sa première réplique est adressée à la plongeuse qui lui répond tranquillement, tandis que le garçon « l'installe avec des grâces de pied, et sans qu'elle ait à consommer, au meilleur point de la terrasse ».

Selon l'examen de manuscrits de la pièce, Giraudoux semble tenir beaucoup à ces deux jeunes. Cela se voit dans le fait qu'il les appelle par leurs prénoms. Rappelons trois versions différentes du texte qui concluent l'acte I : « La scène des trois Jean », « le duo d'Irma et Martial » et le monologue d'Irma⁷⁷⁶. Ces trois versions servent de pont entre le café basé sur la réalité et l'appartement au sous-sol essentiellement imaginaire. La présence du texte « le duo d'Irma et de Martial » témoigne de l'intention de Giraudoux de leur attribuer un certain rôle représentant son univers poétique. D'ailleurs comme le fait remarquer Guy Teissier, ce texte « annonce la version définitive »⁷⁷⁷ : « le duo » n'est remplacé par le monologue d'Irma qu'à la fin de l'élaboration de la pièce. Ils sont d'ailleurs tous les deux limousins comme Giraudoux. L'auteur choisit pour cette scène le même style d'écriture que pour la présentation des clients sournois, qui commence par « je m'appelle... »⁷⁷⁸.

Irma : Je m'appelle Irma Lambert. Je déteste ce qui est laid. J'adore ce qui est beau. Je suis de Bourgneuf, dans la Creuse. Martial : Je m'appelle Martial Bessineton. Je suis d'Aix-sur-la-Vienne. Là, vous savez ce qu'est une rivière et un poisson. Je déteste le chevesne, j'adore le goujon.⁷⁷⁹

Mais si la forme paraît la même, le fond est différent : Irma est du côté de la Folle malgré le fait qu'elle se prostitue y compris avec le groupe des affairistes sans doute, et Martial est avec la « comtesse » de son cœur malgré son apparence neutre de garçon de café.

Le metteur en scène aussi tâche de faire ressortir ces deux rôles. Il visualise leur fonction de « portiers » entre la réalité inférieure et l'univers imaginaire dominé par la Folle, en les rendant quasiment omniprésents sur scène, c'est-à-dire qu'ils y sont présents plus que l'indication scénique ne l'ordonne. Martial s'y trouve dès le lever de rideau jusqu'à la fin de l'acte I même s'il s'absente temporairement ; Irma y est tout le temps notamment après l'apparition de la Folle sauf pendant la scène du rêve et du miracle à la

⁷⁷⁵ Mohamed Rahmouni, « Inflation et effacement du texte dans *La Folle de Chaillot* », in *Cahiers Jean Giraudoux* 10, p. 90.

⁷⁷⁶ Guy Teissier présente ces trois versions dans *Cahiers Jean Giraudoux* 24 (pp. 61-69), en se référant à des commentaires de Louis Juvet. L'édition de la Pléiade présente deux versions que l'auteur s'est abstenu d'employer (pp. 1766-1768). Juvet consacre quelques pages d'un chapitre de *Témoignages sur le théâtre* à ces trois « propositions » de l'auteur (pp. 205-213).

⁷⁷⁷ Guy Teissier, *op.cit.*, p. 65.

⁷⁷⁸ Voir : p. 298, note 5.

⁷⁷⁹ **Le texte cité par Juvet dans *Témoignages sur le théâtre*, p. 209.**

fin de la pièce. L'état de santé de Marguerite Moréno constituait certes la raison majeure de leur présence en tout lieu : elle était trop âgée pour se déplacer souvent⁷⁸⁰ et pour se passer de soins spéciaux tels que l'utilisation d'un coussin ou l'appui des autres. Jovet tire bien avantage de cette situation défavorable : l'appui pour le mouvement de Moréno de la part de Monique Mélinand et de Georges Baconnet est sans doute passé pour la manifestation de la servitude fidèle de la part de ces personnages intermédiaires entre la réalité inférieure et l'univers imaginaire.

La dualité qui raccorde l'univers réaliste et pénible et celui qui est imaginaire - « beau » et « merveilleux » pour citer Pierre - fait penser à la fonction du Waki dans le Nô. Citons ici des propos de Noboru Yasuda, acteur du Nô, spécialisé pour jouer le rôle du Waki : « la fonction dramatique du Waki consiste à rapprocher deux mondes différents : ce bas monde et l'autre monde »⁷⁸¹. La pièce du Nô est structurée dans le but de donner la parole à un mort, joué par le Shité, qui était trépassé sans s'être débarrassé d'un ressentiment très fort. Le Waki est là sur la scène sans rien faire ; tout simplement, il écoute le Shité se plaindre et le voit danser et se délivrer définitivement de sa rancune tenace. Mais, tous les gens ne peuvent pas rencontrer les morts comme le Waki. Seulement ceux qui sont élus par l'esprit peuvent assister à l'apparition. Le Waki ne fait que s'asseoir sur la scène une fois que le Shité a fait son entrée, mais il ne faut pas confondre cette oisiveté apparente avec de la paresse. Souvent il est noble ou appartient à une haute classe sociale ; pourtant un jour, à cause d'une expérience pénible, il s'est résolu à prendre l'habit et part pour un pèlerinage sans fin : un guerrier a dû décapiter un ennemi dont la jeunesse et la noblesse lui rappelaient cruellement son propre fils⁷⁸² ; un père perdant tout espoir après la mort de son enfant... En bref, le Waki n'est pas gagnant mais perdant. Sa rencontre avec les morts a lieu donc pendant qu'il mène une vie d'ascète, et non dans le cadre de la vie quotidienne. C'est pourquoi l'apparition du royaume des ombres au passage se produit grâce à l'aptitude particulière du Waki. Il peut attirer le monde des morts. Ce n'est donc pas sa modestie mais la passivité totale⁷⁸³ qui permet une sorte de raccord entre deux mondes.

Le point commun entre Irma et Martial est, en effet, leur passivité complète. Martial sert les affairistes et la Folle à la fois. Irma se prostitue avec tout le monde, sans doute

⁷⁸⁰ Voir Léo Lapara, *Dix ans avec Jovet*, Paris, éditions France-Empire, 1975, p. 176. « Il devra[...] et surtout, surtout, la ménager en adaptant sa mise en scène aux moyens physiques de son interprète. C'est-à-dire la faire bouger le moins possible, la fixer »

⁷⁸¹ Noboru Yasuda, *Waki kara miru nou sekai* (Le monde du Nô sous le regard d'un Waki), Tokyo, Édition NHK, 2006, p. 97. Yasuda dit dans la préface que dans le livre le mot « Waki » ne désigne pas seulement le terme spécifique du Nô mais s'emploie également pour évoquer un côté de la culture japonaise qui puisse s'expliquer par l'esthétique inhérente au rôle du Waki.

⁷⁸² Cf. *Heike-Nonogatari* (Histoire des Heis), Chapitre de Dannoura.

⁷⁸³ Il nous semble intéressant de comparer la passivité du Waki avec celle du Koken. Le Koken est un assistant du Shité, acteur-protagoniste du Nô. Pendant que celui-ci joue sur scène, celui-là se tient prêt tout au fond pour l'aider à s'habiller et lui donner des accessoires nécessaires au jeu, sans trop se faire remarquer. Le Waki aide le Shité dans le monde fictif en tant que personnage tandis que le Kôken l'aide sur le plan du jeu scénique. La présence constante d'une sorte de « coutumier » sur la scène est une particularité du Nô, art japonais qui se distingue du théâtre mimétique en occident.

avec les « mecs » aussi, tout en sachant qu'ils sont ennemis de la comtesse Aurélie. Ils acceptent ainsi d'être faibles et perdants vis-à-vis des affairistes surnois qui envahissent le monde. C'est ainsi qu'ils « collent » deux mondes contradictoires. Du reste, Pierre, nouvel arrivé qui est autorisé à servir dans la chambre de la Folle à la fin de l'acte I, est aussi perdant et faible qu'Irma. Désespéré à la suite de toutes les expériences pénibles qu'il subissait auprès des « mecs », il devient aussi double qu'Irma et Martial, comme le Waki au Japon ne le devient qu'après avoir souffert de la cruauté de la vie.

Noboru Yasuda élargit le débat dans son livre pour parler du Waki non seulement au sens propre mais aussi au sens dérivé et figuré : il dit qu'il y a deux raisons pour lesquelles, sur le plan de la mentalité japonaise, les gens normaux deviennent passifs et médiateurs de deux mondes différents comme dans le cas du Waki. La première est celle que nous venons de voir : la perte. Tout se passait bien, quand un malheur s'est produit d'une manière tellement irréparable que le personnage ne peut s'en sortir sans quitter la vie banale. La deuxième est beaucoup plus dure : le malheur de naissance. Les monstres moitié-humains ou bien ceux qui sont nés dans une maison maudite sont exclus de la société saine et obligés de rester dans un état complètement passif. Le sourd-muet nous semble être dans ce cas. Il est passé pour inexistant dans un milieu où la parole est un outil communicatif indispensable. Seulement dans le milieu où la Folle de Chaillot règne, il est autorisé à exprimer ses opinions par l'intermédiaire d'Irma.

Giraudoux donne une curieuse fonction au sourd-muet et à Irma : ils obligent le spectateur à « jouer son rôle de spectateur »⁷⁸⁴. Il y a dans cette pièce trois scènes qui constituent une rupture avec le déroulement de l'action. Il s'agit du monologue d'Irma, du solo du sourd-muet accompagné du spectacle muet de la résurrection des morts souriants et aimables et du rêve de la Folle. Le point commun de ces trois scènes consiste dans le fait qu'il n'y a pas d'autres personnages sur scène. Cela donne l'impression que ces personnages divulguent au public ce que celui-ci ne saurait pas savoir autrement : leur voix intérieure. C'est ainsi qu'ils le prennent à témoin de leur confession et que la frontière entre la scène et la salle s'estompe. Ainsi l'auteur oblige-t-il le spectateur à se mettre sur le même plan syntaxique que le personnage. D'où l'oscillation entre deux statuts du spectateur : spectateur dans le sens strict du terme et seul confident-témoin dont la fonction dramaturgique est proche de celle du Waki.

