



Figures du couple dans l'oeuvre de Jean Giraudoux

Noussayba Ouakaoui

► To cite this version:

Noussayba Ouakaoui. Figures du couple dans l'oeuvre de Jean Giraudoux. Linguistique. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, 2013. Français. NNT: 2013CLF20009 . tel-01065695

HAL Id: tel-01065695

<https://theses.hal.science/tel-01065695>

Submitted on 18 Sep 2014

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

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



THÈSE

Présentée pour l'obtention du

Doctorat de l'Université Clermont-Ferrand II – Blaise Pascal

Discipline : Lettres modernes –U.F.R de Lettres et Sciences Humaines

Présentée et soutenue publiquement le 14.06.2013



Figures du couple dans l'œuvre de Jean Giraudoux

Thèse présentée par :

OUAKAOUI SALEM Noussayba

Directrice de thèse :

Le Professeur Sylviane Coyault

Composition du jury :

Professeur André JOB

Professeur Yves LANDEROUIN

Professeur Guy LAVOREL

Professeur Pascale JONCHIÈRE

Sommaire

Sommaire	1
Introduction générale.....	4
Introduction de la première partie	14
Première partie : le couple : origines, représentations et langage.	16
I- Redéfinir la notion de couple.....	17
A- Pour commencer	17
1- Qu'est ce qu'un couple ?.....	17
2-Aux origines du couple.	23
3- Les sources de Giraudoux.....	36
B- Les différentes représentations du couple.	45
1- La théâtralisation du couple.	45
2- Couple et représentation romanesque.	55
C- Quand le couple réinvente l'altérité.	62
1- Un jeu d'ombre et de lumière.	62
2- Le couple et l'effet miroir.	68
II- Le langage du couple.....	73
A- Le couple : un cantique qui se chante à deux ?	73
1- Quelques avatars du Cantique des Cantiques :	73
2- L'hymne de l'amour. (Amphitryon 38 ou l'exemple d'un hymne conjugal).	78
B - Un couple qui dé-chante.....	80
1- Parodie du cantique des cantiques.	80
2- Du duo au duel :	84
3- La femme : interprète de la tragédie du couple.....	87
4- Des poètes en herbe.	91
C-Un singulier combat entre la parole et le silence.....	93
1- Quand la parole se meut en acte.....	93
2- Une parole éculée.....	98
3- Une symphonie muette.	100
Conclusion de la première partie.....	107
Introduction de la deuxième partie.....	109
Deuxième partie : L'éclatement du couple.	110
I-À l'origine de la rupture.	111
A- L'absence de liberté.	111

1- La famille : un modèle d'asservissement.....	111
2- Les accessoires comme prison du couple.....	121
3- Le poids de la société.....	130
B- Un renversement des valeurs.....	135
1- Quitter le prosaïsme du quotidien.....	135
2- La désacralisation de l'homme.....	139
3- Le nouveau pouvoir de la femme.....	145
C- Impératif de la fuite.....	152
1- Les différentes formes de fuite.....	152
2- Les espaces de la fuite.....	165
3- Échec de la fuite.....	174
II- Figures transgressives du couple.....	176
A- Le refus du couple.....	176
1- Revendication de la virginité.....	176
2- La figure de l'enfant.....	185
B- Les adultères.....	190
1- Les enjeux de l'adultère.....	190
2- L'amitié : un adultère déguisé.....	198
3- Des couples frauduleux aux couples sacrilèges.....	202
C- Vers une nouvelle conception du couple.....	206
1- L'amant : un passage obligé.....	206
2- Un nouveau triangle à trois.....	210
3- Le couple : une esthétique du contraste.....	212
Conclusion de la deuxième partie.....	216
Introduction de la troisième partie.....	217
Troisième partie : Un couple à la quête du bonheur.....	218
I- Le bonheur : un obstacle au plaisir.....	219
A-Définition de ces deux termes.....	219
1- Le bonheur :.....	219
2- Le plaisir :.....	225
B- Le bonheur entre mise en scène et obligation :.....	227
1- Le bonheur comme représentation.....	227
2 - Le bonheur domestique: un véritable commandement.....	232
C - La recherche du plaisir.....	238
1- Un plaisir unilatéral.....	238
2- Plaisir des sens : un plaisir coupable.....	245
II- Bonheur et sacrifice : deux principes contradictoires.....	249

A-	Le couple qui se sacrifie	249
1-	Le sacrifice et ses enjeux :	249
2-	Le lit : exercice du sacrifice conjugal.	253
3-	La femme comme pharmakos.	255
B-	Le refus du sacrifice : l'exemple de <i>Judith</i> et de ses sœurs.	261
1-	Quand le sacrifice se mue en don	261
2-	Le sacrifice : une mort latente.	267
III –	Bonheur domestique et bonheur transcendant	272
A-	La place du désir dans le couple.	272
1-	Le Désir : un obstacle au bonheur.	272
2-	Pour Lucrèce : une œuvre libertine ?	278
B-	Une nouvelle conception du bonheur	281
1-	Une divergence d'opinion.	281
2-	Quand la folie réinvente un art de vivre.	289
3-	Le couple ou une nouvelle représentation du temps.	294
	Conclusion de la troisième partie	302
	Conclusion générale	303
	Bibliographie :	309

« Nous vivrons heureux dans notre palais,
et quand l'extrême vieillesse sera là,
j'obtiendrai d'un dieu, pour la prolonger,
qu'il nous change en arbres, comme
Philémon et Baucis ». *Amphitryon* 38

(I,4) p.130.

Introduction générale.

L'année 2012 célèbre Jean Giraudoux. Seize pièces sont à l'affiche du Théâtre du Nord-Ouest à Paris. Soixante-huit ans après sa mort, son théâtre est toujours à l'honneur. La lecture de ses œuvres dramatiques nous éloigne souvent de son autre production littéraire. Or Giraudoux a été romancier avant d'être dramaturge. *Siegfried*, par exemple, date de 1928, alors que *Provinciales*, *L'École des indifférents*, *Lectures pour une ombre*, *Simon le Pathétique*, *Elpénor* pour ne citer que ces cinq œuvres datent respectivement de 1909, 1911, 1917, 1918 et 1919. Si son théâtre a remporté un franc succès, c'est parce qu'il faisait référence indirectement à une actualité brûlante. *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) exprimait une menace imminente, celle qui pesait sur l'Europe de l'entre-deux-guerres. *La folle de Chaillot*, apparue dix ans plus tard, disait l'amertume de Giraudoux face à l'émergence d'une certaine catégorie sociale venue imposer le règne de l'argent et du pétrole. S'il est facile de trouver un lien entre ces œuvres et le contexte sociopolitique de l'époque, pour la production romanesque, cela demande plus de réflexion. Pour autant, cela ne signifie pas que ses romans soient détachés de toute actualité. Ils illustrent souvent une pensée encore plus engagée.

Parmi les problématiques que Jean Giraudoux aborde, il en est une que l'on retrouve fréquemment, c'est celle du couple. Cette thématique est à l'honneur car elle est au carrefour de plusieurs réflexions. L'auteur qui met en scène des couples aborde plusieurs interrogations. Qu'est ce qu'un couple, quelle (s) relation(s) entretient-il avec le divin, quelles ont été ses mutations à travers les temps, et vers quelles nouvelles configurations sommes-nous en train de nous acheminer ? Autant de points soulevés par l'auteur dans son théâtre et sa production romanesque.

Lire Jean Giraudoux, ce n'est pas donc pas seulement une affaire de langage comme le rappelle Jacques Body dans *L'Introduction Générale des œuvres romanesques* :

[...] la tentation reste grande de définir l'art de Giraudoux par la conjonction de procédés stylistiques [...]¹

En effet, certains de ses textes dévoilent la figure d'un homme impliqué dans la diplomatie, la politique de son pays et qui défend de surcroît ses convictions. Son essai *Pleins Pouvoirs*, publié en 1939, atteste de ses prises de position. Toujours selon Jacques Body « chez cet écrivain [...] les mots ne sont pas seulement des mots ».² Son langage exprime une pensée profonde qui reflète les mutations de la France de son époque. Son œuvre qui a été écrite pendant la première moitié du XX^{ème} siècle est le témoin des changements qu'a connus le couple après les deux grandes guerres. Par conséquent, son théâtre et ses romans ne se résument pas comme certains l'ont déclaré à « *des afféteries du langage* »³, ils constituent une véritable réflexion sur la société et interrogent l'Homme moderne. L'intérêt du texte de Giraudoux réside dans cette rencontre entre la beauté d'un style et la pensée engagée. Pour en revenir à la question du couple qui traverse toute l'œuvre, l'auteur n'hésite pas recourir à la mythologie.

La présence des personnages mythologiques ne tarit pas dans l'œuvre. Si Jean Giraudoux a choisi de les mettre en scène, c'est dans la mesure où leurs préoccupations ne s'éloignent pas de celles de l'homme contemporain. Pour comprendre les déboires vécus par le couple moderne, rien de tel que de se replonger dans l'histoire d'Amphitryon et d'Alcmène ou encore dans celle d'Hector et Andromaque. Saisir l'œuvre de Giraudoux, c'est aussi cela : remonter à l'origine, au temps de l'union des corps et de l'esprit, lorsqu'aucune scission ne séparait l'homme de la femme. Giraudoux mêle les référents bibliques et païens afin de montrer que le problème est fondamentalement le même. Le couple moderne ne peut se comprendre qu'à la lumière des premiers couples. Or ces derniers posent nécessairement la question de l'origine. L'œuvre nous convie à une quête. Qui sont ces couples, par qui ont-ils été créés ?

¹ Jacques Body, *Introduction aux œuvres romanesques de Jean Giraudoux, œuvres romanesques complètes I*, éd. Publiée sous la direction de Jacques Body, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1990, p. XVII.

² *Introduction aux œuvres romanesques de Jean Giraudoux, op. cit.*, p. XVIII.

³ Paul Vernois, « Le dialogue amoureux chez Giraudoux et ses prolongements dramaturgiques », *Cahiers Jean Giraudoux n.10, Du Texte à la scène-Colloque de Strasbourg*, [Octobre 1980], *Jean Giraudoux et La Scandinavie*, Grasset, 1981, p. 30.

Et l'œuvre de Giraudoux est riche en ce sens car elle emprunte plusieurs modèles pour l'étude de ces nombreuses interrogations.

Nous verrons dans une première partie que le couple est souvent entrevu par le prisme de la mythologie. Nous pensons notamment à Alcmène et Amphytrion dans *Amphytrion* 38 ou encore à Agamemnon et Clytemnestre dans *Électre*. L'œuvre s'inspire de plusieurs figures mythologiques et Jean Giraudoux ne cesse de leur redonner un souffle nouveau. Parmi elles, celle de Narcisse mérite un commentaire. D'aucuns ont affirmé que les personnages de Giraudoux ne sont que des métamorphoses de Narcisse. Dans *Le Récit Poétique*, Jean-Yves Tadié revient sur la typologie du personnage en déclarant que le cas de Giraudoux n'est pas isolé puisque « toute l'époque illustre le mythe de Narcisse, l'individu à la recherche de son image ».¹ Si certains textes renvoient explicitement à ce mythe, d'autres le font d'une manière beaucoup plus subtile comme dans *La France sentimentale* avec le mythe de Diane et Actéon. En effet, la Déesse punit le chasseur qui l'a violée dans son intimité. Le narcissisme se lit ici dans l'amour-propre qui anime le personnage. Mais ces héros ne sont pas les seuls à figurer dans le palmarès de Giraudoux. D'autres sont issus de l'Ancien Testament comme Samson et Dalila dans *Sodome et Gomorrhe*. Enfin les couples modernes font leur apparition et offrent une possibilité d'identification avec le lecteur contemporain. Le couple est donc perçu selon une perspective historique. Il faut donc revenir aux premiers couples et repenser la question de l'origine.

Effectivement tout se passe comme si à l'origine de l'écriture, il y avait le couple. L'ouvrage de Karin Heller *Et Couple il les créa* offre une ambiguïté intéressante à signaler. Dans ce contexte, le pronom « il » semble renvoyer aussi bien à Dieu qu'à Giraudoux. Dans les deux cas de figure, nous sommes dans un processus de création. Il s'agira donc au début de circonscrire cette notion et d'en fournir une définition. Comment l'auteur a-t-il réinventé cette notion ? Où a-t-il puisé sa source, quelles ont été ses influences ? Mais la question de l'origine pose aussi celle du langage. Un couple, ce sont deux personnes qui dialoguent, qui communiquent. Or comment peut s'établir un échange quand on pense que le langage lui-même a un passé et que souvent le dialogue s'effectue à bâtons rompus ? Retrouver un langage vierge relève d'un véritable défi surtout quand on songe que ce sont souvent les mots qui isolent les êtres humains. Dans

¹ Jean Yves Tadié, *Le Récit poétique*, France, PUF Ecriture, 1978, p. 15

Juliette au pays des hommes, le narrateur fait part de ce constat terrible en évoquant la conduite des protagonistes :

Alors qu'elle-même se sentait ce soir de nature interstellaire, elle trouvait à la parole de Gérard un timbre terrestre qui le situait aussi impitoyablement sur cette planète qu'un accent bordelais vous situe à Bordeaux.¹

En effet, rapidement on constate que l'échec entre deux êtres est dû à une incompréhension verbale. Celle-ci peut s'avérer problématique et déboucher sur un affrontement. Les personnages se découvrent alors par le truchement des mots qui deviennent rapidement des maux. Paul Vernois parle judicieusement de cette « métarhétorique amoureuse »² sur laquelle se fonde la guerre des sexes. Outre cet affrontement qui emprunte la voie du langage, il existe un autre type d'affrontement qui réside dans notre rapport à l'autre. L'autre peut renvoyer à notre partenaire, mais il peut aussi renvoyer à tout ce qui est extérieur à nous comme la société qui constitue dès lors comme Sartre le dit dans *Huis clos* notre « enfer » quotidien. Analyser le couple, c'est donc poser la question du double en littérature et mettre en place ce qu'on pourrait appeler l'effet-miroir. Cette analyse proprement thématique sera relayée par une autre qui traitera de la problématique des genres.

Jean Giraudoux qui aborde le couple rend compte à chaque fois d'une représentation au sens dramatique. En effet, il y a dans l'expérience vécue du couple toute une part de mise en scène, de théâtralisation qu'il conviendrait de souligner. Dans les romans, Jean Giraudoux emploie la métaphore théâtrale pour illustrer différentes vicissitudes. L'œuvre peut alors se concevoir comme « hybride ». Myriam Lépron le montre à propos du roman *La Menteuse*:

La scène finale est bien une mise en scène de mariage, une mise en scène qui doit conclure la vie romanesque que Nelly s'est inventée ; les deux genres se rejoignant alors.³

L'auteur semble vouloir abolir les frontières des genres et créer une forme qui puisse les concilier allant jusqu'à engendrer une sorte de rêverie poético-musicale. Sylviane Coyault revient sur cette particularité en évoquant cette empreinte musicale :

¹ Jean Giraudoux, *Juliette au pays des hommes*, [1924], *Œuvres romanesques complètes I*, éd. publié sous la direction de Jacques Body, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1990, p. 787.

² « Le dialogue amoureux chez Jean Giraudoux et ses prolongements dramaturgiques », *op. cit.*, p. 33.

³ Myriam Lépron, *Commencer...sans fin, Études des incipit et des clôtures dans les romans de Jean Giraudoux*, Thèse dirigée par le professeur Sylviane Coyault, Université Clermont II-Blaise Pascal, 2007, p. 188.

Je voudrais soutenir ici ce paradoxe que l'œuvre de Giraudoux, proluxe, lucide, mozartienne, s'appuie sur une grande rêverie paresseuse.¹

Et dans cette prose musicale, le couple représente une petite partition que l'auteur interprète sur plusieurs tons. La pièce qui illustre le mieux cette empreinte poétique est *Cantique des Cantiques*. Dans la notice consacrée à cette œuvre, Lise Gauvin déclare :

Cantique des Cantiques fut écrit quelques mois après *L'impromptu de Paris*, et constitue en quelque sorte l'accomplissement d'une poétique.²

Cette poétique dont parle Lise Gauvin ne doit pas nous éloigner de l'engagement de Giraudoux que l'on étudiera dans la deuxième partie de la thèse. En effet, en parlant du couple, l'auteur est à la pointe de l'actualité de son époque. La citation en exergue, extraite d'*Amphitryon* 38 et dans laquelle l'époux d'Alcmène exprime son désir ne doit pas nous faire perdre de vue les véritables interrogations de l'auteur. Amphitryon se projette dans l'image de deux personnages mythologiques : Philémon et Baucis. À l'instar de ces deux héros qui ont été épargnés des dieux et dont l'amour a été sanctifié, Amphitryon voudrait passer l'éternité auprès d'Alcmène. Or cette représentation est une véritable image d'Épinal qui ne saurait exprimer l'expérience vécue de tous les personnages. En effet, les différents couples qu'il est donné d'observer dans l'œuvre ne parviennent pas à cette harmonie totale. Une sorte de malédiction les poursuit. Leur destin est de se quitter au moment même où ils pensaient se retrouver comme Orphée perdant son Eurydice au moment où il croyait la sauver. Cette rupture semble en partie occasionnée par une mauvaise distribution des rôles entre l'homme et la femme comme le justifient les propos de Michel Potet:

Plus Giraudoux avance en âge et en œuvres, moins il croit au couple jusqu'à donner à cette déliance une dimension métaphysique. « Dieu est injuste », il a mal partagé entre l'homme et la femme. Lui est une sorte de Prométhée incomplet : inventif, il résout les énigmes que Dieu lui pose, mais c'est elle qui a reçu délégation de la prévision et de la force divines.³

Dans *La Française et la France*, Giraudoux revient sur la place de la femme dans la société et l'impact que cela peut avoir sur la vie du couple. Ce dernier est donc

¹ Sylviane Coyault, « Ordre et beauté, Luxe, calme et volupté : De la pensée girauducienne... », *Les Styles de l'Esprit*, Mélanges offerts à Michel Liourne, Textes réunis par Simone Bernard-Griffiths, S. Coyault, R. Pickering et J. Wagner, Actes des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont Ferrand, 1997, p. 141.

² Lise Gauvin, Notice de *Cantique des cantiques*, *Théâtre complet*, éd publiée sous la direction de Jacques Body, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1982, p. 1608.

³ Michel Potet, *Jean Giraudoux*, Ellipses, Ed Marketing S. A, 1999, p. 89.

confronté à plusieurs difficultés et aléas. L'une des épreuves qui met à mal son fonctionnement, c'est l'esprit d'indépendance qui anime l'un des deux partenaires. La femme redessine les contours du couple moderne. La mode de la garçonne qui abolit les frontières des sexes date par exemple de cette époque. Cette évolution est signalée par l'aspect vestimentaire. Le jersey, par exemple, un tissu réservé jusqu'à là pour la confection de sous vêtements masculins, est désormais utilisé pour les vêtements féminins. Coco Chanel, l'instigatrice de cette nouvelle tendance va contribuer à la mise en place d'un style androgyne. Les années folles désignent cette période de bouleversement social. Beaucoup d'écrits, datant de cette époque, ont été le reflet de ces changements radicaux. Parmi eux, le plus important est celui qui concerne la nouvelle place accordée à la femme. Hélène Tatsopoulos évoque certains de ces écrivains comme Morand et Giraudoux qui ont mis à l'honneur des figures féminines dans leur œuvre :

En effet, ils ont été des diplomates européens, des cosmopolites, au sens propre de « citoyens du monde », mais aussi des écrivains novateurs qui, au lendemain de la première guerre, ont exprimé l'esprit de « l'Europe galante », évoluant au rythme des « années folles » où les femmes tiennent le beau rôle.¹

Les romans de Giraudoux sont donc le reflet de cette émancipation féminine qui a sapé progressivement les assises du monde masculin comme le souligne Jean Giraudoux lui-même :

La femme, aujourd'hui, croit moins à l'homme, à la royauté de l'homme qu'autrefois.²

En effet, il apparaît bien difficile d'analyser le couple sans tenir compte de l'évolution de la femme à cette époque. Jean Giraudoux revient longuement dans *La Française et La France* sur les changements profonds qui animent la société.

Outre ces traits d'époque, il en existe d'autres plus anciens qui représentent de véritables obstacles. Ainsi beaucoup de personnages fustigent la société et les nombreuses institutions qui la régissent en les jugeant responsables des mésaventures conjugales. L'œuvre rend compte à chaque fois de cet élan freiné par l'ordre social, qui vient rétablir la « norme ». Souvenons-nous par exemple de *Simon le pathétique*.

¹ Hélène Tatsopoulos, « Aspects de « L'Europe galante » chez Giraudoux et Morand », *Cahiers Jean Giraudoux*, n. 16, Giraudoux, Européen de l'entre-deux-guerres, Etudes réunies et présentées par Sylviane Coyault, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 185.

² Jean Giraudoux, *La Française et La France*, Gallimard, 1951, p. 102.

Hélène, la jeune fille avec qui le héros entretient une amitié lui fait part de son souhait de le voir marié, autrement dit relié à une chaîne sociale :

Puis un jour, comme s'il était temps qu'à son tour elle s'effaçât, levant le dernier écran qui me séparait peut-être de l'avenir, sans raison, sans prétexte, elle me dit :
« Je veux vous marier, Simon...Je pense à une amie ».¹

Soumis à cet impératif social et contraints d'évoluer dans un univers hostile, les partenaires peinent à préserver leur union. Le couple se heurte à un défi. En effet, il doit aboutir à un point d'équilibre : préserver son intimité et en même temps être conforme aux exigences de la société. Or cet équilibre est difficilement réalisable car chez Jean Giraudoux, les personnages aiment mettre en avant leur différence même si cette dernière risque de leur nuire. Par conséquent, il ne faut pas s'étonner de voir beaucoup d'entre eux, rejetés de leur société. Certains d'ailleurs, on songe notamment à Électre, iront même jusqu'à revendiquer cette forme de marginalité. Lia en voulant s'unir à un ange, témoigne de cette singularité. Or ce besoin d'affirmer sa différence peut s'avérer problématique au sein d'un couple. Dès lors, c'est à un véritable affrontement que le lecteur est convié. Rapidement deux individualités se donnent à voir. D'un côté, l'homme qui accepte de bon cœur son sort, entendons par là son sort conjugal, familial et social ; de l'autre, la femme qui se pose comme une figure d'obstination. Macha Tawtel redéfinit le rôle de la femme dans l'œuvre de Jean Giraudoux en ces termes :

C'est avec Judith qu'a commencé à se dessiner cette image moderne de la femme actuelle celle qui reconnaît son irrationnel, celle qui accepte sa mission, celle qui est la mieux qualifiée pour jouer le rôle de l'héroïne tragique. Elle est capable de satisfaire sa passion jusqu'au bout, voire jusqu'à la folie.²

Ces propos démontrent que la société tient une place capitale dans la vie des personnages et qu'ils ne sauraient passer outre. Certains n'en sont pas dupes, ils sont parfaitement conscients de ce déterminisme et veulent quelquefois y échapper en expérimentant d'autres possibilités. D'où le motif récurrent de la fuite.

Cette dernière dit le besoin de l'individu d'affirmer son propre espace. Fuir, c'est tout d'abord créer son propre univers, et en exclure nécessairement le partenaire. Cet espace peut être réel mais également onirique. L'œuvre de Giraudoux peut être

¹ Jean Giraudoux, *Simon Le Pathétique*, [Grasset, 1918], *ORC I*, op. cit., p. 315.

² Macha Tawtel, « Une étudiante se déclare », *Cahiers Jean Giraudoux*, n. 26, *Giraudoux à l'étranger Un écrivain et la planète*, Numéro conçu par Alain Duneau avec la participation de Guy Teissier, Grasset, 1998, p. 268.

considérée d'un point de vue psychologique. S'affirmer en tant qu'individu à part entière, c'est redéfinir un espace qui nous est propre. La vie à deux suppose que cet espace devienne un lieu partagé. Les études contemporaines et notamment les apports psychanalytiques ont montré que les personnes vivant en couple subissent une épreuve qui passe par la volonté de se réapproprier leur espace ou d'embrasser celui de l'autre. Un psychiatre contemporain a publié un ouvrage dont le titre même offre à méditer. « *Aux territoires de l'intime* » montre cette interaction qui existe entre nos propres frontières et notre rapport à autrui. L'auteur, Robert Neuburger met en lumière cette dimension ludique des partenaires qui aiment se jouer l'un de l'autre.

Il semble qu'à un certain moment, les couples jouent à se faire peur (...). Ces jeux ne sont pas simplement l'affirmation de chacun de son droit à disposer de ses espaces propres, mais des équivalents de l'épreuve ordalique.¹

Églantine, par exemple, est un jeu d'espaces, la chambrière joue dans l'univers de son maître sans être consciente que ses faits et gestes sont savourés par le regard bienveillant de Fontranges.

Edmée redécouvre le plaisir de la solitude dans la cuisine où elle accomplit son escapade nocturne. L'espace redéfinit le personnage, le protège pour ainsi dire de sa tribu. Il ne faudra pas s'étonner qu'il se montre jaloux lorsqu'un tiers y fait irruption. La fuite est donc tout d'abord un acte qui s'inscrit dans l'espace. Mais rapidement elle s'avèrera illusoire. Comment et pourquoi, nous le verrons par la suite. En même temps qu'il y a fuite, il y a retour. Aucun suspens n'est maintenu comme en atteste *Juliette au pays des hommes*. En effet, la jeune fille ne quitte que provisoirement son fiancé et le lui dit dans le billet qu'elle lui adresse :

Adieu pour un mois, Gérard. Je prends le train de 8h10. Je t'aime et dans un mois je serai ta femme.²

Pour d'autres personnages, la fuite n'est que l'insigne d'un comportement velléitaire. Dans *Aventures de Jérôme Bardini*, la première fuite se solde par un échec et le personnage est totalement discrédité par son épouse qui le somme de partir en lui adressant un billet. Il est d'ailleurs assez remarquable de voir que c'est souvent l'écriture qui exprime cette intention de fuite. Qu'on songe alors à *Juliette au pays des*

¹ Robert Neuburger, *Les Territoires de l'Intime, L'Individu, le couple, la famille*, Paris, O. Jacob, 2000, p. 85.

² *Juliette au pays des hommes*, op. cit., p. 792.

hommes, Aventures de Jérôme Bardini ou encore *La Grande Bourgeoise*. Dans ces trois romans, les protagonistes éprouvent le besoin de recourir soit à une missive, soit à du papier pour manifester leurs projets ou leurs sentiments. Dans *La Grande Bourgeoise*, François Rabot ne sera en mesure de séduire Françoise qu'en s'abandonnant à de la prose poétique. La lettre qui généralement obéit à une logique romanesque est parodiée par Giraudoux qui la détourne de ses fonctions primordiales. Elle signe la déroute du couple. À l'échec du couple se superpose la défaite du héros qui n'est pas parvenu à son but. Le personnage est rattrapé par ses vieux démons que sont le conjoint, la famille ou la société. La liberté qu'il a goûtée n'a été que provisoire et le personnage est contraint au sacrifice de sa personne.

Ce sera alors l'occasion d'évoquer dans la troisième partie, certaines figures emblématiques comme Holopherne ou Aurélie qui constituent de véritables défenseurs du plaisir humain et qui récusent la notion de sacrifice. Ils sont d'ailleurs les porte-parole de Giraudoux car selon Alain Duneau il existe chez cet écrivain un « refus obstiné de l'esprit de sacrifice ».¹ L'œuvre de Jean Giraudoux accorde une grande importance à cette thématique. Le sacrifice sous-tend les rapports au sein du couple. Andromaque elle-même le rappelle dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* lorsqu'elle redéfinit les rapports conjugaux en ces termes.

(**Andromaque**) : Nous passons notre journée ou à nous vaincre l'un l'autre ou à nous sacrifier.² (II, 8)

Or si certaines figures acceptent le sacrifice de leur propre personne, d'autres refusent catégoriquement d'être un bouc émissaire ou tout simplement de représenter une sorte de martyr. Ce qui ressort alors de l'œuvre, c'est que le sacrifice ne peut conduire à l'épanouissement du couple car il repose sur une forme d'égoïsme latent. Tandis que certains personnages le défendent, d'autres viennent illustrer une autre conception de la vie fondée sur la jouissance immédiate et le besoin de saisir des sensations éphémères. Surgissent alors certaines figures délaissées telles que La Folle qui cherche à réinstaller le bonheur dans une société régie par le pouvoir des hommes et des « mecs ». Voici donc une autre extension au terme couple, il ne s'agit pas seulement d'une différence de sexe mais de toutes les entités qui fonctionnent selon un mode

¹ Alain Duneau, « Du côté du rêve éveillé », Jean Giraudoux de Bernard Manciet, Mérib Mamardachvili, Poésie Slované, Europe : Revue littéraire mensuelle, n. 841, 1999, p. 33.

² Jean Giraudoux, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, [1935], *Théâtre complet, op. cit.*, pp. 529-530.

binaire : femme-jeune fille, folle-mecs, sainte - maquerelle. Ce sont autant de figures qu'il semble intéressant de relever. Parmi elles, la folle offre une autre conception de la vie particulièrement intéressante.

Si l'œuvre de Jean Giraudoux intrigue à ce point, c'est bien dans la mesure où l'auteur se plaît à cultiver les différences. Malgré l'édifice social, il choque nos attentes en mettant en scène des associations atypiques. Certains personnages témoignent de leur propre conception des choses quitte à tout anéantir sur le passage comme c'est le cas d'Holopherne dans *Judith* par exemple :

(Holopherne) : Ne te plains pas. Tu es la seule jeune fille qui réalise sa mission. Tu le verras bientôt. Les jeunes filles sont toutes faites pour des monstres, beaux ou hideux, et elles sont données à des hommes. De là leur vie gâchée.¹ (II, 7)

Pour comprendre la pensée de Giraudoux, il faut donc se débarrasser d'un certain nombre de prêt-à-penser et s'introduire dans l'œuvre avec un regard neuf afin de comprendre toutes les subtilités d'une réflexion atypique.

¹ Jean Giraudoux, *Judith*, [1931], *TC, op. cit.*, p. 252.

Introduction de la première partie

Comprendre le couple, tel qu'il est abordé dans l'esthétique de Giraudoux, c'est faire une étude en amont, revenir à la question de l'origine. Paul Guimard déclare à ce propos que « *dans la première moitié de son œuvre, Giraudoux chante le couple comme cellule originelle de la création, lien nécessaire de tout destin humain digne d'intérêt, la plus noble conquête de l'humanité* »¹. Jean Giraudoux qui part du couple n'hésite pas à faire référence à différentes sources. Dans l'œuvre, on retrouve des personnages qui appartiennent à l'Ancien Testament, d'autres à la mythologie. En dépit des temps qui changent, l'auteur cherche à montrer que sur cette question en particulier, les problèmes demeurent universels. Cette problématique que l'écrivain met à l'honneur concerne aussi bien ses romans que ses écrits théâtraux. Pour autant ces deux genres ne doivent pas constituer un frein à la lecture. Giraudoux a voulu que son œuvre soit prise comme un ensemble. Ainsi même face à un roman, le lecteur peut déceler toute la part de représentation. L'appellation *Figures* du couple sied mieux dans ce contexte pour bien souligner toute la part de mise en scène. Par ailleurs, il faut garder à l'esprit que l'œuvre s'appréhende comme un jeu. Premièrement, il y a ce que les personnages montrent et ce qu'ils sont vraiment, deuxièmement ils jouent sur la notion de double et d'altérité qu'ils réinventent à leur manière. C'est sur ces points en particulier que réside toute la complexité de la question. Dans certaines œuvres, comme dans *Églantine*, cette idée transparait avec toute son intensité grâce notamment à la présence du miroir qui vient créer un effet de mise en abyme.

Il faut aussi rappeler que pour un écrivain comme Jean Giraudoux, le langage est au cœur du débat. Un couple, ce sont aussi des mots qui s'échangent. Le langage est effectivement une donnée incontournable lorsqu'on aborde une telle problématique. L'autre est un être qui reçoit des paroles et qui en formule à son tour. Quels sont leurs impacts ? Quelle(s) interprétation(s) accordées à certaines. Tout ceci n'est pas chose aisée et nécessite au contraire un grand travail de réflexion. L'auteur expérimente le langage du couple sous toutes ses formes. Il l'articule tantôt à la poésie, tantôt au chant.

¹ Paul Guimard, *Giraudoux ? Tiens !...* Paris, Grasset, 1988, pp. 159-160.

À ce propos, l'œuvre se conçoit comme une mélodie interprétée par des couples où se glissent néanmoins souvent de fausses notes. L'harmonie est définitivement brisée et un véritable duel se met en place.

Première partie : le couple : origines, représentations et langage.

I- Redéfinir la notion de couple.

A- Pour commencer

1- Qu'est ce qu'un couple ?

Le couple dans sa conception traditionnelle renvoie à l'union entre un homme et une femme. Cette idée repose sur un certain nombre de facteurs. Il existe tout d'abord une réalité biologique qui dicte une telle démarche. En effet, la réunion de deux personnes de sexe opposé correspond à une étape quasiment naturelle dont l'enjeu final est d'enclencher le processus de procréation. Cette première pensée se fonde sur une démarche empirique. Pour une œuvre littéraire, celle de Jean Giraudoux en l'occurrence, une telle approche est pour le moins minimaliste. En effet, les romans et pièces montrent que cette notion est loin d'être aussi simple et qu'il convient au contraire de bien s'y attarder. L'auteur d'*Électre* est particulièrement sensible aux vicissitudes du couple. Son œuvre, aussi dense que complexe, pourrait se lire comme un vaste poème non pas sur le couple mais sur les couples. Les héros empruntés à la mythologie offrent à Jean Giraudoux une plus grande liberté d'action. Ces personnages ont en eux une force telle qu'elle leur permet de flirter avec tous les interdits. *Électre* ne déroge pas à la règle, ses rapports avec son frère et son père trahissent un inceste. Le théâtre est aussi l'occasion de remettre en scène certaines figures bibliques comme Judith. La jeune fille choisie par le peuple juif va manquer à sa réputation en succombant au charme de son ennemi. Il suffit de ces deux exemples pour constater que les personnages n'entendent pas s'aligner aux prescriptions de leur société. Ils ont d'ailleurs conscience de ce manquement mais préfèrent vivre selon leur propre inspiration ou dirons nous selon leur propre inclination. Les héros de *Sodome et Gomorrhe* sont en ce sens des rebelles qui célèbrent à la fin de la pièce leur homosexualité et ce malgré les injonctions de l'ange. Repenser le couple est donc un moyen pour les personnages d'y introduire une once de liberté car pour certains le terme contient encore en son germe l'idée d'aliénation.

La relation de dépendance qui définit les rapports entre deux individus est dès lors remise en cause. Toute dépendance n'est pas mauvaise mais lorsqu'elle se transforme

en contrainte, elle rend étouffante, voire impossible la relation entre les deux partenaires. À cette contrainte s'ajoute le poids du social qui pèse bien lourd.

Les personnages de Giraudoux, même s'ils prennent de temps à autre la poudre d'escampette, ne sont pas des personnages asociaux. La principale difficulté qu'ils rencontrent est de parvenir à un équilibre entre ce qu'ils veulent être et ce qu'ils doivent être. Les couples qui apparaissent dans l'œuvre sont des microstructures qui dépendent peu ou prou de la macrostructure sociale. Cette approche psychanalytique nous permettra de relire *Simon le Pathétique*. Ce roman éponyme, qui date de 1918, met en scène un personnage qui se lie d'amour avec une jeune femme. Cette dernière avouera rapidement la contrainte sociale à laquelle ils devront désormais faire face :

Il faut que nos amis s'habituent peu à peu à nous inviter comme un couple, n'hésitent plus à demander à l'un des nouvelles de l'autre.¹

L'emploi du déontique : « il faut » rappelle les contingences sociales auxquelles les partenaires se trouvent conduits. L'ancrage au sein de la société est perçu comme une réelle contrainte qui conditionne les deux partenaires. Les propos de Simon prouvent à quel point nous sommes soumis à ce que Roland Barthes nommait la « doxa »² c'est-à-dire l'opinion publique. Car les personnages vivent et évoluent au sein d'une cité, nommée par certains « la polis ».³ Ils ont besoin d'être reconnus mais souhaitent en même temps vivre en toute liberté. Le couple doit donc aboutir à ce point d'équilibre, car il est soumis à deux forces, l'une interne et l'autre externe, c'est-à-dire sociale. Or l'esprit de la communauté se fait rapidement ressentir dès que deux êtres décident de s'unir. Ainsi dans le roman *La Menteuse*, Réginald, l'un des protagonistes du roman, prend conscience des souhaits et attentes de ses amis. Ces derniers veulent quelque chose qui n'existe pas et qui n'est que le fruit de leur imagination :

Tous lui cherchaient une égale et il n'y en avait pas. Tous cherchaient à former ce couple idéal que sa seule vue suggérait.⁴

¹ Jean Giraudoux, *Simon le Pathétique*, [Paris, Grasset, 1918], *Œuvres romanesques complètes I*, *op. cit.*, p. 363.

² Ce terme employé par Barthes est issu de la philosophie de Parménide et renvoie à une opinion que l'on se fait sur un aspect de la réalité.

³ Christian Allègre, « Le flirt et l'oxymore », *Jean Giraudoux*, Bernard Manciet, Méréab Mamardachvili, Poésie Slovène. *Europe*, revue littéraire mensuelle, n.841, *op. cit.*, p. 34.

⁴ Jean Giraudoux, *La Menteuse*, [1958], *Œuvres romanesques complètes II*, éd établie sous la direction de Jacques Body, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, La Pléiade, 1994, p. 682.

Les œuvres de Giraudoux se répondent. Ainsi *La Menteuse* est en quelque sorte le prolongement d'un autre roman : *Églantine*. Jean Giraudoux y présente une jeune femme qui hésite entre deux figures de la vieillesse. Dans cette œuvre, l'élément à retenir est une fois encore le regard d'autrui qui commande nos faits et gestes.

Le lien qui le rattachait à la jeune femme était si peu visible qu'un homme la suivit, la devança, resta à sa hauteur, se logeant dans l'alvéole invisible, [...], s'amusant à marcher près d'elle, à former avec elle un couple qu'il exposait au regard des passants non sans fierté, [...].¹

En somme, c'est la représentation plus que le couple en soi qui importe aux yeux de la société. Ainsi, Moïse exhibe la jeune femme telle un trophée. Ce qui prévaut chez lui c'est la reconnaissance des autres. Le couple veut à tout prix être cautionné par le groupe auquel il appartient : c'est souvent un gage de sa survie. En supportant ce fardeau, les personnages peinent à préserver leur intimité et leur union. Telle est la difficulté à laquelle les hommes se trouvent confrontés : trouver un juste équilibre entre d'un côté les aspirations personnelles et de l'autre côté les règles édictées par le monde extérieur. Un tel pari est péniblement réalisable et le couple ne parvient à l'atteindre que bien difficilement. Si le social recèle une importance, qu'en est-il du religieux ?

Chez Jean Giraudoux, le couple est débarrassé de toute sa dimension religieuse. Ceci est dû principalement à deux facteurs. Comme nous l'avons rappelé précédemment dans l'introduction, le défi d'une telle œuvre a été de concilier entre le rêve, la poésie et de l'autre l'engagement. André Rousseaux explique cette absence du religieux en ces termes :

Parce que nous en arrivons là, il ne faudrait pas croire qu'il y a dans l'œuvre de Giraudoux une tendance religieuse. La religion est le lien de la terre au ciel. Or l'œuvre de Giraudoux est une évasion de la terre dans un ciel qui n'est qu'à lui.²

L'œuvre de Giraudoux s'appréhende donc comme une évasion, un détachement qui se vit en dehors de toute préoccupation religieuse. Par ailleurs, sa pensée s'inspire de la laïcité qui commence à s'imposer fortement au début du XX^{ème} siècle. Ses écrits sont un écho des acquis de la politique de l'époque. La loi de séparation des Églises et de l'État qui fut proposée par Aristide Briand en 1905 met en place un système laïc. L'Auteur d'*Électre* dont l'admiration pour Briand n'est plus à démontrer ne fait pas

¹ Jean Giraudoux, *Églantine*, [Bernard Grasset, 1927], *O.R.C.I*, op. cit., p. 1024.

² André Rousseaux, *Portraits littéraires choisis*, Suisse, Editions Albert Skira, 1947, p. 125.

peser sur ses personnages une morale chrétienne. Bien au contraire, les personnages qui brandissent le drapeau de la religion ne sont au final que des êtres dont se moque l'écrivain. Dans *Pour Lucrèce*, Lucile qui incarne les excès du religieux finit par être la proie des libertins. La jeune femme et son époux : le procureur rappellent alors des archétypes moliéresques comme l'exemple du cocu. À l'opposé de cette configuration, Giraudoux met en scène des personnages qui célèbrent le corps et pourfendent le discours religieux, vide de sens. Judith, la jeune fille sacrifiée par son peuple, n'atteint sa force que dans les bras de son amant. Aucune culpabilité ne se ressent chez elle. Elle nargue le dieu des Juifs et célèbre son dieu à elle. Judith comme d'autres personnages ont réussi à transgresser les barrières du religieux. Pour autant, cela ne signifie pas que le couple en ressorte glorieux. Le regard d'autrui le commande quelquefois.

Jean Giraudoux exploite aussi bien des références bibliques que mythologiques. Or les mythes gréco-latins interrogent le regard de l'autre. Pygmalion et Narcisse rendent compte de cette idée. Le premier personnage est connu pour avoir façonné une statue qui s'est animée. Ce projet répond à une ambition : le démiurge éprouve le besoin d'être reconnu par le regard d'un autre, *a fortiori* quand cet autre est la création même du sculpteur. Ce mythe est très intéressant dans la mesure où il montre un type de relation entre un homme et une femme. En effet, originellement, que ce soit dans les écrits bibliques ou mythologiques, la notion d'altérité est absente. Il est plus question d'une relation en miroir, chacun étant aliéné à l'autre. Ainsi Galatée n'est pas un être créé indépendamment de Pygmalion, c'est le personnage mythologique lui-même qui s'est projeté dans l'image de cette statue.

Le mythe de Narcisse n'est d'ailleurs qu'un avatar de celui de Pygmalion. En effet, Narcisse crée à sa manière un couple à ceci près que l'autre est seulement projection de sa propre image. Ainsi dans *Amphitryon 38*, le couple formé par Alcmène et son époux offre matière à réflexion, s'agit-il de deux êtres indépendants ou est-ce la même personne ? Jupiter lui-même semble s'y perdre et c'est Mercure qui alerte son attention :

(**Mercure**) : Tiens, la silhouette se coupe en deux ! C'était deux personnes enlacées ! Ce n'était pas du fils de Jupiter que cette ombre était grosse, mais simplement de son mari !¹ (I, 1)

¹ Jean Giraudoux, *Amphitryon 38*, [1929], *Théâtre complet, op. cit.*, p. 117.

Le mythe de Narcisse est particulièrement intéressant lorsqu'il s'agit d'étudier l'attitude du personnage masculin. Narcisse est voué à disparaître car le couple qu'il avait formé n'est en réalité qu'une illusion. En effet, il est plus question dans ce contexte d'un dédoublement que d'une simple fusion entre deux êtres ; Yves Alain Favre reconnaît que « Narcisse est puni d'avoir voulu se dérober à la loi commune et de n'avoir consenti à aimer personne ».¹ Le mythe de Narcisse trouve un écho dans *Sodome et Gomorrhe*. Ruth, elle aussi, éprise de sa propre personne, délaisse son conjoint. Toutes les activités, elle les exerce de manière purement solitaire.

(Ruth) : Maintenant je mange, je pense, je souffre, j'aime moi-même.² (I, 1)

Par le truchement de ces paroles, Ruth enfreint la loi du couple. Elle contrevient aux desseins divins puisqu'elle se plaît dans un état de parfaite solitude et se soustrait à la présence masculine. Beaucoup de personnages se plaisent dans leur retrait. Si Électre effraie à ce point son petit monde, c'est bien dans la mesure où elle s'est exilée dans sa tour d'ivoire et affectionne cette solitude dans laquelle elle s'est emmurée. Ainsi l'étranger, qui fait irruption à Argos, est étonné de voir Électre repliée dans une chambre lointaine. (Acte I, Sc1). La fille d'Agamemnon n'est pas le seul personnage qui exprime ce narcissisme. En effet, souvenons-nous d'*Églantine*. Dans ce roman, la jeune femme est fascinée par sa personne. Tous les jours, elle se rend auprès de son maître endormi afin de s'y observer des heures durant.

Appâtée par sa propre image plus encore que par les photographies, n'imaginant rien de plus captivant, elle était prise.³

À travers ce personnage, Jean Giraudoux peint l'une des constantes de l'âme humaine. Les personnages, tous autant qu'ils soient, expriment chacun à leur degré l'une des formes de ce narcissisme. Ainsi, dans *La Grande Bourgeoise*, la jeune femme est partagée entre trois hommes. Fieschi, l'un des concurrents a bien compris que l'unique moyen de s'attirer les faveurs de cette femme est de lui renvoyer une image positive. Le personnage se livre alors à un panégyrique auquel la jeune femme n'est pas insensible.

¹ Yves Alain Favre, « Narcisse », *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de P. Brunel, Nouvelle Edition augmentée, Ed du rocher, 1988, p. 1072.

² Jean Giraudoux, *Sodome et Gomorrhe*, [1943], Jean Giraudoux, *Théâtre Complet*, op. cit., p. 865.

³ Jean Giraudoux, *Églantine*, op. cit., p.1006.

Sans jamais porter les yeux sur ce corps, il se mit à le décrire. Il n'avait l'air que d'un lecteur de pensée, et il savait tout de ses genoux, de ses hanches. Il connaissait au centimètre le tour de sa cheville, la distance de sein à sein. Françoise le connaissait non moins exactement, il disait juste. Elle avait l'impression d'un essayage réussi à la première fois. C'était bien la plus agréable de ses robes que Fieschi lui passait là. Il la forçait à contrôler dans un miroir...on n'a jamais encore appâté une femme qu'avec elle-même...elle venait à lui.¹

L'homme est donc un avatar de Narcisse, il aime sa propre image mais veut dans le même temps être admiré par le regard d'autrui. C'est ce qu'explique François de Singly :

L'individu ressemble à Narcisse, il aime s'occuper de lui-même, mais en diffère aussi dans le besoin d'un miroir spécifique : le regard d'autrui.²

L'une des causes qui peut expliquer l'échec du couple réside dans ce narcissisme criant. En réalité, dans la recherche du partenaire, il y a souvent un désir de se retrouver soi-même. Nous aimons l'autre soit parce qu'il nous renvoie notre propre image, soit parce qu'il aime notre image. Or dans tous les cas, cela peut s'avérer fatal car le narcissisme est toujours relié à une forme de mort comme l'explique Brigitte Balbure :

Et c'est bien là le destin narcissique du sujet, qu'il le sache ou qu'il en soit dupe : à s'enamourer d'un autre qu'il croit être lui-même, ou à se prendre de passion pour quelqu'un sans se rendre compte qu'il s'agit de lui-même, à tous les coups il perd, et surtout se perd.³

La référence aux mythes de Pygmalion et de Narcisse est l'occasion d'établir un premier constat et de voir que la naissance d'un couple est quelquefois le fruit d'un amalgame entre amour-propre et égoïsme. Giraudoux en avait bien l'intuition.

¹ Jean Giraudoux, *La Grande Bourgeoise*, [1928], *ORC I, op. cit.*, p. 1141.

² François de Singly, *Le Soi, Le Couple et La Famille*, Nathan, 1996, p. 20.

³ Roland Chemama, Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Larousse, 2007, p. 265.

2-Aux origines du couple.

La notion de couple a donc toujours été première. Dans la mythologie gréco-latine, c'est un couple qui est à l'origine de la naissance de tous les dieux. Gaïa la Terre-Mère a donné vie à un fils Ouranos avec qui elle s'est unie pour engendrer toutes les autres divinités. Ce qui ressort de ce mythe, c'est que la notion de couple est loin d'être aussi simple, dans la mesure où nous assistons en même temps à une création et à une fusion entre deux êtres. Quand un couple n'occupe pas la première place, c'est un Dieu Suprême Androgyne, homme et femme ou père et mère à la fois, tel le Zeus des hymnes orphiques, qui assume la création. La Bible elle-même esquisse l'image de l'androgyne :

Les deux ne feront qu'une seule chair. Ainsi ils ne sont plus deux, mais une seule chair.¹

Si Dieu a créé l'homme à son image, cela revient à dire qu'il porte en lui le principe masculin et féminin. Or on se rend rapidement compte que le Créateur a échoué dans sa mission et que sa créature lui renvoie plutôt une image négative. On parlera dans un tel contexte de démiurge pour ne pas entrer dans des considérations purement chrétiennes. Ainsi dans *Amphitryon 38*, bien que nous soyons dans une vision païenne, Le trompette constate les erreurs de la création en déclarant :

(Le Trompette) : C'est un sacrilège que de prouver à notre créateur qu'il a raté le monde.²
(III, 1)

Et le couple est un parfait exemple de cet échec. En voulant reconquérir une unité originelle, il ne fait que s'empêtrer dans des unions éphémères. L'homme est par nature inconstant, il serait naïf de croire qu'il puisse se satisfaire d'un seul être si ce n'est au prix de nombreuses concessions et plusieurs sacrifices.

Mais revenons à la quête de l'androgyne dans le texte originel. Le récit de la Genèse « postule une bissexualité de Dieu et montre en sa double image, l'Adam et l'Eve d'avant la Chute, une cohabitation harmonieuse du masculin et du féminin ».³ L'androgyne constituerait alors un véritable âge d'or de l'humanité. Eléonore Roy-Reverzy revient sur ce mythe en ces termes :

¹ *La Bible de Jérusalem* « questions sur le divorce », Les éditions du seuil, 1973, p. 1470.

² Jean Giraudoux, *Amphitryon 38*, op. cit., p. 177.

³ Marie Miguet « Androgyne », *Dictionnaire des mythes littéraires*, Rocher, 1988, p. 58.

À la créature femelle, l'androgynisme est préféré pour l'image de la totalité qu'il recèle.¹

Cette fusion parfaite ne comporte pas de coloration péjorative ; bien au contraire, elle est la marque d'« un commencement paradisiaque ».² Le mal moderne ne serait donc que la conséquence fatale de la séparation des êtres. Dans un article consacré à *Amphitryon 38*, Elisabeth Goulding rappelle les maux engendrés par cette scission de l'androgynisme originel :

Aussi tout le mal du monde est-il engendré par la déchirure et la division de l'androgynisme originel.³

Notre ère est caractérisée par la rupture de cette unité première. Dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Andromaque rêve d'un jour où la vie représenterait un tableau quasi idyllique au sein duquel : « Les blés seront dorés et pesants, la vigne surchargée, les demeures pleines de couples ».⁴ (I, 3) Cette représentation est une véritable image d'Épinal et ne peut correspondre à la réalité. Chez Jean Giraudoux, la nature est perçue dans sa dimension farouche et sauvage. Souvenons-nous d'Électre qui révèle vers la fin de la pièce toute sa violence. Tout comme dans l'épisode biblique de *Sodome et Gomorrhe*, la nature prend position quitte à tout anéantir sur son chemin si le monde perdait ses valeurs comme c'est le cas dans l'histoire du couple. Ce dernier se caractérise dans l'œuvre par une rupture qui conduit les êtres à errer inlassablement à la quête de leur moitié. Dans un ouvrage consacré à l'Androgynisme, Marie Miguet décrit ce modèle répétitif :

On retrouve le même schéma : perfection originelle d'une unité duelle, transgression orgueilleuse de l'homme, mutilation opérée par la divinité offensée, errance tragique des moitiés d'hommes divisées, espoir de se rapprocher dans le temps et dans la souffrance de l'unité perdue.⁵

¹ Eléonore Roy-Reverzy, *La Mort d'Éros, la Mésalliance dans le roman du second XIX^{ème} siècle*, Sedes, 1997, p. 341.

² « Androgynisme », *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 62.

³ Elisabeth P. Goulding, « La Communication considérée comme un motif dans *Amphitryon 38* », *Cahiers Jean Giraudoux*, n.10, Jean Giraudoux et la Scandinavie- Du texte à la scène- Colloque de Strasbourg 29-31 octobre 1980, p. 59.

⁴ *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, op. cit., p. 486.

⁵ « Androgynisme », *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 58.

Nous pourrions dès lors constituer un schéma quinaire en nous appuyant sur les fonctions énumérées par Propp¹ :

- * **L'androgynisme originel** – état initial
- * **Hubris de l'homme** – transgression
- * **Séparation opérée par la divinité** – manque
- * **Errance des moitiés** – quête
- * **Reconquête de l'androgynisme originel** – état final

Beaucoup d'œuvres épousent ce modèle. Mais ce schéma n'est pas le seul applicable à l'œuvre de Jean Giraudoux. D'autres critiques préfèrent analyser le parcours sous forme de triptyque, c'est notamment le cas de Michel Potet pour qui la vie du couple se résume à ces trois phases :

Séduction, union, abandon sont les trois étapes classiques du parcours à deux.²

Il existe donc d'abord et avant tout une union principale, une fusion entre deux êtres qui rappellerait l'androgynisme originel. Ce dernier prend forme avec des couples comme Juliette et Gérard, Edmée et Pierre, Florence et Jérôme, Lia et Pierre, mais dans tous ces couples cités, une lézarde s'infiltre, qui conduit à une rupture. L'homme a transgressé un ordre, un contrat entre Dieu et sa créature. Dans *Sodome et Gomorrhe*, l'Archange décrit la punition divine résultant de cette transgression :

(**L'Archange**) : Et Dieu sévissait contre eux durement, mais jamais mortellement, car ce jumelage et cette ligue contre lui-même étaient aussi une fidélité et une promesse.³
(I, Prélude)

Cette cassure a engendré un besoin de s'accomplir autrement, telle est la quête à laquelle se livrent les personnages. Dès lors les romans de Jean Giraudoux se rapprochent des Romans Utopiques du XVIIIème siècle. En effet dans un ouvrage consacré à cette question, Leyla Rammah constate :

¹ Vladimir JA. Propp, *Morphologie du conte*, Traduit du russe par Claude Ligny, Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, 1970.

² Michel Potet, *Jean Giraudoux*, Ellipses, Ed Marketing S.A, 1999, p. 85.

³ Jean Giraudoux, *Sodome et Gomorrhe*, [1943], *TC, op. cit.*, p. 857.

Tous ces romans fonctionnent selon le même schéma narratif. Le héros fuit une société trop dure, trop injuste et subit une série d'épreuves qui le conduit vers un état idyllique, un état « trop beau » pour être vrai.¹

Dans ce schéma, il convient de souligner la notion de manque qui commande la fuite et la rend inévitable. Elle est inscrite dans l'histoire du couple, et se trouve bien illustrée dans *Juliette au pays des hommes*. En effet, au cours de ses nombreuses pérégrinations, Juliette s'aperçoit que sa situation n'est pas unique mais que bien d'autres personnes ont fait l'expérience de ce malaise intérieur.

Eux aussi, mis en confiance, lui racontèrent pourquoi ils avaient manqué leur vie. « J'ai manqué ma vie par ma faute, avoua M. By. [...] J'ai manqué ma vie, dit M. Guillet, parce que je n'ai jamais traité un seul être au monde comme il l'aurait fallu.²

Le verbe *manquer* est ici à comprendre comme synonyme de « rater » mais aussi comme symptôme d'un vide existentiel. Les personnages ressentent une espèce de vacuité contre laquelle ils ne peuvent rien. Les femmes, qui sont les véritables victimes de ce *démon de midi*, recherchent une solution. Dans *La Menteuse*, Nelly prend conscience de ce tournant de sa vie : le bilan qu'elle fait la pousse à réfléchir si sa vie a été manquée ou non :

La vérité est que Nelly approchait de ce moment qui arrive un jour ou l'autre dans la vie de tout homme et de toute femme, et qui en fait une vie justifiée ou manquée.³

Pour pallier ce sentiment, les personnages sont souvent soumis à des choix. Leur parcours pourrait par conséquent se lire comme une hésitation constante entre deux possibilités. Dans *Églantine*, l'héroïne oscille entre Moïse et Fontranges :

Celle qui savait combien était beau Fontranges se taisait pour toujours. Puisque le monde lui offrait, jadis avec Fontranges dans la nuit et l'obscurité, aujourd'hui avec ce gros personnage sous un phare et sous deux orchestres, une recreation hors du temps, une détente sans état civil, l'exercice d'une pensée dévouée et heureuse, elle n'en demandait pas davantage. Elle ne s'interrogeait pas sur la nature de son affection pour ces deux hommes, [...].⁴

Cette hésitation entre deux hommes réapparaîtra dans un autre roman, celui de *La Menteuse*. Tout comme Églantine, Nelly ressent un déchirement « entre cet homme qui

¹ Leyla Rammah, *De Quelques Manifestations de la Fuite dans le Roman du XVIIIème siècle, ou le texte romanesque, espace de fuite, Espaces de fuite dans la littérature narrative française avant 1800*, Actes du Colloque International de La Société d'Analyse de la Topique Romanesque (Kairouan 24-27 novembre 1998), textes réunis et présentés par Arbi Dhifaoui, Facultés des Lettres et Sciences Humaines Kairouan, Mars 2002, pp. 188-189.

² *Juliette au pays des hommes*, op. cit., p. 802.

³ *La Menteuse*, op. cit., p.702.

⁴ *Églantine*, op. cit., p. 1032.

avait des prénoms, des surnoms, qui lui parlait d'amis, d'amis à noms et à surnoms, qui touchait chaque bibelot, saluait chaque tableau, et cet autre avec lequel elle vivait sans qu'un nom humain, sans qu'un objet familial vînt jamais les distraire ».¹ Tous ces personnages sont comme nous l'avons mentionné auparavant des êtres en manque qui recherchent à travers une relation amoureuse atypique une espèce de satisfaction. Peut-on alors parler d'une philosophie chez Jean Giraudoux qui prône la réunion de ces deux êtres en manque ? Il serait intéressant de faire le point sur la question. En effet, l'iconoclaste Giraudoux, celui qui réfute la pensée chrétienne car « [...] il lui reproche, par l'idée de péché, de contribuer à replier l'homme sur lui-même »² met en scène tout au long de ses écrits des personnages en manque. Malgré son rejet de la religion, on ne peut s'empêcher de constater le substrat chrétien qui pèse sur la pensée occidentale. La réflexion apportée par François Hohwald peut nous éclairer sur certains points:

Ainsi, le choix amoureux renvoie à l'élaboration d'un lien d'alliance entre deux sujets qui se savent êtres de désir, êtres de manque, êtres en recherche d'unité, d'identité, de complémentarité, de réciprocité.³

Il serait faux de croire que Giraudoux est partisan d'une guerre des sexes. Au contraire, l'auteur de *Combat avec l'ange* récuse toute égalité entre l'homme et la femme car cette égalité les pousserait à vivre chacun de son côté. Victoria B. Korzeniowska rappelle dans son essai que Giraudoux défend l'idée de complémentarité au sein du couple :

The importance of women's contribution to society is acknowledged, but Giraudoux's comment reveals that he is not advocating equality between men and women, but sees each sex as having its own specific attributes.⁴

Il est d'ailleurs intéressant de voir que François Hohwald parle non pas d'être en manque mais d'être de manque. Le manque est une caractéristique intrinsèque de l'être humain et les personnages n'échappent pas à cette règle.

¹ *La Menteuse*, op. cit., p. 709.

² René-Marill Albérès, *Esthétique et Morale chez Jean Giraudoux*, Nizet, 1970, pp. 369-370.

³ François Hohwald, *Entre Idéal d'Eglise et réalité vécue : le couple chrétien marié, disciple du Christ*, Doctorat de théologie catholique, thèse dirigée par le Professeur Robert Moldo, Strasbourg, octobre 2009, p.168.

⁴ Victoria B. Korzeniowska, *The heroine as social redeemer in the plays of Jean Giraudoux*, Peter Lang AG, Bern, 2001, pp. 21-22.

Traduction proposée :

L'importance du rôle de la femme dans la société est une chose reconnue, mais les écrits de Giraudoux démontrent que l'auteur n'est pas partisan d'une égalité des sexes puisqu'il considère que l'homme et la femme ont chacun des caractéristiques spécifiques et complémentaires.

À ce manque ressenti, le personnage hésite souvent entre deux alternatives qui se présentent à lui. Tel est le cas des jeunes filles, tiraillées entre une réalité désenchantée et un univers onirique rempli de perspectives nouvelles. En s'appuyant sur *Intermezzo*, Angels Santa résume le parcours de l'une d'entre elles :

Isabelle est un être aérien, fait de lumière et de transparence. À cause de cela elle est capable de tomber amoureuse d'un spectre et de se laisser séduire en même temps par le Contrôleur. L'un symbolise l'attrance de l'au-delà, du mystère, du fantastique, l'autre symbolise l'attrance de la terre, du réel.¹

Toutes les héroïnes précédentes sont soumises à des choix. C'est aussi le cas de Juliette qui se trouve être à la croisée des chemins : il s'agira pour elle de prendre la bonne décision même si celle-ci bouscule les canons moraux et sociaux. Les femmes semblent placées devant une alternative. Or c'est souvent un pseudo-choix car il n'y a pas de réelle différence entre les deux solutions qui se présentent. En effet, en hésitant entre Moïse et Fontranges, Églantine ne fait qu'hésiter par exemple entre deux figures de la vieillesse. Dans *La Grande Bourgeoise*, il s'agit de la même configuration. En effet, malgré une apparente différence, les hommes demeurent fondamentalement identiques :

Ce qui gênait Françoise dans son penchant, dans son amour futur, pour Pierre Durlan, c'était la ressemblance de Pierre avec son cousin Jacques Fieschi.²

Certains éprouvent le besoin de rompre la malédiction qui pèse sur eux. On est alors en droit de se demander si la rupture du couple vient des dieux ou de l'homme ? En effet, la fusion entre deux êtres permet vraisemblablement de reconquérir une harmonie originelle. Or cette réunion confère une perfection d'ordre divin, comme l'indique Karin Heller:

C'est dans cette unité trouvée que l'homme et la femme vivent vraiment en paix l'un par rapport à l'autre et aussi par rapport à Dieu, lequel n'est pas divisé, ni divisible en lui-même.³

¹ Angels Santa, « Voyage au bout de la féminité : quelques images de femmes », *La poétique du détail : autour de Jean Giraudoux, volume II, Cahiers Jean Giraudoux, n. 34*, Etudes réunies et présentées par André Job, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, pp. 154-155.

² *La Grande Bourgeoise*, op. cit., p. 1129.

³ Karin Heller. *Et Couple il les créa*, Cerf, 1997, p. 17.

Pour ne pas donner au couple comme ci-dessus une considération purement chrétienne, nous dirons qu'il existe toute une relation qui oppose les êtres au démiurge. Dans les pièces d'inspiration païenne, les dieux se méfient de cette nouvelle force acquise par le couple. Et Alcmène s'en félicite dans *Amphitryon* 38 :

Je me réjouis d'être une créature que les Dieux n'ont pas prévue...¹ (I, 6)

La jeune femme se targue d'échapper à la force divine. Elle est persuadée que le couple lorsqu'il parvient à un équilibre indéfectible est le plus bel obstacle à la force du créateur. Ainsi pour contrer les efforts de Jupiter, elle s'affiche fièrement avec son époux :

(Alcmène) : Du plus profond de l'Olympe, il faut qu'il nous aperçoive ainsi, l'un près de l'autre, sur notre seuil, et que la vision du couple commence à détruire en lui l'image de la femme isolée...² (III, 3)

La réflexion de Karin Heller peut éclairer l'œuvre de Jean Giraudoux. En effet, l'unité retrouvée constitue une réelle menace. Le philosophe Platon s'est intéressé à cette question. Dans *Le Banquet*, il donne la parole à Jupiter pour qui la scission du couple résulte de la volonté divine.

Je vais immédiatement les couper en deux ; nous obtiendrons ainsi le double résultat de les affaiblir [...] ³

Les hommes semblent donc conditionnés par un déterminisme divin qui verrait d'un mauvais œil la mise en place d'une force concurrente représentée par le couple. La formation du couple est une arme à double tranchant qu'Abdelghani El Himani résume en ces termes :

Giraudoux réitère les grands principes de l'amour : la réciprocité, l'importance du couple, ce couple qui n'était autrefois que l'androgynie, être parfait et unique et qui rivalisait avec les Dieux par sa force et par son autonomie.⁴

¹ Jean Giraudoux, *Amphitryon* 38, [1929], *TC, op. cit.*, p. 137.

² *Ibid.*, p. 180.

³ Platon. *Le Banquet*, Traduction et notes par Emile Chambry, Garnier Frères, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 49.

⁴ Abdelghani El Himani « Le Mythe de l'Androgynie chez Giraudoux Dramaturge », *Giraudoux et les mythes*. Textes réunis par Sylviane. Coyault, Pierre Brunel, Alain Duneau et Michel Lioure, Presses universitaires Blaise Pascal, CRLMC, 2000, p. 70.

Effectivement, il s'agit d'une réelle joute entre l'humain et le divin. Le premier cherchant à acquérir une force incommensurable capable de braver les pouvoirs d'un Dieu tout puissant. Les trois grands mythes fondateurs de l'androgynie : le mythe biblique, platonicien et ovidien- expriment ce rapport ambivalent comme le fait observer Marie Miguet:

Les trois mythes mettent en jeu à la fois l'homme et la divinité, laissant entendre que la possession de deux sexes est un redoutable reflet du divin et que ce privilège, lorsqu'il est détenu par l'homme, risque de le faire entrer en conflit avec le démiurge.¹

Le couple acquiert une force prométhéenne, qui s'inscrit dans une logique de la transgression. Jupiter reconnaît ainsi le triomphe d'Alcmène. Selon lui, « c'est elle le vrai Prométhée ».² (II, 3) La divinité se prend à son propre jeu et reconnaît son échec face au couple :

(Jupiter) : Le spectacle de leur orgueil est si réjouissant, que nous leur avons fait croire qu'un conflit sévit entre les dieux et eux-mêmes. [...] Or, ce conflit existe, et j'en suis aujourd'hui la victime.³ (II, 3)

Parvenir à trouver sa moitié est un réel danger qui menace les Dieux. Mais avant d'y parvenir, l'homme effectue un long périple. Effectivement, avant de reconquérir, comme le mentionne Aurel David, cette « monade humaine »⁴, les personnages déambulent à la manière d'Ulysse s'essayant à plusieurs unions éphémères. Dans *Églantine*, les jeunes femmes que rencontre Moïse sont évoquées de manière fortement ironique :

Mais ce qui le préoccupait surtout dans la révélation de Chartier, c'est qu'il libérait Églantine du troupeau de ses devancières, [...]⁵

L'emploi du substantif troupeau connote le caractère inférieur, voire animal de toutes les conquêtes passées du vieillard. Le personnage peine à trouver son être d'élection. L'œuvre de Jean Giraudoux s'attache donc à décrire cette recherche ou plutôt cette quête au cours de laquelle les personnages sont amenés à découvrir la vérité du couple. Alain Duneau la résume par ces mots :

¹Marie Miguet, « Androgynie », *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 62.

² *Amphitryon* 38, op. cit., p. 150.

³ *Ibid.*, p. 150.

⁴Aurel David, *Vie et mort de Jean Giraudoux*, Flammarion, 1967, op. cit., p. 224.

⁵ *Églantine*, op. cit., p. 1048.

Chacun des héros est en quête d'une authenticité première : [...]¹

Cette quête les conduit inmanquablement à renouer avec un état originel. À ce titre, l'œuvre de Jean Giraudoux repose en grande partie sur une esthétique du commencement, de l'origine. Myriam Lépron dans sa thèse consacrée aux *Incipit et clôtures* dans l'œuvre de Jean Giraudoux revient sur cette esthétique de l'origine :

Le motif de l'origine, plus encore que la fuite, est associé au nom de Giraudoux jusqu'au cliché. Il se décline de différentes manières : rêve insulaire, références à la Genèse, rêve de reconstituer le couple originel.²

Les personnages recherchent tous vraisemblablement cet état premier, ils tentent de remonter les automatismes pour renouer avec l'ère des commencements comme l'observe Jean Yves Tadié :

Le héros giralducien n'a [...] d'autre projet que celui de retourner à l'origine, [...]³

Les personnages cherchent à retrouver des sensations et des émotions perdues. Il s'agit pour eux de renouer avec un état d'avant la faute comme c'est le cas pour Juliette. Dans ce roman, cet état quasi-originel est particulièrement manifeste :

C'est justement que j'ai un poids de moins à porter. C'est que je vis encore, comme l'autre, dans cet intervalle qui sépara la création et le péché originel. J'ai été excepté de la malédiction en bloc. Aucune de mes pensées n'est chargée de culpabilité, de responsabilité, de liberté.⁴

Dans cette quête de l'origine, il y a une envie de se détacher de tous les miasmes du quotidien. Car chez Jean Giraudoux, les personnages sont foncièrement perfectionnistes voire idéalistes. Ils sont à la recherche de l'amour parfait comme le déclare Jean-Claude Sertelon :

L'amour parfait évoque le souvenir du couple primitif dans l'esprit de l'écrivain [...]⁵

¹ Alain Duneau « Un Nouveau Roman Sociologique : La Crise de la Civilisation dans les derniers romans de Giraudoux », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Jean Giraudoux. Sept / Déc. Armand Colin, 1983, p. 790.

² *Commencer...sans fin, Études des incipit et des clôtures dans les romans de Jean Giraudoux*, p. 364.

³ *Le Récit Poétique*, op. cit., p. 24.

⁴ *Juliette au pays des hommes*, op. cit., p. 852.

⁵ Jean-Claude Sertelon, *Mémoire d'Études et de Recherches dirigé par M.J.R.Derre*, Faculté des Lettres-Lyon, p. 253.

Pour accéder à cet « amour parfait », les personnages se livrent à une quête qui prend des accents mystiques. Juliette, par exemple, entend renouer avec un état antérieur, primitif, comme le remarque Michel Potet :

Juliette, qui éprouve une nausée de l'humain, souhaite régresser vers le primitif du monde, et aspire au marécageux des ères révolues, au visqueux des laves originelles.¹

C'est dans cette perspective qu'il faut lire une œuvre comme *Suzanne et le Pacifique*, où une héroïne entend retrouver un monde originel. Or cette manière de procéder est fréquente. Pour Yves Moraud, [Giraudoux] « [...] ramène [ses personnages] à un état de virginité, d'inexpérience et de disponibilité, ligne de départ idéale à partir de laquelle paraissent s'offrir à eux tous les possibles ». ² Par ailleurs, la présence de certains lieux, comme les jardins, participe de cette remontée aux origines. Jean Yves Tadié le souligne encore :

Le personnage de Giraudoux est donc proche de l'origine, héros des jardins d'Eden ; premier en qualité, et dans l'espace, il l'est encore dans le temps.³

Ainsi dans beaucoup d'œuvres comme dans *Choix des Élues*, se manifeste une nostalgie de l'état édénique. Cette reconquête est nécessaire pour retrouver l'état originel dont se réclament les personnages. Jupiter, lui-même, dans *Amphitryon 38*, ne peut cacher sa fascination pour cet état :

(**Jupiter**) : J'aime, au début des ères humaines, ces deux grands et beaux corps sculptés à l'avant de l'humanité comme des proues.⁴ (III, 4)

En écrivant *Amphitryon 38*, Jean Giraudoux a pu être influencé par la pensée platonicienne. Alcmène et Amphitryon sont en quelque sorte arrivés à cette union redoutée par les Dieux. Jupiter ne parvient pas à l'accepter et emploiera tous les moyens pour venir à bout de cette constance conjugale. Alcmène mesure l'étendue de son amour, un amour qui surpasse la force divine. Elle incarne avec son époux, un véritable absolu :

¹ Michel Potet, Notice de *Juliette au pays des Hommes*, *ORC I*, op. cit., p. 1715.

² Yves Moraud, *Giraudoux et notre interrogation sur le pouvoir, le sens et le discours*, *Cahiers Jean Giraudoux* n.12, Modernité de Giraudoux Colloque de Limoges 1982, Bernard Grasset, 1983, p. 28.

³ *Le Récit poétique*, op. cit., p. 23.

⁴ *Amphitryon 38*, op. cit., p. 184.

(Alcmène) : car je me réjouis qu'il n'y ait pas dans l'Olympe un Dieu de l'amour conjugal.¹
(I, 6)

L'amour conjugal que peint Alcmène n'a pas grand chose à voir avec le mariage traditionnel. D'ailleurs peut-on dire que Jean Giraudoux a encore foi dans cette institution lorsqu'on voit que dans l'œuvre, il n'y a quasiment pas de mariage heureux ? Alcmène croit en une union qui se fait à deux sans témoin et sans pression. Elle demande à son mari de renouveler ses vœux sans la présence d'une tierce personne. Avec Alcmène, l'époux accède à une autre dimension. C'est celui qui partage les menus faits quotidiens et elle n'entend vivre que de cette présence conjugale.

(Alcmène) : Si tu n'es pas celui près de qui je m'éveille le matin et que je laisse dormir dix minutes encore, d'un sommeil pris sur la fange de ma journée, et dont mes regards purifient le visage avant le soleil et l'eau pure ; si tu n'es pas celui dont je reconnais à la longueur et au son de ses pas s'il se rase ou s'habille, s'il pense ou s'il a la tête vide, celui avec lequel je déjeune, je dîne et je soupe, [...] ! Qui es tu ?² (I, 6)

Amphitryon est le prolongement d'Alcmène, elle ne vit que pour et par lui. Ainsi Jupiter répugne à causer le moindre mal à Amphitryon car il est persuadé que cela risque de causer un préjudice à son épouse :

(Jupiter) : Il me semblait ébouillanter Alcmène, tant l'amour d'une épouse sait faire de l'époux une part d'elle-même.³ (I, 1)

L'amour qu'éprouve Alcmène envers son époux s'apparente réellement à de l'hubris. L'épouse d'Amphitryon n'hésite pas à braver pour cela tous les dieux. Comme le souligne Abdelghani El Himani, le mariage est dans cette œuvre « une fusion sentimentale, spirituelle, corporelle et érotique, qui va tenter de vaincre la puissance divine mal intentionnée ». ⁴ Si Alcmène rend un culte, c'est à son époux seulement :

(Alcmène) : Mon mari peut être pour moi Jupiter. Jupiter ne peut être mon mari.⁵ (II, 5)

Elle divinise véritablement son époux, qui devient son « créateur ». ⁶ Elle entend convaincre les Dieux du lien qui l'unit à Amphitryon :

¹ *Amphitryon* 38, *op. cit.*, p. 137.