Le public est le témoin de la solitude que ressentent seuls ceux qui se résignent à leur sort. Irma avoue dans son monologue qu'elle couche avec les hommes en attendant fermement son amant qui n'est toutefois pas là.

Irma : Jamais je n'ai dit à l'un d'eux que je l'aimais. Je ne le dirai qu'à celui que j'aimerai vraiment. Beaucoup m'en veulent de ce silence ; ils me mettent la main sur la taille, ils croient que je ne le sens pas ; ils m'embrassent dans les couloirs, ils croient que je ne le sais pas. Ils m'invitent, le jeudi, ils m'emmènent chez eux. Ils me font boire, Je déteste le whisky, j'adore l'anisette. Ils me retiennent, ils s'étendent. Tout ce qu'ils veulent. Mais ma bouche est serrée. Mais que ma bouche leur dise que je les aime, plutôt me tuer. Ils le comprennent. Pas un qui ne me salue ensuite quand il me rencontre. Les hommes détestent la lâcheté, ils

⁷⁸⁴ Catherine Nier, *op. cit.*, p. 291.

adorent la dignité. Ils sont vexés, tant pis pour eux, ils n'avaient qu'à ne pas s'approcher d'une vraie fille ; et que penserait celui que j'attends s'il savait que j'ai dit je t'aime à ceux qui m'ont tenue avant lui dans leurs bras ?⁷⁸⁵

Jouvet rappelle l'aspect solitaire du monologue d'Irma :

Même le spectateur sans nuances ne saurait être insensible à cette supériorité majeure, cette élévation à laquelle le poète atteint par la solitude, solitude que l'actrice ressent avec effroi en disant ce monologue, solitude qui étonne le spectateur qui l'écoute par cette brusque délivrance, cette confession lyrique, personnelle, absolue, qui est comme un chant, qui est le solo de l'amour dans la solitude. C'est un moment unique.⁷⁸⁶

La Folle est douée du pouvoir de reconstruire l'univers suivant ses propres règles. Elle ne voit que ce qu'elle veut voir, elle n'entend que ce qu'elle veut écouter. D'où cet aveu qui échappe au chiffonnier : « vous vivez dans un rêve ». N'empêche, cependant qu'elle doit dire adieu à son amant unique et éternel lorsqu'elle rêve. Ses « serviteurs », trois « Waki » à la Giraudoux, sont, non moins solitaires que la Folle. Quant au sourd-muet, cet orateur paradoxal est la solitude incarnée, étant donné qu'il parle pour que personne ne l'écoute. À propos d'Irma, André Job fait la remarque suivante sans cacher son étonnement : « peut-on concevoir de déclarer son amour de façon purement virtuelle, en se contentant de postuler l'Autre (figure incertaine) à travers son absence ou son devenir ? »⁷⁸⁷ Irma est donc amoureuse d'un objet absent de même que le sourd-muet est un orateur sans interlocuteur. D'ailleurs dans les trois cas, la scène est précédée par le brouhaha des conversations : Irma « est restée seule » alors que « tous s'éparpillent »⁷⁸⁸ ; « on n'entend que le sourd-muet » après que « Pierre entre, radieux, suivi de tous les comparses alliés »⁷⁸⁹ ; la Folle s'endort après la trouvaille des paroles de « la Belle Polonaise » et « la plus belle fin de procès »⁷⁹⁰. La solitude représentée par l'état nettement isolé du personnage forme un grand contraste avec le tumulte précédent.

L'outil communicatif entre eux et les spectateurs est le silence. Ces derniers reçoivent comme information des éléments qui seraient restés sous silence. Le silence est, comme le dit C. Hallak, « le langage propre au spectateur du théâtre »⁷⁹¹. Ce n'est donc pas seulement deux camps opposés, le groupe des affairistes et celui qui est dirigé par la comtesse Aurélie, mais aussi deux lieux séparés dans le théâtre, la salle et la scène, qui sont raccordés grâce à ces « portiers ». S'il est possible de considérer la communication silencieuse entre les personnages et les spectateurs comme une forme évoluée du dialogue, il est bon de citer ce propos de Michel Corvin : « Cependant, comme l'affirme

⁷⁸⁵ *La Folle de Chaillot*, pp. 989-990.

⁷⁸⁶ Louis Jouvet, *Témoignages sur le théâtre*, pp. 212-213.

⁷⁸⁷ André Job, « Le monologue d'Irma », in *Cahiers Jean Giraudoux* 25, p. 58.

⁷⁸⁸ *La Folle de Chaillot*, p. 989.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 1028.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 1018.

Bernard Dort, "le théâtre reste dialogue". Mais celui-ci s'est déplacé. Il se situe moins entre des personnages qu'entre l'auteur (et/ou) et le spectateur. De la scène, il cherche à gagner la salle »⁷⁹².

Mais il faut préciser : quand la scène et la salle sont ainsi rapprochées, le passage entre ces deux espaces ne se fait pas à sens unique. Rappelons que la pièce donne l'impression que l'on voit représenter la rêverie d'une « aliénée » et que l'auteur ne précise jamais s'il s'agit d'un rêve. Le public ne sait jamais quelle est la nature de ce qu'il voit. Sa propre vision ? Le spectacle vu dans la tête d'une certaine folle ? Le « moi » du personnage ne peut plus se distinguer du « moi » des spectateurs.

Ce qui est censé être réel est déréalisé ; ce qui est déréalisé devient onirique. L'irréel hallucinatoire fait sauter la frontière entre la salle et la scène remplie de particules composant le rêve d'une dame dite « folle ». Le glissement vers l'irréalité qui se produit graduellement se conjugue avec la fonction dramatique dont plusieurs « Waki » - y compris les spectateurs - se chargent. Cet univers fictif établi par des séries de rapprochement de « deux mondes différents » connote très fortement ce que Jovet dit : le théâtre comme l'acte « qui s'accomplit à trois » :

Le spectateur est un poète sans mots, impuissant à se traduire. Chez l'auteur, il y a culture du double. Le double existe aussi, inconscient et non délivré, chez le spectateur, mais il en vit lui aussi. Le dédoublement de l'écrivain est le plus grand, le plus total ; celui du comédien, de nécessité pratique, est une culture technique ; celui du spectateur, inconscient ; celui du comédien, inclus dans son exercice. L'acte s'accomplit à trois. Il n'est pas effectué par un élément isolé, même si celui-ci a la faculté de suppléer aux deux autres, ce qui est fréquemment observable par effet de l'imagination : c'est du dramatique non célébré, non théâtralisé. (Un enfant joue. Divertissement solitaire et total du nègre, mentalité primitive [...]) Il n'y a pas ici d'acte dramatique, l'acte dramatique demande à être pratiqué par une association commode, ternaire. L'acte dramatique n'est facilement, parfaitement accompli que par une participation tierce, où chacun des participants se différencie par une attitude, une action particulière.⁷⁹³

Juste avant ce passage, Jovet dit que « le spectateur est dédoublé en deux personnes distinctes, dont l'une est sur scène et l'autre regarde »⁷⁹⁴. C'est précisément ce qui se produit dans *La Folle de Chaillot* : le spectateur est dédoublé en deux personnes distinctes : l'une d'eux rêve sur la scène et l'autre la regarde. Quant au sourd-muet et à

⁷⁹¹ Chroukri Hallak, « le langage de la folie dans les dernières œuvres de Jean Giraudoux », in *La Guerre de Troie a-t-elle eu lieu?*, Bursa, 1992, p. 20. Citons également un commentaire d'André Job : « le monologue d'Irma, en s'arrêtant au bord de l'aveu ('car le mot déjà gonfle ma bouche') et au seuil d'une présence improbable mais tenue pour certaine, scandé en fin d'acte, de même que le Lamento du jardinier d'*Électre* qui nous invite à 'écouter' le silence de Dieu, une présence qui s'est nourrie de l'absence. » Voir *op.cit.*, p. 59.

⁷⁹² Michel Corvin, Rubrique « dialogue », in *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre A-K*, p. 501.

⁷⁹³ Louis Jovet, *Le Comédien désincarné*, p. 267. C'est Jovet qui souligne.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 266.

Irma, ils sont dédoublés également, les uns sont faibles sous l'oppression des forts, les autres sont les « portiers » qui adressent des paroles au spectateur et le transforment en « poète sans mot ».

Aurélie est dédoublée en deux personnes, une pauvre clocharde et la Folle de Chaillot dont le regard rejoint le regard du spectateur. Cette série de dédoublements en chaîne constitue la structure de *La Folle de Chaillot*, de même que le théâtre est, aux yeux de Jouvét, un acte à trois participants.

La collaboration artistique de ces deux hommes de théâtre est mystérieuse. Certes. Il n'y a pas beaucoup de documents qui témoignent d'une manière concrète de l'influence de Jouvét sur l'écriture dramatique et de l'influence de Giraudoux sur la mise en scène. Mais c'est parce que la question est mal posée : pour ce qui est de la collaboration de ces deux hommes de théâtre, il faudrait réfléchir non à la répartition du travail entre les deux mais à leur confluence. Comme en témoigne une photo célèbre prise pendant la répétition d'*Électre*, ils s'assoient souvent côte à côte comme s'ils avaient besoin d'unifier deux regards différents. Effectivement, pour Jouvét, le travail du metteur en scène est de retrouver la respiration de l'auteur quand celui-ci rédige le texte :

Jouer une pièce, la représenter, c'est restituer aux spectateurs les enchantements que le poète a provoqués en lui-même. Le secret de ces deux phases, de cette délivrance, de cet exorcisme d'une part, de cette restitution et de cette communion de l'autre, définit le métier du comédien : un art de dire, l'art de respirer un texte. Un texte est d'abord une respiration. L'art du comédien est de vouloir s'égalier au poète par un simulacre respiratoire qui, par instants, s'identifie au souffle créateur.⁷⁹⁵

Il se souvient d'ailleurs de ce qu'il faisait pendant les répétitions d'*Électre* : Jouvét se tournait vers Giraudoux pour vérifier son mouvement des épaules causé par la respiration, afin de savoir si la respiration de Renoir – acteur d'*Égisthe* – était bonne.