² *Ibid.*, pp 137-138.

³ *Ibid.*, p. 118.

⁴ Abdelghani El Himani, « *Le mythe de l'androgynisme chez Giraudoux dramaturge* », *op. cit.*, p. 71.

⁵ *Amphitryon* 38, *op. cit.*, p. 161.

⁶ *Ibid.*, p. 145.

(Alcmène) : Du plus profond de l'Olympe, il faut que qu'il nous aperçoive ainsi, l'un près de l'autre, sur notre seuil, et que la vision du couple commence à détruire en lui l'image de la femme isolée... Prends-moi dans tes bras ! Etreins-moi ! Embrasse-moi en pleine lumière pour qu'il voie quel être unique forment deux époux.¹ (III, 3)

Le discours d'Alcmène est comble d'obstination : elle oppose ostensiblement son couple aux divinités mal intentionnées. L'*hubris* réapparaît dans un autre contexte, notamment quand l'un des personnages répugne à former un couple et savoure sa propre solitude. Cet orgueil poussé à l'extrême se retrouve dans *Sodome et Gomorrhe*, puisque les personnages s'opposent aux desseins divins en recherchant expressément la solitude. En effet, cette volonté de se séparer de son conjoint pour jouir de soi exclusivement témoigne d'un sentiment d'autosuffisance et rappelle toute la charge narcissique évoquée auparavant. René Marill Albérès explique ainsi la cause de la division au sein du couple :

[...] cette division est due à l'orgueil, orgueil séparé des sexes dont chacun a voulu vivre sa vie propre.²

L'orgueil est un facteur qui explique en partie la scission du couple et le fait que chacun veuille jouir de soi séparément. Or cette solitude déchaîne la colère de Dieu sur les habitants de Sodome comme le présume ce dialogue :

(Le Jardinier) : Non. J'aime bien me promener seul
(L'Archange) : Alors Dieu te hait.³ (I, prélude)

La solitude a quelque chose de sacrilège puisqu'elle contrevient aux exigences divines. Jean-Claude Sertelon déclare à ce propos que « l'être isolé est irrémédiablement condamné, puisqu'il n'est pas une créature métaphysiquement viable ». ⁴ Ainsi en usant d'un ton bienveillant, Jean dans *Sodome et Gomorrhe* espère convaincre son épouse de l'inutilité de son attitude :

(Jean) : O ma petite Lia, si nous nous étions choisis nous-mêmes, nous aurions le droit de nous séparer, mais nous sommes descendus l'un vers l'autre du plus haut de notre enfance et des desseins de Dieu.⁵ (I, 3)

¹ *Amphitryon 38*, op. cit., p. 180.

² René Marill Albérès, *Esthétique et Morale chez Jean Giraudoux*, op. cit., p. 448.

³ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 857.

⁴ Jean Claude Sertelon, *Giraudoux et le moyen âge*, Mémoire d'Etudes et de Recherches dirigé par M.J.R Derre, faculté des Lettres Lyon, p. 255.

⁵ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 879.

Ces propos donnent le la à toute l'œuvre : le couple ne se choisit pas mais se trouve commandé par une force transcendante. L'époux de Lia a bien compris qu'une instance supérieure est en train de les diriger. En effet, il existe une sorte de destin qui dirige la marche du couple. Cette pensée puise son origine dans diverses sources.

3- Les sources de Giraudoux.

Pour certains critiques, le couple chez Jean Giraudoux incarne une sorte de mythe personnel. Charles Mauron définit ce concept en affirmant ceci :

On pourrait se contenter de cette définition empirique, nommer « mythe personnel » le phantasme le plus fréquent chez un écrivain, ou mieux encore l'image qui résiste à la superposition de ses œuvres.¹

En effet, l'auteur de *Visitations* expose des personnages en qui chacun de nous peut se projeter. Ainsi Marie Christine Moreau déclare :

Giraudoux à la recherche de l'exemplarité semble n'avoir jamais cessé de mettre en scène des figures dont la principale caractéristique est d'incarner ou de cristalliser une essence à la fois proche et lointaine de nous, [...] , ce qui est peut-être l'une des définitions possibles du mythe...²

Le propre du mythe c'est qu'il est par définition intemporel, il est « vécu d'emblée comme universel ».³ Par ailleurs, si nous employons à dessein le terme de « mythe », c'est bien dans la mesure où ce dernier pose une interrogation, une réflexion. Ce sont les propos mêmes de Colette Weil dans la Notice d'*Électre* :

Le mythe, par définition, en « racontant » une aventure, pose une question, ou illustre une pulsion fondamentale de l'être : [...] ⁴

En nous focalisant sur son œuvre, nous remarquons que Giraudoux ne fait que mettre en scène des personnages intemporels dont les inquiétudes, les peurs, les tentations et les erreurs sont en définitive ceux du couple originel. Andromaque expose cette idée dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* :

(**Andromaque**) : La dot des vrais couples est la même que celle des couples faux : le désaccord originel.⁵ (II, 8)

¹ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au Mythe personnel*. Introduction à la psychocritique-Librairie José Corti, 1962, pp. 209-210.

² Marie – Christine Moreau. *Électre ou l'intransigeance*, l'œuvre vive, CRDP Midi-Pyrénées, 1997, pp. 5-6.

³ Alain Duneau « Du côté du rêve éveillé » Jean Giraudoux, Bernard Manciet, Mérib Mamardachvili », Poésie Slovène, Europe : revue littéraire mensuelle, n. 841, 1999, p. 32

⁴ Colette Weil, Notice d'*Électre*, TC, op. cit., p. 1549.

⁵ *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, op. cit., p. 529.

Les temps changent mais les habitudes demeurent fondamentalement les mêmes et la faille au sein du couple ne fait que s'agrandir. Ainsi *Pour Lucrèce* reproduit la faute de Sodome dans la ville d'Aix et Lucile est assignée à porter le flambeau de la fidélité conjugale :

(Eugénie) : C'est de ce crime que t'en veulent tant de gens : tu redonnes à la ville le péché originel.¹ (I, 2)

Un certain nombre de critiques se sont intéressés à ce *mythe personnel*² de l'écrivain en affirmant que ses personnages ne sont en réalité que des avatars du couple originel ; ainsi pour Georges Emmanuel Clancier :

Les personnages de Giraudoux, [...] tous et toutes me semblaient être des réincarnations d'Adam et Eve [...] ³

Dans l'œuvre, les héros ne sont qu'un décalque du premier couple. C'est cette idée qui apparaît dans *Sodome et Gomorrhe*. Jean reconnaît que le couple ne fait que se couler dans le moule traditionnel, il s'empresse de rappeler ce constat à son épouse :

(Jean) : Nous avons été copiés sur les contours du premier couple et dans tous les détails.⁴ (I, 3)

Cette déclaration jette les bases d'une première réflexion. Et si tout le problème venait de là, le couple moderne ne serait qu'une réplique, une pâle copie du premier. Les personnages mis en scène apparaissent en définitive comme des avatars d'Adam et Eve comme le précise Abdelghani El Himani :

Giraudoux opte dès le départ pour la version biblique du mythe.⁵

Par conséquent il y aurait très peu de place pour la liberté, l'initiative personnelle. Ainsi, en désertant le domicile conjugal, Jérôme Bardini se trouve mis en présence d'une nouvelle « Eve » : une Eve qui parodie néanmoins le texte biblique :

¹ Jean Giraudoux, *Pour Lucrèce*, [1953], *TC, op. cit.*, p. 1042.

² On pourrait se contenter de cette définition empirique, nommer « mythe personnel » le fantasme le plus fréquent chez un écrivain, ou mieux encore l'image qui résiste à la superposition de ses œuvres. Charles Mauron, *Des Métaphores Obsédantes Au Mythe Personnel*, Introduction à la Psychocritique, volume 2, Cérès Editions, 1996, p.300.

³ Georges-Emmanuel Clancier « Giraudoux et la jeunesse », *Cahiers Jean Giraudoux n. 12. Modernité de Giraudoux*, [Colloque de Limoges, 1982], Bernard Grasset, 1983, p. 15.

⁴ *Sodome et Gomorrhe, op. cit.*, p.879.

⁵ « Le Mythe de l'Androgyne chez Giraudoux dramaturge », *op. cit.*, p. 71.

Le sort avait vraiment fait plus de frais pour fournir à cet Adam sa première Eve que jadis le Créateur : [...] ¹

La femme que rencontre Jérôme n'a pas été choisie, elle a été imposée, ce qui modifie considérablement la donne. Le déterminisme tient une place considérable dans l'esthétique de Jean Giraudoux. Ce destin de répétition est résumé par Edmée lorsqu'elle se trouve mise en présence de sa future belle fille :

Son avenir était prévu pour chacune de ses minutes jusqu'à sa mort. Edmée voyait d'avance sa journée, le lever après le baiser de Jacques, l'eau dans le bain, la lecture du journal. ²

Les personnages prennent conscience de cet état de fait. C'est aussi le cas pour Fontranges qui saisit tout à coup que nos actes sont loin d'être libres. Nous sommes conditionnés par une « volonté étrangère » ³ qui dicte toutes nos actions. Par conséquent, tous les gestes prosaïques disent une même réalité : on est réduit à un destin répétitif et ce dès le commencement. C'est ce retour cyclique des choses qui provoque un malaise chez Jérôme Bardini :

Il essayait en vain, [...], de trouver autour de ce réveil, [...], un signe inconnu, un appel qui atteignît en lui autre chose que des habitudes. ⁴

Dans son ouvrage consacré à l'*Esthétique et la Morale* chez Jean Giraudoux, R.-M. Albérès évoque le péché originel en lui octroyant une autre définition. Pour lui le véritable péché : c'est la routine que les hommes subissent depuis la nuit des temps :

En voulant échapper au péché originel de l'humanité qui est la routine et l'instinct grégaire d'un être aveuglé dans sa taupinière, il [l'homme] a tenté vainement de franchir les limites de la condition humaine. ⁵

Choix des Élués se lit alors comme une réécriture du mythe originel. Dans cette œuvre, l'héroïne éprouve un sentiment de faute. C'est d'ailleurs souvent ce qui caractérise les personnages, ils ont le sentiment de ne pas commettre des erreurs mais des fautes car dans ce cas, il existe une certaine culpabilité. Dans *Choix des Élués*, ce qui est à mettre en évidence, c'est la faute en tant que délit mais aussi en tant que

¹ Jean Giraudoux, *Aventures de Jérôme Bardini*, [Emile-Paul Frères, 1930], *ORC II, op. cit.*, p. 23.

² Jean Giraudoux, *Choix des Élués*, [Grasset, 1939], *ORC II, op. cit.*, p. 641.

³ *Églantine, op. cit.*, p. 1004.

⁴ *Aventures de Jérôme Bardini, op. cit.*, p. 3.

⁵ *Esthétique et Morale chez Jean Giraudoux, op. cit.*, p. 324.

manque.¹ Les premières pages du roman évoquent ce malaise existentiel, un mal-être qu'Edmée ne parvient pas à élucider. Myriam Lépron dans son article portant sur la fuite emploie l'expression d'« angoisse existentielle ». ² La jeune femme, qui éprouve un sentiment de culpabilité indicible, s'apprête à commettre un autre forfait en flirtant avec l'adultère. Néanmoins, cette fois ci, ce n'est pas Lucifer qui tentera l'épouse vertueuse mais sa propre fille. L'enfant incarne à sa manière le séducteur : celui qui attire et qui peut également perdre, Myriam Lépron évoque cette ambivalence de l'enfant :

[...]L'adulte doit renoncer à la terrible séduction de l'enfance pour continuer son propre parcours.³

Le terme « séduction » rappelle la force que détient l'enfant, une force qui peut s'avérer dangereuse pour l'adulte. On retrouve alors dans *Choix des Élués*, une référence explicite à la pomme, serait-ce alors un avatar de la pomme originelle ? Le texte nous laisse en tout cas envisager cette éventualité :

Seule Claudie était naturelle. Elle ne regardait pas sa mère, elle ne reprenait pas d'œufs au lait. [...]Pas d'œufs au lait, mais une pomme.⁴

La pomme semble ici l'emblème de la transgression, la volonté de rompre avec un certain état. Claudie refuse les œufs et marque d'emblée sa différence. Dans *Choix des Élués*, il existe plusieurs allusions bibliques. En désertant le domicile conjugal, Edmée se sent attirée par une force démoniaque :

Edmée vint doucement, s'assit une minute auprès de lui, l'embrassa, lui demanda pardon [...]. De sa nuit avec le démon, elle n'avait gardé aucun signe.⁵

À l'instar du couple originel, tous les autres s'inscrivent dans une logique de la transgression. Jean Giraudoux puise ses sources principalement dans le texte biblique. Mais tout en glissant des allusions, l'auteur procède à une réécriture qui s'effectue souvent sur un mode parodique. Tout comme Eve qui a été tirée d'une des hanches

¹ « Faute » : Vx et Loc ; Le fait de manquer, d'être en moins, *Le Petit Robert de la langue française*, p. 1007.

² Myriam Lépron, « L'écriture de la Fuite chez Aragon et Giraudoux », *La Poétique du détail : autour de Jean Giraudoux, volume I, Cahiers Jean Giraudoux, n.33*, Etudes réunies et présentées par André Job, CRLMC Amis de Jean Giraudoux, p. 160.

³ Myriam Lépron, *Enfances, Jean Giraudoux, op. cit.*, p. 74.

⁴ *Choix des Élués, op. cit.*, p. 505.

⁵ *Ibid.*, p. 532.

d'Adam pour satisfaire ses désirs, l'homme semble dans l'œuvre vouloir créer une femme selon ses propres besoins. Dans *Simon le Pathétique*, le héros formule un souhait, il voudrait remonter à un état antérieur :

Mais quel mannequin que mon Eve, que je décidai pourtant de créer avant l'homme, dès que je pense à Anne.¹

L'emploi du substantif « *mannequin* » trahit ici la volonté secrète du personnage. Le fantasme de l'homme est encore ici de modeler sa femme telle une nouvelle Galatée, d'en faire une entité façonnable. Dans *La Folle de Chaillot*, le chiffonnier exprime dans les mêmes termes ce malaise face au comportement des hommes qui l'entourent :

Ils ont acheté les mannequins des vitrines, fourrures y compris, et leur ont fait donner la vie, avec un supplément. C'est leurs épouses.²

Dans *La Menteuse*, Nelly a parfaitement conscience des souhaits de Réginald et voudrait en finir avec son état :

Chaque impatience, chaque boutade un peu dure de Réginald lui paraissait une promesse de cet arrêt, de cette descente dans le pays où elle ne serait plus, dans les bras de Réginald, cette statue qu'elle se forçait à maintenir jeune et souriante, mais une masse de chair, de confiance et d'aveu.³

Toutes les œuvres disent une même réalité ; dans *Suzanne et le Pacifique*, cette même représentation nous est donnée à voir. La jeune héroïne semble déterminée par la présence masculine, comme ici :

Il parlait ; elle ne répondait pas, double trop récent encore pour avoir un avis.⁴

En pensant avoir créé sa femme, l'homme a le sentiment de pouvoir la maîtriser. C'est pourquoi dans *Pour Lucrèce*, Armand ne soupçonne pas l'infidélité de son épouse puisque, selon lui, elle a été créée en quelque sorte « sur mesure ». Les hommes pensent ainsi dominer leurs partenaires en les façonnant selon leurs propres caprices :

(Armand) : C'est moi qui ai fait Paola. J'ai façonné son humeur, son esprit, ses habitudes.⁵
(I, 5)

¹ Jean Giraudoux, *Simon le Pathétique*, [Grasset, 1918], *ORC I, op. cit.*, p. 324.

² Jean Giraudoux, *La Folle de Chaillot*, [1945], *T.C, op. cit.*, p. 984.

³ *La Menteuse, op. cit.*, p.776.

⁴ Jean Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique*, [1921], *ORC I, op. cit.*, p. 485.

⁵ *Pour Lucrèce, op. cit.*, p. 1049.

Ces propos montrent réellement que le mythe de Pygmalion n'est pas obsolète et demeure un fantasme. Giraudoux s'inscrit dans la continuité des écrivains du XIX^e siècle, obnubilés par ce mythe comme l'indique Eleonore Roy Reverzy :

L'Eve future se trouve au confluent de la conception baudelairienne de l'artifice, des réflexions sur une possible conciliation de la Science et de la foi et de ce mythe qui hante les écrivains du XIX^e siècle : Pygmalion.¹

Dans l'univers de Giraudoux, l'homme éprouve à chaque fois le besoin de rendre la femme sienne. Il cherche ainsi à la *recréer* comme pour mieux la dominer. Juliette manifeste de ce fait son profond étonnement face à cette attitude foncièrement masculine.

Elle ne comprenait pas d'ailleurs exactement les gestes de cet homme qui la malaxait, lui semblait-il, comme un créateur.²

Le verbe « malaxer » fait étrangement écho à de la pâte à modeler. La jeune femme assiste de manière quasi passive à sa propre création. N'est-ce d'ailleurs pas l'attitude de Frank dans *Choix des Élues*, lorsqu'il entreprend le portrait d'Edmée ? Difficile de ne pas y lire une transposition du mythe de Pygmalion ou de celui du Golem.³ Une intertextualité se dessine également avec *La Grande Bourgeoise* puisque Françoise assiste aussi à sa « re -création » :

Il s'assit en face d'elle. Il semblait un peintre qui vous peint avec des couleurs qu'il prend sur vous...⁴

Un peu plus loin, Fieschi apparaît bien comme un véritable créateur qui semble avoir façonné le corps de Françoise puisque la jeune femme elle-même semble ignorer les secrets et les mystères que recèle son propre corps :

Sans jamais porter les yeux sur ce corps, il se mit à le décrire. Il n'avait l'air que d'un liseur de pensée, et il savait tout de ses genoux, de ses hanches. Il connaissait au centimètre le

¹ *La Mort d'Éros*, op. cit., p. 327.

² *Juliette au pays des Hommes*, op. cit., p. 854.

³ Golem : « Dans la tradition juive d'Europe orientale, Etre artificiel à forme humaine que l'on dote momentanément de vie en fixant sur son front le texte d'un verset biblique », *Le Petit Robert, Dictionnaire de la Langue Française, Nouvelle Edition du Petit Robert de Paul Robert*, [1993], p. 1151.

⁴ *La Grande Bourgeoise*, op. cit., p. 1140.

tour de sa cheville, la distance de sein à sein. Françoise le connaissait non moins exactement, il disait juste.¹

À l'instar de Pygmalion, l'homme aime procéder à la création ou à la recréation de l'être féminin. Il y a de ce fait comme nous l'avons remarqué plus haut toute une charge narcissique dans l'œuvre. Comme le rappelle Armand dans *Pour Lucrèce*, son épouse n'est qu'une réplique de sa propre personne :

(Armand) : J'ai façonné son humeur, son esprit, ses habitudes. Elle n'a eu de lectures que les miennes. Elle n'a vu de tableaux et de paysages que ceux devant qui je l'ai mise, [...] ²
(I, 5)

Ces propos montrent clairement que pour l'homme, la femme n'est pas seulement un être qu'il s'approprie mais un corps qu'il recrée. Après la première naissance, l'être féminin semble revivre comme Jérôme Bardini, « une naissance adulte ». ³ Dans le cas de la femme, cette deuxième naissance est purement le fruit d'un caprice masculin. Jean Giraudoux s'inspire grandement de ce mythe de Pygmalion, car l'époque où il vit connaît de véritables changements qui risquent d'ébranler à tout jamais le pouvoir masculin dans la société. Les réminiscences de ce mythe trahissent-ils une inquiétude ? François de Singly souligne dans ses propos cette idée :

En réalité, le mythe de Pygmalion a changé selon les époques. Jusqu'au début du XX^{ème} siècle, il tire son succès de la représentation du rêve masculin de toute puissance. Reprenant la scène de la genèse, il représente l'homme non pas né de la femme, mais le contraire, et lui accorde le pouvoir d'engendrer une créature qui corresponde exactement à ses propres attentes. La femme serait ainsi soumise, sans risque de rébellion. ⁴

L'homme peine à faire perdurer cet état ancien, car la femme lui a échappé, elle s'est affranchie de sa tutelle. Jean Giraudoux cherche à rendre compte d'une autre réalité. Dans ses œuvres, la femme s'émancipe et prend conscience de son importance. Le réveil est d'autant plus brutal qu'elle se détache de son époux pour se recréer toute seule, enfin libre :

(Lia) : Du jour, du terrible jour où j'ai vu un matin, en me faisant les ongles, ma main sortir de toi, d'abord toute seule, et le jour suivant, plus terrible dans la glace, comme un spectre, mon corps tout entier, dans une naissance affreuse, j'ai compris que c'était fini. ⁵ (I, 3)

¹ *La Grande Bourgeoise*, op. cit., p. 1141.

² *Pour Lucrèce*, op. cit., p. 1049.

³ *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 6.

⁴ François de Singly. *Le Soi, le couple et la famille*, Nathan, 1996, p. 48.

⁵ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 880.

Cette liberté atteint son paroxysme dans une œuvre telle qu'*Ondine*. En effet, en plus d'être une jeune femme, Ondine est une créature surnaturelle, elle n'est donc aucunement concernée par les lois humaines. Un véritable dialogue de sourds s'instaure alors entre le chevalier et Auguste. Le premier n'a pas compris que la main d'Ondine ne se monnaie pas puisqu'elle n'appartient pas au monde terrestre :

(**Le Chevalier**) : Parle ! Si tu as une raison de me refuser Ondine, dis-la-moi !

(**Auguste**) : C'est un honneur pour nous. Mais nous vous donnerions ce qui n'est pas à nous...¹ (I, 7)

La formation du couple apparaît alors comme une entreprise périlleuse. Les références du siècle passé ont sensiblement changé et l'homme ne peut se satisfaire d'un schéma dépassé. Cette difficulté n'est pas néanmoins une fin en soi. En effet, malgré les discordes auxquelles se trouvent confrontés les personnages, force est de constater que Jean Giraudoux nourrit une vision optimiste. Il veut croire fermement en la possibilité de cette alliance. À propos d'*Amphitryon 38*, Elisabeth Goulding rappelle les intentions de l'auteur en ces termes :

La cohésion de l'individu tient donc finalement à celle du couple, où Giraudoux se plaît à voir- ou à rêver – l'idéal de l'unité dans la dualité.²

Ainsi, Giraudoux ne chercherait pas à reproduire comme le mentionnera Barthes, la « conjugalité »³, mais à retrouver ce que Gesualdo Bufalino nomme le « plérôme humain monoparental ».⁴ En effet, ce dernier renvoie à un état d'épanouissement, de parachèvement, tandis que le néologisme « conjugalité », qui sera employé bien plus tard par Roland Barthes, est coloré d'une nuance péjorative et renvoie à une représentation figée du couple. Or on sait combien est difficile le chemin qui mène à cette union. L'œuvre se présente comme un long périple à l'issue duquel l'homme trouvera peut être l'être d'élection qui lui était destiné. Mais quasiment toutes les œuvres s'achèvent sur une note amère car le genre humain a lamentablement échoué dans cette entreprise, comme le remarque Charles Mauron dans *Le Théâtre de Giraudoux* :

¹ Jean Giraudoux, *Ondine*, 1939, T.C, op. cit., p. 780.

² Elisabeth P Goulding « La Communication considérée comme un motif dans *Amphitryon 38* », *Cahiers Jean Giraudoux* « Du texte à la scène »-Colloque de Strasbourg, [29-31 octobre 1980], *Jean Giraudoux et La Scandinavie*, Grasset, 1981, n. 10, p. 58.

³ Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, 1957, p. 49.

⁴ Gesualdo Bufalino, « Pro Giraudoux à propos de Suzanne et Le Pacifique », *Cahiers Jean Giraudoux*, n.29, *Surnaturel et création*, Grasset, 2001, p. 214.

Fait pour créer au moins ce petit Paradis terrestre, il n'y réussit pas, donc il est raté et doit aller à la refonte.¹

Ainsi l'étude du couple, de ses déboires ne concernent pas uniquement l'œuvre romanesque. Cette problématique s'illustre aussi dans l'univers théâtral. Par conséquent, il ne s'agira aucunement d'opérer une séparation nette entre le roman et le théâtre mais au contraire de dégager une continuité et de rendre compte d'une pensée commune aux deux genres. Toute la question est de savoir comment procède Jean Giraudoux pour *mettre en scène* le couple ? Car en définitive, qu'il s'agisse d'œuvres romanesques ou théâtrales, l'enjeu est le même : représenter un couple qui joue lui-même un rôle. Il s'agira en somme d'en dégager les différentes représentations.

¹ Charles Mauron, *Le théâtre de Giraudoux*, Etude psychocritique, José Corti, 1971, p.94.

B- Les différentes représentations du couple.

1- La théâtralisation du couple.¹

Dans les œuvres de Jean Giraudoux, la vie se présente comme un spectacle. Cette idée sous-tend toute son écriture. Ainsi dans *Intermezzo*, Le Drogiste offre sa propre définition de la vie :

(Le Drogiste) : À mon âge, Mademoiselle, chacun se rend compte du personnage que le destin a entendu lui faire jouer sur la scène de la vie. ² (I, 8)

L'œuvre se déploie alors comme une métaphore filée de la représentation. Le dramaturge y met en scène le couple, c'est-à-dire qu'il le théâtralise mais dans un même temps le couple emprunte lui-même les réminiscences théâtrales. Le théâtre permet tout d'abord à Jean Giraudoux de mettre en scène la vie du couple, d'en révéler le jeu et quelquefois les artifices. Nous assistons en somme à « un spectacle ». ³ C'est cette similitude qui existe entre la vie et le théâtre qui mérite d'être mise en avant. Dans *La Menteuse*, Réginald fait cette association puisque pour ce personnage « il en était de la vie comme du théâtre ». ⁴ Cette pensée jette les bases d'une réflexion, en effet tout l'intérêt du théâtre résulte précisément dans le fait que la vie offre le matériau principal au comédien, qu'il « s'inspire de la théâtralité de la vie ». ⁵

Au théâtre, les personnages évoluent sur deux niveaux. Ils jouent devant un public (*premier niveau*) et parfois ils se jouent les uns des autres (*deuxième niveau*). Lucien Dällenbach développe exemplairement cette idée en affirmant que « toute troupe de théâtre en est donc réduite, quoi qu'elle en ait, à raconter quelque chose [...] à des spectateurs, parmi eux ou face à eux ». ⁶ Il en résulte une représentation en abyme fréquente dans le genre théâtral. Dans *Le Récit Spéculaire*, le critique définit ce genre

¹ *Du couple* peut avoir valeur de génitif objectif aussi bien que subjectif.

² Jean Giraudoux, *Intermezzo*, [1933], *TC, op. cit.*, p. 302.

³ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, [1937], *T.C, op. cit.*, p. 708.

⁴ *La Menteuse, op. cit.*, p. 683.

⁵ G. Girard, R. Ouellet, C. Rigault, *L'Univers du Théâtre*, [Critica, 1995], Cérès Editions, 1997.

⁶ Lucien Dällenbach, *Le Récit Spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Collection Poétique-Seuil 1977, p. 98.

d'écriture en ces termes: « [...] l'œuvre d'art réflexive est une représentation, [...] ».¹ Par conséquent, tout roman, s'il correspond à ces critères, pourrait s'envisager comme une représentation. Mais tenons-nous en pour l'instant aux œuvres théâtrales.

Pour Lucrèce met en scène un couple qui se livre à une véritable chasse aux époux infidèles. Dans cette pièce, Armand déclare que la mission de Lucile est de distribuer les rôles à chacun des personnages offrant par là-même un véritable exemple de *théâtre dans le théâtre* :

(Armand) : Avec Madame Blanchard, ce n'est pas seulement la grâce, et la droiture, et la simplicité qui sont entrées dans Aix. Elle nous a redistribué nos rôles, mon cher Marcellus, nos rôles d'hommes, ton rôle de libertin, mon mandat d'honnête homme². (II, 3)

Le personnage semble procéder à sa propre mise en scène, déjouant de ce fait les intentions du dramaturge. Cette même logique se retrouve dans une autre œuvre : *Cantique des Cantiques*. Dans cette pièce, le café devient l'espace d'une vaste représentation, le lieu en somme où « *se joue la comédie humaine* ».³ Il faudra attendre la fin de sa rencontre avec Florence pour que le président prenne conscience qu'il venait de participer à son insu à la mise en scène de son débat. Ainsi à la scène VIII de l'acte I, Victor avoue au Président que « tout le monde a entendu »⁴ son entretien avec Florence. Dans cette courte pièce, à chaque personnage est destinée une mission. Le garçon de café n'est, quant à lui, qu'un metteur en scène qui octroie à chaque client sa place et pour ainsi dire son rôle. Certains rôles s'imposent d'eux-mêmes ; ainsi en faisant la connaissance du président, Victor ne peut s'empêcher de voir en lui un président :

(Victor) : Ainsi j'en suis réduit à vous appeler Monsieur le Président, au hasard, à la vue. Vous êtes Président, il n'y a pas à s'y tromper.⁵ (I, 1)

Encore novice dans cet art de la représentation, Le Président suit les conseils de Victor et de la caissière qui l'invitent à s'installer à la table Deux :

(La Caissière) : Surtout si vous attendez une femme. Au Deux, elles sont douces. C'est la lumière, m'a expliqué le contrôleur des finances. Au deux la lumière leur attaque la pommette en biaisant. Alors elles sont douces.⁶ (I, 1)

¹ *Le Récit spéculaire, op. cit.*, p.95.

² *Pour Lucrèce, op. cit.*, pp. 1081-1082.

³ Lise Gauvin, notice de *Cantique des cantiques, TC, op. cit.*, p. 1610.

⁴ Jean Giraudoux, *Cantique des cantiques*, [1938], *TC, op. cit.*, p. 753.

⁵ *Ibid.*, p. 730.

⁶ *Ibid.*, p. 730.

Dans le second cas que nous envisageons ici, des personnages demandent expressément à d'autres de recourir à un discours de convention. En d'autres termes, il arrive que certains réclament un discours destiné à être cautionné par la société.

Ainsi, dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, les deux niveaux se superposent. En effet, au cours de la scène 8 de l'acte II, a lieu une véritable joute verbale entre Hélène et Andromaque. Les deux jeunes femmes sont en profond désaccord comme en témoigne ce vif échange :

(**Andromaque**) : Mais l'univers veut quelque chose. Depuis ce matin, tout me semble l'exiger, les hommes, les bêtes, les plantes... Jusqu'à cet enfant en moi...

(**Hélène**) : Ils réclament quoi ?

(**Andromaque**) : Que vous aimiez Pâris

(**Hélène**) : S'ils savent que je n'aime point Pâris, ils sont mieux renseignés que moi.

(**Andromaque**) : Vous ne l'aimez pas ! Peut être pourriez vous l'aimer. Mais, pour le moment, c'est dans un malentendu que vous vivez tous deux. [...]

(**Hélène**) : [...] Je ne le trouve pas si mal que cela, mon amour. Il me plaît à moi. Evidemment cela ne tire pas sur mon foie ou ma rate quand Pâris m'abandonne [...]. Mais je suis commandée par lui, aimantée par lui. L'aimantation, c'est aussi un amour, autant que la promiscuité. [...] Je suis aussi à l'aise dans cet amour qu'une étoile dans sa constellation.¹ (II, 8)

Ce dialogue entre les deux femmes illustre le principe même de la théâtralisation dont nous venons de parler. Ce qui exaspère Andromaque au plus haut point, ce n'est pas tant l'amour d'Hélène en soi, c'est que celle-ci ne se range pas à la représentation conventionnelle de l'Amour. En effet, elle souhaiterait que la jeune femme observe le comportement attendu d'une amante. Dès lors, plusieurs images de couples sont représentées : Après que le couple salvateur (Andromaque-Hector) a joué à la représentation officielle, le spectateur voit se dessiner la figure d'un autre (Pâris-Hélène) qui refuse de se compromettre au nom d'un idéal fallacieux. Hélène ne verse pas dans un amour commun, elle conçoit son attachement pour Pâris comme un état de parfaite harmonie :

(**Hélène**) : Je suis aussi à l'aise dans cet amour qu'une étoile dans sa constellation. J'y grave, j'y scintille, c'est ma façon à moi de respirer et d'étreindre.² (II, 8)

Ce même principe se retrouve dans *Électre*. Une fois encore s'observe une double théâtralisation et c'est Agathe qui semble illustrer à merveille ce procédé, puisqu'elle refuse de perpétuer la comédie de l'épouse modèle. Face au public de

¹ *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, op. cit., pp. 529-531.

² *Ibid.*, p. 531.

spectateurs, elle lève le voile sur sa vraie vie et se désolidarise de la représentation conventionnelle.

(**Agathe**) : Ils croient que nous ne les trompons qu'avec des amants. [...] 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. [...] ! 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.¹ (II, 6)

Sous l'apparence de la fidélité, Agathe trompait son époux de manière outrancière. Ces jeunes femmes qui ont reconquis leur liberté cherchent à bannir toute représentation stéréotypée ou conventionnelle. Car effectivement au théâtre, le personnage est soumis à ces deux forces contradictoires. C'est ce qu'exprime Robert Abirached :

Nous retrouvons ici encore la double postulation que suppose le personnage théâtral, vers l'abîme et vers la terre ferme, [...]. L'abîme, c'est l'imaginaire : phantasme, rêves, ténèbres nourricières, extrémismes de l'être, mythes fondateurs de la mémoire collective. La terre, c'est l'histoire, la société, la pratique du quotidien, la vie à organiser tous les jours et les tâches à apprendre pour aménager la vie. C'est pourquoi le plaisir, au théâtre, procure d'une part l'expérience d'une libération et fournit d'autre part les éléments d'une pédagogie.²

Le théâtre est une libération que les personnages expérimentent par le langage. L'expression « théâtralisation du couple » peut encore se préciser. Anne Ubersfeld considère que le personnage peut être théâtralisé par deux moyens : « Par sa parole [...] Par le masque qu'il revêt [...] ».³ Or ces deux procédés se retrouvent dans l'œuvre : on cherche à inculquer aux personnages ces deux principes ; ils doivent tenir un discours digne d'une représentation théâtrale et jouer un rôle en revêtant un masque. Rappelons qu'en grec « persona » désigne le « masque théâtral ». Or chez Giraudoux, le personnage cherche à se dégager de ces contingences et même quelquefois à se libérer de la tutelle de son créateur. On sait que Jean Giraudoux était un fervent admirateur de la culture allemande. Le titre de certaines de ses œuvres atteste cette idée, mais l'influence allemande n'est pas la seule, en effet il existe beaucoup de points communs entre certains de ses personnages et ce qu'on a appelé dans les années 1920 le pirandellisme.⁴ Les personnages semblent prendre vie dans le théâtre de Giraudoux et contourner les intentions du dramaturge. Si dans un roman, la fuite du personnage reste

¹ Jean Giraudoux, *Électre*, [1937], *T.C, op. cit.*, p. 659.

² Robert Abirached, *La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne*, Gallimard, 1994, p. 84.

³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Belin, 1996, p. 111.

⁴ Le pirandellisme : renvoie à une conception théâtrale. Cette philosophie est en partie exprimée par la pièce de Pirandello : *Six personnages en quête d'auteur* dans laquelle on entrevoit des héros qui procèdent eux-mêmes à une mise en scène sans l'aide d'un dramaturge.

difficilement concevable, au théâtre, cette attitude prend toute son ampleur. Les personnages mythologiques rompent alors avec leur passé et deviennent de nouveaux archétypes littéraires. Yves Landerouin rappelle alors que le héros entend « se libérer du mythe dont il est prisonnier ».¹ En effet, les protagonistes ôtent à un moment le masque dont ils sont affublés. C'est précisément le point paroxystique vers lequel tend toute l'œuvre : le moment où le personnage se *dé-théâtralise*, où il se déclare, pour dire haut et fort devant son public ce qu'il est vraiment. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la tirade de Clytemnestre à l'Acte II, sc 8 : la veuve d'Agamemnon refuse de continuer à prononcer le même discours protocolaire et offre à sa fille comme elle le précise : « un hymne à la vérité ».²

Dans *La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne*, Robert Abirached revient sur ce jeu de rôles auquel le personnage théâtral entend se soustraire :

De proche en proche, le personnage se fait ainsi l'agent de sa propre destruction, en tant que rôle théâtral, soit qu'il retourne à la vie du dehors et à l'inconsistance qui la caractérise, soit qu'il s'emmure en une figure de lui-même soustraite aux aléas du spectacle.³

Les protagonistes sont lassés de ce spectacle qu'ils se doivent de jouer quotidiennement. Ils entendent procéder à leur propre libération. On songe alors à Luigi Pirandello et à son œuvre *Six personnages en quête d'auteur* dans laquelle on voit les vrais protagonistes du drame évincer les acteurs en s'emparant de la scène théâtrale. Serait-ce une réminiscence pirandellienne ? En tout cas, le héros de Giraudoux illustre les propos d'Anne Ubersfeld : en effet, il est caractérisé : « par un procès [...] qui lui appartient » ainsi que « par un certain nombre de traits différentiels ».⁴ Ces propos montrent que le héros est différent des autres personnages. Il cherche à protéger sa différence et cela se vérifie aisément quand il s'agit de « couple ». Nous pouvons appliquer ce raisonnement à la fille d'Agamemnon. Ainsi Clytemnestre et Egisthe veulent faire d'Électre une simple comparse, c'est-à-dire un élément appartenant à un système, le maillon d'une chaîne qu'est celle des femmes. Or la fille d'Agamemnon veut être l'instigatrice de son propre procès. Elle entend se distinguer de tous les groupes sociaux, elle ne veut être ni une femme comme les autres, ni une épouse modèle. Électre enfante de son propre être,

¹ Yves Landerouin, « Giraudoux et le pirandellisme », *Cahiers Jean Giraudoux* n. 16, Giraudoux, Européen de l'entre-deux-guerres, p. 62.