Sa respiration suivait le texte sur un rythme égal ou contraire, dans une cadence juste ou boitante de la diction du comédien. Les bras croisés, presque souriant, sans que son visage s'altérât sensiblement, cette respiration s'ajustait à la phrase déclamée, et son amplitude égale ou contraire à celle des comédiens mesurait pour moi la justesse de leur débit et de leur jeu. Renoir entra en scène ; Egisthe parlait : « O puissances du monde, puisque je dois vous invoquer à l'aube de ce mariage et de cette bataille, merci pour ce don que vous m'avez fait tout à l'heure de la colline qui surplombe Argos à la seconde où le brouillard s'est évanoui... » A peine Renoir avait-il achevé, sur l'orgue de sa voix, cette première phrase que déjà Giraudoux reprenait son souffle comme pour lui prêter force et mouvement, comme s'il surveillait, difficile et dangereux, un exercice physique auquel il participait de tout son être.⁷⁹⁶

Pour jouer un rôle, on ne fait rien que respirer le texte et trouver la respiration de l'auteur. L'acteur s'efface devant son rôle de la même façon que le Waki s'efface devant la fureur

⁷⁹⁵ Louis Jouvét, *Prestiges et perspectives du théâtre français : Quatre ans de tournée en Amérique latine 1941-1945*, Paris, Gallimard, 1945, p. 54.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 53.

du Shité. Le metteur en scène est là seulement pour aider l'acteur à trouver cette respiration initiale. D'où le fait que le metteur en scène doit rester aussi passif que l'acteur à cet égard. Si ce principe marche bien, le travail du metteur en scène et celui de l'auteur se mélangent. Justement, c'est ce qui est arrivé pendant la répétition d'*Ondine*. D'après le témoignage de Marthe Besson-Herlin, Giraudoux se mettait à la place de Jovet et dirigeait la répétition, quand celui-ci devait jouer son rôle sur la scène. En plus, Giraudoux allait jusqu'à faire répéter en l'absence de Jovet ! Marthe Besson-Herlin se souvient de ce qui s'est passé pendant que la troupe répétait *Ondine* et parle du jour où Giraudoux se mêla de remplacer Jovet temporairement :

Giraudoux, toujours discret, s'effaçant devant Jovet – aux aguets des moindres réactions de son auteur –, sort de sa réserve. Par deux fois, il fait répéter seul les scènes de Bertha et tient lui-même le rôle du Chevalier. Aidé d'un régisseur, alors que Jovet est occupé sur le plateau, il fait répéter les dames de la cour, Violante, Bertram, les chevaliers. Il assiste désormais aux présentations des décors. Enfin au cours des dernières répétitions, quand Jovet doit rester en scène, c'est lui qui dirige. Il prend des notes sur un bout de papier, en dicte à la secrétaire de Jovet, qui doit saisir au vol toutes les remarques d'Henri Sauguet sur la musique, de P. Tchélitchew, d'I. Belline.⁷⁹⁷

Nous avons déjà comparé le Waki et l'art de jouer chez Louis Jovet. Jouer, c'est pour celui-ci faire apparaître le « personnage-fantôme » devant le public. Par l'intermédiaire du corps de l'acteur, l'univers des Esprits apparaît. De même que les « Waki » dans *La Folle de Chaillot* unissent la scène et la salle, l'art du comédien pour Louis Jovet consiste à faire disparaître la frontière entre les vivants qui sont les spectateurs et les morts qui sont les personnages. En fin de compte *La Folle de Chaillot* n'est pas seulement le point de confluence entre l'écriture dramatique et l'écriture romanesque de Giraudoux. En écrivant cette pièce, Giraudoux met en valeur une autre « écriture ». Il s'agit de l'art de jouer, qui est la clef de voûte de la production théâtrale pour son metteur en scène. La pièce peut se lire comme un méta-discours sur l'esthétique théâtrale conçue par ces deux hommes de théâtre.

* * *

⁷⁹⁷ Marthe Besson-Herlin, « *Ondine, l'élaboration du spectacle* », in *Cahiers Jean Giraudoux* 8, pp. 82-83.

L'auteur n'ayant pas obtenu le droit d'utiliser cette image.

Celle-ci ne sera pas diffusée.

Figure 25 : Juvet et Giraudoux : pendant la répétition d'Electre(D.R.)

« Cette pièce a été créée par la compagnie Louis Juvet, au théâtre de l'Athénée, le 17 octobre 1945 »⁷⁹⁸. Il y a donc une forte raison pour laquelle nous sommes convaincus de la véracité de l'épisode sur cette phrase testamentaire, même si cette phrase prophétique n'a laissée aucune trace sur les manuscrits qui se conservent aujourd'hui. Il fallait que Louis Juvet jouât cette pièce. Pour faire ses débuts dans le milieu théâtral, Giraudoux raccourcit, suivant les conseils de spécialistes du théâtre y compris Louis Juvet, son texte de *Siegfried*. Le style digressif est volontairement abandonné par l'auteur, lorsque cette pièce « bien faite » est mise au jour. Pourtant, à la suite de plus de dix ans de collaboration artistique entre eux, les éléments qui sont abandonnés en 1928 reviennent dans le texte dramatique avec beaucoup plus de force. D'où vient cette force ? *La Folle de Chaillot* est l'hommage de la collaboration entre Giraudoux et Juvet, au delà de la mort. Juvet était certes absent pendant que Giraudoux écrivait cette pièce. Mais le metteur en scène est « présent » dans ce texte. Giraudoux était certes absent pour toujours en 1945. Pourtant il est « présent » dans la salle lors de la création de la pièce. Kléber Haedens témoigne dans un article de ce qu'il ressentait pendant la représentation générale : « Quand le rideau se lève à l'Athénée sur *La Folle de Chaillot*, Jean Giraudoux cesse brusquement d'être une ombre. Il est là, vivant parmi les spectateurs, improvisant une histoire qui s'enrichit de seconde en seconde, jouant avec ses idées et ses personnages, offrant avec une folle générosité son esprit, ses images et ses fleurs. C'est la "présence" réelle de Giraudoux qui a rendu si émouvante la première représentation de *La Folle de Chaillot*.⁷⁹⁹ »

⁷⁹⁸ Voir : p. 295, note 2.

⁷⁹⁹ Kléber Haedens, « Giraudoux était présent à la Générale de *La Folle de Chaillot* » in *Le National*, le 20, décembre 1945.

CONCLUSION

Donner la parole à ceux qui ne peuvent pas s'exprimer : l'essentiel de l'écriture de Giraudoux réside là. Ils ne peuvent parler soit parce qu'ils sont morts depuis longtemps, soit parce que leur voix ne peut pas s'entendre à cause de leur situation d'infériorité (infirmité, féminité, servitude, handicap...), soit enfin parce qu'ils ne sont pas humains (végétaux, animaux, meubles, bâtiments...). La totalité de ces innombrables voix forme une grande nappe narrative retentissante. La voix du narrateur sert de passage par lequel le lecteur entend ces voix anonymes. La transposition théâtrale de *Siegfried et le Limousin* est une tentative audacieuse et paradoxale dans la mesure où Giraudoux s'oriente volontairement vers la forme dramatique qui est incompatible avec la caractéristique de son écriture. Incompatible, parce que le drame est fait d'une série d'événements interpersonnels au présent médiatisés par le dialogue. Les morts en sont exclus parce qu'ils ne vivent plus au présent, les animaux ou les infirmes aussi parce que leur manière de s'exprimer ne correspond pas avec la forme dialoguée traditionnelle, les petites gens également parce qu'ils sont souvent dépourvus d'individualité et qu'ils auraient pu prendre la figure chorale, supprimée lorsque la forme dramatique est établie après l'avènement de la notion d'égo à la Renaissance⁸⁰⁰. Le passage du roman au théâtre chez Giraudoux est donc un essai d'enfermement des voix mineures, imperceptibles et indéfinies dans la forme destinée aux voix majeures, perceptibles et définies. La polyphonie inhérente à l'écriture girauducienne perturbe de l'intérieur le drame

⁸⁰⁰ Peter Szondi, *op. cit.*, p. 14. « A la Renaissance, lorsque prologue, chœur et épilogue furent supprimés, (le dialogue) devint, peut-être pour la première fois dans l'histoire du théâtre, [...] la seule composante de la texture dramatique. »

et finit par le faire éclater dans les dernières pièces, notamment dans *La Folle de Chaillot*, la pièce posthume.

L'originalité de la dramaturgie narrative de Giraudoux perfectionnée à la fin de sa carrière se résume en ces trois points de vue suivants. Premièrement, la convergence de deux consciences provenant de genres différents. D'un côté, il s'agit de celle que l'écriture romanesque de Giraudoux contient depuis longtemps : la conscience narratrice qui englobe la diversité spatio-temporelle des voix retentissantes dans l'univers cosmique qu'est l'écriture romanesque. De l'autre côté, le « moi » épique au sens szondien révèle ce qui serait resté caché dans l'action dramatique dialoguée traditionnelle : le for intérieur et le passé secret de personnages comme dans le cas des « vrais rapports entre Ella et Borkman, entre Borkman et sa femme, Ella et Erhard »⁸⁰¹ dans *Jean-Gabriel Borkman*, ou bien le dialogue de sourds comme dans l'échange entre André et Féraponte dans *les Trois soeurs*⁸⁰² ... Tout cela est découvert à la lumière du regard omniscient qui se met à l'écart de l'action dramatique. Le théâtre de Giraudoux est « distancié » à sa façon à cause de l'apparition progressive de cette conscience épique au fil de l'évolution de sa dramaturgie : au début sous forme de pittoresques effets verbaux dans la bouche de Zelten, ensuite sous la forme de divagation incarnée comme dans le cas du Mendiant d'*Électre* ou encore de l'étranger thaumaturge dans le cas de l'illusionniste d'*Ondine*, ou enfin sous forme de la conscience rêveuse et illimitée qu'est Aurélie alias la Folle de Chaillot⁸⁰³. Le procédé semblable au « jeu de rêve » s'élabore dans sa dernière pièce, comme si elle avait été intertextuellement liée avec le théâtre de Strindberg. Mais, tous ces traits épiques étaient préparés depuis longtemps, sans doute avant que l'auteur n'ait commencé à écrire pour le théâtre. Le style épique de l'écriture théâtrale de Giraudoux se produit à la suite de la concrétisation scénique de ce qui était déjà présent dans son écriture littéraire, quelle que soit l'influence que le mouvement littéraire et artistique de l'entre-deux-guerres ait pu exercer.