² *Electre*, op. cit., p. 678

³ *La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne*, op. cit., p. 234.

⁴ *Lire le Théâtre I*, op. cit., p. 81.

elle laisse éclater sa singularité, une singularité qui n'est pas sans rappeler une fois encore, les propos de Robert Abirached :

Il pourra se considérer, dès lors, comme l'opérateur central du théâtre, du fait même qu'il offre son corps à l'action de la cruauté et qu'il se met totalement en jeu dans cette oblation : pour communiquer la transe, il faut bien qu'il subisse d'abord son énergie dévastatrice [...]. Il ne dispose plus, pour s'exhiber en public, d'aucun filet protecteur, d'aucune armure, d'aucun masque, d'aucun alibi. Il ne joue plus pour un autre, par procuration, mais c'est sa vie qu'il dépense, à qui perd gagne. Et le langage qu'il parle enfin, c'est celui de sa chair : le cri, le geste, la mimique, voilà les principaux caractères de l'alphabet qui lui revient de droit.¹

Au théâtre, le personnage entend se libérer, il subit comme le rappelle Michel Liourne, une véritable métamorphose, celle-ci « est parfois le fruit de la révélation par laquelle un être ignoré « se déclare » et devient soudainement conforme à sa nature authentique ».² Il serait alors intéressant de rappeler le concept de Catharsis, notion clef de la représentation théâtrale. En effet, Aristote définit la catharsis comme une purgation des émotions. En d'autres termes, la représentation d'un acte réprimé a un effet salvateur pour le spectateur. Il se libère de toutes ses émotions négatives d'où le terme de purgation. Or chez Jean Giraudoux, il semblerait que cette purgation s'effectue dans les deux sens, en effet, le spectateur tout comme l'acteur subit cette ascèse morale. Le motif de la déclaration, très présent dans le théâtre de Giraudoux pourrait alors s'analyser de la sorte. En se déclarant, l'acteur libère toute la charge émotive qu'il avait en lui, il se met à nu et se débarrasse de tous les faux-semblants. Comment ne pas songer dans ce contexte à *Électre* et aux propos du Mendiant ? En effet, au théâtre tout est affaire de déclaration, il s'agit de scruter le moment propice où le personnage va se déclarer et devenir conforme à sa nature authentique. Les œuvres, en ce sens, se répondent. Dans *Pour Lucrèce*, par exemple, Paola incite Lucile à donner naissance à sa nouvelle personne. Elle l'exhorte à être attentive au moment où elle aussi se déclarera. Ce sera à partir de cet instant qu'elle fera partie de la confrérie des femmes et deviendra par voie de conséquence extra lucide:

(Paola) : L'heure qui vous permettra de vous préparer, non pas à être vue, de ce côté là vous ne risquez rien, mais à voir.³ (II, 5)

¹ *La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne*, op. cit., p. 365.

² Michel Liourne, *La Dualité dans le Théâtre de Giraudoux*, *Cahiers Jean Giraudoux*, n. 10, op. cit., p. 55.

³ *Pour Lucrèce*, op. cit., p. 1090.

Le personnage s'inscrit par conséquent dans un procès, c'est-à-dire dans l'action. Même lorsqu'il n'agit pas, sa parole est *performative*. C'est bien pour cette raison que l'on craint le moment où il va se déclarer c'est-à-dire laisser échapper cette fameuse parole comme le souligne Robert Abirached :

Puisqu'on peut affirmer sans risque de se tromper qu'un mouvement peut se substituer à la parole et la contenir, et inversement, que le discours peut spatialement trouver son inscription.¹

Le théâtre détient cette particularité, il accorde une réelle importance au langage, c'est cette particularité que condamne Antonin Artaud dans son essai : *Le théâtre et son double*, en affirmant « pour nous, au théâtre la parole est tout ».² Au théâtre, la liberté du personnage est totale et elle ne saurait souffrir aucun compromis :

L'action du théâtre [...] est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie ; [...] et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela.³

Chez Jean Giraudoux, le spectateur cède sa place aux Dieux. En effet, l'être suprême semble observer d'en haut ce théâtre social, et c'est ce qui inquiète Egisthe. L'amant de Clytemnestre voudrait être sûr que tous les citoyens procèdent à la même mise en scène, il ne faudrait pas que l'un d'eux fasse preuve d'*hubris*.

(Egisthe): Il n'est pas deux façons de faire signe, président : c'est se séparer de la troupe.⁴
(I, 3)

Car il y a bien une sorte de « divinité d'ordre païen »⁵ qui observe de là haut les actions humaines, c'est ce qu'entend dire Jupiter lorsqu'il parle de « notre observatoire »⁶ dans *Amphitryon* 38. Les Dieux jouent d'ailleurs un rôle assez ambivalent puisqu'ils sont en même temps ceux qui observent leurs créatures et les metteurs en scène, c'est-à-dire ceux qui tirent sournoisement les ficelles. Quelquefois le spectateur a l'étrange sentiment que ces êtres suprêmes truquent même la mise en scène. Ainsi, dans *Sodome et Gomorrhe*, on somme les protagonistes de s'en tenir à leur rôle : c'est-à-dire de

¹ *La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne, op. cit.*, p. 296.

² Antonin Artaud, *Le théâtre et Son Double, Œuvres Complètes*, tome IV, Gallimard, 1964, p. 82.

³ *Ibid.*, p. 39.

⁴ *Électre, op. cit.*, p. 611.

⁵ *Portraits littéraires choisis, op. cit.*, p. 88.

⁶ *Amphitryon* 38, *op. cit.*, p. 187.

continuer à perpétuer la comédie du couple. Or Lia, l'épouse rebelle, veut en finir avec ce théâtre social. Ainsi face aux ultimes supplications de Ruth, elle s'empresse de répondre :

(Lia) : si Dieu le veut, il est assez fort pour l'obtenir sans notre gré. Il a les ceintures qui peuvent enserrer deux êtres, les carcans qui peuvent tourner deux visages l'un vers l'autre, les aimants qui rapprochant les poitrines et les lèvres...¹ (II, 5)

Par le biais de ces propos, Lia prouve bien que Dieu a d'emblée fixé les règles du jeu : les hommes sont de simples pantins censés exécuter la mise en scène. Car il s'agit bien d'une mise en scène, puisqu'on exhorte Dieu à mettre en scène les manifestations de l'amour conjugal. C'est ce que déclare Albères à propos de cette pièce en affirmant : «Dieu avec ses anges n'est que spectateur ».² Ruth qui se félicite d'avoir réuni pour un bref instant les deux époux, invite le créateur à apprécier ce tableau :

(Ruth) : Et maintenant laissez-les seuls ! Venez ! O Dieu, regarde, regarde vite !³ (II, 5)

Cependant, le créateur semble laisser les hommes se débattre tout seuls dans cette représentation car comme le rappelle Judith : « il demande de nous l'acte initial, et c'est tout ». ⁴ (II, 6) Il incombe désormais au couple de choisir sa propre fin.

Les personnages apparaissent quelquefois comme perdus, ils ignorent s'ils agissent de leur propre chef ou s'ils sont mus par des forces supérieures. Certains personnages ne sont pas dupes, ils ont bien compris que l'on ne fait que mimer une entente conjugale car en réalité tout n'est qu'affaire de tromperie et d'artifice. À la scène suivante, Lia et Jean décident de quitter leur rôle :

(Lia) : Entre nous deux, c'est de nous qu'il s'agit ? La fin du monde n'est qu'un décor ?

(Jean) : Un détail du décor pour la fin du couple

(Lia) : Alors, dégage-toi. Va-t'en. ⁵ (II, 6)

Dans *Sodome et Gomorrhe*, Lia est lasse de cette comédie qui se joue indéfiniment et refuse de perpétuer cette mascarade :

(Lia) : Je te dis de me laisser. Je t'en supplie. Epargnons-nous la liturgie du départ.¹(I, 3)

¹ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 899.

² *Esthétique et morale*, op. cit., p. 447.

³ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 899.

⁴ *Judith*, op. cit., p. 248.

⁵ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 900.

Il y a dans l'emploi du terme liturgie, le sens d'un rituel qui s'instaure et qu'on se doit de suivre scrupuleusement. Mais dès lors que le personnage quitte le rôle qui lui était destiné, la menace devient sensible. On craint l'instant fatidique où il se soustrait à son masque. Ainsi dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, à l'issue de la scène 8 de l'acte I, Hélène déclare : « *Mon rôle est fini* ». ² Cette liberté qui se confond quelquefois avec une certaine forme de désinvolture semble caractéristique de l'univers théâtral. En effet, le théâtre fait partie intégrante de la vie ; comme le rappelle un personnage dans *Ondine*, la vie elle-même peut s'approprier comme une vaste représentation :

(**Le Chambellan**) : Mon cher poète, quand vous aurez mon âge, vous trouverez la vie un théâtre par trop languissant. Elle manque de régie à un point incroyable. ³ (II, 1).

Dans *Amphitryon 38*, Jupiter s'éclipse afin de laisser le couple faire son « show », la scène finale qu'offrent Alcmène et Amphitryon se passe de commentaires :

(**Jupiter**) : Alors c'est l'aparté des apartés, le silence des silences. Alors disparaissions, dieux et comparses, vers nos zéniths et vers nos caves. ⁴ (III, 6)

En somme, la théâtralité fait partie intégrante de l'œuvre et on la retrouve aussi bien dans l'univers théâtral que romanesque.

Quelle différence existe-t-il véritablement entre ces deux grands genres sachant que Jean Giraudoux a toujours conçu ses œuvres romanesques à travers l'angle du théâtre. En effet comme l'a auparavant mentionné Brett Dawson : « Giraudoux [...] a fait [de ses romans] une sorte de texte théâtral en puissance ». ⁵ L'auteur d'*Électre* exploite cette problématique du couple aussi bien dans ses romans que dans ses pièces. Selon Georges Chaperot, le genre romanesque ne fait que préparer la place au théâtre.

Je ne crois pas qu'il y ait des sujets théâtraux et des sujets romanesques. La seule distinction, selon moi, entre ces deux genres, est à faire dans le temps. Le roman précède le théâtre et le « prépare », rien de plus. ⁶

¹ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 881.

² *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, op. cit., p. 506.

³ Jean Giraudoux, *Ondine*, [1939], TC, op. cit., p. 794.

⁴ *Amphitryon 38*, op. cit., p. 195.

⁵ Brett Dawson « Théorie du Langage Dramatique et Problèmes de Mise en Scène chez Giraudoux », *Cahiers Jean Giraudoux*, n.10, op. cit., p. 18.

⁶ Georges Chaperot, *Héros de Roman et de Théâtre selon Jean Giraudoux*, *Candide*, n. 258, 21 février 1929, *Cahiers Jean Giraudoux*, n 14, Enquêtes et interviews (I) (1919-1931), Grasset, 1985, pp. 118-119 .

Jean Giraudoux est conscient de l'impact du théâtre qui touche un auditoire beaucoup plus large, ses propos le démontrent clairement :

Le livre ne touche qu'une personne à la fois. C'est une petite fumée dans la campagne. Le théâtre m'offrait un auditoire, des auditoires.¹

Pour autant, l'écriture romanesque n'est pas à négliger et on y retrouve toutes les caractéristiques théâtrales. Nous envisagerons alors l'œuvre dans son caractère général afin d'en dégager l'unité d'ensemble.

¹ Jean Giraudoux, « Siegfried et Giraudoux », *Candide*, n.219-24 mai 1928, Jean Barreyre, *Cahiers Jean Giraudoux n.14, Enquêtes et interviews (I) [1919-1931]*, 1985, p. 90.

2- Couple et représentation romanesque.

Il existe dans l'œuvre une interaction entre le roman et le théâtre. Selon Sylviane Coyault, Giraudoux se plaît à introduire du théâtre dans ses romans :

Par la suite, Giraudoux ponctue tous ses romans de scènes « théâtrales » comparables, qui soulignent les moments de grande intensité émotionnelle ou poétique. On y remarque souvent la même emphase des gestes, la même solennité. Les rencontres, séparations, retours des héros, qui ont toujours un caractère miraculeux, rappellent les métaphores du théâtre, comme si la forme dramatique était l'expression la plus intense et la plus efficace de l'émotion...¹

Choix des Élués en est un parfait exemple. Même s'il est question d'une œuvre romanesque, ce roman revient sur ce cri qui sort des entrailles de l'être. Face aux passants, l'héroïne laisse éclater ce fameux hurlement et enfante de la nouvelle Edmée. La métamorphose se fait en quelque sorte face à un théâtre social :

Quand Pierre, l'autre jour, l'avait rattrapée sur un trottoir, l'avait prise par le bras, elle avait crié... C'était qu'enfin elle était découverte.²

Le verbe « découvrir » peut se concevoir selon deux sens différents. La jeune femme est découverte, autrement dit Pierre l'a enfin retrouvée et elle s'est découverte, autrement dit, elle a révélé à son insu qui elle était vraiment, autrement dit « *une femme angoissée, peureuse, coupable* »³. Le masque est tombé et Edmée s'est enfin révélée. C'est là le sens du verbe « *se déclarer* », l'un des verbes les plus récurrents dans l'œuvre, défini en ces termes par le mendiant dans *Électre* :

Tout se déclare, dans la nature ! Jusqu'au roi. Et même la question, aujourd'hui, si vous voulez m'en croire, est de savoir si le roi se déclarera dans Egisthe avant qu'Électre ne se déclare dans Électre.⁴ (I, 3)

Dans les romans, Jean Giraudoux opère quasiment une mise en scène de la vie conjugale. Ainsi, dans *Églantine*, les personnages se livrent à un véritable jeu

¹ Sylviane Coyault, *Le Personnage dans l'Œuvre Romanesque de Jean Giraudoux*, Peter Lang S.A Ed Scientifiques européennes, Berne, Publications Universitaires Européennes, 1992, p. 209

² *Choix des Élués*, op. cit., p. 545.

³ *Ibid.*, p. 545.

⁴ *Électre*, op. cit., p. 615.

dramatique. Au chapitre V de cette œuvre, Moïse et la jeune femme se séparent en respectant tout le cérémonial exigé. Cette séparation épouse la forme du jeu théâtral :

Peut-être après tout l'homme partait-il avec elle et ce qu'ils avaient pris pour une scène d'adieu était-il simplement une scène.¹

Le terme « scène » est clair : nous sommes dans un monde qui tient de la représentation. À la fin de *La Menteuse*, le prêtre qui a observé l'échange entre Fontranges et Nelly s'interroge de la sorte :

Est-ce leur dernier duo, ou leur première scène?²

Myriam Lépron souligne judicieusement cette idée, elle revient sur cette œuvre en affirmant :

La scène finale est bien une mise en scène de mariage, une mise en scène qui doit conclure la vie romanesque que Nelly s'est inventée ; les deux genres se rejoignant alors.³

La Menteuse est un roman qui dans son ensemble allie le romanesque au théâtral. Ainsi Nelly ne fait que jouer un rôle devant Réginald, elle s'invente une vie qui n'est pas la sienne. Dans la notice de Roy Prior et d'Helen Rodney consacrée à *La Menteuse*, on lit ceci :

Lorsque Réginald cherche à deviner ce qu'a dû être la vie de la jeune femme, elle le laisse dire : c'est lui qui commence à inventer, elle n'a qu'à acquiescer, et ainsi naît le grand mensonge.⁴

Il apparaît donc évident qu'à chaque fois que le couple est mentionné, nous voyons apparaître un terme qui renvoie au lexique du théâtre, voire de la représentation. De la même manière dans *Aventures de Jérôme Bardini*, réparaît la métaphore théâtrale :

La rencontre était bien fortuite, mais comme une rencontre de théâtre, entre gens de revue.⁵

¹ *Églantine*, op. cit., pp. 1078-1079.

² *La Menteuse*, op. cit., p. 813.

³ *Commencer...sans fin*, op. cit., p. 188.

⁴ Roy Prior, Helen Rodney, Notice de *La Menteuse*, *ORC II*, op. cit., p. 1364.

⁵ *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 23.

Ainsi, à l'instar des personnages sur scène, les personnages romanesques obéissent à une logique dramatique. Ils se doivent de respecter les contingences du genre théâtral. Les protagonistes se plaisent à cette représentation qui s'opère sous plusieurs formes. Dans *La Grande Bourgeoise*, Fieschi semble également procéder à une pure répétition théâtrale :

Il se livra à une série d'opérations qui tenaient toujours des noces et du drame, [...] ¹

Dans cette œuvre, Françoise se livre à un jeu de séduction ; toute seule avec Fieschi, elle n'hésite pas à user de ses charmes face à un homme qui semble tout ignorer de cette démarche :

Mais Fieschi restait sérieux, sans rien d'un séducteur, Françoise fit l'enjouée. ²

Les amants de Françoise semblent pris dans son jeu et seul François Rabot refuse de se laisser entraîner par cette mise en scène. L'héroïne est démasquée par l'adolescent ; les bijoux qu'elle porte font partie des accessoires de scène ; ils appartiennent à un décor, à un théâtre social. Et le rôle de François Rabot est précisément de démonter cette machine sociale :

Collier maternel et bagues ancestrales prenaient un sens louche sous ce regard, qui la défiait et la méprisait... ³

Le jeune délinquant reste impassible face à cette comédie des accessoires. Dans *Choix des Élués*, s'opère également une théâtralisation de la vie matrimoniale : l'œuvre s'ouvre sur une fête d'anniversaire, celle d'Edmée qui assiste impuissante au sacrifice de sa personne sur l'autel de la vie conjugale. La cérémonie qu'on célèbre en son nom n'est qu'une mascarade, une réplique de sa vraie vie. Pierre d'Almeida et Laure-Himy Piéry soulignent également cette théâtralisation de la vie quotidienne à propos d'*Électre* :

Il sera donc question, [...] des humbles joies, ou plutôt des « petites misères » de la vie conjugale : le lit et le bain, le linge et la table [du petit déjeuner, surtout], les secrets et les mensonges... Tout un matériel, non pas même de comédie, mais bien de « vaudeville ». ¹

¹ *La Grande Bourgeoise*, op. cit., p. 1133.

² *Ibid.*, p. 1139.

³ *Ibid.*, p. 1146.

La vie conjugale tient de la mascarade, du vaudeville, nous sommes réellement dans le drame infime du quotidien. De ce fait, lorsque Jérôme retourne vers le domicile conjugal, c'est la comédie farcesque qui se lit dans son comportement :

Le côté farce de l'évasion, des pantalons de couil, le vaudeville de la valise Wilson, qu'il avait machinalement gardée à la main, l'indisposait contre lui-même.²

Cette fuite résulte simplement d'une vie de couple devenue mécanique. Roland Barthes dans *Mythologies* expose le commencement de cette ritualisation :

Les jeunes époux nous sont [...] présentés dans la phase postnuptiale de leur union en train d'établir les habitudes de leur bonheur.³

Le terme « habitudes » renvoie dans ce contexte, à une routine, à une mécanisation de la vie conjugale. Dans *Églantine*, ce caractère répétitif est résumé par une très belle formule, puisque le narrateur parle d'« une déclaration d'habitude ».⁴

Par ailleurs, le retour subit des personnages ressemble étrangement à une forme de *Deus ex machina* qui viendrait mettre un terme à tout le drame. Mais cette comédie à laquelle se livre le couple est souvent mise en péril par l'un des partenaires. De ce fait, lorsqu'un couple s'essouffle, un autre se trouve dans l'obligation de perpétuer la comédie de l'union à deux :

Que de fois, pour celles qui ne sont émues que par le spectacle même de la passion, il avait placé sous le porche de Saint-Séverin un faux couple, dont les faux et persévérants embrassements avaient provoqué dans un cœur blasé un élan neuf d'amour.⁵

La séduction elle-même tient du processus théâtral ; il s'agit de farder en quelque sorte la réalité et de faire exister quelque chose qui n'est pas réel. Ainsi dans *Églantine*, Moïse pense séduire la jeune femme en se réinventant une autre jeunesse :

Parfois elle allait au rendez-vous avec une secrète peur, celle d'avoir mal observé jusqu'ici Moïse, de trouver à sa place un homme plus jeune, un homme qui aurait à vieillir, et tel d'ailleurs que Moïse, en ce moment précis, s'efforçait de le créer à sa toilette, par des rasoirs et des pâtes.⁶

¹ Pierre d'Almeida- Laure Himy- Piéri, *Électre, La Guerre de Troie n'aura pas lieu* Jean Giraudoux, Armand Colin, 2002, p. 99.

² *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 33.

³ *Mythologies*, chapitre « conjugales », Seuil, 1957, p. 45.

⁴ *Églantine*, op. cit., p. 1028.

⁵ *Juliette au pays des Hommes*, op. cit., p. 864.

⁶ *Églantine*, op. cit., pp. 1032-1033.

Sur ce point, couple romanesque et couple théâtral se rejoignent pour procéder à une mise en scène des plus pathétiques. *Sodome et Gomorrhe* illustre exemplairement cette idée :

Ils se parlaient en souriant, ils se beurrèrent mutuellement leur tartine.¹ (I, Prélude)

L'archange ignore que ce n'est là qu'une mise en scène à laquelle les partenaires se livrent désormais. Le couple cherche, que ce soit au théâtre ou dans le roman, à pérenniser un état en sursis. Ce tableau reparait une décennie plus tard chez Roland Barthes qui entreprendra une mythologie du couple, s'essayant à en démonter les mécanismes, et à en saisir les tenants et les aboutissants :

[On] s'installe [...] dans l'anonymat d'un petit confort : on arrange le deux-pièces-cuisine, on prend le petit déjeuner, on va au cinéma, on fait le marché.²

Ce sont autant de tâches qui tiennent du rituel. Or, le personnage romanesque ne possède pas la liberté dont jouit le personnage théâtral.

Le roman, [...] n'a besoin [...] que de créatures d'encre et de papier. Le théâtre [...], est d'abord le lieu de la représentation.³

Le premier n'est qu'un être sorti tout droit de l'imaginaire d'un auteur. Le second, quant à lui, même s'il est une création du dramaturge, peut à tout moment décider de ne pas se livrer au jeu théâtral qu'on lui impose. Mohamed Raja Rahmouni évoque précisément cette liberté inhérente au personnage théâtral, pour lui : « Il s'agit d'expliquer la liberté du personnage théâtral par rapport à son créateur ».⁴

Cette différence est également due au langage. En effet, la parole performative, qui est effective et s'inscrit dans une action et un procès irrémédiable, semble être l'apanage du théâtre. Ce n'est pas le cas dans le roman et Robert Abirached revient subtilement sur cette différence :

Traversé de blancs, allusifs, discontinu, ménagé de ses respirations, gouverné dans son allure, le langage théâtral est appelé par définition à être proféré, à la ressemblance d'une

¹ *Sodome et Gomorrhe op. cit.*, p. 858.

² *Mythologie, op. cit.*, p. 45.

³ *La Crise Personnage dans le Théâtre Moderne, op. cit.*, pp. 7-8.

⁴ Mohamed Raja Rahmouni, *Réel et irréel dans le théâtre de Giraudoux*, Faculté des Lettres de la Manouba, Université de T.I, Publication de la Faculté des Lettres de la Manouba, 1992, p. 192.

partition destinée au chant et au rebours de la parolier romanesque, même la plus strictement composée.¹

Outre le langage, si une différence perdure au niveau du traitement du personnage, cela concerne plutôt la dimension *jusqu'au-boutiste*. C'est donc sur la scène que la notion de héros semble revêtir toute son importance. De ce fait, Électre incarne l'image de l'héroïne presque au sens étymologique du terme ; elle renvoie à une créature hors du commun, sorte de *sur-être*. Pour Jean Yves Tadié, la fille d'Agamemnon est « le héros qui recrée le monde, lequel n'existe que dans son regard, et dans ses déformations, [...] ».² En outre, au théâtre, les personnages sont littéralement coupés du réel, ce sont des êtres allégoriques qui illustrent à leur manière une forme de noblesse dont semble exclu le personnage romanesque, comme le souligne R.Pomeau :

Sur la scène les idées ne peuvent comparaître qu'en leur noblesse, dégagées des contingences avilissantes.³

Dans le roman, le personnage éprouve de la difficulté à entretenir son étoffe de héros, il « est plongé dans le flux de la vie [...] il se heurte et ne pèse guère sur les événements comme s'il considérait l'existence à partir de l'absence et avait peine à s'inscrire dans le temps ».⁴ Au commencement de l'intrigue romanesque, il existe donc un manque que le personnage veut à tout prix dépasser car ce manque pèse sur la vie de son couple. François Hohwald décrit ce phénomène en ces termes :

Le choix amoureux est donc bien le choix d'un lien d'alliance à un moment où il paraît impossible qu'il puisse être créé. Il met en lumière la personne comme sujet et comme être de désir face à une autre personne elle-même sujet et être de désir. La relation amoureuse est donc bien cette rencontre de deux histoires, deux êtres de désir, deux êtres de manque.⁵

Mais il arrive que le manque se ressente après que le couple s'est formé. Ainsi, Edmée éprouve un sentiment de vacuité qu'elle ne parvient pas à comprendre ni à dépasser.

Tout s'était passé, en somme, comme si l'absence était la cause de ce mal.⁶

¹ *La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne*, op. cit., p. 23.

² *Le Récit Poétique*, op. cit., p. 22.

³ René Pomeau. *Revue d'histoire littéraire de la France* : n.1, Armand Colin, janv.-fév. 1983, p. 708.

⁴ Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, collection dirigée par Bernard Valette, Ellipses, 2006, op. cit., p. 117.

⁵ *Entre Idéal d'Eglise et réalité vécue : le couple chrétien marié, disciple du Christ*, op. cit., p. 167.

⁶ *Choix des Élues*, op. cit., p. 480.

C'est ce même sentiment de vide qui anime Juliette : elle n'a pas l'impression d'avoir accompli quelque chose. Avant même de débiter sa vie, la jeune femme a le sentiment d'avoir abouti à la dernière étape. Refusant cet état, elle se réinvente un nouveau départ à la rencontre de ses expériences passées.

Mais c'était trop tard. Sa décision était prise. Car tout ce bonheur qu'elle avait, cet oncle qu'elle avait, ce beau domaine, tout cela lui semblait depuis quelques jours être un point d'arrivée, pas un point de départ.¹

Ce sentiment de vacuité qui caractérise tous les personnages, Jean Yves Tadié l'évoque dans *Le Récit Poétique* :

Un héros principal, insaisissable est devenu regard, langage, images, rêves, [...], avec en son cœur une absence fondamentale que, suivant les nouvelles, l'auteur appelle égoïsme ou paresse ou faiblesse.²

Le héros entend dépasser ce vide intérieur en se recréant un autre monde, un monde où il pourrait exister à part entière. Dans cet univers qu'il s'apprête à embrasser, le personnage réinvente la notion d'altérité. Ceci semble selon Marc Guillaume, l'une des caractéristiques du XXème siècle :

Donc, dans un monde où a surgi une relative abondance matérielle, on peut dire que la vraie rareté, c'est l'altérité. Peut-être alors que la seule façon de lutter contre cette rareté, c'est d'inventer une fiction de l'autre.³

Ces propos jettent les bases d'une réflexion. Dans notre rapport à l'autre, il existe toute une part d'imaginaire que l'on ne saurait occulter. L'un des motifs qui explique en partie l'échec du couple, c'est que chez Jean Giraudoux, il existe une différence entre l'image qu'on se forge de l'autre et la réalité qui est toute différente. La notion d'altérité prend alors un autre sens chez l'écrivain.

¹ *Juliette au pays des Hommes, op. cit.*, pp. 791-792.

² Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 21.

³ Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*, Descartes et Cie, 1994, p. 48.

C- Quand le couple réinvente l'altérité.

1- Un jeu d'ombre et de lumière.

Lorsqu'on parcourt les œuvres de Jean Giraudoux, on ne peut s'empêcher de constater une présence-absence : l'ombre. N'est ce d'ailleurs pas le titre choisi par Giraudoux lui-même pour l'une de ses œuvres : *Lectures pour une ombre* ? Isabelle elle-même, dans *Intermezzo*, est très sensible à cette présence :

(Isabelle) : Souvent, je sens que de l'océan des ombres se forment des courants, s'orientent des houles vers cette jeune femme qui croit en elles. ¹(II,3)

Envisager la thématique de l'altérité, c'est faire part premièrement de cette présence dans l'œuvre. L'ombre, c'est cet autre qui nous accompagne.

Dans *Aventures de Jérôme Bardini*, l'Ombre orthographié avec une majuscule devient le nom même du personnage. Stéphy opte pour cette appellation car son compagnon lui semblait détaché de tout ce qui est matériel.

Il était ombre parce qu'il était recouvert d'un enduit et d'une sorte d'absence sur laquelle rien ne prenait ; elle le sentait insensible au chaud, au froid-elle n'osait chercher plus loin...²

Stéphy, qui veut vivre avec cette ombre dans un autre espace temps, cherche à se convaincre jusqu'au bout de son caractère insaisissable. Mais au fil du temps, elle constate que cette ombre prend des allures et des comportements foncièrement humains. Ainsi le soleil commence à révéler sa véritable identité :

Le soleil le dégageait de toute obscurité, et il ne restait que ses yeux bruns, ses cheveux noirs, ses mains de bronze, qu'un être d'un noir rayonnement, où les dents blanches éveillaient parfois une idée de luxe, l'idée d'un squelette d'ivoire-que l'Ombre au soleil.³

Puis ce sera à l'occasion de leur rencontre en mer, que le caractère matériel de l'ombre se précisera encore plus. En effet, alors que Stéphy ressemble à une ondine des mers, l'ombre peine avec l'étendue maritime :

¹ *Intermezzo*, op. cit., p. 319.

² *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 50.

³ *Ibid.*, pp. 55-56.

Il nageait bien, mais, habitué à l'eau douce, il prodiguait les mouvements inutiles, il avait dans ses réflexes une prudence hors de mise, comme d'ailleurs sur terre tous ceux qui croient que la vie est un adversaire mesquin, un fluide hypocrite et non une force brutale qui vous ignore.¹

Le charme sera définitivement rompu lorsque l'Ombre ira demander en mariage Stéphy. La jeune fille qui se croyait vivre dans un autre espace temps, tombe des nues face à cette ombre ancrée dans des lois humaines. Jérôme veut se soustraire à cette ombre à laquelle il est acculé. En effet, il souhaite redevenir un individu à part entière. Dès lors, le seul choix qui s'offre à lui est le mariage. C'est grâce à cette institution, qu'il va recouvrer ses droits et retrouver son identité.

Peut être d'ailleurs cette volonté de concevoir Jérôme Bardini comme une ombre tient au fait que pour Stéphy, il n'existe pas de réalité tangible, tout n'est qu'éphémère comme l'eau de cet océan qu'elle embrasse. Mais rapidement elle comprendra que Jérôme ne peut se résumer à une ombre, il a besoin d'exister par tous les moyens comme en atteste son désir de se marier avec la jeune femme. Stéphy constate ses propres erreurs et le texte s'achève sur une touche mélancolique :

Que de peines évitées, si chaque jeune fille avait un double, une jeune fille exactement semblable à elle, moins égoïste pour aimer, et insensible pour souffrir !²

L'exemple de Stéphy n'est d'ailleurs pas le seul dans l'œuvre.

Dans un ouvrage consacré aux *Portraits Littéraires Choisis*, André Rousseaux revient sur cette attitude de la jeune fille qui privilégie cette présence de l'ombre :

La jeune fille qu'effrayait la seule idée d'un mari, rêvait de s'unir à un spectre.³

Souvenons-nous également que dans *Intermezzo*, il est question d'une jeune fille qui préfère la compagnie d'un spectre à celle des vivants. Cette volonté et ce besoin de se créer un univers à part sont décrits en ces termes par Souad Zaïed Akrouf :

Sa curiosité du monde est absolue, elle se passionne pour la vie comme pour la mort, la nature prend pour elle les allures d'un espace intermédiaire : en son sein, s'ouvrent les portes d'un au-delà fascinant où jeunes filles et spectres se retrouvent au soir.¹

¹ *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 59.

² *Ibid.*, p. 70.

³ André Rousseaux, *Portraits Littéraires Choisis*, Genève, Éditions Albert Skira, 1947, p. 123.

Les jeunes filles rêvent de cette présence-absence car elle leur permet d'accéder à une sorte de rêve. André Rousseaux applique ce raisonnement à « la vierge giralducienne »² :

Le bonheur serait pour elle de rencontrer non l'amant, mais le fantôme de l'amant, comme l'héroïne de *Combat avec l'Ange*, qui, par la rencontre de l'absent auquel elle pensait, a cru réaliser une sorte de présence de l'absence, capable de nourrir miraculeusement le rêve de son âme.³

Ce qu'affirme André Rousseaux à propos de l'héroïne de *Combat avec l'Ange* peut s'appliquer à d'autres personnages. Ainsi Électre rejette le monde dans lequel elle vit et préfère s'en inventer un où elle puisse dialoguer librement avec son père défunt. Isabelle aussi préfère la compagnie d'un Spectre à celle des autres personnages vivants : c'est la conclusion à laquelle aboutit Angels Santa :

Voilà pourquoi elle cherche le commerce des morts, dans le désir de retrouver la vraie vie, cette vie qui est niée dans la réalité.⁴

Il existe par ailleurs dans cette œuvre un attrait de l'inconnu qui se manifeste dans ce désir de tisser une relation avec un être non humain :

Son intérêt pour le spectre est le signe et le symbole de sa curiosité pour l'inconnu et l'au-delà, de son refus de ce repli sur le champ étroit des réalités terrestres, qu'elle désigne au moyen d'images exprimant toutes les formes de fermeture et d'enfermement : [...] ⁵

L'œuvre de Jean Giraudoux est donc hantée par les fantômes, fantômes du passé qu'on cherche à retrouver comme c'est le cas dans *Juliette au pays des hommes* ou à venger comme dans *Électre*. Dans tous les cas de figures, les personnages sont accompagnés d'une ombre qui représente une autre figure d'altérité. Cette quête des

¹ Souad Zaid Akrouf, « Jeux d'espace et Espace du jeu dans *Intermezzo* », L'espace dans l'œuvre de Jean Giraudoux, Colloque International, 6-8 Mai 2010, Textes réunis et publiés par Arzu Etensel Ildem, p. 216.

² *Portraits littéraires choisis*, op. cit., p. 111.

³ *Ibid.*, p. 111.

⁴ Angels Santa, « Voyage au bout de la féminité : quelques images de femmes chez Giraudoux », *La Poétique du détail : autour de Jean Giraudoux*, *Cahiers Jean Giraudoux*, n. 34, Études réunies et présentées par André Job, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 154.

⁵ Michel Lioure, « Espaces imaginaires dans l'œuvre de Giraudoux », *L'Espace dans l'œuvre de Jean Giraudoux*, Colloque international, 6-8 mai 2010, Université d'Ankara, Faculté des Lettres, département de Langue et Littérature françaises, textes réunis et publiés par Arzu Etensel Ildem, Basim Tarihi, [2011], p. 17.

ombres, des spectres, des fantômes est l'une des caractéristiques intrinsèques de la jeune fille. Lise Gauvin dans « Figures de l'institutrice » résume cette idée :

Mais que les futurs fiancés se le tiennent pour dit : le besoin des jeunes filles de fréquenter les spectres vient d'une éducation trop rigide, qui laisse de côté tout un pan de l'univers, la part de rêve et d'inconnu, la part d'invention et de mystère.¹

Or l'œuvre de Jean Giraudoux qui se veut poétique ne saurait mettre de côté toute cette dimension inaccessible comme l'indique Pascale Alexandre Bergues :

Anges, démons, chevalier à la faux, ondin, damnés : on a dans ces lignes toute une galerie de figures surnaturelles qui apparaissent comme autant d'émissaires de l'extra humain, de ce monde mystérieux qui double le monde humain et visible.²

Ce besoin de toucher un être hors du commun, cette envie irrépressible d'atteindre une créature transcendante est essentielle pour la jeune fille. Edmée souffre de cette expérience ratée. Adulte, elle s'offrira ce double qui lui faisait défaut et qui apparaît en la présence de L'Abalstitiel. Cette créature impossible à identifier qui pourrait constituer pour le personnage, une sorte d'alter ego ou une sorte de double transcendant constitue dans l'œuvre l'une des manifestations de ce mystérieux romanesque.