En deuxième lieu, sa dramaturgie narrative se conjugue merveilleusement avec les réflexions de son metteur en scène sur l'esthétique théâtrale. D'une part, la préférence de Louis Jouvet pour la machinerie théâtrale et l'éclairage ainsi que son talent comme scénographe, ont pour effet de faire avancer la romanisation du texte dramatique de Giraudoux. Le moi narratif qui n'aurait pas pu apparaître sur la scène sous la forme d'un personnage au sens traditionnel est transposé et concrétisé dans la figure de l'illusionniste qui est en même temps le symbole du théâtre du merveilleux. D'autre part, Giraudoux a en commun avec Jouvet le respect envers les choses inconnues, invisibles, prêtes à disparaître. Giraudoux montre ce respect depuis qu'il se met à écrire dans les années 1910, tandis que Jouvet est torturé à l'idée que le vrai personnage souffre, invisible et flottant, en face de l'acteur qui croit l'incarner sur la scène. De même que l'écriture est pour l'écrivain le lieu où les esprits invisibles se rassemblent, la salle du

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 24.

⁸⁰² *Ibid.*, pp. 33-34.

⁸⁰³ En ce sens, le théâtre de Giraudoux est contemporain de celui qui est brechtien, même si la connaissance qu'il pouvait avoir de l'oeuvre du dramaturge allemand est très limitée.

théâtre est pour le metteur en scène l'espace que hantent ses chers personnages. Leurs soucis artistiques convergent vers le même but : ce n'est ni par curiosité occultiste, ni par intérêt scientifique comme chez Freud, mais par la nécessité esthétique que la création artistique est, pour tous les deux, la tentative de faire disparaître la frontière entre le visible et l'invisible, le réel et l'irréel, le mort et le vivant.

Au vu de la rencontre et de la convergence de deux notions ainsi opposées, nous avons fait remarquer un troisième point original dans la dramaturgie narrative de Giraudoux : né au sein de la culture occidentale et rationaliste, son théâtre vient s'approcher d'un théâtre étranger avec lequel il n'a aucun rapport direct. Il s'agit du théâtre japonais, notamment du Nô, dont l'espace théâtral est consacré à l'apparition des morts. Les spectateurs du Nô assistent à l'apparition de la mort en ce bas monde par l'intermédiaire de la passivité complète du Waki, le confident. Dans le théâtre de Giraudoux également, les vivants et les morts, le visible et l'invisible, le réel et l'irréel se retrouvent. Dans *l'Intermezzo*, la rencontre de la vie et de la mort se réalise seulement entre des personnages sur scène. Mais, lorsque la dramaturgie narrative atteint sa maturité avec l'émergence du « moi » narratif dans *La Folle de Chaillot*, la vie et la mort coexistent et le public est impliqué dans l'univers fictif en tant que témoin de l'apparition des morts, de même que les spectateurs au Japon voient le fantôme dans la figure du Shité, le personnage principal.

Le génie de Giraudoux consiste dans le fait que, lorsque l'aspect polyphonique de *Siegfried et le Limousin* est parvenu à émerger dans *La Folle de Chaillot*, le texte se présente comme une sorte de méta-discours théâtral. Le respect profond vis-à-vis des petites vies chez Giraudoux et les réflexions sur l'art de jouer approfondies par son metteur en scène Jovet s'y incorporent. On ne saurait dire si Giraudoux réussit à trouver, dans son travail isolé comme dramaturge, une forme équivalente de l'amalgame des voix anonymes qu'est le récit romanesque. Pourtant, sa dernière pièce est écrite de telle sorte que sa représentation théâtrale, réalisée grâce à la collaboration artistique avec son metteur en scène, ait une structure semblable à la structure narrative de romans de Giraudoux. C'est que le regard des spectateurs est autant leur regard que celui de la Folle de Chaillot⁸⁰⁴ dont la conscience floue constitue le cadre de la pièce. De même que le « moi » de chaque personnage et de chaque âme se fond dans la vaste conscience narrative qui est omnisciente et rêveuse et s'en détache quelquefois au fil du récit, les participants à la production théâtrale, quel que soit le lieu où se situent – soit devant, soit derrière la rampe - s'intègrent dans la rêverie d'Aurélie comme particule composant cette rêverie-même.

Est-ce qu'aimer le théâtre de Giraudoux est un acte passéiste et rétrospectif ? S'il est vrai que son théâtre secoue le joug du genre dramatique, il n'est pas aussi novateur que les précurseurs du genre postdramatique, d'autant qu'il n'abandonne pas le principe de base du drame et garde la notion de personnage et d'action comme composantes principales du théâtre mimétique. Son écriture dramatique ne dépasse pas le débat sur l'opposition entre le dramatique et l'épique. Le néo-classicisme était fugitivement moderne

⁸⁰⁴ Ce qui nous rappelle ce que Jovet dit au sujet de l'acteur : « l'acteur doit être spectateur de lui-même et des autres », in *Le Comédien désincarné*, p. 190.

dans le sens baudelairien à l'époque de l'entre-deux-guerres, mais il ne l'est plus de nos jours. Toutefois, c'est pendant qu'il reste routinier en revisitant l'Antiquité et la mythologie grecque sans s'affronter ostensiblement à la réalité vivante, qu'il fait se réconcilier petit à petit, de façon radicale, l'épique et le dramatique, le petit et le grand, le visible et l'invisible et encore le réel et l'irréel. Il reste « précieux », certes, mais c'est grâce à cet état d'esprit que cette réconciliation s'opère, d'autant que la préciosité est « le moyen, frivole en apparence, que Giraudoux choisit pour aborder les questions métaphysiques »⁸⁰⁵.

Plaçons Giraudoux dans un autre contexte culturel pour le lire sans préjugé ; laissons de côté l'analyse syntaxique et concentrons-nous sur la représentation des détails à l'instar de la Folle de Chaillot qui met fin au conflit en disant que :

La Folle : Aux affaires sérieuses, mes enfants ! Il n'y a pas que les hommes ici-bas. Occupons-nous un peu maintenant des êtres qui en valent la peine !⁸⁰⁶

Nous écoutons les autres êtres que « les hommes » qui en valent la peine : quand nous lisons le texte dramatique de Giraudoux dans cette perspective, nous pouvons faire partie du monde dominé par « une femme de sens », qui n'est, elle aussi, qu'une des composantes de ce monde habité par les invisibles.

Pour terminer notre parcours, relevons un point de convergence entre Zeami et Giraudoux. Zeami dit, dans son ouvrage théorique *Fushikaden* : « Hisuru hanawo shiru koto (il faut savoir ce que c'est que la fleur cachée). Hisureba hana nari (La fleur est là quand on la cache). Hisezuba hana narubekarazu (La fleur ne sera pas là quand on ne la cache pas) »⁸⁰⁷. Le premier théoricien du théâtre au Japon cache deux choses : d'abord, il cache ses ouvrages ; on les a découverts seulement au début du XXe siècle, donc cinq siècles plus tard. Ensuite, il cache ce que le mot « fleur » désigne exactement. Ceux qui travaillent sur cet ouvrage mystérieux sont obligés de se demander ce qu'il faut cacher et comment. Ils buteront sur ces théories et s'y égareront. Cette logique paradoxale qui évoque la figure du chat de Schrödinger nous semble également s'appliquer à *La Folle de Chaillot*. Giraudoux délivre sa théorie du théâtre par la bouche de la Comtesse Aurélie sans que le public s'en aperçoive. Il est proche de l'acteur théoricien du Nô, car il suggère ses « vérités » tout en terminant sa vie ainsi que sa carrière professionnelle, mais d'une manière détournée : il les laisse quelque part aussi imaginaires que le carrefour de deux boulevards qui sont parallèles dans la réalité, celui de Montparnasse et celui de Montmartre, où Zelden⁸⁰⁸ s'égarait avec ses innombrables amis dont la trace est gravée quelque part dans l'univers cosmique de Giraudoux.

⁸⁰⁵ Sylviane Coyault, « “Le battement de cils d'Andromaque” ou la Poétique du détail chez Giraudoux », *op. cit.*, p. 47.

⁸⁰⁶ *La Folle de Chaillot*, p. 1031.

⁸⁰⁷ Zeami, *Fushikaden*, Tokyo, Iwanami, 1958, p. 103.

⁸⁰⁸ Voir : p. 98, note 2.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

I. Œuvres de Giraudoux

GIRAUDOUX, Jean, *Lecture pour une ombre*, Paris, Émile-Paul Frères, 1930.

GIRAUDOUX, Jean, *Amica America*, Paris, Grasset, 1938.

GIRAUDOUX, Jean, *Pour ce onze novembre*, Paris, Grasset, 1938.

GIRAUDOUX, Jean, *Adorable Clio*, Paris, Grasset, 1939.

GIRAUDOUX, Jean, *Pleins pouvoirs*, Paris, Gallimard, 1939.

GIRAUDOUX, Jean, *Combat avec l'image*, dessins de Foujita, Paris, Émile-Paul Frères, 1941.

GIRAUDOUX, Jean, *Littérature*, Paris, Gallimard, 1941.

GIRAUDOUX, Jean, *Armistice à Bordeaux*, Monaco, Édition du Rocher, 1945.

GIRAUDOUX, Jean, *Française et la France*, Paris, Gallimard, 1951.

GIRAUDOUX, Jean, *Visitations*, Paris, Grasset, 1952.

GIRAUDOUX, Jean, *Or dans la nuit*, Paris, Grasset, 1969.

GIRAUDOUX, Jean, *Intermezzo*, Édition critique par Collette Weil, Paris, Ophrys, 1975.

- GIRAUDOUX, Jean, *Lettres*, Paris, Klincksieck, 1975.
- GIRAUDOUX, Jean, *Souvenir de deux existences*, Paris, Grasset, 1975.
- GIRAUDOUX, Jean, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.
- GIRAUDOUX, Jean, *Œuvres romanesques complètes*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990.
- GIRAUDOUX, Jean, *Œuvres romanesques complètes*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994.
- GIRAUDOUX, Jean, *Les Cinq Tentations de La Fontaine*, Paris, Le Livre de Poche, 1995.
- Cahiers Jean Giraudoux*, n° 9, Correspondance entre Jean Giraudoux et Louis Jouvet, Paris, Grasset, 1980.
- Cahiers Jean Giraudoux*, n° 16, Messages du Continental : allocutions radiodiffusées du Commissaire général à l'Information (1939-1940), Paris, Grasset, 1987.
- Cahiers Jean Giraudoux*, n° 14, Enquêtes et interviews I, Paris, Grasset, 1985.
- Cahiers Jean Giraudoux*, n° 19, Enquêtes et interviews II, Paris, Grasset, 1990.
- Cahiers Jean Giraudoux*, n° 23, Jean Giraudoux : correspondances littéraires, Paris, Grasset, 1995.

II. Ouvrages de Jouvet

- JOUVET, Louis, « Introduction à Nicola Sabbatini », *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, Ides et Calendes, 1942.
- JOUVET, Louis, « Dans les yeux de Giraudoux », *Pages Françaises*, n° 2, 1945, pp. 62-64.
- JOUVET, Louis, Prestiges et perspectives du théâtre français : quatre ans de tournée en Amérique latine, 1941-1945, Paris, Gallimard, 1945.
- JOUVET, Louis, *Écoute, mon ami*, Flammarion, 1951.
- JOUVET, Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1952.
- JOUVET, Louis, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954.
- JOUVET, Louis, *Molière et la comédie classique*, Paris, Gallimard, 1965.
- JOUVET, Louis, *Tragédie classique et théâtre du XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1968.
- JOUVET, Louis, *Réflexions du comédien*, Paris, Librairie Théâtrale, 1985.
- JOUVET, Louis, *Elvire, Jouvet 40*, sept leçons de Louis Jouvet à Claudia sur la seconde scène d'Elvire du *Dom Juan* de Molière, tirées de *Molière et la comédie classique* de Louis Jouvet, préfacé par Brigitte Jacques, BEBA Théâtre, 1986.
- JOUVET, Louis, « Cours au Conservatoire national d'art dramatique : 1947-1951 », *Revue d'histoire du théâtre*, 1987-1, *Louis Jouvet : textes inédits*, Paris, 1987.
- JOUVET, Louis, « Défense de Meyerhold », *Les Cahiers*, n° 11, P.O.L et la

Comédie-Française, 1994, pp. 100-102.

JOUVET, Louis, « Meyerhold et le public russe », *Les Cahiers*, n° 11, P.O.L et la Comédie-Française, 1994, pp. 97-100.

III. Manuscrits consultés

ACKLAND, Rodney, *Les Vieilles Dames*, Collection Rondel. Inventaire : Manuscrits. Théâtre étranger. BNF.

CORNEILLE, Pierre, *L'illusion*, comédie en 5 Actes, 1936, Reprise du 15 février 1937, mise en scène de M. Louis Jouvet, bibliothèque de la Comédie-Française.

GIRAUDOUX, Jean, *Cantique des cantiques*, relevé de mise en scène de la création, bibliothèque de la Comédie-Française.

GIRAUDOUX, Jean, *Électre*, Pièce en deux actes, Paris, Théâtre de l'Athénée, le 13 mai 1937. Livre de conduite établi à partir d'épreuves chiffrées des éditions Grasset (1937) avec feuillets intercalaires mss. 219 ff. Fonds Jouvet, BNF, Cote : LJ Ms 34.

GIRAUDOUX, Jean, *La Folle de Chaillot*, Relevé de mise en scène par Marthe Herin (1945), Fonds Jouvet, BNF, Cote : LJMs 41(1-2).

GIRAUDOUX, Jean, *Intermezzo*. Relevé de mise en scène par Julien Barrot, 1er et 2ème actes, sur feuillets intercalés dans le texte paru dans *La Petite Illustration*. Fonds Jouvet, BNF, Cote : LJMs 52.

GIRAUDOUX, Jean, *L'Impromptu de Paris*, pièce en un acte créée à Paris au théâtre de l'Athénée, le 4 décembre 1937, dans une mise en scène de Louis Jouvet. Relevé de mise en scène sur texte dactylographié. Annotations manuscrites de Michel Vadet et Marthe Herlin. 55ff. Cote du microfilm : R111974. Fonds Jouvet, BNF, Cote du document original : LJ Ms 49(3).

GIRAUDOUX, Jean, *L'Impromptu de Paris*. Fonds Jouvet, BNF, Cote : LJ Ms 49(1).

GIRAUDOUX, Jean, *L'Impromptu de Paris*. Texte. Copie dactylographiée avec nombreuses corrections manuscrites de la main de Jean Giraudoux. Fonds Jouvet, BNF, Cote : LJ Ms 48.

GIRAUDOUX, Jean, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* – mise en scène (1935). J. Barrot. *La Petite illustration* N.751-THÉÂTRE N.378, 14 décembre 193. Fonds Jouvet, BNF, Cote : LJ Ms 45.

GIRAUDOUX, Jean, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* - Conduite – 1937. Conduite de 1935 modifiée en 1937. Fonds Jouvet, BNF, Cote : LJ Ms 44(4).

GIRAUDOUX, Jean, *Ondine*, Acte I : Défauts du texte de l'éd. Grasset 1939, Acte I, mise en scène relevée et notée par Marthe Herlin. Acte II : Défauts du texte de l'éd. Grasset 1939, mise en scène relevée et notée Par Marthe Herlin. Acte III : Défauts du texte de l'éd. Grasset 1939, mise en scène relevée et notée Par Marthe Herlin. Fonds Jouvet, BNF, Cote : LJMs 61.

IV. Articles de presse

Tous les articles de presse consultés dans ce présent travail proviennent des dossiers de presse conservés à la Bibliothèque nationale de France, département des arts du spectacle.

CORNEILLE, Pierre, *L'Illusion comique*, Cote : LJSW 9 (1-2).

GIRAUDOUX, Jean, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu et Supplément au voyage de Cook*, mise en scène de Louis Juvet, Paris, Théâtre de l'Athénée, 22 novembre 1935 (création). - 2 vol. (287 f.) : ill. ; 29 cm. BNF, Cote : LJSW 13(1-2).

GIRAUDOUX, Jean, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, mise en scène de Louis Juvet, Paris, Théâtre de l'Athénée, 4 décembre 1937 (reprise). - 182 f. : ill. ; 29 cm. Cote : LJSW 14.

GIRAUDOUX, Jean, *Ondine*, mise en scène de Louis Juvet, Paris, Théâtre de l'Athénée, 4 mai 1939 (création). - 2 vol. (505 f.) : ill. ; 29 cm. Cote LJSW 18(1-2).

GIRAUDOUX, Jean, *Ondine*, mise en scène de Louis Juvet, Paris, Théâtre de l'Athénée, 7 mai 1949 (reprise). - 73 f. : ill. ; 29 cm. Contient aussi un fasc. de [44] p. de présentation pour *Ondine* et quatre cartons d'invitations pour des répétitions générales à l'Athénée de diverses pièces. Cote : LJSW 19.

GIRAUDOUX, Jean, *Électre*. Cote : LJSW 11(1-2).

GIRAUDOUX, Jean, *Sodome et Gomorrhe*. Cote : R SUPP 1452.

GIRAUDOUX, Jean, *L'Impromptu de Paris*, pièce en 1 acte (création). Cote : LJSW 14.

GIRAUDOUX, Jean, *Siegfried*, pièce en 4 actes, tirée par l'auteur de son roman : *Siegfried et le Limousin*. Paris, Théâtre de la Comédie des Champs-Élysées (dir. : Louis Juvet), 3 mai 1928 [2, répét. gén. ; 3, première publique]. (Création.) Cote : LJSW 20.

V. Autres œuvres consultées

APOLLINAIRE, Guillaume, *Calligrammes*, Paris, Gallimard, 1966.

BRECHT, Bertolt, *Théâtre épique, théâtre dialectique ; Écrits sur le théâtre*. Traduction de Jean TAILLEUR, Guy DELFEL, Edith WINKLER. Traduction des inédits, préface et notes par Jean-Marie VALENTIN, Paris, L'Arche, 1999.

CLAUDEL, Paul, *Le Soulier de satin*, Paris, Gallimard, 1957.

CLAUDEL, Paul, *L'Annonce faite à Marie*, texte présenté par Jacques METTRA, Hachette, 1976.

-
- COCTEAU, Jean, *La Machine infernale*, Paris, Le Livre de Poche, 1986.
- COPEAU, Jacques, CROUÉ, Jean. *Les Frères Karamazov*, drame en cinq actes d'après Dostoïevski, Paris, NRF, 1911.
- CORNEILLE, Pierre, *L'Illusion comique*, publiée d'après la première édition (1639) avec les variantes par Robert Garapon, Société des textes français modernes, Paris, Librairie Nizet, 1985.
- GREEN, Julien, *Si j'étais vous*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1973.
- IBSEN, Henrik, *La Dame de la mer*, adaptation de Jean-Claude Buchard, Emilie Smadja, Nathalie Sultan, Arles, Actes Sud, 1990.
- KATO, Michio, *Oeuvre complète* (Kato Michio Zenshu), Tokyo, Shinchosha, 1955.
- LA MOTTE-FOUQUÉ, Frédéric-Henri Charles, *Ondine*, traduction de Jean Thorel, lithographies de Valentine Hugo, Paris, José Corti, 2001.
- LENORMAND, Henri-René, *Le Temps est un songe*, dans *Théâtre complet*, t. I, G. Crès et Cie, 1921.
- MOLIERE, *Dom Juan*, dans *Théâtre complet*, t. II, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1971.
- MOLIERE, *L'Impromptu de Versailles*, dans *Théâtre complet*, t. I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1971.
- MOLIERE, *Le Tartuffe*, dans *Théâtre complet*, t. I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1971.
- PIRANDELLO, Luigi, *Six personnages en quête d'auteur*, Paris, Gallimard, 1950.
- PIRANDELLO, Luigi, *Feu Mathias Pascal*, Paris, Calmann-Lévy, 1965.
- STRINDBERG, August, *Théâtre 5 : Le Songe, Le Hollandais, Les Babouches d'Abou Kassef, La Grand'route*, Paris, Arche, 1960.
- STRINDBERG, August, *Inferno*, notes et postface de C. G. Bjurström, Paris, Mercure de France, 1966.
- STRINDBERG, August, *Le Songe*, « *Ett drömspel* », adapté par Maurice Clavel, Paris, Comédie-Française, 1970.
- STRINDBERG, August, *La Sonate des spectres*, traduit par Arthur Adamov et Carl-Gustaf Bjurström, Paris, L'Arche, 1984.
- STRINDBERG, August, *Père*, traduit du suédois par Raymond Lepoutre et Terje Sinding, Paris, Comédie-Française, 1991.
- STRINDBERG, August, *Mademoiselle Julie, Le Pélican*, présentation et traduction inédite par Régis Boyer, Paris, Flammarion, 1998.