Nous basculons dans une sorte de merveilleux chrétien comme l'explique judicieusement Marie-Jeanne Durry :

Je me rappelle. C'était un univers d'étincellement et d'éveils, un univers de cristal, de prismes, d'aigrettes transparentes. Il se déployait dans une mythologie inédite où le créateur s'appelait l'Ensemblier, le dieu malin Arthur, le tentateur l'Abalstitiel.³

De plus, si nous parlons de l'ombre, cela suppose que la lumière n'est pas bien loin. L'auteur semble d'ailleurs jouer sur ces deux éléments comme pour rappeler que nous sommes toujours dans une œuvre qui développe la métaphore de la représentation. La présence continue de l'ombre et de la lumière renvoie d'une certaine manière au paradigme du jeu comme le rappelle André Job :

L'ombre et la lumière toujours suspectes de constituer un effet de soulignement qui relève de la représentation et du simulacre, [...] ¹

¹ Lise Gauvin, « Figures de L'Institutrice », *Et Giraudoux rêva la femme*, op. cit., p. 96

² Pascale Alexandre Bergues, « Au croisement du surnaturel et du sacré : l'Ange, l'Ondine et le Spectre dans le théâtre de Giraudoux », *Surnaturel et création*, dossier établi par Annie Besnard, Cahiers Jean Giraudoux, n. 29, Grasset, 2001, p. 98.

³ Marie-Jeanne Durry, *L'univers de Giraudoux*, Nouvelle édition, Nizet, 1975, p. 7.

Ces propos rendent compte une fois de plus du jeu théâtral. En effet, ce n'est qu'au théâtre que nous pouvons réellement parler d'ombre et de lumière. Certains personnages se trouvent sous les feux des projecteurs tandis que les autres sont encore dans les coulisses. Or ce que nous disons du théâtre peut s'étendre à la vie en général si on considère que chez Jean Giraudoux l'existence humaine n'est qu'une métaphore du théâtre.

Dans les romans aussi, nous retrouvons cette corrélation entre ombre et lumière. Ainsi dans *La Grande Bourgeoise*, François qui s'était réfugié dans la pénombre, se met alors à regarder de manière insistante la lumière comme un bien dont il était jusqu'à présent privé :

Le seul remède à l'ombre, c'est l'éblouissement...il ne baissa pas les paupières quand le fagot que venait de jeter Durlan flamba.²

Grâce à la lumière, François accède à une autre réalité :

Le feu qui le rongait lui donnait, malgré lui, une silhouette vivante et respirante.³

Or malheureusement, cet état n'est que temporaire. La magie de la lumière a cessé d'opérer et le délinquant a retrouvé son état d'origine comme après une tombée de rideau :

La flambée s'était éteinte...L'enfant avait repris, dans la garde-robe des humains, la défroque la plus fanée, et clignait à nouveau des yeux.⁴

Cette oscillation entre deux éléments apparemment opposés peut être analysée de manière métaphorique.

Dans *Églantine*, par exemple, la jeune chambrière ne pénètre dans les appartements de son maître que dans l'obscurité, et ce n'est que dans cette atmosphère qu'elle se sentira parfaitement bien. La lumière est crainte car elle risque de lui porter préjudice et de découvrir son jeu. Dans cette œuvre comme d'ailleurs dans *Aventures de Jérôme Bardini*, nous pouvons relever un va -et -vient entre des termes qui renvoient à la lumière et d'autres à l'obscurité : Soleil, Lumière, ensoleillés (pp.3-5-18) et Obscurité, Ténèbres (p.6). Cette oscillation entre les deux champs lexicaux renvoie

¹ André Job, *Giraudoux-Narcisse*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, Collections Cribles, 1998, p. 275.

² *La Grande Bourgeoise*, op. cit., p. 1143.

³ *Ibid.*, p. 1143.

⁴ *Ibid.*, pp. 1143-1144 .

métaphoriquement à la nouvelle vie que s'apprête à embrasser Jérôme. En effet, jusqu'à présent, les mécanismes de l'habitude l'avaient acculé à vivre dans une obscurité latente. Le personnage en est d'ailleurs las :

Fini le combat contre l'obscurité sue par cœur, contre les ténèbres hantées d'habitudes.¹

En somme, ce que nous pouvons dégager de ce qui précède, c'est que l'ombre est une notion qui s'inscrit dans la thématique du double. Nous ne pouvons réellement dissocier ces deux éléments comme le souligne André Job :

Aux premières étapes de la vie et de la création, le double surgira en effet comme une ombre, entendons comme un reflet pâle et fragile de ce que l'on est, comme une image souffreteuse.²

Outre l'ombre, on retrouve l'illustration de la thématique du double dans la présence du miroir. En effet, cet objet ô combien symbolique est à concevoir non seulement comme un moyen sur lequel on se projette mais cela ne s'arrête pas là. Le miroir, c'est aussi notre partenaire qui nous renvoie notre propre image.

¹ *Aventures de Jérôme Bardini, op. cit.*, p. 6.

² *Giraudoux-Narcisse, op. cit.*, p. 110.

2- Le couple et l'effet miroir.

Lorsque notre partenaire ne nous renvoie plus une image reluisante, on se détourne de lui, essayant de se contempler soi-même. Le miroir apparaît comme un moyen privilégié pour s'admirer. Une fois encore le détour par le mythe de Narcisse s'impose. Les personnages de Jean Giraudoux sont d'une certaine manière les dignes héritiers de ce personnage mythologique comme le rappelle Jean Yves Tadié :

[...] ; les héros de Giraudoux sont dans leur solitude, frères de Narcisse.¹

Ils aiment se satisfaire de leurs propres images. Ainsi dans *Églantine*, Fontranges ressent l'admiration de la jeune femme pour sa propre personne :

Puis un silence, et Fontranges devina la jeune fille devant la glace. Elle respirait, elle haletait même un peu : elle était prise. Appâtée par sa propre image plus encore que par les photographes, n'imaginant rien de plus captivant, elle était prise.²

Églantine se plaît dans ce jeu du miroir, elle s'y admire quotidiennement. Car là où le bas blesse, c'est lorsque la réalité n'offre plus matière à contemplation. On se détourne quelquefois de l'autre à la recherche d'une image idéalisée comme le rappelle Marc Guillaume :

L'altérité, c'est au fond l'autre façon de penser, de refuser cette pensée de la finitude. Et la technique offre une voie de chair hors du monde, de penser un autre monde, de réaliser un simulacre d'autre monde.³

C'est bien ce « simulacre d'autre monde » qu'expérimente la jeune Églantine. En pénétrant dans l'antichambre de Fontranges, elle s'invente une autre réalité en se projetant dans la glace de son maître. L'image qu'on se fait de notre propre personne se reflète nécessairement dans le miroir.

Dans *Suzanne et le Pacifique*, l'héroïne elle-même reconnaît sa fascination pour sa propre personne. Aussi déclare-t-elle :

¹ *Le Récit poétique, op. cit.*, p. 22.

² *Églantine, op. cit.*, p. 1006.

³ Jean Baudrillard et Marc Guillaume, *Figures de l'Altérité*, [Descartes et Cie, 1994], p. 54.

Dans ce Louvre, dans ces tableaux où les jeunes filles des pensions viennent contempler leur image suprême en Cléopâtre ou en Judith, comme ils sont recouverts de vitre, c'est surtout mon image en costume de voyage que j'y contemplais, et les esthètes scandinaves ne comprenaient pas pourquoi j'ajustais ma blouse, je resserrais ma ceinture devant une Antiope nue.¹

Mais le miroir peut aussi nous causer un préjudice, lorsqu'il renferme tous nos souvenirs. C'est l'expérience vécue par Jérôme Bardini. Le personnage ne parvient plus à vivre dans son univers, car même le miroir est chargé de tout un passé et le personnage ne peut plus s'y projeter.

Quel dommage que le miroir lui-même eût une histoire !...Juste celle de son mariage...Il s'y était vu fiancé ; il s'y était regardé, il s'était rasé devant lui, le lendemain de ses noces.²

Quand il décide de quitter son ancienne vie, le miroir lui répond comme s'il était témoin de ses nouvelles décisions.

Sa vie nouvelle éclatait déjà sur lui dans le miroir.³

Le miroir reflète une forme de narcissisme criant et Sylviane Coyault rend compte de cette caractéristique :

Les miroirs abondent dans cette première partie, et Jérôme malade de narcissisme, ne cesse de se retrouver nez à nez avec son reflet, y compris lorsqu'il finit par revenir chez lui après un premier faux départ : [...] ⁴

André Haynal revient sur les différentes formes de narcissisme. Pour ce professeur, « ce concept à multiples facettes reflète la manière dont le sujet se voit, son image, son double ». ⁵

Or le narcissisme possède ses propres limites, et le personnage qui s'y est essayé se détruit en définitive. À l'instar du personnage mythologique qui « amoureux de lui-même, fut détruit par cet amour » ⁶, les héros de Giraudoux finissent par se perdre d'une certaine manière. C'est notamment le cas d'Églantine qui finit par se prendre à son propre jeu et en oublie la réalité :

¹ *Suzanne et Le Pacifique*, op. cit., pp. 480-481.

² *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., pp. 6-7.

³ *Ibid.*, p. 6.

⁴ Sylviane Coyault, « Le voyage en Amérique de Jérôme Bardini : considérations sur les espaces de Giraudoux », *L'espace dans l'œuvre de Jean Giraudoux*, op. cit., p. 92.

⁵ André Haynal, *Les grandes découvertes de la psychanalyse-Le narcissisme-L'amour de soi*, Collection dirigée par Bela Grunberger et Janine Chassegeut-Smirgel, - Ed.Sand, 1985, p. 12.

⁶ *Les grandes découvertes de la psychanalyse-Le narcissisme-L'amour de soi*, op. cit., p. 21.

On ne vit pas impunément avec ses doubles de luxe : l'Églantine impalpable avait blessé la belle Églantine, qui en mourut.¹

Tout le roman d'*Églantine* est un long poème sur le miroir, ses fonctions, ses enjeux. Dans cette œuvre, le miroir permet de transfigurer le personnage, il lui octroie une autre identité, un autre moi. André Haynal a très bien analysé cette projection du moi dans le miroir en affirmant :

Il s'agit de l'image : se voir dans l'Autre. Ainsi, le Moi serait une construction, une statue imaginaire, un moule dans lequel on jette son identité aliénée.²

La thématique du double se repense dans l'œuvre, les personnages s'inventent des doubles comme le rappelle André Job en ces termes « le double est une hydre aux têtes renaissantes » et le miroir dans lequel s'admire le personnage n'est en définitive qu'un Kaléidoscope qui lui renvoie les différentes images dont il a besoin.

Mais le miroir peut aussi se concevoir d'une manière métaphorique, il peut renvoyer à notre partenaire comme le rappelle André Haynal en ces termes :

Le stade du miroir est en quelque sorte le paradigme d'une relation duelle, [...] ³

Si Jérôme éprouve à ce point le désir de quitter Renée c'est bien dans la mesure où elle lui renvoie une image négative de sa personnalité. André Haynal évoque précisément le lien qui existe entre la relation duelle et le narcissisme :

[...] la relation duelle n'est pas si différente de la relation avec soi-même ; elles ont des liens étroits, fait fondamental pour la compréhension de la dimension narcissique.⁴

Le miroir n'est pas le seul élément qui rende compte de cette projection de l'être. En effet, l'élément aquatique pourrait s'analyser aussi de la sorte. Souvenons-nous que dans beaucoup d'œuvres, le lac ou l'étang est le lieu des rencontres, des retrouvailles. C'est notamment le cas dans *Ondine* ou dans *Intermezzo*. Or que vient faire l'élément aquatique dans cette thématique du double ? Une fois encore, le recours au mythe de Narcisse s'impose. Ce personnage est puni pour ne pas avoir cessé d'admirer son ombre dans l'eau. C'est un petit peu l'exemple d'*Intermezzo*. Isabelle retrouve le spectre au

¹ *Églantine*, op. cit., p. 1009.

² *Les grandes découvertes de la psychanalyse-Le narcissisme- L'amour de soi*, op cit., p. 18.

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

bord de l'étang. Or ce dernier est son double, mais un double qui se situe sur une autre dimension : Une sorte de double astral. Ainsi en retirant son miroir pour s'admirer, ce n'est pas sa personne qu'elle voit mais le spectre :

Isabelle est assise sur le tertre. 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. Pourpoint de velours. Visage pâle et net. Un moment de confrontation comme une conversation muette. Isabelle baisse le petit miroir, le relève, envoie une tache de soleil, du soleil couchant, sur le spectre qui semble souffrir. ¹ (I,8)

Nous pouvons à ce titre parler d'une sorte de mise en abyme de l'écriture avec toutes ces images qui se projettent sur des miroirs et tous ces personnages qui s'entrevoient par le biais de nombreuses projections. Pour Alain Duneau, cette manière de procéder illustre quelque chose de plus intense :

Multipliant les doubles et les jeux de miroirs, Giraudoux analyse toujours au fond une crise d'identité de ses héros. ²

Le couple qui est chez Jean Giraudoux un chassé-croisé d'images s'inscrit dans une thématique plus large qui est celle du double. Cette notion clef a une portée très vaste dans l'œuvre. En effet, à l'instar des personnages qui se projettent l'un dans l'autre, le lecteur lui-même a tendance à se projeter sur certains personnages. Il existe un va-et-vient entre personnages et lecteurs. Lire cette œuvre, c'est d'une certaine manière retrouver une projection de sa propre personne ou tout simplement retrouver son opposé. Dans un article paru dans les *Cahiers Jean Giraudoux* n.26, consacré à *Giraudoux à l'Étranger*, Macha Tawtel ressent cette interaction qui existe entre elle et les personnages :

On se reconnaît alors à travers ses pièces, dans ce monde imaginaire, dans ce monde placé hors du temps et de l'espace, on retrouve son double, on retrouve son contraire et son complémentaire.³

Giraudoux, lui même apparaît comme un double de ses personnages. À l'instar de ses héros, l'auteur se plaît à tout type de fuite comme on le verra un peu plus tard.

¹ *Intermezzo*, op. cit., p. 303.

² Alain Duneau, « Du côté du rêve éveillé », *Jean Giraudoux* de Bernard Manciet, Mérib Mamardachvili, Poésie Slované, Europe : revue littéraire mensuelle, [Europe, 1999], n. 841, p. 30.

³ Macha Tawtel, « Une étudiante syrienne « se déclare », *Giraudoux à l'étranger, Un écrivain et la planète*, *Cahiers Jean Giraudoux*, n. 26, Grasset, 1998, p. 268.

Si la thématique du double est au cœur du fonctionnement du couple, il faudrait préciser qu'elle est articulée à une autre thématique : celle du langage. En effet, dès lors qu'il y a un « je » et un « tu », un langage se met en place. Celui-ci va assurer la chaîne de la communication. Nous verrons donc comment chez Jean Giraudoux, le couple prend sens par rapport au langage qu'il adopte.

II- Le langage du couple.

A-Le couple : un cantique qui se chante à deux ?

1- Quelques avatars du Cantique des Cantiques :

Le couple, c'est d'abord et avant tout un langage. Il dit quelque chose, il véhicule un message. Le langage au sein du couple s'articule autour de deux éléments fondamentaux : la musique et plus précisément le chant. Jean Giraudoux a souhaité mettre l'accent sur la manière avec laquelle s'expriment ses personnages. La vie au sein du couple se traduit sous forme de chants : manière pour lui de s'« entendre » mais aussi de se définir. C'est donc un motif récurrent dans l'œuvre, nous en retrouvons une illustration dans *La Menteuse* où Réginald est présenté ainsi:

C'était ce que faisait Réginald : il chantait. Il chantait comme on dit que les aèdes ou les colporteurs des chansons de gestes chantaient, sans musique, mais sans artifice.¹

La manière avec laquelle s'exprime Réginald donne le ton à l'œuvre. Nous ne sommes guère dans une configuration classique de personnage. C'est d'ailleurs pour cette raison que Giraudoux a pu être considéré comme l'un des précurseurs du Nouveau Roman. La primauté n'est plus accordée au personnage en soi mais à tout ce qui le caractérise, comme son langage par exemple. Revenons tout d'abord au chant qui revient fréquemment dans l'œuvre. Celui-ci est une donnée incontournable et nous allons tenter d'en révéler les mécanismes. Dans « *Un Français sans France* » Philippe Dufay reconnaît cette emprise musicale dont l'œuvre se fait l'écho :

Giraudoux a été particulièrement attentif au recrutement du compositeur, il veut en effet que sa pièce soit jouée comme « un oratorio ». L'oratorio de la fin du couple !²

Pour Philippe Dufay, l'œuvre de Giraudoux est à concevoir comme une composition musicale et plus particulièrement comme le drame lyrique de l'agonie du couple. La reprise d'un même motif relie les différentes œuvres entre elles. Pour ce « créateur musicien »³ qu'est Giraudoux, le chant et le couple sont intimement liés. Plus que cela,

¹ *La Menteuse*, op. cit., p.692.

² Philippe Dufay, *Jean Giraudoux, Biographie*, Ed Julliard, 1993, p. 447.

³ Jacques Body, Introduction générale, *T.C*, op. cit., p.XXVII.

pour l’auteur, la musique correspond tout simplement à une forme singulière d’échange, comme le précise justement André Job :

Il faut noter pourtant, puisque nous en sommes à la musique, qu’il est un moment où sur fond d’absence et de silence- [...], la continuité d’un échange est rétablie.¹

Le cantique, d’abord : C’était à l’origine un chant religieux comme le célèbre chant d’amour présent dans *la Bible* « *Le Cantique des Cantiques* ». Il s’agit d’un texte mythique qui illustre un amour éternel. Dans *L’Encyclopédie Universalis*, il y est défini comme « l’un des plus beaux chants d’amour de la littérature universelle. Il célèbre un couple, le bien aimé et la bien-aimée, qui se rejoignent et se perdent, se cherchent et se retrouvent ».² C’est également un duo puisque les mêmes mots sont portés à l’unisson. Dans ce chant, Salomon et Sulammith, les deux aimés, dont les noms sont très proches, partagent leur amour en ces termes:

Comme un pommier au milieu des arbres de la forêt, tel est mon bien-aimé parmi les jeunes hommes. J’ai pris plaisir sous son ombre, et son fruit est doux à mon palais. Il m’a fait entrer dans la maison du vin, et sa bannière sur moi est amour. Soutenez moi avec des gâteaux de raisin, réconfortez moi avec des pommes, car je suis malade d’amour. Que sa main gauche soit sous ma tête et que sa droite m’embrasse je vous en conjure, filles de Jérusalem, par les gazelles ou, par les biches, n’éveillez pas, oh ! Ne réveillez pas l’amour jusqu’à ce qu’il le veuille... *Cantique des cantiques*, chapitre 2.

Ce chant est avant tout une déclaration d’amour. La jeune femme fait part de sa passion en des termes qui rendent compte du plaisir amoureux. En effet, ce cantique est un véritable appel à la jouissance ! La référence au vin qui parcourt tout le discours de Sulammith le souligne. L’amour se confond avec les plaisirs terrestres, il y est question de vin et de raisin. Un autre couple légendaire qui s’inscrit dans la continuation de ce couple biblique s’était illustré avec la consommation de vin : celui d’Ariane et Dionysos. Dans une étude sur ce couple mythique, Claude Vatin rappelle la complicité qui se fonde sur le partage du vin.

La divine pharmacopée verse l’oubli et ouvre l’accès à un monde merveilleux.³

¹ Giraudoux-Narcisse, *op. cit.*, p. 287.

² Jean-Pierre Sandoz, « Cantique des Cantiques », *Encyclopédia Universalis*, Tome 4, France S.A., 2002, p. 887.

³ Claude Vatin, *Ariane et Dionysos*, Presses de l’Ecole Normale Supérieure, 2004, *op. cit.*, p. 15.

Dans le chant biblique, l'amante semble littéralement extraire sa vie de celle de son bien aimé : elle paraît s'animer à son seul contact. Par ailleurs, l'amour est ici présenté comme un plaisir extatique qui ne va pas sans une forme de souffrance. Ce chant d'amour trahit la part de douleur que tout amour renferme. Cette association entre eros et pathos est récurrente dans le discours de la jeune femme. *Le Cantique des Cantiques* marque donc un état de quasi perfection, qui a engendré un joyau poétique. Que reste-t-il de ce célèbre chant d'amour dans l'œuvre de Jean Giraudoux, si ce n'est quelques bribes d'une relation agonisante ? Dans la pièce *Sodome et Gomorrhe*, l'archange déplore la scission du couple en ces termes :

De là-haut la vue est insoutenable de cette femme au sud et de cet homme au nord, distraits de l'autre chaque jour davantage.¹(I, 1)

Il est donc nécessaire de rétablir l'harmonie au sein du couple afin de renouer avec le chant d'amour originel. Car, en se séparant, le couple n'est plus capable de lyrisme. Tout comme Fontranges qui se rappelait « que nous avons deux oreilles, deux cœurs, deux âmes... »², le cantique ne peut se faire que si deux âmes se réunissent. Malgré nombreuses tentatives avortées, il ne reste à Giraudoux que le personnage d'Alcmène pour se rapprocher du texte originel. Avec *Amphitryon 38*, Giraudoux a conservé l'esprit du *Cantique des Cantiques*. Dans cette pièce, les protagonistes sont prêts à ressentir une souffrance physique pour éprouver jusqu'au bout leur amour.

(Amphitryon) : Doucement, chérie, ne te presse pas trop fort contre moi ! Tu te ferais mal. Je suis un mari de fer.[...]

(Amphitryon) : Par tous les joints où peuvent m'atteindre les flèches, tu m'atteins.³(I,3)

En effet, l'amour se confond très souvent avec une douleur. En faisant l'expérience des hommes, Jupiter la ressent, comme il le déclare à Mercure:

(Jupiter) : Je crois que j'éprouve l'amour.⁴ (II, 3)

¹ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 858.

² *Églantine*, op. cit., pp. 1014-1015.

³ *Amphitryon 38*, op. cit., p. 128.

⁴ *Ibid.*, p. 149.

Le verbe « éprouver » a ici son sens fort d'épreuve, « faire l'épreuve de ». C'est ce même état paradoxal entre amour et souffrance qui est exprimé par Électre lorsqu'elle redécouvre son frère :

(**Electre**) : Retrouver à la fois le regard, la voix, la vie d'Oreste, je n'en puis plus.¹ (I, 8)

Le plaisir d'Électre est tel qu'il lui ôte quasiment le souffle. En outre, l'amour de Sulamith repose en grande partie sur un sentiment d'abnégation. La jeune femme protège son amant tel un véritable trésor. Il y a dans l'œuvre beaucoup de personnages féminins dont le discours est très proche de celui de Sulamith, comme celui d'Alcmène.

Si tu n'es pas celui près de qui je m'éveille le matin et que je laisse dormir dix minutes encore, d'un sommeil pris sur la frange de ma journée, [...] ! Qui es-tu ? (I, 6).²

Tout comme Sulamith, certaines héroïnes tirent leur bonheur du sommeil de leurs partenaires qu'elles veulent à tout prix préserver, c'est ainsi le cas de *Judith* :

Et au premier froid de l'aube, elle a ramené pieusement sur Holopherne le drap, comme doit le faire l'épouse.³ (III, 5).

Le sommeil occupe une place considérable, c'est un instant de répit qui permet paradoxalement aux deux êtres de se réunir, un moment privilégié, dans la mesure où ils vivent quasiment en symbiose :

(**Ondine**) : J'ai bien tort de te réveiller ! Pourquoi réveiller celui que l'on aime ? Dans son sommeil tout le pousse vers vous ! dès que ses yeux sont ouverts, il vous échappe ! Dormez, dormez, mon seigneur Hans...⁴ (I, 6)

Il faudrait aussi souligner l'érotisme de ces chants, qui est déjà contenue dans le célèbre chant biblique : les caresses, les baisers ainsi que le corps y sont évoqués avec un vocabulaire très charnel. Cette sensualité se retrouve dans le discours incestueux d'Électre. Le seul contact que la jeune femme ait pu avoir avec un homme, c'est avec son frère et son père ; le caractère incestueux est trahi par la sensualité des propos :

¹ *Électre*, op. cit., p. 629.

² *Amphitryon 38*, op. cit., pp. 137-138

³ *Judith*, op. cit., p. 265.

⁴ *Ondine*, op. cit., p. 775.

(**Électre**) : Il est descendu, mère. Je l'ai touché aux mains avec ces doigts, je l'ai touché aux lèvres avec ces lèvres. J'ai touché une peau que toi n'as pas touchée, [...] ¹. (II, 8)

Électre fait d'Oreste un dieu, qu'elle a seule le privilège de toucher. Certains personnages se trouvent tellement éblouis par leur amour qu'ils l'expriment sous la forme d'un Hymne. L'une des œuvres par excellence qui l'illustre est *Amphitryon* 38.

¹ *Électre*, op. cit., p. 671.

2- L'hymne de l'amour. (Amphitryon 38 ou l'exemple d'un hymne conjugal).

L'hymne et le Cantique ont tous les deux une dimension spirituelle. De fait, l'« hymne », se définit comme « un chant en l'honneur d'un dieu ou d'un héros ».¹ Certains personnages y recourent pour exprimer leur amour ; tel est le cas d'Alcmène qui célèbre sa passion comme si elle s'adressait à un Dieu. Pour cette épouse, ce n'est pas le vrai dieu Jupiter qui peut faire l'objet de son adoration, mais son époux qu'elle vénère. En se trompant de partenaire, Alcmène célèbre la force de son époux :

Je n'ai pas à nourrir de reconnaissance spéciale à Jupiter sous le prétexte qu'il a créé quatre éléments au lieu des vingt qu'il nous faudrait, puisque de toute éternité c'était son rôle, tandis que mon cœur peut déborder de gratitude envers Amphitryon, mon cher mari, qui a trouvé le moyen, entre ses batailles, de créer un système de poulies pour fenêtres et d'inventer une nouvelle greffe pour les vergers.² (II, 2)

Pour elle, la grandeur du conjoint réside précisément dans ces petits détails de tous les jours qui en font un être exceptionnel. L'hymne implique aussi une notion de don, Alcmène offre son corps exclusivement à son époux, elle ne veut le réserver à personne d'autre. C'est cette notion de don inhérente à l'hymne que Roland Barthes évoque dans ses *Fragments d'un discours amoureux* :

Le don s'exalte dans la seule voix qui le dit, [...] ; c'est le principe même de l'*Hymne*.³

Le plus bel hymne d'amour demeure celui qu'Électre offre à son père défunt :

J'aime tout ce qui, dans ma naissance, revient à mon père. J'aime comme il s'est dévêtu, de son beau vêtement de noces, comme il s'est couché, comme tout d'un coup pour m'engendrer il est sorti de ses pensées et de son corps même. J'aime à ses yeux son cerne de futur père, j'aime cette surprise qui remua son corps le jour où je suis née, [...] (I, 8).

L'emploi anaphorique du verbe « aimer » témoigne du véritable amour que ressent Électre envers son père. C'est vraisemblablement le plus bel hymne car il déjoue les

¹Emmanuèle Baumgartner et Philippe Ménard, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Encyclopédies d'Aujourd'hui, la pochothèque, Le livre de poche, 1996, p. 393.

² *Amphitryon 38*, op. cit., p. 145.

³ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Cérès, 1996, p. 90.

⁴ *Électre*, op. cit., p. 630.

codes moraux et s'affirme comme vérité unique. Tout en évoquant ce fantasme, Électre semble le vivre intensément. Il y a ici chez cette jeune fille un plaisir des mots qui traduit son idolâtrie pour son père, comme Alcmène pour son époux. Dans *Électre*, la jeune fille chante un hymne à son père et à son frère ;

(Électre) : Je ne t'étouffe pas... Je ne te tue pas... Je te caresse. Je t'appelle à la vie. De cette masse fraternelle que j'ai à peine vue dans mon éblouissement, je forme mon frère avec tous ses détails. Voilà que j'ai fait la main de mon frère [...]. Voilà que j'ai fait la poitrine de mon frère, [...] Prends de moi ta vie, Oreste, et non de ta mère ! ¹ (I, 8).

En véritable Pygmalion, Électre redonne vie à son frère. La jeune fille redessine les contours d'Oreste tel un peintre qui donnerait vie à un tableau. Par ailleurs, ce poème adressé à Oreste est l'occasion pour Électre de rivaliser avec sa mère et de la priver définitivement de ses prérogatives.

Mais l'exemple d'Électre et d'Alcmène n'est pas très fréquent chez Jean Giraudoux. En effet dans cette œuvre, c'est le désaccord qui règne en maître. De ce fait, si certaines pièces comme *Amphitryon 38* (1929) et *Cantique des Cantiques* (1938) constituent notre point de départ, les protagonistes détruiront par la suite dans d'autres pièces cette image d'Épinal.

Dans *Pour Lucrèce* (1953), Armand terrassé par l'éventuelle infidélité de son épouse, cherche à rassurer ses interlocutrices en proposant un hymne qui ne manque pas de drôlerie tant le discours est galvaudé :

(Armand) : Le monde, le temps, l'espace ont trouvé ce moyen de se donner à moi : c'est en elle que je circule, que je respire. Elle est pour moi la seconde, la minute, l'heure. Le soleil, c'est ma femme. Mon cadran solaire, c'est ma femme. Je m'aime à cause de ma femme... ²(I, 3)

La juxtaposition des effets rhétoriques (Répétition, gradation) et l'emploi d'un lexique prosaïque soulignent l'antiphrase et créent par voie de conséquence un effet légèrement comique.

¹ *Électre*, op. cit., p. 629.

² *Pour Lucrèce*, op. cit., pp. 1045-1046.

B - Un couple qui dé-chante.

1- Parodie du cantique des cantiques.

Ainsi, certains personnages déconstruisent l'image du couple traditionnel, ce qui passe parfois par une parodie du *Cantique des Cantiques*. Il s'agit cette fois-ci pour les personnages de chanter la mort du couple.

Voyons comment le chant-biblique ou non- est intégré dans l'œuvre et à quelle fin ? Dans *Cantique des Cantiques*, Florence introduit une première nuance. Pour elle, le chant n'est pas un reflet de la réalité, c'est tout au plus une nécessité quasi organique qui se fait sentir et à laquelle elle doit obéir.

(Florence) : J'ai été prise soudain de ce désir de me plaindre, de me plaindre à fond, jusqu'aux entrailles. Comme un besoin de m'étirer, de crier, de chanter. C'est cela de chanter. J'avais un motif dans la tête, un motif pathétique. La femme la plus gaie un beau jour clame son désespoir ; la femme la plus heureuse, sa détresse. C'est une fonction de son corps, pas de son âme.¹ (Scène 6)

Pour Lise Gauvin, il existe dans cette œuvre deux manières de s'exprimer. Le personnage recourt au chant poétique lorsqu'il est question d'évoquer son amour et au langage prosaïque lorsqu'il fait part de la réalité :

De là, deux langages, et deux discours. Lorsqu'elle chante, elle dit à son amant qu'elle l'aime. Puis elle parle, et annonce son mariage avec Jérôme.²

Le chant permet en quelque sorte de sublimer le discours des personnages tandis que la parole renvoie à la vie quotidienne. Cette œuvre ne représente plus un prolongement du poème biblique. En effet, nous sommes ici bien loin de l'esprit du *Cantique des Cantiques*. Lise Gauvin ne manque pas de le rappeler :

D'un chant passionné à la gloire du jeune pâtre, Giraudoux a fait une longue plainte mélodieuse sur une rupture, un duo mélancolique fait de désaccords et de complicité.³

¹ *Cantique des cantiques*, op. cit., pp. 742-743.

² Lise Gauvin, Notice de *Cantique des cantiques*, TC, op. cit., p. 1611.

³ Notice de *Cantique des cantiques*, op. cit., p. 1612.

Le cantique s'efface au profit d'une parodie qui ne fait que rendre compte des soubresauts vécus par le couple. La vie à deux a laissé place à l'individualisme. C'est sur ce constat amer que débute *Sodome et Gomorrhe* :

(L'Archange) : La Création est encore indivise entre eux... Mais déjà on dirait que chacun secrète sa propre lumière, c'est mauvais, c'est que chacun secrète sa propre vérité.¹ (I, prélude).

Jean Giraudoux se livre alors à une parodie. En effet, ce long poème d'amour a perdu de sa superbe au fil du temps et les couples chez l'auteur ne peuvent plus se reconnaître dans ce discours obsolète. Par ailleurs, la poésie spirituelle s'efface au profit d'une poésie profane. Dans *Amphitryon 38*, la notion même de Cantique est tournée en dérision :

(Le Trompette) : Et j'ai là aussi, derrière les bosquets, une douzaine de chanteuses, qui clameront les cantiques pour faire les muettes. Avec un supplément de quelques géants comme nains, nous aurons un public d'infortunés tel que Jupiter ne rougira pas d'avoir créé le monde et comblera le moindre désir de ta maîtresse et des Thébains.² (III, 1)

Le chant célébrant l'union des âmes apparaît comme la consécration du couple recherché par Dieu. Or désormais, une note sonne faux, l'harmonie a été rompue et l'issue fatale va se précipiter :

(L'Ange) : Dans chaque chant de fille ou d'oiseau, une note horrible s'est glissée, une seule note, la plus basse de toutes les octaves, celles de la mort.³ (I, 2)

Le couple ne dit plus son amour mais chante sa mort progressive. Certains personnages tentent en vain de le secourir afin que de nouveau le chant de l'entente se fasse entendre. Ainsi, dans *Sodome et Gomorrhe*, le cantique est instamment réclamé par la divinité :

(Jean) : Tu vois bien que le ciel nous ordonne de lui réciter, dans cette apothéose et cette résonance, le cantique des cantiques du faux couple.⁴ (II, 2)

Le véritable *Cantique* ne saurait perdurer car le couple n'existe pas ou plutôt n'existe plus : c'est un leurre, un spectre qui hante tout au plus quelques esprits tenaces.

¹ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 858.

² *Amphitryon 38*, op. cit., pp. 177-178.

³ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 872.

⁴ *Ibid.*, p.890.

L'œuvre dans sa complexité ne fait que dévoiler les figures du faux couple : Lia dans *Sodome et Gomorrhe*, se contente d'évoquer cette réalité, en parlant à Jean de « ce lit, où, à défaut [d'eux], s'étend chaque soir, [leur] couple spectre... »¹ (I, 3)

De ce fait, si le couple est un mirage, un fantôme, aucune note, ni aucun accord ne peuvent se faire entendre. Ainsi dans *Cantique des Cantiques*, Jérôme, le fiancé de Florence est incapable d'entonner un chant pour sa bien aimée ; c'est pourquoi, la jeune femme commente : « Il chante faux comme jamais on n'a chanté faux ».² (I, 4). L'apanage de l'homme semble être son incapacité à offrir un chant d'amour digne de ce nom à sa bien-aimée. Celle-ci est en quête d'un chant qui lui fasse ressentir des émotions intenses. La question du chant est encore plus importante lorsqu'il s'agit d'une œuvre théâtrale ; pour Robert Abirached :

Traversé de blancs, allusif, discontinu, ménagé de ses respirations, gouverné dans son allure, le langage théâtral est appelé par définition à être proféré, à la ressemblance d'une partition destinée au chant [...]³

Ainsi, en s'adressant au président, Florence reconnaît que le chant de son fiancé lui fait violence :

Mais je sais ce que cela serait, si vous chantiez. Je le sais parce que je vous ai entendu chanter parfois Don Juan ou Othello à l'Opéra, en fermant les yeux, pendant vos lointains voyages. Lui siffle. Il sifflait du moins. Depuis midi trois quarts, il a une gerçure à la lèvre.⁴ (I, 4).

Florence établit une différence entre celui qui chante, qui possède un don et de l'autre côté celui qui siffle, c'est-à-dire qui émet un son aigu, strident tel un amateur. Aussi préfère-t-elle de loin la compagnie de son amant car lui seul a le pouvoir de la charmer. Ces propos montrent que le couple ne fait plus que pérorer les mêmes classiques ; les mots ne véhiculent pour lui aucun sens.

Le Cantique des Cantiques le montre bien : à défaut de chant et de mélodie, Jérôme n'a pour sa fiancée qu'un sifflement, c'est-à-dire un son aigu et monotone. La petite anecdote de la gerçure accentue sa maladresse.

Dans *Pour Lucrèce*, la vie d'Armand reposait sur un mensonge, il pensait connaître le plus beau chant qui lui fût réservé et tombe des nues en écoutant Lucile :

¹ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 877.

² *Cantique des Cantiques*, op. cit., p. 738.

³ *La Crise du Personnage dans le théâtre moderne*, op. cit., p. 23.