VI. Écrits divers

- ANTOINE, André, *L'Invention de la mise en scène*, Paris, Actes Sud, 1999.
- ANTOINE, André, *Le Théâtre libre*, Genève, Slatkine Reprints, 1979.
- ARASSE, Daniel, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1999.
- ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Éd. du Seuil, 1980.
- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.
- BAKHTINE, Mikhaïl, « Du discours romanesque » et « De la préhistoire du discours romanesque », *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Oliver, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, 1975, pp. 83-233, 399-437.
- BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.
- BARTHES, Roland, *Le Grain de la voix : entretiens 1962-1980*, Paris, Éd. du Seuil, 1981.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, 1957.
- BEUCLER, André, *Les Instants de Giraudoux*, [Bègles], Le Castor Astral, 1995.
- BROOK, Peter, *Espace Vide : écrits sur le théâtre*, Paris, Éd. du Seuil, 2001.
- DELBO, Charlotte, *Spectre, mes compagnons*, Paris, Berg international, 1995.
- DELEUZE, Gilles, « Un manifeste de moins », *Superstitions*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.
- DUBOIS, Jacques, *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, Paris, Edition du Seuil, 2000.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
- FOUCAULT, Michel, « Préface » ; « L'eau et la folie » et « La folie, l'absence d'œuvre », *Dits et écrits 1954-1988 I, 1954-1969*, Paris, Gallimard, 1994.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Collection « Points », 1982.
- HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.
- HAMON, Philippe, *Le Personnel du roman : le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983.
- LAPARA, Léo, *Dix ans avec Juvet*, Paris, France-Empire, 1975.
- LENORMAND, Henri-René, *Confessions d'un auteur dramatique*, Paris, Albin Michel, 1969.
- MOCH-BICKERT, Éliane, *Louis Juvet, notes de cours*, Librairie Théâtrale, 1989.
- OZERAY, Madeleine, *À toujours, Monsieur Juvet*, Paris, Buchet / Chastel, 1966.
- PIRANDELLO, Luigi, *Écrits sur le théâtre et la littérature : l'humour tragique de la vie*, traduction et introduction par Georges Piroué, Paris, Denoël, 1968.
- PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, édition réalisée sous la direction de Jean Milly, Paris, Flammarion, 1986.
- RAIMOND, Michel, *La Crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.

- RIPA, Yannick, *La Ronde des folles : femme, folie et enfermement au XIX^e siècle (1838-1870)*, Aubier, 1986.
- ROUCHE, Jacques, *L'Art théâtral moderne*, Paris, Librairie Bloud et Gay, 1924.
- SHOSHANA, Felman, *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, 1978.
- VALÉRY, Paul, « La conquête de l'ubiquité », dans *Œuvres*, t. II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1960, pp. 1284-1287.
- ZEAMI, *Fushikaden*, Tokyo, Iwanami, 1958.
- ZOLA, Émile, *Le Naturalisme au théâtre*, présentation et notes de Chantal Meyer-Plantureux, préface de Bernard Dort, Bruxelles, Éditions Complexes, 2003.

VII. Ouvrages critiques sur Giraudoux

- ALBÉRÈS, René-Marill, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, Paris, Librairie Nizet, 1957.
- ALBÉRÈS, René-Marill, *La Genèse du « Siegfried » de Jean Giraudoux*, Lettres modernes Minard, 1963.
- ANAMUR, Hasan, « Le meurtre dans *La Folle de Chaillot* : justice ou crime ? », *La Guerre de Troie a-t-elle eu lieu ? : Jean Giraudoux : les dernières œuvres (1940-1944)*, actes du colloque de Bursa, Istanbul, Isis et Tours, Littérature et nation, 1992, pp. 49-56.
- ANAMUR, Hasan, « Le mythe de la paix dans l'œuvre de Jean Giraudoux », *Jean Giraudoux et les mythes : mythes anciens, mythes modernes*, textes réunis par Sylviane Coyault, Pierre Brunel, Alain Duneau et Michel Lioure, Clermont-Ferrand, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2000, pp. 229-238.
- BALDENSPERGER, Fernand, « L'esthétique fondamentale de J. Giraudoux », *The French Review*, oct. 1944, vol. XVIII, American Association of Teachers of French, pp. 1-10.
- BARRAULT, Jean-Louis, « À la recherche de *Pour Lucrèce* », *Cahier Renaud-Barrault* no. 2, 1953, pp. 72-100.
- BESNARD, Annie, « Giraudoux et la poétique de l'hommage », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 34, *La Poétique du détail : autour de Jean Giraudoux*, vol. II, Paris, Grasset, 2006, pp 55-69.
- BESSION-Herlin, Marthe, « Du côté de chez Jovet (1939-1940), d'après des extraits du livre de bord du Théâtre Louis-Jovet », *Cahiers Jean Giraudoux* n° 16, Paris, Grasset, 1987, pp. 179-183.
- BODY, Jacques, *Giraudoux et l'Allemagne*, Genève, Slatkine, 2003. Réimpression de l'édition de Paris, 1975.
- BODY, Jacques, « La main de Jovet dans le texte de *Siegfried* », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 10, Paris, Grasset, 1981.

- BODY, Jacques, « Narrateur et Narrations », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 20, *Jean Giraudoux et la problématique des genres*, actes du colloque de Tours 1990, Paris, Grasset, 1991, pp. 153-162.
- BODY, Jacques, « Le trône et l'escabeau », *Électre de Jean Giraudoux : regards croisés*, Jacques Body et Pierre Brunel (dir.), Paris, Klincksieck, 1997, pp. 15-24.
- BODY, Jacques, *Jean Giraudoux*, Paris, Gallimard, 2003.
- BOUILLAGUET, Annick, « Dernière visite chez Marcel Proust », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 27, *Giraudoux pasticheur et pastiché*, vol. I, Paris, Grasset, 1999, pp. 149-158.
- BRAY, René, « L'imagination précieuse de Giraudoux », *La Préciosité et les précieux : de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux*, Paris, Albin Michel, 1948, pp. 371-386.
- BRUNEL, Pierre, « Pour situer *Électre* », *Électre de Jean Giraudoux. Regards croisés*, Jacques Body et Pierre Brunel (dir.), Paris, Klincksieck, 1997, pp. 25-37.
- CHEVREL, Yves, « "J'ai raconté trop vite. Il me rattrape" : quelques remarques sur la mise en fiction du temps dans l'*Électre* de Giraudoux », *Électre de Jean Giraudoux. Regards croisés*, Jacques Body et Pierre Brunel (dir.), Paris, Klincksieck, 1997, pp. 81-88.
- COYAULT, Sylviane, *Le personnage dans l'œuvre romanesque de Jean Giraudoux*, Berne ; Berlin ; Paris, Peter Lang, 1992.
- COYAULT, Sylviane, « Souvenir de deux existences : jeux et enjeux de l'écriture et de la mort », *La Guerre de Troie a-t-elle eu lieu ? : Jean Giraudoux : les dernières œuvres (1940-1944)*, actes du colloque de Bursa, Istanbul et Tours, Isis et Littérature et nation, 1992, pp. 108-121.
- COYAULT, Sylviane, « À propos des récits de guerre girauduciens », *Des Provinciales au Pacifique : Les premières œuvres de Giraudoux*, études rassemblées par Sylviane Coyault et Michel Lioure, Clermont-Ferrand, Association des publications de la faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1994, pp. 83-100.
- COYAULT, Sylviane, « Des femmes et des jardins », dans Sylviane Coyault et Choukri Hallak (éd.), *Et Giraudoux rêva la femme*, Clermont-Ferrand, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 1999, pp. 217-230.
- COYAULT, Sylviane, « Le battement de cils d'Andromaque ou la poétique du détail chez Giraudoux », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 33, *La Poétique du détail : autour de Jean Giraudoux*, vol. I, Paris, Grasset, 2006, pp. 39-52.
- COYAULT-DUBLANCHET, Sylviane, « Les mots contre la guerre. *Lecture pour une ombre et Adorable Clio* », *Europe*, 77^e année, n° 841, Mai 1999, pp. 42-52.
- CRÉMIEUX, Benjamin, « *Siegfried* de Jean Giraudoux à la Comédie des Champs-Élysées », *NRF*, 15^e année, n° 177, 1^{er} juin 1928, pp. 867-869.
- D'ALMEIDA, Pierre, « L'image de la littérature dans l'œuvre de Jean Giraudoux », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 17, Paris, Grasset, 1988.
- D'ALMEIDA, Pierre, « Fontranges : un personnage réapparaissant ? », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 20, *Jean Giraudoux et la problématique des genres*, Paris, Grasset, 1991, pp. 89-100.
- D'ALMEIDA, Pierre, *Lire Électre*, Paris, Dunod, 1994.