⁴ *Cantique des Cantiques*, op. cit., p. 738.

Jamais je n'aurais pensé que ma femme n'avait pas de bouche, mais ce derrière de poule... C'est la vérité pourtant, du moins depuis une minute. Elle a chanté merveilleusement jusqu'à ce matin. Je me demande quel coassement elle va nous donner ce soir.¹ (I, 7)

La jeune femme est assimilée à un animal et non plus à une créature parfaite dont le chant émerveille l'époux. La désillusion des personnages passe par l'intermédiaire de ces chants altérés. D'ailleurs, beaucoup d'œuvres rendent compte de la médiocrité des conjoints. L'amant est le détenteur du véritable chant et rarement l'époux. Dans *Judith*, la jeune femme délaisse son fiancé et tombe sous le charme d'Holopherne car il a su lui offrir grâce et poésie musicale :

(Holopherne) : Je t'offre ces musiciens que tu entends, qui chantent des chants et non des cantiques.² (II, 4)

Dans cette pièce, si certains personnages rejettent les cantiques c'est parce qu'ils s'articulent au religieux. Par le biais de cette réplique, Holopherne veut montrer que le véritable chant est celui de l'amour et non celui de la religion. En s'adressant à sa communauté, la jeune juive elle aussi dénoncera l'instrumentalisation des cantiques.

(Judith) : pour un quart de minute, cessez donc votre fonction de juifs qui est d'embaumer le mensonge dans des cantiques.³ (III, 5)

Ainsi dans *Judith*, le personnage éponyme débarrasse les éléments de leur dimension légendaire, (idéale, sublimée) et leur rend leur véritable valeur. En parlant du lit d'Holopherne sur lequel elle s'est étendue, Judith déclare :

(Judith) : Et ce lit n'était pas le divan des psaumes. C'était un vrai lit.⁴ (III, 5)

Une fois de plus, Judith récusé tout lien avec le religieux. Le lit où elle s'est donnée à Holopherne est un lit qui célèbre la force de l'amour. Si la jeune juive s'est donnée à son ennemi, c'est bien dans la mesure où elle a décelé en lui une poésie qu'elle n'a pas trouvée auprès de son fiancé. Judith et Holopherne ont pu chanter leur amour. Cette union éternelle demeure une exception dans l'œuvre puisque souvent le duo laisse place au duel entre les personnages.

¹ Pour *Lucrèce*, op. cit., p. 1053.

² *Judith*, op. cit., p. 245.

³ *Ibid.*, p. 265.

⁴ *Ibid.*, p. 265.

2- Du duo au duel :

On désigne par le terme duo une composition musicale qui se fait pour deux voix. En parlant de duo, nous sommes encore dans une œuvre qui se conçoit comme un fragment musical. Or rapidement, on constate que chez Jean Giraudoux, le duo cède la place au duel qui est à envisager d'un point de vue étymologique comme un combat opposant deux adversaires.

Dans *Sodome et Gomorrhe*, Lia expliquait précisément que la scission s'est substituée à la fusion. Par conséquent, ce ne sont plus deux êtres qui créent un monde grâce à leur complémentarité mais désormais deux univers étanches qui se superposent.

Mais les objets du monde ne sont plus les mêmes pour nous. 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.¹ (I, 1)

Le duo marque d'une certaine manière la réussite d'un projet qui s'est effectué à deux. Il symbolise cette fusion entre les deux âmes, c'est donc un moment crucial puisqu'il coïncide à la réunion de deux êtres. Jean Giraudoux rappelle dans *Visitations* cette nécessité : « Il est [...] certaines modulations et certaines complications de l'âme humaine qui ne peuvent s'exprimer que par le duo ».² Or cette appréciation est contredite par les œuvres que nous allons citer. En effet, le duo a été faussé. Ainsi *Sodome et Gomorrhe* inaugure un échec :

(Le jardinier) : J'entends. Ce sont des chants.

(L'Archange) : Qu'est ce qu'ils ont, ces chants ?

(Le jardinier) : Du côté nord, des voix d'hommes... Au sud, des voix de femmes.

(L'Archange) : Aucun duo ?³ (Acte I, prélude).

Pour l'Archange, le constat est plus qu'amer puisque nous assistons littéralement à une scission du couple. Les personnages ne sont plus en mesure de jouer une mélodie à deux. Dans *Choix des Élués*, la musique ne fait qu'accroître le fossé qui existe déjà entre les deux époux :

¹ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 863.

² Jean Giraudoux, *Visitations*, Presses de Walter Schurter, 1947.

³ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 857.

Elle aurait pu être virtuose et jouait à quatre mains, avec lui-les quatre mains du couple soudain déliées et séparées par Liszt ou Brahms-les concertos les plus durs.¹

Ces propos montrent que la jeune femme refuse catégoriquement de s'unir à son mari. Le conditionnel témoigne d'un irréel du passé, Edmée n'aurait en aucun cas pu s'épanouir musicalement en présence de son mari. En effet, la musique est pour elle une manière de se libérer de l'emprise conjugale, c'est un plaisir qu'elle conçoit comme purement solitaire. Mais cette solitude musicale dans laquelle elle souhaite s'emmurer sera brève. La société, la famille, le devoir conjugal exigent que même cette distraction soit une activité partagée avec le reste de la tribu. Le chant n'est plus une activité ludique, il se présente comme une obligation :

Elle chantait, mais jamais au hasard, les jours seulement où l'acoustique du monde, de la famille, exigeait un chant humain, les jours où la femelle chantait dans la cage des serins.²

Même lorsqu'il arrive aux personnages d'entonner un duo, il n'en résulte aucune vie. Bien au contraire, les couples sont contraints à n'engendrer que la stérilité comme le disait Lia. Ainsi Pierre (dans *Choix des Élues*) s'étonne de la conduite de sa femme après leur rencontre musicale :

Et quand Pierre jouait avec elle à quatre mains, bien qu'elle eût indiqué dans son jeu toute la gaieté ou le pathos du texte, [...], il savait qu'il ne devait pas ajouter un mot après la dernière note, et ils se retrouvaient tous deux face à face, muets.³

Ce qui explique en partie cette divergence, c'est que la jeune femme ressent en elle la musique sans pour autant avoir à l'expliquer, tandis que l'époux éprouve la nécessité de se livrer à un verbiage savant sans aucun intérêt pour Edmée.

Lui, se fichait des pianos à roses. Lui aspirait à cette conversation sur l'oreiller, sur le clavier, au sujet des fils de Bach, de la lettre de Goethe à Schubert, ou des désespoirs de Berlioz. Elle la déclinait sans un mot, souriante.⁴

Dès lors que le duo échoue, c'est un véritable duel qui se met en place comme le rappelle judicieusement l'auteur dans *Aventures de Jérôme Bardini* :

Chacun sait comme le duo est fastidieux et comme il ressemble à un duel [...]¹

¹ *Choix des Élues*, op. cit., p. 494.

² *Ibid.*, p. 494.

³ *Ibid.*, p. 497.

⁴ *Ibid.*, p. 497

Si le couple ne parvient plus à unir deux voix, s'opère parallèlement une scission de l'être. Ainsi, dans *Choix des Élues*, à défaut d'être un alter ego, Pierre semble se dédoubler :

Voilà qu'il se parlait à lui-même, maintenant. Ce que les gens appellent parler seul, et qui arrive au contraire quand un homme est coupé en deux. [...] Chacune des deux âmes en ces quelques minutes avait déjà trouvé sa voix. Oui, les duos allaient commencer entre le Pierre malheureux, aigri, soupçonneux, et le Pierre qui feindrait de ne pas être atteint, de considérer comme sans importance cette absence de femme.²

Incapable de se faire comprendre par son conjoint, le personnage se retire et exprime sa plainte à travers un *lamento*. C'est la seule occasion qui lui reste pour exprimer sa douleur et faire entendre sa voix et c'est souvent à la femme que ce rôle est dévolu.

¹ *Aventures de Jérôme Bardini, op. cit.*, p. 66.

² *Choix des Élues, op. cit.*, p. 528

3- *La femme : interprète de la tragédie du couple.*

Les personnages éprouvent le besoin de se déclarer. Le *lamento* est pour eux un cri. Les premières à expérimenter ce type de discours sont les femmes, et plus précisément les épouses. Dans *Électre*, Clytemnestre se refuse catégoriquement à faire un « *hommage posthume* », elle préfère clamer son propre hymne, qu'elle dédie à « la vérité ».¹ Elle brandit victorieusement son discours. En s'adressant à sa fille, elle la nargue violemment :

Tu voulais un hymne à la vérité : voilà le plus beau !²

Dans l'œuvre, l'épouse invente un nouveau langage, elle est celle par qui s'exprime la réalité du couple. En effet, les femmes se désolidarisent de leurs maris et se lancent dans « La chanson des épouses ».³ L'épouse, la mère de famille prennent la parole pour faire entendre leurs voix, c'est le jour tant redouté où :

[...] elle dit tout haut et fort et devant les autres son monologue intérieur. C'est la pire nudité.⁴ (I, 4)

Agathe et Clytemnestre célèbrent ainsi chacune leur trahison. La mère en jetant l'anathème sur son époux défunt, fait une déclaration de haine qui ressemble étrangement à une caricature de chant d'amour :

(Clytemnestre) : Oui, je la haïssais. Oui, tu vas savoir enfin ce qu'il était, ce père admirable ! Oui, après vingt ans, je vais m'offrir la joie que s'est offerte Agathe !...Il était pompeux, indécis, nais. C'était le fât des fâts, le crédule des crédules.⁵ (II, 9).

L'adverbe « oui » qui scande ce discours, ainsi que les anaphores expriment sa jubilation. Les superlatifs, loin de magnifier Agamemnon, en font une image caricaturale. Une fois encore le chant déclamé est celui de la vérité. L'adultère devient un motif noble célébré par les épouses infidèles et sonne comme une véritable

¹ *Électre*, op. cit., p. 678.

² *Ibid.*, p. 678.

³ *Électre ou l'intransigeance*, op. cit., p. 147.

⁴ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 882.

⁵ *Électre*, op. cit., p. 678.

libération. Clytemnestre offre à sa fille « un hymne à la vérité ». ¹ Les épouses ont libéré leur véritable chant et il revient au mendiant de commenter ironiquement :

Elles chantent bien, les épouses. ² (II, 6)

Dans *La Menteuse*, la mère de Nelly donne à sa revendication un caractère péremptoire et solennel. Afin de continuer à vivre avec son époux, elle met en place des commandements. Une fois encore, ce qui est fustigé c'est cette horreur des petits détails que l'épouse ne parvient plus à accepter.

Tu éviteras de mettre sous ma vue l'ongle de ton médius, il est cannelé et me porte sur les nerfs.-Tu ne porteras plus de souliers ressemelés, car tu glisses chaque fois sur le dallage de l'entrée. ³

Les femmes peintes par Jean Giraudoux souffrent d'une insatisfaction à plusieurs niveaux. Dire que ces héroïnes sont des avatars de Mme Bovary serait peut être exagéré sachant que Giraudoux n'était pas particulièrement admiratif de Flaubert. Pourtant, il existe certaines réminiscences qu'on ne saurait passer sous silence. Pour cela, revenons au texte flaubertien qui décrit les manies de Charles et leurs répercussions sur Emma.

Elle se sentait, d'ailleurs, plus irritée de lui. Il prenait, avec l'âge, des allures épaisses ; il coupait, au dessert, le bouchon des bouteilles vides ; il se passait, après manger, la langue sur les dents ; il faisait, en avalant sa soupe, un gloussement à chaque gorgée, et, comme il commençait d'engraisser, ses yeux, déjà petits, semblaient remontés vers les tempes par la bouffissure de ses pommettes. ⁴

Les héroïnes de Giraudoux comme Edmée et Clytemnestre partagent le même sentiment qu'Emma. Bien que nous soyons dans des contextes différents, des similitudes existent. Comme le rappelle Giraudoux lui-même : toute œuvre est le résultat d'un plagiat dirons nous plus ou moins inconscient. Le bovarysme, cette notion qui est née vers la fin du XIX^{ème} siècle et qui tire sa légitimité du roman de Flaubert, a dû vraisemblablement marquer les esprits et parmi eux celui de Giraudoux. Si ses héroïnes éprouvent la même aversion pour leurs conjoints, dans le fond, elles ne partagent pas la même ligne de

¹ *Ibid.*, p. 678.

² *Ibid.*, p. 659.

³ *La Menteuse, op. cit.*, p. 700.

⁴ Gustave Flaubert, *Madame Bovary, Œuvres complètes I*, Edition établie et annotée par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951, p. 347.

conduite qu'Emma. En effet, dans son ouvrage intitulé *Le Bovarysme*, Jules de Gaultier définit ce concept qu'il applique à l'héroïne de Flaubert en ces termes :

Cette faculté est le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est. C'est elle que, du nom de l'une des principales héroïnes de Flaubert, on a nommé le Bovarysme.¹

Chez Jean Giraudoux, nous sommes bien loin de cette tendance, les femmes s'affirment et revendiquent jusqu'au bout ce qu'elles sont. Et si elles entrent en conflit avec leur époux, c'est pour préserver leur personnalité. En effet, les héroïnes de Giraudoux refusent de se taire, parler est pour elles un besoin organique. Dans *Cantique des Cantiques*, Florence décrit son état ainsi :

(Florence) : Vous connaissez les femmes. J'ai été prise soudain de ce désir de me plaindre, de me plaindre à fond, jusqu'aux entrailles. Comme un besoin de m'étirer, de crier, de chanter. C'est cela, de chanter. J'avais un motif dans la tête, un motif pathétique. Je l'ai traité en fugue. C'est ma fugue avec vous.² (I, 6)

Si la femme opte pour le *lamento*, c'est bien dans la mesure où elle souffre et souhaite que sa voix s'élève pour faire entendre une plainte. Nous assistons de plus en plus et surtout dans les dernières œuvres à cette plainte douloureuse de la femme qui s'exprime. Le *lamento* apparaît comme un exutoire qui permet à l'être de se libérer. En somme, le chant n'est pas toujours synonyme de bien être ni d'euphorie ; parfois les personnages y recourent pour exprimer leur souffrance ou leur solitude. Le *lamento* est ainsi une forme de fuite à laquelle s'abandonne le personnage qui refuse les mots convenus. L'œuvre pourrait se lire comme une vaste élégie. Florence avoue que le chant résulte de son envie de crier ; une violence cherche en elle à s'exprimer. C'est donc pour cela que le chant n'est plus entonné comme un duo mais bien plutôt comme un *lamento*. L'échange entre Le Président et Florence en témoigne :

(Le président) : Parce que ce n'est plus vous qui parlez. C'est la plainte qui recommence.

(Florence) : Mon lamento, voulez-vous dire.

(Le président) : Oui. Votre chant. Je l'écoute. Il est beau. Il a raison en soi. Vous seriez folle de croire que vous êtes venue ici aujourd'hui pour autre chose que pour chanter.³ (I, 6)

Cette rencontre est l'occasion pour la jeune femme de chanter, chose qu'elle semble avoir du mal à accomplir auprès de son fiancé Jérôme. Le chant est pour elle une

¹ Jules de Gaultier, *Le Bovarysme*, Paris-Mercure de France, 1892, p. 13.

² *Cantique des Cantiques*, op. cit., pp.742-743.

³ *Ibid.*, p.751.

libération. La femme n'est pas la seule à recourir au chant, nous retrouvons d'autres personnages qui cherchent à s'exprimer ainsi.

4- *Des poètes en herbe.*

Dans *La Grande Bourgeoise*, François aussi voudrait se libérer de ce cri qui sort des entrailles et il invente à sa manière un chant dans lequel il laisse éclater toute sa souffrance. Délaissant le langage, il recourt à une sorte de parole poétique. Jean-Louis Joubert évoque cette idée lorsqu'il déclare ceci « Aventure paradoxale : c'est l'échec du langage qui révèle les pouvoirs du poète ».¹

Or, loin de conter fleurette à Françoise, l'adolescent se montre particulièrement insolent dans ses vers. Ce n'est d'ailleurs qu'à ce moment que le personnage ressent véritablement toute la portée de son chant : une épigramme qu'il souhaite purement solitaire. Il entend déconsidérer la représentation idyllique du couple en témoignant de son expérience personnelle :

Enfant de putain
La paillasse a crevé.
L'enfant est tombé.²

La liberté de François s'exprime par le truchement de ce poème irrévérencieux, caricature de chant poétique ; c'est en quelque sorte sa vengeance à l'égard de la société et surtout de l'amour. Alain Duneau évoque cette communication qui s'établit par petits mots interposés :

Si bien qu'au terme d'un long moment où la sémiotique des gestes s'est révélée totalement faussée, où la communication ne s'est établie que par l'écrit de petits papiers échangés, poésie dérisoire et parfois involontaire [...]³.

Si François Rabot est le fruit d'une union illégitime, il espère ne pas cacher ce secret mais en tirer un certain plaisir en le divulguant :

C'était son jour de poésie. Il éprouvait un sentiment de liberté, fait de malice et de vengeance, à tenir cette femme à distance avec ces distiques, avec ces sortes de pincettes...⁴

¹ Jean Louis Joubert, *La Poésie*, [Critica, 1992], Armand Colin, 1997, p. 92.

² *La Grande Bourgeoise*, op. cit., p. 1146.

³ *La Fanfare du Quatorze-Juillet*, op. cit., p. 89.

⁴ *La Grande Bourgeoise*, op. cit., p. 1147.

La meilleure façon d'empêcher toute correspondance secrète entre une femme et un jeune homme, est vraiment de faire jouer à celui-ci La Marseillaise sur une clarinette.¹

Il ne s'agit plus de chanter la beauté d'une jeune femme mais de dénoncer les travers d'une société. La poésie de François serait alors une vive parodie. Il n'est pas question pour ce jeune homme de louer la femme mais au contraire de l'évoquer indirectement de manière salace. L'échange entre François et Françoise se base alors sur un fragment poétique. Ainsi à chaque question formulée par Françoise, le jeune délinquant répond par un vers, il n'entend fournir à sa partenaire aucune précision. Sa *Poésie* dit toute la réalité du personnage.

¹*La Grande Bourgeoise, op. cit.*, p. 1157.

C-Un singulier combat entre la parole et le silence.

1- *Quand la parole se meut en acte.*

L'œuvre de Jean Giraudoux rend compte de la mort progressive du couple. Elle en donne pour ainsi dire une représentation crépusculaire : le couple est en train de se dissoudre progressivement et il s'agit à chaque fois d'observer le dernier combat. Ainsi le prélude de *Sodome et Gomorrhe* s'achève sur ces paroles de l'Archange :

C'est dans l'intimité et au milieu des choses sûres, des objets et des repas quotidiens que doit se dérouler le débat du dernier couple.¹ (I, Prélude)

Cette réplique met l'accent sur un élément fondamental : le débat. Tout prend sens par rapport à ce terme clé. Les personnages vont se livrer à une discussion qui adoptera rapidement la forme d'une réelle contestation. L'œuvre va dès lors s'acheminer vers cet instant crucial où le couple va finalement s'affronter. Cette échéance, Jean veut à tout prix l'éviter comme il le déclare à son épouse :

C'est le seul sujet qui me reste où éviter le débat avec toi.² (I, 2)

L'œuvre illustre alors une joute verbale qui va redéfinir les rapports au sein du couple. Ce dernier se construit ou s'anéantit à travers la communication verbale. François Hohwald revient sur cette idée en déclarant que :

La communication est le deuxième point d'attention que relèvent les recherches psychosociologiques sur le couple.³

Dans *La Grande Bourgeoise*, Fieschi adresse une question pleine de bon sens à Françoise :

-Qui vous aura ? demanda-t-il.
-Vous dites ?
-Lequel de nous deux vous aura ?

¹ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 859.

² *Ibid.*, p. 867.

³ *Entre idéal d'Eglise et réalité vécue : le couple chrétien marié, disciple du christ*, op. cit., p.185.

-Comment ?

-Le monde n'aurait pas de sens, si cette veille alternante n'était pas un combat entre Durlan et moi.¹

Cet échange entre les deux personnages souligne un combat - au sens figuré – que vont se livrer Fieschi et Durlan. Cet affrontement recourt à deux armes différentes. Dans un cas, Durlan choisit la parole, dans l'autre, Fieschi opte pour le silence. C'est à cette lutte que Françoise assiste :

C'est ainsi que du monde inhabité où Fieschi l'avait hissée par son silence, Durlan déliait Françoise, avec ses trois compagnons derrière lesquels elle sentait s'agiter les foules, de Sénégalais, de chiens et d'enfants misérables. C'était la revanche de la parole.²

L'œuvre présente alors deux forces antagonistes : la parole et le silence. Dans son étude du *Langage Dramatique*, Pierre Larthomas définissait précisément le rôle et les fonctions de la parole en ces termes:

Parler, c'est s'extérioriser, c'est s'insérer dans tout un ensemble complexe, dans un mouvement perpétuel d'êtres et de choses où l'on décide de tenir sa place.³

La parole nous définit et nous détermine. Par ailleurs, Roland Barthes a mis l'accent sur sa fonction pragmatique. Celle-ci équivaut souvent à un acte, comme le montre le critique dans son essai intitulé *Sur Racine* :

Parler, c'est faire, le Logos prend les fonctions de la Praxis et se substitue à elle : toute la déception du monde se recueille et se rédime dans la parole, le faire se vide, le langage se remplit.⁴

Cette parole évoquée par Roland Barthes est de nature performative. En effet, parler, c'est interagir avec l'autre. Pierre Larthomas rappelle aussi que « la parole est étroitement liée à l'action ».⁵ Choukri Hallak ne fait que rendre compte de la même idée en avouant dans un article consacré à *La Folle de Chaillot* que « le verbe a, au théâtre,

¹ *La Grande Bourgeoise*, op. cit., pp. 1138-1139.

² *Ibid.*, p. 1136.

³ Pierre Larthomas, *Le Langage Dramatique, sa nature, ses procédés*, [Armand Colin, 1972], Presses universitaires de France 1980, p. 125.

⁴ Roland Barthes, *Sur Racine*, [Ed du Seuil, 1963], *Œuvres Complètes* Tome I, 1942-1965, Ed établie et présentée par Eric Marty, Ed du Seuil, Octobre 1993, p. 1028.

⁵ *Le Langage Dramatique*, op. cit., p.125.

un pouvoir sur l'action».¹ Cette « Parole-Praxis », les héros l'expérimentent très souvent. Ainsi dans *Judith*, Uri craint précisément son effet :

(Judith) : « Me voici, Holopherne.

(Uri) : Qui ose prononcer le nom du roi ? Qui es-tu, pour ignorer qu'il est interdit, sous peine de mort, de toucher le roi, même par la parole ? »² (II, 2).

En prononçant un nom sacré, Judith s'est rendue coupable de sacrilège. Les femmes ont conscience du pouvoir que peut détenir la parole et parmi elles, la fille d'Agamemnon semble avoir bien intériorisé ce principe. Dans *Électre*, la jeune fille mesure aussi toute sa portée :

Voilà que j'ai fait la main de mon frère, avec son beau pouce si net. Voilà que j'ai fait la poitrine de mon frère, avec son beau pouce si net. Voilà que j'ai fait la poitrine de mon frère, et que je l'anime, et qu'elle se gonfle et expire, en donnant la vie à mon frère.³ (I, 8)

En prenant conscience du pouvoir des mots, Électre s'érige véritablement au rang de démiurge. En somme dans *Électre*, *Judith*, *Sodome et Gomorrhe* - la parole dramatique est un affrontement constant de forces antagonistes.

Les personnages agissent les uns sur les autres au moyen de la parole qui est action, qui concrétise les lignes de forces s'établissant entre eux.⁴

Or, le théâtre accorde une place prépondérante au langage verbal. Et quand la parole n'est pas action, elle est comme il est dit dans *Pour Racine* « Réaction ». ⁵ En acceptant enfin de parler objectivement de son mari, Clytemnestre se libère de toutes ses années de servitude. La parole produit un impact sur celui qui la prononce, mais aussi sur celui qui la reçoit. En effet, en écoutant les propos de sa mère qu'elle juge « blasphématoires », Électre se sent coupable:

Me pardonneras-tu jamais de l'avoir entendue, ô mon père !⁶

¹ Choukri Hallak, « La dialectique du vrai et du faux dans *La Folle de Chaillot* », *Cahiers Jean Giraudoux*, n.25, *La Folle de Chaillot* 1945-1995, lectures et métamorphoses, dossier établi par Guy Teissier et Pierre d'Alméida, Grasset, 1997, p. 52.

² *Judith*, op. cit., p. 233.

³ *Électre*, op. cit., p. 629.

⁴ *L'Univers du Théâtre*, op. cit., p. 39.

⁵ *Sur Racine*, op. cit., p. 1028.

⁶ *Électre*, op. cit., p. 679.

La parole détermine les rapports entre les différents personnages mais elle est aussi fondamentale au sein du couple : savoir la manier relève d'un véritable art. Ainsi, lorsque *Judith* s'apprête à se rendre au camp d'Holopherne, elle n'éprouve pas de crainte dans la mesure où elle détient une arme redoutable : son langage.

Mais j'y vais surtout comme l'enfant au temple, pour répondre à une question, à une série de questions que j'ignore, mais dont mon seul langage a la clef. En fait, toute la journée, je ne me suis guère préparée à une offre de mon corps, mais à une espèce de concours d'éloquence.¹ (I, 8)

L'échange au sein du couple s'apparente à une véritable joute verbale. Roland Barthes affirme dans *Fragments d'un discours amoureux*, que cet échange équivaut, ni plus ni moins, à une « scène » :

Lorsque deux sujets se disputent selon un échange réglé de répliques et en vue d'avoir le « dernier mot », ces deux sujets sont déjà mariés : la scène est pour eux l'exercice d'un droit, la pratique d'un langage dont ils sont copropriétaires ; [...]²

Souvent, les discours se télescopent ; c'est ainsi le cas dans *Judith* : tandis qu'Holopherne déploie un discours fondé sur la douceur et la volupté, la jeune juive scande des propos de violence contre elle-même :

(Holopherne) : Ton corps me dit qu'il est las, qu'il va choir si un homme ne l'étend de force à terre, qu'il va étouffer à moins que des bras puissants ne l'étouffent .Il dit qu'il veut qu'on le caresse, qu'on l'adore, qu'on le touche des lèvres, de la paume des mains, du front... du front d'un roi. Il réclame. Il veut être Dieu. Toi, que veux-tu ?
(Judith) : Qu'on m'insulte...qu'on me saccage...³ (II, 4)

La parole concrétise donc la violence entre les partenaires. *Stéphane Lojkine* dans *La Scène de Roman* l'assimile à un « agon ».⁴ Pour ce critique : « le rituel agnostique est donc tantôt corps à corps, tantôt échange de paroles, affrontement militaire ou verbal ».⁵ En somme, qu'elle soit la manifestation d'un duo ou celle d'un affrontement, la parole est fondamentale pour construire ou détruire les assises du couple. Le personnage se définit principalement grâce à elle :

Le personnage s'exprime, oriente ses actes et se crée par la parole.¹

¹ *Judith*, op. cit., p. 225.

² *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 226.

³ *Judith*, op. cit., pp.245-246.

⁴ L'agon ou affrontement agonistique est, dans l'épopée et la tragédie grecques, l'affrontement de deux héros par le combat et/ou par la parole, Stéphane Lojkine, *La Scène de Roman, Méthode d'analyse*, Armand Colin, VUEF 2002, p. 243.

⁵ Stéphane Lojkine, *La Scène de Roman, Méthode d'analyse*, Armand Colin, 2002, p. 11.

Si la parole construit du sens, identifie le personnage, elle peut parfois tourner à vide. En effet, lorsque le couple a essuyé un échec c'est que la parole est sans grande efficacité. Les rapports entre les uns et les autres périclitent quand les mots se vident de leur contenu sémantique. Dans *Églantine*, la parole est reléguée au second plan. À l'instar des meubles, il faudrait la dépoussiérer et lui redonner son éclat d'origine afin que de nouveau les mots puissent signifier quelque chose. Dès lors, l'une des difficultés auxquelles le couple se trouve confronté concerne précisément cette parole qui n'exprime plus rien, qui tourne à vide, qui est usée à l'instar des personnages qui la prononcent.

¹ *L'Univers du Théâtre, op. cit.*, pp. 39-40.

2- Une parole éculée.

Dans les premières pages de *Juliette au pays des hommes*, la relation de couple apparaît là aussi comme une affaire de mots. Ainsi le dégoût éprouvé par Juliette concerne principalement la parole :

Et elle arrivait vers Gérard dégoûtée, comme aucun humain ne le fut avant elle, des vêtements, des loquets, et de la parole articulée.¹

La parole n'exprime plus une réflexion profonde, désormais elle se limite aux platitudes quotidiennes. C'est un fait qu'exprime l'auteur dans *Juliette au pays des hommes* en déclarant que « tout ce que purent les fiancés fut de diriger la conversation sur les écrevisses, [...] ».² Le langage montre à quel point leurs deux mondes sont éloignés :

Alors qu'elle -même se sentait ce soir de nature interstellaire, elle trouvait à la parole de Gérard un timbre terrestre qui le situait aussi impitoyablement sur cette planète qu'un accent bordelais vous situe à Bordeaux.³

Dans *Sodome et Gomorrhe*, en faisant irruption dans la discussion entre Ruth et Lia, Jean ne fait qu'exprimer des banalités, ce qui exaspère Lia au plus haut degré :

(Lia) : J'en ai assez de t'entendre parler du temps. Nous sommes assez grandes pour nous passer d'un homme spécialement chargé de nous apprendre qu'il pleut ou qu'il fait nuit.⁴
(I, 2)

Or les propos de Juliette ou de Lia ne sont pas isolés. Ces inepties semblent désormais être le lot du couple. En effet, la parole assure tout au plus un lien sonore, mais n'instaure pas de réelle discussion. Toute la tragédie de *Sodome et Gomorrhe* est peut-être une tragédie du langage.

(Jean) : Si jamais nous n'avons parlé, car nous n'avons pas parlé une seule fois, je te l'accorde, [...] (I, 2)

¹ *Juliette au pays des hommes*, op. cit., p. 787.

² *Ibid.*, p. 787.

³ *Ibid.*, p. 787.

⁴ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 867.

⁵ *Ibid.*, p. 869.

Les propos de Jean montrent que la parole est une simple habitude et ne constitue en rien un moyen d'échange entre les partenaires. Il est donc plus simple pour le couple de se taire que de débiter les mêmes clichés. Pour cette raison, le silence occupe une place très importante dans l'œuvre.

3- Une symphonie muette.

Le silence prend souvent le relais de la parole pour exprimer ce que les personnages ne parviennent plus à formuler par le biais des mots. Le silence est paradoxalement un outil de communication qui dit l'échec du langage verbal.

La Grande Bourgeoise problématise cette notion de communication. En effet, si Fieschi engourdit Françoise par son silence, Durlan la décontenance à force de paroles. Mais dans un cas comme dans l'autre, la communication à proprement parler ne pourra pas s'effectuer et il faudra attendre l'irruption de François Rabot. Ce que l'adolescent va ajouter, c'est le poids du geste. Ce dernier représente l'action et évince la parole sur laquelle se fondait l'échange entre les personnages. C'est ce que met en évidence un ouvrage consacré à *l'Univers du Théâtre* :

Dans le jeu de substitution des langages, le geste manifeste une grande souplesse d'adaptation, pouvant remplacer la parole ou un accessoire [...] ¹

La Grande Bourgeoise n'est pas la seule œuvre qui rende compte de la gestuelle. En effet, les premières pages d'*Églantine* évoquent une relation entre les personnages qui s'effectue sans échange verbal. Les protagonistes s'appréhendent à travers les gestes qu'ils accomplissent. Fontranges prête l'oreille pour percevoir les gestes de la jeune fille :

Fontranges l'entendit toucher les objets sur la commode, ceux des objets qui ressemblaient le plus à des pièges tendus : aux portraits. ²

Églantine illustre à merveille ce qu'on pourrait appeler : la mélodie du toucher. Il s'agit d'un roman où le romanesque s'allie au théâtral, la prose à la poésie et la danse au chant. Alain Duneau utilise l'image d'un « ballet » ³, d'une « valse ». ⁴ Les sons et les bruits provoqués par la jeune chambrière suggèrent une mélodie poétique:

Tous les bruits que la jeunesse pouvait provoquer, déchaîner dans cette chambre, Fontranges les entendit, dans une tendre gradation de génitifs, le claquement du poignard

¹ *L'Univers du Théâtre, op. cit.*, p. 51.

² *Églantine, op. cit.*, p. 1005.

³ Alain Duneau, Notice d'*Églantine, ORC I, op. cit.*, p. 1898.

⁴ *Ibid.*, p. 1898.

arabe qu'on remet au fourreau, la pluie des perles de l'abat-jour, le bruit du bouchon du carafon de l'eau de fleur d'oranger.¹

La gestuelle occupe une place considérable dans l'œuvre et montre la parenté entre les genres dramatiques et romanesques. Mais qu'est-ce qu'un geste au théâtre ? Dans *L'Univers du Théâtre*, il est défini en ces termes :

Le geste peut se définir par le rôle qu'il joue dans l'univers fictionnel et sa représentation.²

Églantine en offre semblablement la plus claire illustration. Fontranges essaie de déceler le comportement de la jeune femme à travers ses mouvements et déplacements. La relation entre les deux protagonistes s'effectue par l'intermédiaire des objets que chacun des deux caresse. Dès lors il serait impropre de dire que les personnages n'entretiennent aucun contact physique : en réalité, ce dernier s'effectue par l'intermédiaire des objets. Quand la parole s'efface, la gestuelle prend le relais pour établir un autre mode d'échange.

Puis, se rapprochant, elle ajusta sur la chaise le veston, le gilet, de ces caresses et de ces chiquenaudes dont l'épouse prépare l'époux qui va sortir.³

La poétique muette commence alors avec le dialogue des regards. Dans *Églantine*, la description des différentes parties du visage précise le comportement de la jeune fille qui pénètre dans les appartements de Fontranges.

Assurément elle jouait le seul jeu qu'on puisse jouer sans bruit, le jeu du visage, elle chavirait ses prunelles, combien plus souples que les boutons à bascule, elle essayait de remuer les oreilles, d'aviver ses regards.⁴

Églantine s'admire dans la glace et Fontranges s'émerveille devant la jeune femme comme devant un tableau. La dimension scopique qu'on pourrait observer dans plusieurs œuvres est définie par Stéphane Lojkin comme « l'effet de la scène pour l'œil, en dehors de toute mise en espace, de toute rationalisation d'un sens ».⁵

¹ *Églantine*, op. cit., p. 1004.

² *L'Univers du théâtre*, op. cit., p. 48.

³ *Églantine*, op. cit., p. 1006.

⁴ *Ibid.*, p. 1006.

⁵ *La Scène de Roman*, op. cit., p. 248.

Le regard a donc une grande importance dans l'œuvre. C'est aussi le cas dans *La Grande Bourgeoise*, où Françoise décide d'amorcer une communication par les œillades :

Elle l'appela, d'un mouvement de paupières, dont elle rougit aussitôt. Il y avait eu de l'œillade, dans son signe.¹

Françoise a honte de son regard aguicheur comme d'une parole déplacée. Pour répondre à son interlocutrice, le jeune délinquant recourt au même langage, c'est-à-dire, une fois encore au regard :

Il regardait maintenant Françoise bien en face, du regard qui lui servait contre le feu. Il regardait chacun des bijoux comme on regarde des yeux, en les narguant.²

La récurrence du verbe « regarder » dans cette phrase témoigne de son impact. Françoise se sent dévisagée par François. Alors que Fieschi a dévêtu Françoise en la privant de ses paroles, François quant à lui entend la dénuder en la fixant bien fermement. Tout semble transiter par le biais du regard et plus encore par les mimiques. Outre le regard, d'autres gestes méritent notre attention dans *La Grande Bourgeoise*. Pour briser la glace, Françoise désigne de son doigt le fauteuil, afin de provoquer une réaction chez son interlocuteur :

Elle lui désigna du doigt le fauteuil près de lit. Il regarda le fauteuil. C'était la première fois qu'on l'invitait à s'asseoir. Il ne comprenait pas. Un geste muet était toujours là où il avait habité un signe de complicité. Un complice eût ainsi désigné le fauteuil dans lequel était caché de l'argent ou un livre.³

Dans ce contexte, le geste a « une fonction pragmatique ».⁴ Si le jeune délinquant reste perplexe, c'est parce que ce geste dans un tout autre contexte aurait « désigné le fauteuil dans lequel était caché de l'argent ou un livre ».⁵ Selon J-B Fages :

La valeur d'un signe vient de sa position. La langue est, pour ainsi dire, le système dans lequel les différents signes prennent position les uns par rapport aux autres.⁶

¹ *La Grande Bourgeoise*, op. cit., p. 1145.

² *Ibid.*, p. 1146.

³ *Ibid.*, p. 1145.

⁴ *L'Univers du Théâtre*, op. cit., pp. 48-49.

⁵ *La Grande Bourgeoise*, op. cit., p. 1145.

⁶ J-B Fages, *Comprendre le structuralisme*, éd. Edouard Privat, 1967, p. 23.