- D'ALMEIDA Pierre, « Une vision nervalienne de 'la Folle' », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 25, Paris, Grasset, 1997.
- D'ALMEIDA, Pierre, « Giraudoux, entre Balzac et Claudel », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 28, *Giraudoux pasticheur et pastiché*, vol. II, Paris, Grasset, 2000, pp. 261-266.
- DAWSON, Brett, « Théorie du langage dramatique et problèmes de mise en scène chez Giraudoux », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 10, *Du texte à la scène*, actes du colloque de Strasbourg, 29-31 octobre 1980, pp. 15-27.
- DAWSON, Brett, *Bibliographie de l'œuvre de Jean Giraudoux 1899-1982*, Bellac, Association des amis de Jean Giraudoux, 1982.
- DAWSON, Brett, « Structures narratives dans *Bella* », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 20, Paris, Grasset, 1991, pp. 35-48.
- DELAY, Florence, « Sur le front du bonheur », *Séduction brève*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 137-162.
- DELAY, Florence, « Allocution de Mme Florence Delay de l'Académie française », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 33, *La Poétique du détail : autour de Jean Giraudoux*, vol. I, Paris, Grasset, 2006, p. 25-35.
- DUNEAU, Alain, « Un précurseur méconnu du "Nouveau Roman" : Giraudoux » *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier-février 1975.
- DUNEAU, Alain, « Jeux et miroirs du langage ou : la figure de l'écho dans *Intermezzo* », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 5, numéro consacré à des études sur *Amphitryon 38*, *Intermezzo* et *Électre*, Paris, Grasset, 1976, pp. 48-55.
- DUNEAU, Alain, « Du côté du rêve éveillé. Quelques données de base pour l'ordonnancement de l'œuvre », *Europe*, 77^e année, n° 841, mai 1999, pp. 29-33.
- DUNEAU, Alain, « Du combat (avec l'ange) à la guerre (de Troie) : mythe et fantasme, Giraudoux et Freud », *Jean Giraudoux et les mythes : mythes anciens, mythes modernes*, textes réunis par Sylviane Coyault, Pierre Brunel, Alain Duneau et Michel Lioure, Clermont-Ferrand, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2000, pp. 127-138.
- GAUVIN, Lise, « Portrait de Suzanne en écrivain », *Des Provinciales au Pacifique : les premières œuvres de Giraudoux*, études rassemblées par Sylviane Coyault et Michel Lioure, Clermont-Ferrand, Association des publications de la faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1994, pp. 163-171.
- GIDE, André, « Jean Giraudoux : *Provinciales* », *NRF*, le 1^{er} juin 1909, pp. 463-466.
- HALLAK, Choukri, « Personnage de théâtre, personnage de roman », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 20, *Jean Giraudoux et la problématique des genres*, actes du colloque de Tours 1990, Grasset, Paris, 1991, pp. 269-278.
- HALLAK, Choukri, « Le langage de la folie dans les dernières pièces de Giraudoux », *La Guerre de Troie a-t-elle eu lieu ? : Jean Giraudoux : les dernières œuvres (1940-1944)*, actes du colloque de Bursa, Istanbul et Tours, Isis et Littérature et nation, 1992, pp. 13-20.
- HALLAK, Choukri, « La femme folle dans le théâtre de Jean Giraudoux », *Et Giraudoux rêva la femme*, études rassemblées par Sylviane Coyault et Choukri Hallak, Clermont-Ferrand, Centre de recherches sur les littératures modernes et

- contemporaines, 1999, pp. 9-46.
- HUBERT, Marie-Claude, « Giraudoux et la notion de tragédie », *Revue d'Histoire du Théâtre*, avril-juin, 59^e année, n° 234, 2007, pp. 137-142.
- JOB, André, « *Électre* et le tragique de l'objet perdu », *Électre de Jean Giraudoux : regards croisés*, Jacques Body et Pierre Brunel (dir.), Paris, Klincksieck, 1997, pp. 131-136.
- JOB, André, « Le monologue d'Irma : soliloque amoureux et déclinaison d'identité », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 25, Paris, Grasset, 1997.
- JOB André, *Giraudoux Narcisse : genèse d'une écriture romanesque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998.
- JOB André, « Présentation », *Cahiers Jean Giraudoux* n° 34, « La poétique du détail : autour de Jean Giraudoux », pp. 13-24.
- JOB, André, « Un romancier au féminin », *Europe*, 77^e année, n° 841, Mai 1999, pp. 53-59.
- JOMARON, Jacqueline, « *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* : le texte et le temps », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 10, Paris, Grasset, 1981, pp. 123-136.
- KOWZAN, Tadeusz, « La Passion d'Oberammergau de *Siegfried et le Limousin* à *Siegfried* », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 20, Jean Giraudoux et la problématique des genres, actes du colloque de Tours 1990, Paris, Grasset, 1991, pp. 287-294.
- KOWZAN, Tadeusz, « *La Folle de Chaillot* : gérontologie, écologie, sémiologie », *La Guerre de Troie a-t-elle eu lieu ? : Jean Giraudoux : les dernières œuvres (1940-1944)*, actes du colloque de Bursa, Istanbul et Tours, Isis et Littérature et nation, 1992, pp. 43-47.
- LEFÈVRE, Frédéric, « La fin d'une campagne ? Il n'y a pas de mystère de la propagande car depuis 1920 il n'y a plus de service de propagande. Une heure avec M. Jean Giraudoux », *Les Nouvelles Littéraires*, n° 3, 2 juin 1923, reproduit dans *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 14, pp. 39-50.
- LEFÈVRE, Frédéric, « Une heure avec Jean Giraudoux, poète et romancier français », *Les Nouvelles Littéraires*, n° 3175, 20 février 1926, reproduit dans *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 14, pp. 50-68.
- LÉPRON, Myriam, « Les Folles-enfants », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 25, Paris, Grasset, 1997, pp. 67-84.
- LIOURE, Michel, « *Visitations* : un testament dramatique et spirituel », *La Guerre de Troie a-t-elle eu lieu ? : Jean Giraudoux : les dernières œuvres (1940-1944)*, actes du colloque de Bursa, Istanbul et Tours, Isis et Littérature et nation, 1992, pp. 135-143.
- LIOURE, Michel, « Suzanne et les poids et mesures », *Des Provinciales au Pacifique : les premières œuvres de Giraudoux*, études rassemblées par Sylviane Coyault et Michel Lioure, Clermont-Ferrand, Association des publications de la faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1994, pp. 181-189.
- LIOURE, Michel, « Le jardinier de Giraudoux », *Électre de Jean Giraudoux : regards croisés*, sous la direction de Jacques Body et Pierre Brunel, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 89-95.
- LIOURE, Michel, *Lire le théâtre moderne : de Claudel à Ionesco*, Dunod, 1998.

- LIOURE, Michel, « Du côté de Bessines », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 27, *Giraudoux pasticheur et pastiché I*, Paris, Grasset, 1999, pp. 159-166.
- MAGNY, Claude-Edmonde, *Précieux Giraudoux*, Paris, Éd. du Seuil, 1945.
- NAKAMURA, Noriko, « *Électre* : un enjeu du détournement giralducien », *Jean Giraudoux et l'écriture palimpseste*, actes du colloque de la Société internationale des études giralduciennes réunis par Lise Gauvin, Montréal, 26-29 septembre 1995, Montréal, Département des études françaises de l'université de Montréal, 1997, pp. 209-215.
- NIDERST, Alain, *Jean Giraudoux, ou l'impossible éternité*, Paris, Nizet, 1994.
- NIER, Catherine, *Figures du dédoublement et rénovation dramatique dans le théâtre de Jean Giraudoux*, Thèse de 3^e cycle, sous la direction de Christine Hamon, université Lumière-Lyon II, 1994.
- NIER, Catherine, « Écriture "au second degré" et conception du théâtre », *Jean Giraudoux et l'écriture palimpseste*, actes du colloque de la Société internationale des études giralduciennes réunis par Lise Gauvin, Montréal, 26-29 septembre 1995, Montréal, Département des études françaises de l'université de Montréal, 1997, p. 217-226.
- NIER, Catherine, « Jean Giraudoux et le théâtre de son temps », *Europe*, 77^e année, n° 841, Mai 1999, pp. 94-100.
- POTET, Michel, « Strindberg et Giraudoux : à propos de *Sodome et Gomorrhe* », *La Guerre de Troie a-t-elle eu lieu ? : Jean Giraudoux : les dernières œuvres (1940-1944)*, actes du colloque de Bursa, Istanbul et Tours, Isis et Littérature et nation, Bursa, 1992, pp. 33-40.
- POTET, Michel, « La nomination dans *Suzanne et le Pacifique* », *Des Provinciales au Pacifique : les premières œuvres de Giraudoux*, études rassemblées par Sylviane Coyault et Michel Lioure, Clermont-Ferrand, Association des publications de la faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1994, pp. 173-180.
- RAHMOUNI, Mohamed, « Inflation et effacement du texte dans *La Folle de Chaillot* », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 10, pp. 89-98.
- RAHMOUNI, Mohamed, « *Sodome et Gomorrhe* ou la légende subissant les contrecoups de l'histoire », *Jean Giraudoux et les mythes : mythes anciens, mythes modernes*, textes réunis par Sylviane Coyault, Pierre Brunel, Alain Duneau et Michel Lioure, Clermont Ferrand, 2000, pp. 147-152.
- RAIMOND, Michel, *Sur trois pièces de Jean Giraudoux : La Guerre de Troie n'aura pas lieu, Électre, Ondine*, Paris, Librairie Nizet, 1982.
- RATEL, Simone, « Les grands courants de la pensée contemporaine. Jean Giraudoux et le nouveau romantisme », *Ciné-comoedia*, 18 juillet 1928, reproduit dans *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 14, pp. 93-98.
- RAYMOND, Agnès, *Giraudoux devant la victoire et la défaite : une interprétation politique de sa pensée après les deux guerres*, Paris, Nizet, 1963.
- ROBICHEZ, Jacques, *Le Théâtre de Giraudoux*, Paris, SEDES, 1976.
- SARTRE, Jean-Paul, « M. Jean Giraudoux et la philosophie d'Aristote : à propos de *Choix des Élues* » *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, pp. 76-91.
- SCHEELE, Elisabeth, *Le « Discours aux morts » de Jean Giraudoux*, Paris, Peter Lang,

1997.

SCHELE, Elisabeth, « Théorie et problèmes de la mise en scène chez Jouvet et Giraudoux », *Revue d'Histoire du Théâtre*, avril-juin, 59^e année, n° 234, 2007, pp. 123-136.

STRUVE-DEBEAUX, Anne, « Une petite définition de la préciosité », *Europe*, 77^e année, n° 841, Mai 1999, pp. 83-89.

TEISSIER, Guy, « Giraudoux et les sirènes », *Cahiers Jean Giraudoux* 2-3, pp. 52-59.

TEISSIER, Guy, « Jean Giraudoux et le romantisme allemand », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 8, Paris, Grasset, 1979, pp. 146-160.

TEISSIER, Guy, « Une dramaturgie divagante ou des détours plus directs que la ligne droite », *Électre de Jean Giraudoux : regards croisés*, sous la direction de Jacques Body et Pierre Brunel, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 65-80.

TEISSIER, Guy, « Maquerelles et prostituées », *Et Giraudoux rêva la femme*, études rassemblées par Sylviane Coyault et Choukri Hallak, Clermont-Ferrand, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 1999, pp. 99-113.

TEISSIER, Guy, « Sirènes homériques "à la Giraudoux" », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 27, *Giraudoux pasticheur et pastiché*, vol.I, Paris, Grasset, 1999, pp. 15-32.

TEISSIER R, Guy, « Le tressage des mythes autour de *Siegfried* », *Jean Giraudoux et les mythes : mythes anciens, mythes modernes*, textes réunis par Sylviane Coyault, Pierre Brunel, Alain Duneau et Michel Lioure, Clermont-Ferrand, 2000, pp. 19-37.

WATTELET, Paul (Aragon), « Giraudoux et l'achéron », *Confluences*, 4^e année, Septembre-Octobre 1944, No. 35, numéro consacré à l'hommage à Giraudoux.

WEBER-CAFLISCH, Antoinette, « Jean Giraudoux et Heinrich Heine, le Limousin et le Rhénan », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 27, *Giraudoux pasticheur et pastiché*, vol. I, Paris, Grasset, 1999, pp. 63-116.

WEIL, Colette, « La théâtralité dans les premiers écrits », *Cahiers Jean Giraudoux* n° 20, *Jean Giraudoux et la problématique des genres*, Paris, Grasset, 1991, pp. 255-262.

WEIL, Colette, « *Électre* à l'époque de la création », *Électre de Jean Giraudoux : regards croisés*, Jacques Body et Pierre Brunel (dir.), Paris, Klincksieck, 1997, pp. 41-49.

WEIL, Colette, « Mettre en scène *Électre* », *Électre de Jean Giraudoux : regards croisés*, Jacques Body et Pierre Brunel (dir.), Paris, Klincksieck, 1997, pp. 51-61.

« Sur Ondine », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 2-3, Paris, Grasset, 1974.

« Sur *Intermezzo* », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 4, Paris, Grasset, 1975.

Jean Giraudoux : du réel à l'imaginaire, Paris, Bibliothèque Nationale, 1982.

« *La Folle de Chaillot*, 1945-1995, Dossier du Cinquantenaire », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 24, Paris, Grasset, 1996.

« *La Folle de Chaillot* 1945-1995, Lecture et métamorphoses », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 25, Paris, Grasset, 1997.

VIII. Ouvrages critiques sur Jovet

- CÉZAN, Claude, *Louis Jovet et le théâtre d'aujourd'hui*. Introduction de Jean Giraudoux, Paris, Émile-Paul Frères, 1938.
- LOUBIER, Jean-Marc, *Louis Jovet*, Paris, Ramsey, 1986.
- MIGNON, Paul-Louis, *Louis Jovet*, La Manufacture, 1988.
- NIER, Catherine, « Le spectaculaire dans trois mises en scène de Louis Jovet », *Le spectaculaire au théâtre et au cinéma*, Christine Hamon-Siréjols, André Gardies (dir.), Lyon, 1997, pp. 73-86.
- ROLLAND, Denis, *Louis Jovet et le théâtre de l'Athénée* :, « promeneurs de rêves » en guerre de la France au Brésil, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Revue d'histoire du théâtre, quatrième année*, T, I-II, Paris, 1952.(numéro consacré à Louis Jovet).
- Louis Jovet : exposition organisée pour le dixième anniversaire de sa mort*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1961.
- TNS, novembre 1985-janvier 1986, Strasbourg, 1985. (numéro entièrement consacré au spectacle *Elvire-Jovet 40*).
- Jovet, Dullin, Baty, Pitoëff : le cartel*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1987.
- Louis Jovet et la scénographie*, Avignon, Maison Jean Vilar, 1987.
- Athénée : théâtre Louis-Jovet*, Paris, Norma, 1996.

IX. Ouvrages critiques sur le théâtre

- ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Grasset, 1978.
- ADAMOV, Arthur, *August Strindberg : dramaturge*, Paris, L'Arche, 1955.
- BROOKS, Peter, *The Melodramatic Imagination : Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven, Yale University Press, 1976.
- BABLET, Denis, « La mise en scène et le décor expressionnistes », *Théâtre populaire*, janvier 1957, n° 22.
- BABLET, Denis, « Max Reinhardt et la France », *Recherches théâtrales* vol. V, n° 3, Fédération internationale pour la recherche théâtrale, 1963, pp. 143-150.
- BANU, Georges, *La Scène surveillée*, Arles, Actes Sud, 2006.
- BESSON, Jean-Louis, « L'acteur chez Brecht : du cabaret au théâtre », *L'Acteur en son métier*, Dijon, EUD, 1997, pp. 291-301.

- BRISSON, Pierre, *Le Théâtre des années folles*, Paris, Milieu du Monde, 1943
- BRUNET, Brigitte, *Le Théâtre de boulevard*, Paris, Nathan/Sejer, 2004.
- CHARDIN, Philippe, *La Tentation théâtrale des romanciers*, Sedes/Vuef, 2002.
- COLETTE, Weil, « La mise en scène : tradition et création », *Théâtre et Création*, textes réunis et présentés par Emmanuel Jacquart, Paris, Honoré Champion, 1994, pp. 109-122.
- CORVIN, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, nouvelle édition, 1996.
- DORT, Bernard, *Lecture de Brecht*, seconde édition revue et corrigée, augmentée de *Pédagogie et forme épique*, Paris, Éd. du Seuil, 1960.
- DORT, Bernard, *Théâtre*, Paris, Éd. du Seuil, 1986.
- FORESTIER, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz., 1996.
- GINISTY, Paul, *La Féerie*, Paris, Louis-Michaud, 1910.
- GOUHIER, Henri, *Le Théâtre et l'existence*, Aubier, 1952.
- HAMON, Christine, *Anton Pavlovitch Tchekhov : La Cerisaie*, Paris, PUF, 1993.
- HUBERT, Marie-Claude, *Le Théâtre*, Armand Colin, Paris, 1988.
- IVERNEL, Philippe, « De Georg Lukacs à Peter Szondi et de Peter Szondi à Bertolt Brecht : aperçus théoriques » in « Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910 », *Études Théâtrales*, 15-15/1999, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 1999, pp. 98-110.
- JOMARON, Jacqueline, « Henri-René Lenormand mis en scène par Georges Pitoëff », *Les voies de la création théâtrale*, n° 7, *Mises en scène années 20-30*, Paris, CNRS, 1979, pp. 307-338.
- JOMARON, Jacqueline (dir.), *Le Théâtre en France : de la Révolution à nos jours*, t. 2, Paris, Armond Colin, 1989.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique : sa nature, ses procédés*, PUF, 1980.
- LAURE, Anne, « Avant-propos », *Théâtralité et genres littéraires*, textes réunis et présentés par Anne Laure, Paris, La Licorne, pp. 3-17.
- LE MARINEL, Jacques, « Du roman au théâtre : l'exemple de l'adaptation des *Frères Karamazov* par Jacques Copeau », *Revue d'histoire du théâtre*, 41^e année, vol. III, n° 163, 1989, pp. 253-263.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « Le créateur obscur », *Les Cahiers*, n° 11, P.O.L et Comédie-Française, 1994, pp. 55-69.
- MIGUET-OLLANGNIER, Marie, « Préface », *Le Théâtre des romanciers*, études réunies par Marie Miguet-Ollangnier, Paris, Annales littéraires de l'université de Franche-Comité, 1996, pp. 7-14.
- MIYAKE, Akiko, *Zeami le génie* (Zeami ha tensai dearu), Tokyo, Soshisha, 1995.
- MOUDOUÈS, Rose-Marie, « Jacques Rouché et Edward Gordon Craig », *Revue d'histoire du théâtre*, 2^e année III, 1958, numéro consacré à Rouché, pp. 313-319.
- NAUGRETTE, Catherine, « Le détour, le réel et la représentation », *Études théâtrales*, n°

- 24-25, 2002, *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000) : l'avenir d'une crise*, 2002, pp. 101-109.
- PAULY, Danièle, *La Rénovation scénique en France : théâtre années 20*, Paris, Norma, 1995.
- PAVIS, Patrice, « Réflexion sur la notation et la mise en scène théâtrale », *Revue d'histoire du théâtre*, 1981-4, p. 450-475.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor-Éditions sociales, 1987.
- PICON-VALLIN, Béatrice, « Meyerhold vu par Jovet », *Les Cahiers*, n° 11, P.O.L. et la Comédie-Française, pp. 92-96.
- PRUNER, Francis, « La collaboration de Jean Croué et Jacques Copeau à l'adaptation scénique des *Frères Karamazov*(1908-1911) », *Revue d'histoire du théâtre*, 1983-1, pp. 42-58.
- REINHARDT, Max, « L'enfant de la quatrième galerie », *Les Cahiers*, n° 11, P.O.L. et la Comédie-Française, 1994, pp. 70-75.
- REINHARDT, Max, « Le discours prononcé à Paris par M. Max Reinhardt », *Comoedia*, dimanche 20 mars 1927.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'Avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Belfort, Éditions Circé, 1999.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Critique du théâtre, de l'utopie au désenchantement*, Belfort, Éditions Circé, 2000.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (sous la direction de), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, « Du détour et de la variété des détours », *Études théâtrales*, n° 24#25, 2002 ; *Écritures dramatiques contemporaines (1980#2000) : l'avenir d'une crise*, 2002, pp. 77#87.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Jeux de rêves et autres détours*, Belaval, Éditions Cirée, 2004.
- SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, traduit de l'allemand de Patrice Pavis, avec collaboration de Jean et Mayotte Bollack, L'Âge d'Homme, 1983.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, t. I, II et III, Paris, Belin, 1996.
- VEINSTEIN, André, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Librairie Théâtrale, 1992.
- YASUDA, Noboru, *Le monde du Nô sous le regard d'un Waki (Waki kara miru nou sekai)*, Tokyo, Édition NHK, 2006
- Obliques I. Littérature - théâtre*. Roger Borderie, Henri Ronse. Numéro consacré à Strindberg. Paris, 1975.
- Les Voies de la création théâtrale, n° 7, Mises en scène années 20 et 30, Paris, CNRS, 1979.