Il faudrait par conséquent établir une distinction entre le geste qui a une portée pragmatique et le simple artifice. En effet, l'inefficacité des gestes est parfois manifeste comme ceux de Jean dans *Sodome et Gomorrhe* :

(Lia) : Ton geste est impérieux. Mais tu n'ordonnes pas.¹ (I, 3)

L'époux n'a quasiment plus d'envergure, et ses gestes en font une simple marionnette.

L'importance qui est accordée à la gestuelle montre que les personnages se complaisent dans les échanges muets. Si le silence est parfois le signe d'une défaite, il peut aussi marquer une complicité entre les personnages. Tant que le silence règne, ils sont en confiance et la magie de la rencontre peut opérer. Tout le roman d'*Églantine* se situe dans cette atmosphère feutrée. Le silence est un accord au sens musical du terme : il marque l'harmonie entre les personnages. Sa rupture peut causer une perturbation. Ainsi dès que Fontranges émet un son, il brise l'accord tacite et provoque la fugue d'*Églantine* :

Elle n'eût pas fait davantage à la vue d'un jeune homme endormi. Fontranges en était touché, oppressé : il toussa. Alors Églantine, pour s'évader, se précipita vers la fenêtre, ouvrit les rideaux, et par la porte disparut.²

En brisant la loi du silence, Fontranges trahit d'une certaine manière la jeune femme. Dans *La Grande Bourgeoise*, tousser est aussi une manière de rompre cet état :

Il fallait, d'ailleurs, parler bas pour ne pas éveiller l'attention du voisin... Elle eut une idée...
Elle toussa...
Il se retourna aussitôt. Il était bien évident que dans la maison de correction la toux n'était pas une manifestation de rhume ou de bronchite, mais un langage destiné à attirer l'attention.³

Ce silence récurrent dans l'œuvre correspond à ce que Saussure nomme la fonction phatique du langage. Étrangement, le silence interpelle beaucoup plus qu'un flot de paroles. Françoise est ainsi davantage intriguée par le silence de Fieschi que par la logorrhée de Durlan. Dans *Judith*, le silence est porteur d'un message :

¹ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 877.

² *Églantine*, op. cit., p. 1007.

³ *La Grande Bourgeoise*, op. cit., p. 1145.

(**Judith**) : Ton mutisme sera ta pureté... Car que n'as-tu pas vu en crimes et en outrages aux hommes et à Dieu ?... Ton silence, au contraire, me dit seulement que tu es femme, que tu as été fille, que tu as gémi et souffert...¹ (II, 8).

Ainsi, pour Judith se taire c'est reconnaître ici toute une part de souffrance. Cette même idée figure dans *Amphitryon 38* :

(**Amphitryon**) : Quelle délicatesse, c'est par son silence qu'elle me fait signe, et quel silence ! Comme il résonne ! Comme elle m'appelle !² (III, 1).

Le silence apparaît là où la parole ne peut plus être efficace. Par conséquent, il ne marque pas de rupture, mais instaure un autre mode d'échange. Dans un ouvrage consacré précisément à *La Parole et au Dialogue dans Le Roman*, Francis Berthelot met en évidence le rôle de ce silence éloquent :

Dans un dialogue, le silence, interface de la parole et de la pensée, mérite d'autant plus notre attention qu'il est souligné par l'auteur et véhicule des émotions qui, pour une raison ou pour une autre, ne s'expriment pas par des mots.³

Le silence permet parfois d'entretenir une entente secrète entre les personnages. Ainsi, dans *La Grande Bourgeoise*, il tend même à créer une connivence entre eux :

Il devenait évident qu'il avait voulu conduire Françoise, par ce silence, à la veillée d'un bien commun, à l'entente qui suit un plaisir partagé.⁴

Si la parole est parfois une simple manière de maintenir un pseudo-contact, le silence réussit là où les mots ont échoué. Certains personnages le préfèrent même à toute autre forme de communication. Ainsi dans *Sodome et Gomorrhe*, l'ange, interloqué par la logomachie des personnages, réclame instamment le silence.

(**L'Ange**) : Que de paroles ! Tu as perdu le silence, comme d'autres perdent la voix.⁵ (I, 4)

En effet, le silence est un art qui s'apprend et qui constitue une véritable force. Dans *Siegfried*, par exemple, Geneviève avoue que le silence est son arme de prédilection.

¹ *Judith*, op. cit., p. 253.

² *Amphitryon 38*, op. cit., p. 173.

³ Francis Berthelot, *Parole et Dialogue dans le Roman*, Nathan Université, 2001, p. 199.

⁴ *La Grande Bourgeoise*, op. cit., p. 1134.

⁵ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 882.

(Geneviève) : C'est que contre les adversaires que j'ai eu à combattre jusqu'ici, la seule arme était le silence.¹ (III, 5)

On comprend dès lors son impact au sein du couple. Dans *La Grande Bourgeoise*, Fieschi pousse Françoise à bout par son silence ; il s'agit d'une véritable épreuve de force à laquelle il l'a soumet. Mais Françoise, excédée par cette absence de paroles, en veut terriblement à son partenaire.

Elle se sentait irritée. Elle lui en voulait de l'avoir portée à bout de bras deux heures entières, de lui avoir deux heures entières immergé la tête sous une eau insipide. Elle ne lui pardonnerait jamais ces exercices de force...²

Outrée par la conduite de son amant, elle revendique alors la parole comme moyen de dialogue. Si le silence est à ce point redouté, c'est bien dans la mesure où il met à nu les personnages et les place face à leur propre vérité. Ainsi lorsque Fieschi débarrasse une fois pour toute la jeune femme du langage, il se trouve face à une page vierge, et s'interroge sur cette nudité :

Fieschi ne parlait pas, se contentant de dépouiller Françoise de ses dernières paroles, des paroles sur la politique radicale, dernier vêtement. Un mot suprême sur la légende qui veut que les habitants de Sologne aient le ventre vert, et elle fut nue, et elle fut silencieuse... Qu'allait-il faire d'elle maintenant ?³

Françoise elle-même finit par s'abandonner littéralement au mutisme. Dans cette œuvre, le silence tend à se confondre avec une opération voluptueuse à laquelle la jeune femme se livre entièrement :

Françoise se donnait maintenant sans réserve au silence, et sans beaucoup plus de difficulté, et sans beaucoup moins de volupté, que le jour où elle s'était donnée à l'opium.⁴

Chaque œuvre consacre une grande place au silence et chaque personnage le conçoit d'une manière bien différente. Dans *Églantine*, il renferme une charge spirituelle. Il renvoie à une réalité supra humaine :

Le silence de cette jolie fille en face de son portrait était le même qui entoure le philosophe en face de soi-même, le saint dans sa réflexion. Fontranges le sentait de qualité divine.⁵

¹ Siegfried, *op. cit.*, p. 55.

² *La Grande Bourgeoise*, *op. cit.*, p. 1138.

³ *Ibid.*, p. 1133.

⁴ *Ibid.*, p. 1134.

⁵ *Églantine*, *op. cit.*, p. 1006.

Ce silence est bien éloquent et semble se confondre dans ce contexte avec le silence du démiurge avant la création.

Ainsi, dans l'œuvre de Jean Giraudoux, l'échange verbal et le silence se disputent la scène et l'espace romanesque. Lorsque la parole est inopérante, les gestes prennent le relais et imposent un autre mode de communication.

Conclusion de la première partie

Cette première partie a permis de poser les jalons d'une réflexion. L'une des premières remarques à faire, c'est que l'écrivain Jean Giraudoux expose une diversité de couples. Il n'y pas là un schéma unique qui servirait de modèle. Ceci est aussi dû au fait que l'auteur reprend des personnages connus appartenant soit à la mythologie, soit à La Genèse. Cerner la problématique du couple, c'est remonter aux origines même de la question et montrer comment elle a fait l'objet d'une subversion. Cette notion impose une nouvelle manière de concevoir l'autre. L'altérité s'inscrit alors au cœur du débat. Elle suppose que j'appréhende mon conjoint comme un être qui me complète mais que dans le même temps cet être est différent de moi et que cette différence peut s'avérer problématique. L'une des conclusions qui s'est présentée à nous, c'est que le couple s'inscrit dans une logique de transgression. Cette transgression qui s'articule par rapport au fait social ou par rapport au fait religieux débouche sur une quête. Les personnages qui fuient se perdent de multiples manières et leur errance est reproduite différemment que ce soit dans le cadre romanesque ou théâtral.

La difficulté de ce travail a été de réunir ces deux univers et de montrer leur complémentarité. Les similitudes concernent principalement la notion de représentation qui commande la marche de toute l'œuvre. Même lorsque nous nous trouvons face à un roman, c'est le jeu dramatique qui s'inscrit en filigrane du texte. Giraudoux donne à son personnage la possibilité d'expérimenter sa liberté jusqu'au bout. Il brise les frontières du genre et laisse ses héros exprimer leur indépendance. Cette dernière s'affirme d'ailleurs aussi par le biais du langage.

En effet, le couple chez Jean Giraudoux c'est d'abord et avant tout une affaire de mots. Trouver un langage qui puisse concilier tous les hommes est une tâche qui est loin d'être simple. Dans ce domaine, les hommes ont bien du mal à trouver un terrain d'entente. Certains jouent avec les mots, tandis que d'autres savent user sciemment du silence. Quoi qu'il en soit, le couple dit quelque chose par l'intermédiaire de son langage et réciproquement ce dernier exprime la réalité d'un couple. Jean Giraudoux, qui est connu pour sa passion des mots, ne pouvait éluder la question. Il a voulu que le combat du couple passe par le langage. Celui-ci montre la rupture qui s'est

définitivement installée en son sein. Les structures du couple volent en éclat et cet état a été occasionné par plusieurs facteurs comme nous essaierons de le montrer dans la deuxième partie de ce travail.

Introduction de la deuxième partie

La déroute que subit le couple est due à plusieurs facteurs. L'absence de liberté qui régit les rapports conjugaux peut suffire à traiter la question. Les hommes sont pris dans un cercle vicieux dont ils peinent à sortir. Même si certains parviennent à échapper au règne du social, la famille dans laquelle ils se trouvent fonctionne pour eux comme une réelle contrainte. De nouveaux rapports conjugaux se dessinent et s'expliquent par la désacralisation de l'homme et le nouveau pouvoir octroyé à la femme.

L'œuvre de Jean Giraudoux s'est voulue le reflet des mentalités de l'époque. Le schéma traditionnel est subverti et on voit apparaître de nouvelles relations entre l'homme et la femme. Celle-ci affiche son indépendance malgré toute la pression qui pèse sur elle. Cette liberté qu'elle revendique atteint son caractère paroxystique avec la fuite à laquelle elle se livre. L'errance des personnages et notamment de la femme devient un leitmotiv dans l'œuvre et s'inscrit au cœur de la réflexion. La fuite est un acte de rébellion qui dit la réalité du couple.

De nouvelles figures se dessinent alors dans l'œuvre. Face aux adultes empêtrés dans leurs problèmes, l'image de la jeune fille et de l'enfant font leur apparition et viennent imposer une nouvelle manière de concevoir les rapports conjugaux. Ces personnages atypiques déconstruisent le couple en tant que structure traditionnelle et imposent bon gré mal gré leur différence. C'est ainsi que de nouvelles unions apparaissent dans l'œuvre.

L'adultère, par exemple, n'est plus fustigé, au contraire il est célébré haut et fort par certains qui le ressentent comme une libération. Nous verrons ainsi que l'écrivain donne à l'adultère un sens bien large et qu'il ne se limite pas à des rapports extraconjugaux. En effet certains trompent leurs conjoints en leur préférant des figures transcendantes comme l'Ange ou comme Dieu.

Deuxième partie : L'éclatement du couple.

I-À l'origine de la rupture.

A- L'absence de liberté.

1- La famille : un modèle d'asservissement.

L'œuvre présente l'image d'un couple en proie à un malaise. Les premières difficultés auxquelles il se trouve confronté se logent au sein même de la structure familiale. Jean-Joseph Horvath définit la famille en ces termes :

La famille opère une synthèse des composantes spirituelles, culturelles et morales de la société dans laquelle elle se trouve plongée. Étoffe poreuse, elle s'imbibe de l'atmosphère générale.¹

Ces propos montrent bien que la famille est souvent conditionnée par des facteurs extérieurs. Dans l'œuvre de Giraudoux, on assiste littéralement à son implosion car les partenaires ont le sentiment de se mouvoir dans un cercle vicieux. Jacques Body rappelle ce conditionnement de la vie familiale en ces termes :

La famille est un espace clos, un huis clos. La tentation est grande de s'enfuir.²

On comprend dès lors que l'individu ne peut en aucun cas s'épanouir au sein du cercle familial, difficile alors de ne pas songer au célèbre cri lancé par Gide dans : « *Familles, je vous hais !* »³. Les personnages de Jean Giraudoux semblent être les héritiers de cette pensée. Dans *Intermezzo*, Le Maire déclare que nul n'est satisfait de sa propre famille et souhaite s'en inventer une toute neuve.

(Le Maire) : Au contraire, tous ont répondu avec une vérité si outrée et si cynique qu'elle est un défi à l'administration. Au chapitre de la famille, pour vous en donner un exemple, la plupart n'ont pas indiqué comme leurs enfants leurs vrais fils ou filles, quand ceux-là

¹ Jean-Joseph Horvath, *La Famille et Dieu dans l'œuvre romanesque et théâtrale de Jean Giraudoux*, L'Harmattan, 2011, p. 85.

² Jacques Body, Pierre Brunel, *Électre de Jean Giraudoux*, Regards croisés, Klincksieck, 1997, p. 113.

³ André Gide, *Les nourritures terrestres*, Société du Mercure de France, 1897, p. 83

étaient ingrats ou laids, mais leurs chiens, leurs apprentis, leurs oiseaux, bref, ceux qu'ils aimaient vraiment comme leurs rejetons.¹ (I,4)

Il n'existe quasiment pas, dans l'œuvre, de famille unie. Celle-ci est totalement discréditée. Elle enserre tel un étau et nul ne peut l'ébranler car rappelons que c'est le schéma bourgeois qui l'a érigée en modèle irrévocable et ce comme le rappelle Fernande Gontier :

La pensée bourgeoise s'appuie sur trois principes : la nation, le catholicisme et la famille, celle-ci étant considérée comme le pivot social et la base de l'Etat bourgeois.²

Certains personnages sont les dépositaires de cet esprit bourgeois qui conditionne la vie de leurs semblables. En effet, ils acculent les hommes à vivre selon les mêmes schémas galvaudés. La cellule familiale inhibe les aspirations humaines et ne fait que broyer l'individualité de chacun. Ce qui prévaut avant tout c'est l'esprit de la tribu. France Quéré souligne également ceci :

La famille est un théâtre d'opérations élémentaires, la nécessité biologique les dicte : [...] Lieu de contraintes inaliénables, garantes de la survie.³

Ces propos montrent clairement que la famille est un espace d'aliénation au sein duquel il ne peut y avoir aucune initiative personnelle. L'individu naît dans ce cercle restreint et toute sa vie est orientée vers la fondation de son propre foyer. On a alors le sentiment que ce n'est pas le couple qui précède la famille, mais que c'est bien le contraire. La nécessité de fonder un foyer justifie ce conditionnement. François Hohwald dont la thèse s'inscrit dans une philosophie théologique revient sur le statut du couple en faisant une étude proprement diachronique :

Jusqu'à la fin du XVIIIème siècle, le rôle principal du couple au sein de la société sera d'assurer la survie de l'espèce humaine. On choisissait le mariage pour assurer une descendance et une continuité familiale.⁴

¹ *Intermezzo*, op. cit., p. 286.

² Fernande Gontier, *La Femme et le Couple dans le Roman (1919-1939)*, Klincksieck, 1976, p. 49.

³ France Quéré, *L'Amour, Le Couple*, Parcours La Bibliothèque de formation chrétienne, Ed. du Centurion, 1992, p. 83.

⁴ *Entre Idéal d'Eglise et réalité vécue : le couple chrétien marié, disciple du Christ*, op. cit., p. 142.

Des conditions biologiques justifiaient l'existence des couples. Or le souci de procréation n'est pas pour autant un garant de l'équilibre conjugal. La famille, structure imposée, finit tôt ou tard par révéler ses propres limites.

Dans *Mythologies*, Roland Barthes évoquera bien des années plus tard cette sclérose familiale en démontrant que tout l'appareil social ne sert qu'à idéaliser cette image : « Tout ce paradis ustensile [...] glorifie la clôture du foyer ».¹ Si le vingtième siècle a vu dans la famille, un espace d'aliénation, qu'en est-il des œuvres de Jean Giraudoux ? Pour comprendre quelle part, l'auteur attribue à la famille, il faut replacer l'œuvre dans un contexte socio-historique. En effet, dans ce climat d'après guerre, les valeurs anciennes sont en train de périlcliter progressivement et on voit se dessiner une nouvelle configuration de la famille et de la société. Les écrits de Jean Giraudoux rendent compte d'une fracture : une épée de Damoclès est perpétuellement suspendue au-dessus de la cellule familiale et les querelles intestines marquent le glas de la famille unie. Ainsi dans *Ondine*, la jeune nymphe, censée être étrangère aux préoccupations humaines, déclare que les discordes sont l'apanage de la famille.

(**Le Chevalier**) : Quelles explications ! Quelles furies !

(**Ondine**) : Oui, c'est la famille.² (I, 8)

La famille sent « le rance » ; dans *Aventures de Jérôme Bardini* ; le narrateur évoque : « la première moisissure de sa vie de mari ».³ Ce sont en somme autant de termes qui rendent compte de cette dégradation ressentie par l'être humain. Dans *Choix des Élues*, la vie familiale est menacée par un mal qui la dévore progressivement et sur lequel on fait silence :

Il s'était amassé dans la famille, sous cette forme de tranquillité, de dignité, d'agrément de la vie, une tumeur dont il ne fallait surtout pas connaître la nature.⁴

Edmée semble être la première à avoir pris conscience de ce mal pernicieux. Elle a pressenti les signes avant coureurs tandis que les autres membres ignorent la foudre qui les menace. La jeune femme est la seule à mesurer le poids de ce fardeau familial. Il

¹ *Mythologies*, op. cit., p. 46.

² *Ondine*, op. cit., p. 785.

³ *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 7.

⁴ *Choix des Élues*, op. cit., p. 506.

aura fallu à Edmée bien des années pour saisir la cause de son mal. Tout le roman rend compte de la prise de conscience de cette femme qui espère prévenir sa propre fille de ce qui l'attend. Mais ses efforts s'avèrent bien vains. Ainsi, en faisant la connaissance de sa future belle-fille, elle ne peut s'empêcher de songer à ce cercle vicieux dans lequel elle s'empêtre toute joyeuse.

Son avenir était prévu pour chacune de ses minutes jusqu'à sa mort. Edmée voyait d'avance sa journée, le lever après le baiser de Jacques, l'eau dans le bain, la lecture du journal, le livre de la cuisinière, la journée, et le baiser de Jacques avant le sommeil.¹

Les réflexes familiaux règlent la vie de l'individu et l'incitent à reproduire pour ainsi dire les mêmes mécanismes. Myriam Lépron souligne cette particularité dans les romans de Giraudoux en déclarant à propos de Jérôme et d'Edmée que « *l'angoisse qui envahit les deux personnages n'est pas due au sentiment d'être chassé mais au contraire à la sensation d'être retenu prisonnier par les habitudes familiales* ». ² La famille semble n'être qu'une manière de perpétuer certains codes sociaux, une vaine tentative de prolonger des dynasties reproduisant une sorte d'endogamie sociale ou familiale. En effet, originellement, le mariage est une histoire de familles et non d'individus comme le rappelle François Hohwald :

Au tout début du christianisme, le mariage est l'affaire des familles, le père de la mariée y a une grande place, c'est lui qui confie sa fille à son gendre. La jeune épouse passe donc de l'autorité de son père à celle de son futur mari.³

Dans ce contexte, le nom acquiert une importance capitale puisqu'il associe l'être à une famille et devient par voie de conséquence quelque chose d'étouffant. Ainsi dans *La Grande Bourgeoise*, face à François Rabot, Françoise ne donne que son prénom cherchant ainsi à se dégager de « tout ce jeu de construction ». ⁴ Dans certaines œuvres, le prénom lui-même est oppressant. Ainsi dans *Choix des Élues*, le sommeil dans lequel est plongé le petit Jacques lui permet de goûter au repos et de se débarrasser le temps d'une nuit de ces trois prénoms que sont « Jacques-Thibaut-Alain ». ⁵

¹ *Choix des Élues*, op. cit., p. 641.

² *Commencer...sans fin*, op. cit., p.349.

³ *Entre Idéal d'Église et réalité vécue : le couple chrétien marié, disciple du Christ*, op. cit., p.384.

⁴ *La Grande Bourgeoise*, op. cit., p. 1151.

⁵ *Choix des Élues*, op. cit., p. 500.

Dans son article consacré à *La Traversée du Miroir de Jérôme Bardini ou Le Paysage de la Rupture*, Simona Jisa revient sur le besoin éprouvé par certains personnages d'abandonner leur nom :

L'exigence de la dépersonnalisation se superpose à celle de l'anonymat, car toute détermination n'est qu'une entrave supplémentaire.¹

Le nom et le prénom sont des éléments essentiels parce qu'ils s'inscrivent dans une logique familiale. Dans *La Grande Bourgeoise*, l'auteur met l'accent sur ce point essentiel en déclarant que tout s'explique par le nom :

Les êtres humains ne peuvent se dépeindre, s'expliquer, se concentrer, que par leur nom ; son nom est pour chacun sa formule à la fois et sa métaphore suprême.
Elle s'appelle Françoise Grandmougin, née Rollet. Voilà mon livre fini... Passons au supplément.²

Par le truchement des noms de famille, chaque tribu cherche à perdurer. Mais derrière ce cérémonial du nom se dissimule une triste réalité. En effet, tout ceci n'est qu'une enveloppe extérieure. Le foyer, loin de rassembler les êtres, est le lieu de tous les différends comme le remarque Clytemnestre qui s'exclame: « [...] Qu'est ce que cette famille, qu'est ce que ces murs ont fait de nous ! »³ (II, 8). La famille n'est en somme qu'une prison. Dans *Aventures de Jérôme Bardini*, l'enfant est présenté comme un être fondamentalement libre car il est dépourvu de « la chaîne de la famille ».⁴ Échapper même quelques instants à cette geôle est vécu comme un véritable soulagement. Dans *Cantique des Cantiques*, le café est un espace rassurant car, en son sein, on se détache de l'emprise familiale, c'est ce que met en avant Le Président :

(**Le président**) : Et ils ont enfin une minute de bonheur, de paix, d'entracte, entre les devoirs de la carrière, du foyer, et de la nation.⁵(I, 1)

Annie Besnard revient sur ces lieux qui servent de réelle soupape en déclarant ceci :

¹ Simona Jisa, « La Traversée du Miroir de Jérôme Bardini ou le paysage de la rupture », *Jean Giraudoux et la Nature*, Actes du Colloque International, Université Aristote de Thessalonique, Edition du Laboratoire de Littérature Comparée, Thessalonique-2009, p. 286.

² *La Grande Bourgeoise*, op.cit., p. 1129.

³ *Électre*, op.cit., p. 676.

⁴ *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 93.

⁵ *Cantique des cantiques*, op. cit., p. 729.

Ces établissements représentent une parenthèse dans une vie agitée, un espace de liberté volé à des horaires strictement réglés.¹

Si la famille est jugée responsable d'un certain de maux, les œuvres mettent en évidence une autre cause d'échec. En effet, bien des institutions se trouvent fustigées. Parmi elles, le mariage, défini dans *La Menteuse* comme étant « une horreur »², est totalement décrié. Dans cette œuvre, Nelly a conscience que c'est un piège qui va se refermer sur Fontranges et dont il ne pourra en aucun cas s'évader :

Elle calculait le tort qu'elle causerait à Fontranges si elle se faisait épouser par lui. Car, depuis quelques jours, elle avait remarqué quelque chose : elle attirait Fontranges dans un piège.³

Les termes employés dans ce contexte rendent compte d'un véritable guet apens. En définitive, ce piège qu'est le mariage, cette union sociale résonne comme un symbole factice : c'est précisément cette idée que souligne Alain Duneau en ces termes :

Autres piliers sociaux que Giraudoux iconoclaste brise : le mariage et le couple.⁴

Au sein de cette cellule, c'est la femme qui souffre de claustrophobie, puisque dès le début son sort a été scellé. *La Grande Bourgeoise* montre par exemple que la femme n'est qu'un objet de passation entre deux familles. Cette idée est récupérée par l'auteur lui-même dans *La Française et la France* lorsqu'il déclare :

L'épouse justifiait son utilité par une valeur économique réelle.⁵

Si la femme a été pendant longtemps considérée comme un objet, dépendant essentiellement de la volonté masculine, la fin de la guerre va imposer de nouveaux rapports. Victoria B.Korzeniowska revient sur la défaite que l'homme est alors en train de connaître :

¹ Annie Besnard, « Cafés et restaurants », *L'espace dans l'œuvre de Jean Giraudoux*, op. cit., p. 168.

² *La Menteuse*, op. cit., p. 697.

³ *Églantine*, op. cit., p. 793.

⁴ Alain Duneau, « Un nouveau roman sociologique : la crise de la civilisation dans les derniers romans de Giraudoux », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 83^{ème} année n. 5-6, Armand Colin, sept-déc. 1983, p. 786.

⁵ *La Française et la France*, op. cit., p. 99.

The male sex, according to Giraudoux, is in crisis. He attributes the erosion of traditional masculinity partly to the stressful nature of a rapidly changing French society and, partly, to man's own apathy.¹

À cette date, un renversement des codes s'opère : « *tout ce qui apparaissait autrefois comme valeurs a disparu, révélant son essentielle imposture* ». ² Les temps ont changé et les anciennes représentations périlissent progressivement : Dans *Choix des Élues*, le fils d'Edmée s'attache à des valeurs obsolètes : « *Jacques croyait à tout ce que la vie lui avait prouvé menteur et caduc, à la famille, à l'avenir, à la récompense* ». ³ Jacques n'est pas un cas isolé, en effet, ce sont souvent les hommes et les enfants qui s'agrippent aux derniers débris du passé. Le premier exemple qu'il convient de citer se trouve une fois encore dans *La Menteuse*. Nous assistons alors à deux attitudes radicalement opposées. Si Gaston recherche expressément le mariage, Nelly quant à elle déplore la perte de sa liberté :

Nelly voyait clairement qu'il allait vers la liaison, et mentalement vers le mariage. Ce que Gaston croyait sa liberté, c'était la liberté de Nelly, que Nelly tenterait de garder le plus longtemps possible.⁴

Dans *Aventures de Jérôme Bardini*, le cas est un peu différent puisque c'est l'enfant qui s'agrippe à cette vie familiale. Ainsi, en se préparant à quitter le domicile, Jérôme ne manque pas de songer à son fils, le seul garant de l'équilibre familial : « *quelles consignes donner à cette sentinelle du devoir familial qui ne savait pas marcher ?* » ⁵

Dans *Juliette au pays des hommes*, Gérard nourrit un rêve perdu, il revendique la sacro-sainte institution du « mariage » :

Les près, l'eau fugitive, cette distribution d'amarante par le couchant à chaque arbuste figurant, donnèrent soudain à Gérard ce qui lui était venu jusqu'à ce jour que par la vue des grands mariages : l'orgueil de sa condition d'homme.⁶

¹ *The Heroine as social redeemer in the plays of Jean Giraudoux, op. cit., p. 22.*

Traduction proposée :

Selon Jean Giraudoux, le monde masculin est en crise. Il considère que cette crise est en partie due aux mutations sociales que connaît la France de l'époque mais elle est aussi due à l'absence d'initiative qui caractérise l'homme.

² « Un nouveau roman sociologique : la crise de la civilisation dans les derniers romans de Giraudoux », *op. cit.*, p. 786.

³ *Choix des Élues, op. cit., p. 673.*

⁴ *La Menteuse, op. cit., p. 713.*

⁵ *Aventures de Jérôme Bardini, op. cit., pp. 9-10.*

⁶ *Juliette au pays des hommes, op. cit., pp. 786-787.*

Toute l'œuvre se présente alors comme une critique acerbe de cette institution qui cantonne l'individu dans un cadre limité et paralyse ses aspirations. Marie-Christine Moreau aboutit à ce constat :

[...], c'est l'institution même du mariage qui apparaît comme la source de tous les malentendus.¹

Le mariage est par avance inscrit dans un processus d'échec ; il est même un danger pour le couple amoureux, comme le montre la réaction de Stéphy dans *Aventures de Jérôme Bardini* :

Stéphy ne s'y retrouvait plus ! Cette proposition de mariage lui apparaissait presque une offense, comme un déni de leur morale. Deux êtres ne peuvent donc pas former un monde complet à eux deux, avoir leurs lois propres ? N'étaient-ils donc pas mariés, par l'Océan, par le banc 108.²

Face à l'amour, le lien matrimonial semble purement artificiel. En effet, mariage et amour semblent être deux principes incompatibles. Dans un ouvrage réservé à *La Princesse de Clèves*, Jean-Michel Delacomptée revient sur cette idée en ces termes :

[...], la conquête galante répugne ouvertement au mariage : épouser c'est ne plus aimer.³

L'amour ne peut en aucun cas se conjuguer avec le mariage. Le premier est un sentiment spontané tandis que le second est une institution soumise à un certain nombre de règles.

En outre, le mariage ne peut jamais assurer une véritable union, puisque c'est une institution sociale qui repose en grande partie sur des intérêts résumés ainsi par Delacomptée :

Voué à reproduire la race et le nom, à contrôler la transmission des héritages, à légaliser les stratégies endogames, à conforter les accords de paix, le mariage allie des familles avant de conjoindre des individus. Moment clé de l'Echange, il consiste en une prestation de femmes où s'élabore et s'exhibe la cohésion des groupes.⁴

Le terme de « prestation » est essentiel car il réduit le mariage à un concept quasi-commercial. Par conséquent, loin de consolider les assises du couple, il ne fait au

¹ *Électre ou l'Intransigeance*, op. cit., p. 145.

² *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 62.

³ Jean-Michel Delacomptée, *La Princesse de Clèves La Mère et Le Courtisan*, PUF, 1990, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

contraire que les fragiliser. Jean Giraudoux ne croit pas en cette institution et ses personnages eux mêmes finissent par la désapprouver. C'est ce que rappelle Myriam Lépron :

Encore une fois, Giraudoux bouscule de manière iconoclaste le schéma traditionnel du mariage, comme il avait malmené celui des retrouvailles.¹

Le mariage devient alors un accord fragile. Beaucoup de personnages le désapprouvent et se détournent de lui comme Hans dans *Ondine* :

Il se moque bien du mariage !... Le mariage tout entier a glissé de lui comme l'anneau d'un doigt trop maigre.² (III, 5)

Si le mariage perd de sa crédibilité, c'est aussi parce qu'il révèle la nature authentique de chacun. Les épouses sont ainsi les premières à témoigner de cet état. Ainsi Lia espère informer au plus tôt Ruth de cette réalité :

(Lia) : C'est la leçon du mariage. Tous les charmes se sont posés sur celui que vous épousez. Il est un orme surchargé de pinsons qui vous accueillent. Puis, semaine à semaine, chaque pinson s'envole sur un autre homme, et, au terme de l'année, votre vrai mari est disséminé sur tous les autres.³(I, 1)

Pour d'autres personnages, le mariage est contraignant car il repose sur l'union imposée des corps. Or c'est souvent là que le bas blesse. En effet, dans l'œuvre, certains protagonistes rejettent le corps de l'autre, il ne peut par conséquent y avoir aucune attirance. Les femmes grossissent les défauts de leurs conjoints qui les horripilent au plus haut degré. C'est en ce sens qu'il faut appréhender le terrible réquisitoire lancé par Clytemnestre à l'encontre d'Agamemnon. Elle souhaite évoquer l'envers du décor et dévoiler derrière l'apparence du glorieux roi des rois, un être foncièrement ridicule.

(Clytemnestre) : [...] Le roi des rois, quelle dérision ! Il était pompeux, indécis, niais. C'était le fat des fats, le crédule des crédules. Le roi des rois n'a jamais été que ce petit doigt et cette barbe que rien ne rendait lisse. [...].⁴ (II, 8)

¹ *Commencer...sans fin*, op cit., pp. 138-139

² *Ondine*, op. cit., p. 846.

³ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 862.

⁴ *Électre*, op. cit., p. 678.

Clytemnestre dévoile les coulisses de la vie conjugale. Derrière la mise en scène publique, se cache non un roi légendaire mais un tout petit homme. Ses propos indignent au plus haut point Électre qui voyait en son père, l'archétype du héros. Les superlatifs se succèdent dans l'œuvre pour déconsidérer l'homme qui devient alors « *le dieu des petits malheurs* ». ¹ (I, 4) Dans *La Femme de Trente Ans* de Balzac, Julie d'Aiglemont dénonce également le mariage qu'elle juge responsable de sa « perversité ». ² N'est ce d'ailleurs pas cette même idée que véhicule Clytemnestre dans *Électre* ?

Et il me disait de baiser cette bouche au milieu de cette toison, et j'accourais pour la baiser.
Et je la baisais. Pourquoi ?... ³(II, 8)

La veuve d'Agamemnon résume son mari tout entier dans cette bouche. La description qu'elle en fait rend compte de sa frayeur passée. À l'instar de beaucoup d'héroïnes, Clytemnestre n'est qu'une « *mal-mariée [qui] témoigne par l'exemple de cette dégradation de son être que le mariage mal assorti entraîne chez la jeune fille [...]* ». ⁴ Aucun amour ne dicte les gestes tendres de la jeune femme, sinon l'empire des règles sociales. Le mariage a perdu de sa valeur, les femmes expriment leur désillusion et ne ressentent plus « *ce romanesque du mariage* » ⁵ dont parle Elonore Roy-Reverzy. Le mariage étant une union purement factice, le couple n'est désormais maintenu que par un « *attelage conjugal* ». ⁶ Dans ce contexte, le terme attelage est à concevoir de manière dépréciative. Il y a au sein du couple un processus de déshumanisation qui apparaît dans un détail récurrent : la présence des bijoux. En effet, ces derniers acquièrent une importance telle qu'ils deviennent littéralement des avatars de chaîne.

¹ *Cantique des cantiques*, op. cit., p. 737.

² Honoré de Balzac, *La Femme de trente ans*, [1842], *La Comédie Humaine II, Etudes de Mœurs : scènes de la vie privée*, Ed publiée sous la direction de Georges Pierre Castex. , Ed Gallimard, 1976, p. 1085.

³ *Électre*, op. cit., p. 678.

⁴ *Électre ou l'Intransigeance*, op. cit., p. 147

⁵ *La Mort d'Eros*, op. cit., p. 7.

⁶ *Visitations*, op. cit., pp. 47-48.

2- Les accessoires comme prison du couple.

L'accessoire qui figure dans la « typologie des langages para verbaux »¹ a une place très importante dans l'œuvre. Souvenons-nous de Mme Loiseul dans *La Parure* qui ne peut concevoir de se rendre chez le beau monde sans un accessoire qui puisse lui procurer une envergure. Certains critiques mettent en avant ce rapport qui existe entre l'accessoire et la personne qui le porte :

L'accessoire entretient des relations étroites avec l'acteur qui le manipule, le transporte, l'utilise à diverses fins.²

Au sein du couple, l'accessoire recèle un intérêt capital. Quelle (s) valeurs(s) a-t-il ? S'agit-il d'un simple effet ostentatoire ou véhicule-t-il un autre message ? Pour commencer, deux remarques s'imposent. La première est que le bijou correspond à l'accessoire le plus récurrent dans l'œuvre. La seconde : est qu'il est souvent lié à la femme. Pourquoi et surtout comment ? Nous allons tenter d'apporter quelques éléments de réponse à ces questions.

Dans *La Grande Bourgeoise*, par exemple, François et Françoise se découvrent par le biais de signes extérieurs. Le jeune détenu découvre la classe sociale de la jeune femme par le truchement de ses bijoux :

Il regardait maintenant Françoise bien en face, du regard qui lui servait contre le feu. Il regardait chacun des bijoux comme on regarde des yeux, en les narguant. Elle s'aperçut qu'il lui en restait en effet un peu trop. Elle avait par habitude, oublié de retirer les bijoux de famille. Collier maternel et bagues ancestrales prenaient un sens louche sous ce regard, qui la défait et la méprisait...³

Face aux bijoux en or et diamant qui disent la condition sociale de Françoise, le jeune délinquant expose quant à lui du métal froid avec toutes ses connotations :

A défaut de nom, elle n'avait qu'à lire son numéro sur une plaque qu'elle avait remarquée à son cou...⁴

¹ *L'Univers du Théâtre, op. cit.*, p. 72.

² *Ibid.*, p. 72.

³ *La Grande Bourgeoise, op. cit.*, p. 1146.

⁴ *Ibid.*, p. 1148.

Mais dans les deux cas de figure, ces signes extérieurs sont sujet de honte pour leur propriétaire. François Rabot porte la plaque comme l'insigne d'un opprobre ; quant aux bijoux de Françoise, version poétisée du cadenas, ils rendent compte d'un autre type d'asservissement tout aussi avilissant :

Elle tourna, d'un air désintéressé, les yeux vers la médaille, mais l'enfant l'avait déjà fait disparaître, comme elle l'avait fait voilà une minute de ses colliers et des ses broches...¹

Les bijoux que porte Françoise témoignent de sa soumission. Ils sont l'insigne de sa liaison avec les hommes. Rappelons à ce propos le très bel article d'Anne-Struve-Debeaux qui porte sur cette question où elle déclare qu'« en s'ornant, le corps féminin entre inévitablement dans l'ordre du fatal-dégradation et culpabilité-, et le plus orné des corps est aussi le plus nu et le plus menacé ».²

L'accessoire définit le personnage même qui le porte, il le résume pour ainsi dire, il en est le prolongement. Si Françoise cache discrètement ses bijoux c'est bien parce qu'elle prend conscience que « l'éclat est exhibition et prostitution ».³

Ne pas porter d'accessoires, c'est refuser de s'asservir à toute convention sociale, c'est clamer haut et fort sa liberté. Ainsi, dans *Églantine*, Moïse est surpris de ne voir sur le corps de la jeune femme aucune de ces marques qui enserrent la femme :

De même que ces mains, ce cou, non seulement n'avaient pas de bijoux, mais n'en portaient aucune trace, rien d'elle, paroles ou attitudes, n'avait marqué d'esclavage.⁴

Dans *La Grande Bourgeoise*, les bijoux disent la réalité de Françoise, tandis que dans *Églantine*, l'absence de bijoux est l'insigne même de la virginité, du caractère immaculé des choses :

Cette femme s'appareillait aux héroïnes de Moïse peut être par ce qu'elles n'avaient jamais eu, par cette marche volontaire et douce, par cette absence ou plutôt cette ignorance des bijoux qui agissait sur Moïse comme une virginité ; pas une bague, pas une agrafe ; jusqu'aux boutons qui étaient d'étoffe, rien dans son costume qui pût durer plus qu'elle.⁵

L'absence de bijoux fait d'Églantine un être pur mais cette pureté sera temporaire. Dans le roman, Nohain est le témoin de cette métamorphose.

¹ *La Grande Bourgeoise*, op. cit., p. 1148.

² Anna Struve-Debeaux, *Précieux Giraudoux : Le bijou, le corps, l'écriture, Et Giraudoux rêva la femme*, op. cit., p. 201.

³ *Précieux Giraudoux : Le bijou, le corps, l'écriture*, op. cit., p. 200.

⁴ *Églantine*, op. cit., p. 1028.

⁵ *Ibid.*, p. 1025.

Or, un jour, alors qu'il venait à l'instant même de regarder pieusement ces deux mains nues, symbole aussi pour lui de la jeunesse, -car il jugeait de l'âge des femmes sur le nombre de leurs diamants, [...],- il vit, en se retournant, sur l'un de ces doigts tout à l'heure si sains, une perle.¹

La jeune femme est gênée car elle prend conscience de sa faute. En acceptant le présent de Moïse, Églantine dont le sort est désormais scellé passe d'un statut à l'autre :

Il avait apporté la bouteille en appelant Églantine Mademoiselle, il servit en appelant Madame.²

La main d'Églantine devient elle-même coupable d'avoir accepté cette perle :

Églantine rougissait d'être surprise en ce flagrant délit. Sa main rougissait. L'œil de Nohain, son attitude n'osaient d'ailleurs changer que vis-à-vis de cette main.³

À la fin du roman, Églantine apparaît semblable aux autres femmes puisqu'elle porte une perle : l'insigne d'un engagement. Moïse se sent fier de cet accessoire, qui renvoie d'une certaine manière à un projet qui s'est fait et se partage à deux :

Moïse voyait la petite bosse sous le chamois, et regardait avec émotion Églantine disparaître, presque enceinte de lui, enceinte d'une perle.⁴

L'autre accessoire riche de sens est la cravate. Dans *Églantine*, le narrateur souligne son véritable rôle :

Cette cravate, sur laquelle les hommes tirent dans le voisinage d'une jolie femme, pour vérifier on ne sait quelle laisse ou nœud coulant, dans un charmant geste d'esclavage et de suicide, [...]⁵

Ainsi, les accessoires et plus précisément les bijoux correspondent à un langage. Ne pas en porter résulte d'un besoin de se sentir libéré de toute contrainte ; les exhiber, c'est au contraire afficher une sorte de vindicte. Dans *Cantique des Cantiques*, ils sont pour le personnage le prolongement de son être. Ils disent quelquefois ce que le héros tente de dissimuler par tous les moyens. Ainsi Florence avoue au président que ses accessoires constituent pour elle une véritable revanche sur son fiancé.

¹ *Églantine*, op. cit., p. 1033.

² *Ibid.*, p. 1033.

³ *Ibid.*, p. 1033.

⁴ *Églantine*, op. cit., p. 1035.

⁵ *Ibid.*, p. 1074.

(Le président) : rendez-moi, si vous le voulez, tout ce que j'ai fait en vous sensible, rendez-moi mon langage, comme dit Jérôme, rendez-moi la musique. [...] Mais vous avez ces quelques moyens de lui échapper, de sauver votre indifférence, de ne pas souffrir, qui sont vos bijoux. Ne me les rendez pas.

(Florence) : Ils n'aiment pas Jérôme. Ils le trompent.

(Le président) : Sans aucun doute. Ce sont les seuls. C'est la seule part de vous qui le brave, qui le trahit. Regardez-les. Ils n'entendent pas capituler, même dans ce sac.¹ (I, 6)

Florence avoue même que Jérôme est menacé par la présence du diamant :

(Florence) : Si Jérôme a une concurrence personnelle, c'est le diamant.² (I, 6)

Le diamant offre à Florence tout l'éclat que Jérôme est incapable de lui offrir. Dénué de tout bon sens, il accordera comme bague, un simple zirkon : symbole même de facticité.

(Jérôme) : c'est un zirkon. Il n'est pas gros. Même il est minuscule. Mais comme il est faux, ça n'a pas d'importance. Au contraire.³ (I, 8).

S'élève alors une poésie des bijoux ; ils résonnent, servent de prétexte à un chant poétique. Holopherne se livre à un véritable morceau lyrique comparant chaque partie du corps de Judith à un bijou :

(Holopherne) : Mais je me rappelle chaque détail de leur venue, dans quelle couleur de robe et de soleil, et cette première lueur de leurs dents sous leur premier sourire, par laquelle elles vous font croire à des os d'ivoire, à un squelette d'ivoire.⁴ (II, 4).

Dans *La Grande Bourgeoise*, le visage de Françoise appelle aussi un développement poétique et le langage métaphorique recourt une fois encore aux bijoux.

Sur douze joyaux que compte le corps de la femme, d'après les spécialistes persans, le rire de Françoise en utilisait quatre : les lèvres, la langue, les dents, et le plus secret de tout, le palais... Joyau incomparable, et que les femmes d'ailleurs n'ont l'habitude de révéler qu'à ceux qui les ennuiant, par le bâillement...⁵

¹ *Cantique des Cantiques*, op. cit., p. 746.

² *Ibid.*, p. 746.

³ *Cantique des cantiques*, op. cit., p. 752.

⁴ *Judith*, op. cit., p. 242.

⁵ *La Grande Bourgeoise*, op. cit., p. 1139.

Il est bien difficile de ne pas entrevoir, dans ces deux cas de figures, une parodie de la poétique du blason à laquelle le nom de Clément Marot est attaché. En effet, en s'asseyant en face de Françoise, Fieschi commence par décrire les yeux de la jeune femme, mais sa poésie est un peu éculée, recourant aux mêmes clichés :

Ne parlons pas de vos yeux, Françoise. Ce sont deux lunes. On ne voit qu'eux dans votre visage... L'autre jour, j'ai entendu un officier de marine vous le dire : ce sont deux phares.¹

Malgré la poésie qu'ils suggèrent, les bijoux se métamorphosent étrangement en étai. C'est pourquoi on s'empresse de retirer l'anneau, symbole d'union qui a désormais perdu son sens. Bertha dans *Ondine* en rappelle le caractère illusoire :

(Bertha) : Il a fait ce que font les anneaux... Il a roulé... Sous un lit...² (II, 4)

L'image de l'anneau conjugal, récurrente dans l'œuvre, montre à quel point le couple ne tient que par cet artifice. Egisthe disant au jardinier :

: [...] Et voici les anneaux. Prends ta femme.³ (I, 4)

L'anneau qui représentait autrefois l'union volontaire entre deux individus, devient une pure convention qui dit l'asservissement du partenaire à l'autre. Églantine offre, à cet égard, un très bel exemple de cette métaphore de l'anneau. En surprenant la venue quotidienne de sa dulcinée, Fontranges ne trouve pas de meilleur appât que de parsemer sa chambre de bijoux. Il espère ainsi tenter la jeune femme en disposant un peu partout des pierres précieuses :

Il se mit à porter ses bagues, ses bijoux, à les porter tout le jour pour pouvoir les poser le soir à la place des pièges.⁴

Lorsque la jeune fille entreprend de se rendre à Paris, Fontranges décide de la reconquérir en lui faisant parvenir un diamant. Or, cette pierre une fois encore se métamorphose en véritable bride. Incommodée par cet objet ô combien symbolique, la

¹ *La Grande Bourgeoise*, op. cit., p. 1140.

² *Ondine*, op. cit., p. 796.

³ *Électre*, op. cit., p. 622.

⁴ *Églantine*, op. cit., p. 1008.

jeune femme en souffre physiquement comme l'indique le texte : « L'anneau la meurtrissait parfois, la réveillait ».¹

Le duel entre les deux protagonistes (Moïse et Fontranges) emprunte alors le langage des pierres précieuses. Si Fontranges choisit le diamant, Moïse quant à lui opte pour une pierre plus modeste : la perle. Mais pour être certain de la fidélité de la jeune femme, ce dernier l'épingle à son cou :

Comme elle appuyait sa tête à l'épaule de Moïse, il sortit de sa poche un collier de perles, l'agrafa à son cou...²

Le contraste est grand entre d'un côté la poésie que suggère l'idée de perles et de l'autre côté la violence exprimée par le verbe « agrafer ». Dans la même œuvre, le narrateur prend bien soin de rappeler que ces bijoux ne sont en définitive qu'une manière de s'approprier l'autre :

Sur Églantine, tout faisait entrave et chaîne, la jalousie aussi bien que les bijoux. Voilà que Moïse lui offrait à son départ le collier suprême.³

L'adjectif « suprême » insiste sur cette oppression. Retenir l'autre, quels que soient les moyens, devient un impératif. Certains objets sont alors récurrents, comme le collier que l'on retrouve dans plusieurs œuvres et notamment dans *Cantique des Cantiques* et à propos duquel le Président commente :

(Le président) : je ne savais pas que vous épousiez Jérôme. Je ne vous ai jamais donné votre collier.⁴ (I, 6)

Or cette allusion récurrente au collier fait étrangement référence à la laisse d'un animal, en somme à un instrument qui viendrait museler l'autre de peur de le laisser s'exprimer librement. Si la femme est retenue par une bague ou un collier, l'époux quant à lui est maintenu par une cravate ô combien symbolique. Véritable pilori, la femme la lui passe comme on passerait une corde au cou d'un condamné :

Cette cravate, sur laquelle les hommes tirent dans le voisinage d'une jolie femme, pour vérifier on ne sait quelle laisse ou nœud coulant, dans un charmant geste d'esclavage et de suicide, [...]¹

¹ *Églantine, op. cit.*, p. 1037.

² *Ibid.*, p. 1037.

³ *Églantine, op. cit.*, p. 1074.

⁴ *Cantique des cantiques, op. cit.*, p. 750.

Ce besoin d'être inextricablement lié au partenaire témoigne d'une peur de la trahison. Ainsi Ondine ressent cette angoisse foncièrement humaine lorsqu'elle déclare en ces termes au chevalier : « Ce serait une ceinture de chair qui nous tiendrait à la taille ». ² (I, 9)

Les hommes sont passés maître dans la possession des bijoux et pour garder un souvenir indélébile, la gravure semble une nouvelle exigence comme cela apparaît dans *La Menteuse* :

Il arriva un diamant carré, une barrette, et une breloque, une plaque en or et diamant, sur laquelle si l'on soufflait, on pouvait lire : Gaston et Nelly. ³

Quand l'anneau n'existe pas, c'est le corps lui-même qui se fait geôle comme en témoigne judicieusement *Juliette au pays des hommes*:

Pour la première fois ces bras qu'elle voyait depuis vingt ans, sur des milliers d'hommes, séparés et coupés à des offices différents, piège au repos, s'étaient soudainement fait signe et refermés en anneau de chair autour d'elle. ⁴

On comprend dès lors que les deux personnages ne peuvent s'unir que dans une position quasi-étouffante : la jeune femme se trouve emprisonnée par le corps de son compagnon :

Juliette toujours enserrée par les jambes de Boris, statue jusqu'à la taille, hésitait à se retirer de cette étreinte, comme on hésita jadis à retirer l'épée de la blessure d'Epaminondas, dans la certitude qu'il en devait mourir ; et Boris souriait, maintenant l'étau de ses genoux, affectant de croire que c'était désormais la position définitive que Juliette et lui-même avaient adoptée dans la vie. ⁵

La volonté plus ou moins consciente de métamorphoser la femme en une statue parcourt toute l'œuvre. Il s'agit pour l'homme d'observer sa compagne telle une masse à laquelle il va donner forme. Dans *Églantine*, apparaît cette même configuration : en effet, le sommeil dans lequel se trouvent plongés les personnages les apparente à des statues. Fontranges observe ainsi la jeune femme endormie dans un état de figement

¹ *Églantine*, op. cit., p. 1074.

² *Ondine*, op. cit., p. 788.

³ *La Menteuse*, op. cit., p. 777.

⁴ *Juliette au pays des hommes*, op. cit., pp. 853-854.

⁵ *Ibid.*, p. 865.

comme si elle lui appartenait et qu'il pouvait faire d'elle ce qu'il voulait. Le narrateur convie alors à sonder les pensées du personnage observant la jeune femme :

Mais du moins, ils se rencontraient en dehors de leur vie, chacun statue aux bras, aux yeux de l'autre, et dans cette union insensible...¹

Dans *Aventures de Jérôme Bardini*, toutes les unions se brisent car deux individualités ne peuvent en aucun cas s'accorder, Stéphy souhaiterait interpeler Jérôme afin qu'il comprenne que désormais « il n'y avait plus que les unions avec les animaux ou avec les statues »² qui fussent possibles. Une fois encore, le terme de statue est mentionné et témoigne de cette pensée secrète des personnages. Tous les termes évoqués ci-dessus montrent à quel point la notion de joug est inhérente à la constitution du couple. On cherche désespérément à se lier au partenaire en recourant à tous ces accessoires. Par conséquent, se débarrasser de tout ce qui rappelle son conjoint, témoigne d'un profond sentiment de liberté. La nudité « bienfaitrice et libératrice »³ permet ainsi à Jérôme de s'affranchir de cette tutelle conjugale :

Ainsi nu, il sentait déjà diminuer cette colonne d'airain qui pesait depuis des mois sur ses épaules.⁴

Simona Jisa évoque l'importance de la nudité chez ce personnage. Se mettre nu, n'est en aucun cas, une conduite fortuite ; il s'agit au contraire pour Jérôme d'affirmer son individualité et d'en finir avec les pseudos marques sociales :

La nudité est la première victoire sur le statut social de l'homme qui doit en permanence porter un déguisement.⁵

L'équilibre est donc très difficile à atteindre car le couple est soumis à un réel danger : il doit pouvoir acquérir une autonomie mais ne pas trop s'abandonner à la tentation de la liberté. L'œuvre convie à observer un certain nombre de couples qui

¹ *Églantine*, op. cit., p. 1016.

² *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 85.

³ *Commencer...sans fin*, op. cit., p. 368.

⁴ *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 6.

⁵ « La traversée du miroir de Jérôme Bardini ou le paysage de la rupture », *Jean Giraudoux et La Nature*, op. cit., p. 283.

connaissent des déboires car ils souhaitent mettre en avant leur liberté personnelle. Or la liberté et la vie à deux ne font pas toujours bon ménage. Dans *L'Éthique de la Psychanalyse*, Jacques Lacan revient sur le poids du social qui tient vite lieu de morale :

[...] la loi morale, le commandement moral, la présence de l'instance morale, est ce par quoi, dans notre activité en tant que structurée par le symbolique, se présente le réel comme tel, le poids du réel.¹

La société réorganise la vie du couple et lui impose de nouveaux commandements.

¹ Jacques Lacan, Le Séminaire-Livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, texte établi par Jacques Alain Miller, Éd du seuil, sept 1986, p. 28.

3- *Le poids de la société.*

La société antique a célébré le mythe conjugal à travers la figure d'Ariane et de Dionysos. Grâce à son époux, Ariane accède à une immortalité. Le mythe illustre alors un lien conjugal indestructible qui célèbre la force et l'amour des deux amants. Claude Vatin revient sur ce mythe en ces termes :

Exaltant l'amour réciproque dans le mariage, le mythe de Dionysos et Ariane corrige les défauts de l'institution matrimoniale, offre une image séduisante de l'union des corps et des âmes, et ouvre des perspectives nouvelles au-delà de la vie terrestre.¹

Si l'amour unit dans ce contexte les deux amants, Claude Vatin explique que l'évolution des sociétés va imposer un nouveau mode de penser. Il revient alors sur ce renversement des valeurs :

Une certaine tradition nous montre donc un amour conjugal à sens unique, un amour qui est la conséquence de l'union, et non sa cause.²

Le mariage n'est plus la conséquence d'un amour partagé. Il répond à des exigences économiques, sociales, familiales. L'œuvre de Giraudoux se veut alors un miroir de cette société en mutation. Ainsi les personnages mis en scène et plus précisément les époux ne versent plus dans un amour idyllique. La clôture des contes de fées³ : « ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants » est une représentation bien utopique.

Si le couple connaît une défaite, c'est parce qu'il n'est pas libre de ses décisions. En effet, ce qui fait défaut chez les personnages, c'est l'initiative personnelle. La problématique du choix est alors au cœur de l'œuvre. Dès l'incipit de *Choix des Élues*, Edmée reconnaît qu'« il allait falloir aviser »⁴ ; un choix s'impose à elle. Or cette décision se heurte aux exigences sociales. Le couple se trouve menacé du fait même de l'institutionnalisation de la vie conjugale. Qu'il suffise pour cela de se replonger dans l'œuvre de Morand : *Lewis et Irène* pour attester cette idée. Lewis exhorte la jeune

¹ Claude Vatin, *Ariane et Dionysos*, Presses de l'Ecole normale supérieure, 2004, p. 14.

² *Ibid.*, p. 14.

³ *Commencer...sans fin*, op. cit., p. 131.

⁴ *Choix des Élues*, op. cit., p. 479.

femme à s'unir à lui, il cherche par tous les moyens à la convaincre mais ses arguments sont des plus décevants. Aussi déclare-t-il :

Une dernière fois...vous n'admettez pas que nous soyons un couple, une raison sociale ?¹

L'expression employée par Lewis en dit long sur le rapport qui conditionne les amants. Tout s'inscrit dans un processus qui codifie les relations humaines. La société met en place certaines exigences. Parmi elles, le principe de reproduction. La religion, dépositaire de valeurs sacrées est dès lors clouée au pilori. Isabelle la juge seule responsable :

(Isabelle) : Son dogme est de rendre impossible ou stérile toute liaison avec d'autres que les humains, à désapprendre, sauf la langue humaine, toutes les langues qu'un enfant sait déjà.² (II,3)

Seules les unions en mesure d'assurer la survie de l'espèce sont acceptées. Ainsi, le couple formé par Jérôme Bardini et The kid ne peut être approuvé car il est « bien peu capable d'assurer la reproduction de l'espèce, [...] ».³ Ce sont autant de paramètres qui influent sur la constitution du couple. De son côté, Fontranges ne manque pas de réfléchir sur ces stéréotypes sociaux et notamment sur les exigences du personnel de l'hôtel qui n'admet que les unions légitimes mêmes si elles sont dénuées de tout amour :

On n'était pas loin de cette Angleterre où les hôteliers n'admettent les couples que s'ils reconnaissent sur eux ce vernis de l'union légitime, moins éclatant que celui de la passion, mais indélébile.⁴

Les personnages ne sont plus certains de leur libre arbitre. Pierre dans *Choix des Élus* entend se convaincre de l'amour de son épouse. En effet, ce qui l'exaspère au plus haut point, c'est que sa femme l'a épousé non par amour mais parce qu'il a été le premier. Edmée a respecté les normes sociales, mais en aucun cas un penchant naturel. L'ordre des sentiments est renversé, on aime parce qu'on est marié, et non le contraire :

Cette femme l'aimait, non parce qu'il était beau, courageux, intelligent [...], mais parce qu'il l'avait le premier demandée en mariage !¹

¹ Paul Morand, *Lewis et Irène*, [Grasset, 1924], Romans, Bibliothèque de la Pléiade, Ed publiée sous la direction de Michel Collom, Gallimard, 2005, p. 56.

² *Intermezzo*, op. cit., p.317.

³ *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 93.

⁴ *Églantine*, op. cit., p. 1117.

Cette erreur se perpétue quasiment de mère en fille puisque Claudie elle-même se marie en quelque sorte par convention. Edmée est consciente de l'engagement dans lequel sa propre fille va s'empêtrer.

Elle connaissait trop la chair de Claudie, l'esprit de Claudie, pour voir dans son mariage autre chose qu'un événement de convention, dont son être n'était pas affecté.²

En réalité, les hommes ne sont guère libres et cela du fait même que leur union est scellée par une institution. Le mariage condamne la liberté des époux, le Président met en garde Florence contre les dangers qui guettent les futurs mariés :

(**Le Président**) : Vous prononcez vos vœux. Vous entrez dans le domaine où il n'est plus de volonté, de liberté.³ (I, 6)

L'union matrimoniale ne semble plus découler d'une volonté de la part des deux partenaires, mais plutôt d'un cérémonial qui s'est mis en marche et qu'on ne peut plus interrompre. Ainsi lorsque le Président demande à Jérôme si Florence se marie, celui-ci répond : « les bans sont publiés ». ⁴ (I, 2) C'est cette même idée qui ressurgit dans *Aventures de Jérôme Bardini*, lorsque Stéphy se trouve sur le point d'épouser l'Ombre :

Il avait voulu des anneaux de mariage, il avait envoyé des bouquets quotidiens de fleurs blanches. Il semblait parfois à Stéphy qu'il l'épousait pour le compte d'un autre, tant il était devenu protocolaire.⁵

Ce cérémonial atteint son paroxysme dans *La Menteuse*, puisque nous assistons à une parodie de scène de mariage. En effet, les vœux échangés entre Fontranges et Nelly sont pour le moins déroutants. Mais malgré cette cérémonie insolite, le show continue comme l'indique le texte :

¹ *Choix des Élues*, op. cit., p. 494.

² *Ibid.*, p. 643

³ *Cantiques des cantiques*, op. cit., p. 745.

⁴ *Ibid.*, p. 732.

⁵ *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 73.

Pendant cet étrange échange de serment, la cérémonie continue à se dérouler avec une apparente normalité, puisque l'orgue joue, le prêtre officie, les gens se lèvent, s'agenouillent.¹

Le protocole imposé par la société semble faire fi des sentiments humains, ce qui prévaut avant tout, ce sont les codes que le couple se doit de suivre scrupuleusement. Comment ne pas deviner la lassitude d'Edmée dans *Choix des Élues*, lorsqu'elle entrevoit son futur ?

La soirée, la nuit, le lendemain, la vie de chacun-et tout ce qu'il comportait, le réveil, les repas, le travail, dans l'imagination des enfants le mariage avec sa suite d'autres enfants qui se marieraient et auraient d'autres [...]²

Certains comme Pierre Almeida ne s'y sont pas leurrés et sont même allés jusqu'à parler d'un « *destin conjugal* » qui semble inscrit dans la vie de chacun.

Car Giraudoux, infléchissant sur ce point la tradition du genre, a, dans ses tragédies, substitué à la passion amoureuse le « problème du destin conjugal ».³

Avant d'aboutir au mariage, qui est l'ultime étape, le couple se doit tout d'abord de passer par la société pour faire valider son union car « le monde est impitoyable pour les faux couples ».⁴ Ces derniers renvoient dans l'œuvre à plusieurs cas de figure et pas seulement aux non mariés comme Jérôme et The Kid. Faire accepter son union est une véritable épreuve redoutée par Moïse qui expose aux yeux de la société un couple pour le moins insolite :

Il fallait pour la première fois embrasser Églantine devant un public... Moïse se découvrit, annonça aux spectateurs par son crâne demi-chauve, ses yeux émus, un spectacle assez pittoresque, [...]⁵

La vie entre deux individus ne semble plus résulter d'un choix personnel mais d'une sorte de *Diktat* social imposé aux hommes. Simon rappelle ce déterminisme auquel on est soumis dès la naissance en affirmant : « Je suis né pour le mariage ».⁶

¹ *Commencer...sans fin*, op. cit., p. 138.

² *Choix des Élues*, op. cit., p. 481.

³ *Électre, La Guerre de Troie n'aura pas lieu* Jean Giraudoux, op. cit., p. 98.

⁴ *Aventures de Jérôme Bardini*, op.cit., p. 113.

⁵ *Églantine*, op. cit., p. 1079.

⁶ *Simon le Pathétique*, op. cit., p. 369.

Même dans les situations les plus insolites, la configuration traditionnelle s'impose d'elle-même, ainsi dans *La Grande Bourgeoise*, François et Françoise deviennent naturellement des époux :

C'était un acoquinage toujours parfait qui lie en une heure des déclassés, qui lie pour toujours, un instinct tel de la différence de sexe qu'on devient tout de suite, par une loi profonde, mari et femme.¹

Nous relevons presque un emploi oxymorique dans cette phrase puisqu'il y a un décalage entre ce que signifie le terme *acoquinage* autrement dit une liaison peu honorable et de l'autre côté l'adjectif parfait. L'aimantation qui existe entre deux individus est réelle mais elle n'empêche en aucun cas l'échec du couple. Charles Mauron va même plus loin, en déclarant que cette rupture n'est jamais un phénomène sporadique puisqu'elle engage tous les autres couples :

Dans l'œuvre totale de Giraudoux, l'incendie de Troie préfigure la destruction de Sodome. La catastrophe, dans les deux cas, résulte bien d'une rupture successive des couples, d'une désintégration en chaîne.²

Ces propos démontrent que la rupture engendre une réaction en chaîne. La société est semblable à ce jeu, il suffit d'une seule pièce pour que tout l'ensemble bascule. Ainsi dans *Sodome et Gomorrhe*, L'Archange cherche à éviter par tous les moyens ce chaos mais en vain, cette pièce qui aurait pu relancer le débat sur le couple, signe au contraire sa défaite cuisante. Marie-Christine Moreau y voit l'image d'une « pièce s'achevant sur la séparation définitive des deux sexes, qui, incapables de s'entendre, condamnent pour cette raison même le monde à sa fin ».³

Dès lors, les personnages tentent de pallier cette situation, ils entendent repenser le fonctionnement de la société en renversant les valeurs. Ils sont à la recherche d'une union qui fasse fi des exigences extérieures quitte à former comme Jérôme et Stéphy « un couple anonyme ».⁴

¹ *La Grande Bourgeoise*, op. cit., p. 1152.

² Charles Mauron, *Le Théâtre de Giraudoux, Étude psychocritique*, José Corti, 1971, p. 94.

³ *Électre ou l'Intransigeance*, op. cit., p. 145

⁴ *Espaces imaginaires dans l'œuvre de Giraudoux*, op. cit., p. 15.

B- Un renversement des valeurs.

1- Quitter le prosaïsme du quotidien.

Le drame du couple s'explique en partie par la médiocrité dans laquelle s'enlisent les partenaires. Ainsi Pierre D'Almeida a mis l'accent sur des préoccupations terre à terre :

Il sera donc question, [...] des humbles joies, ou plutôt des « petites misères » de la vie conjugale : le lit et le bain, le linge et la table [du petit déjeuner, surtout], [...] ¹

Il y a dans l'histoire du couple, un étrange sentiment de déjà vu. Ce sont les mêmes gestes qui se perpétuent de générations en générations. Aucune nouveauté ne semble poindre à l'horizon. Il n'y a plus aucune énergie qui cimente les rapports entre les uns et les autres. Dans *La Femme de trente ans* de Balzac, l'auteur rappelle l'un des rituels qui s'est installé entre les deux époux et qui ne véhicule plus aucun sens :

Mais Julia se baissa, lui présenta son front, et y reçut le baiser du soir, ce baiser machinal, sans amour, espèce de grimace qui lui parut alors odieux. ²

Or dans un couple, l'autre doit me faire exister dans tous les sens du terme comme le souligne François Hohwald en ces propos :

L'autre va me faire être, va me rendre conscient de mon existence personnelle particulière. ³

Or chez Jean Giraudoux, le cas est un petit peu inversé. Au sein du couple, la lassitude gagne du terrain et l'autre ne fait que me renvoyer une image dévalorisante. C'est en grande partie ce qui pousse des personnages comme Jérôme à quitter leur famille. Le personnage est à l'affût d'« un bruit, un signe inconnu, un appel qui

1 Pierre d'Almeida, Laure Himy-Piéri, Électre, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu, analyse littéraire et étude de la langue*, Armand Colin, 2002, p. 99.

² *La Femme de Trente ans*, op. cit., p. 1079.

³ *Entre Idéal d'Eglise et réalité vécue : le couple chrétien marié, disciple du Christ*, op. cit., p. 171.

atteignît en lui autre chose que des habitudes ».¹ Mais étrangement en fuyant cette routine, Jérôme finit par la reproduire avec Stéphy comme l'indique Flavie Fouchard :

La rencontre n'acquiert pas la même valeur pour Stéphy et Jérôme. Pour lui, c'est une réplique de son premier mariage, pour elle le vrai et seul amour de sa vie.²

Rapidement la jeune femme en quête d'absolu finira par être prise du même dégoût que Jérôme auparavant avec Renée. À ses côtés, Stéphy « avait maintenant l'impression de vivre, non à côté de l'aventure, du crime, mais du vide ».³ L'histoire du couple souffre de cet éternel recommencement, quoiqu'il fasse, il ne peut innover et retombe inlassablement sur les mêmes clichés comme le précise Myriam Lépron à propos de Jérôme Bardini :

Lui qui rêvait de liberté, lui qui avait quitté le domicile conjugal parce qu'il ne supportait plus le quotidien, le voilà qui se confronte à une des scènes les plus banales de toute aventure humaine : la scène de rencontre !⁴

La relation extraconjugale en elle-même semble n'être qu'une solution provisoire, Marie-Christine Moreau reconnaît que « la liaison elle-même, espace de liberté au départ, s'avère trompeuse et tromperie, [...] ».⁵ C'est ce constat auquel aboutit Nelly, elle prend conscience que la liaison avec Reéinald n'est en réalité que la répétition d'une expérience déjà connue :

Malgré sa volonté de croire à quelque liaison merveilleuse, n'était-ce pas une liaison comme toutes les autres ?⁶

Cette routine dans laquelle la personne finit irrémédiablement par tomber apparaît dans une œuvre du XIX^{ème} siècle. Il s'agit d'*Une Aventure Parisienne* de Guy de Maupassant. Dans cette nouvelle, l'auteur relate l'histoire d'une femme au foyer dont la vie « s'écoulait dans son ménage, entre un mari très occupé et deux enfants, qu'elle élevait en femme irréprochable ».⁷ Cette femme que l'ennui semble terrasser au plus haut point entreprend de faire une petite escapade à Paris pour essayer de goûter à une

¹ *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 3

² Flavie Fouchard, « Les espaces de la fuite dans *Aventures de Jérôme Bardini* », *L'espace dans l'œuvre de Jean Giraudoux*, op. cit., p. 64.

³ *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 76.

⁴ *Commencer...sans fin*, op. cit., p. 249.

⁵ *Électre ou l'Intransigeance*, op. cit., p. 148.

⁶ *La Menteuse*, op. cit., p. 732.

⁷ Guy de Maupassant, *Une aventure Parisienne*, Petits classiques Larousse, éd présentée par Évelyne Amon, Larousse 2009, p. 32.

vie trépidante. Mais cette aventure extra conjugale, censée lui procurer la joie perdue, ne soulève en elle qu'un sentiment de déception. Son amant, à l'instar de son mari, n'est qu'une présence gênante dans son lit. Le texte fait part de cette profonde désillusion :

[...] elle regardait, navrée, à son côté, ce petit homme sur le dos, tout rond, dont le ventre en boule soulevait le drap comme un ballon gonflé au gaz.¹

Pour en revenir à la routine dont nous avons parlé auparavant, force est de constater que le cas de Jérôme Bardini est une exception car ce sont souvent les femmes qui font l'expérience de ce malaise intérieur. Celles-ci sont à la recherche de quelque chose qui leur permette encore d'exister. Ainsi, en savourant un cornichon, Edmée cherche à introduire du mordant dans sa vie.

Elle prit un cornichon, elle le mangea, pour sentir son amertume, son vinaigre, pour que sa vie fût une minute acidulée.²

Une minute, une seconde aurait suffi à Edmée pour goûter au plaisir et pour pouvoir retourner à sa banalité quotidienne. C'est cette même idée qu'on retrouve dans *Aventures de Jérôme Bardini* puisque Stéphy est prise de joie à l'idée de goûter au sel marin pour oublier la fadeur de sa propre vie :

Cette clarté, obscure, là-bas, sur la droite, gauche, c'était l'Océan. Qu'il allait être bon d'y plonger, dès demain, et d'avoir à lécher des lèvres salées au lieu de lèvres fades !³

Celle qui semble pâtir de cette routine quotidienne au sein du couple demeure en définitive la femme. Elle entend fuir ce prosaïsme et en finir avec le poids influent de son époux. En prenant conscience de son envergure, la femme entreprend sa revanche dont la cible est l'homme. Les personnages féminins dans l'univers de Giraudoux incarnent une certaine catégorie de femmes de l'entre-deux-guerres qui espéraient rompre avec les vestiges du passé. C'est à une remise en cause profonde de la société que nous convient ces héroïnes. Leur révolte marque un refus du statu quo social comme le précise André Rousseaux :

¹ *Une Aventure Parisienne*, op. cit., p. 39.

² *Choix des Éluës*, op. cit., p. 486.

³ *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 86.

L'héroïne de Giraudoux pleure, au fond, sur la condition de la femme, qui est d'être soumise à l'homme. Et peut-être se révolte-t-elle contre la condition de l'homme, qui est d'être soumis à Dieu.¹

Victoria B. Korzeniowska va encore plus loin puisqu'elle voit en l'héroïne de Giraudoux une sorte de rédemptrice sociale comme le suggère le titre même de son ouvrage. La femme est donc celle qui tente de sauver le monde contrairement à l'homme qui se complait dans son quotidien.

¹ André Rousseau, *Portraits Littéraires Choisis*, Albert Skira, Genève, 1947, p. 115.

2- La désacralisation de l'homme.

Depuis longtemps, la place de l'homme dans la société a été clairement définie. Une œuvre interpelle à ce titre notre attention, il s'agit d'*Ondine*. Cette pièce confronte deux univers, celui de la nature vierge et celui des hommes pour le moins corrompu. En faisant la connaissance de la société humaine, Ondine ne manque pas de reconnaître ce trait civilisationnel :

(**Ondine**) : Oh non ! Hans d'abord. C'est le garçon. Il passe le premier. Il commande...Ondine est la fille...Elle est un pas en arrière...Elle se tait.¹ (I, 5).

Ces propos montrent bien que la femme a toujours conscience d'exister par et pour son conjoint uniquement. « Instrumentalisée par son mari »², elle ne peut jamais acquérir son indépendance. Toutes les images traditionnelles confirment cette représentation. France Quéré mentionne la nature quasi « animale »³ de la femme définie par l'« *astheneia* ».⁴

Le christianisme avait ajouté sa caution religieuse : la femme a été tirée de l'homme et elle est faite pour l'homme. Création seconde, secondante et secondaire.⁵

Tout un rituel consiste à la confiner dans ce rôle. Ainsi dans *Choix des Élues*, le cérémonial du lever tend implicitement à nous montrer l'homme dominant la femme même dans les menus gestes du quotidien :

Pierre commençait sa journée en enjambant sa femme, ou en l'écrasant, ou en la surmontant, [...].⁶

Les trois participes présents employés dans un crescendo illustrent cette supériorité. Mais toutes les femmes n'acceptent pas leur sort et quelques unes entreprennent de livrer leur propre combat. Certaines héroïnes décident alors de briser

¹ *Ondine*, op. cit., p. 771.

² *Électre ou l'Intransigeance*, op. cit., p. 148.

³ *L'Amour, Le Couple*, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁶ *Choix des Élues*, op. cit., p. 549.

ce carcan social en dénonçant ouvertement leur conjoint. Le discours des femmes devient alors le réceptacle des superlatifs dépréciatifs. L'homme n'a plus d'importance, il est défini en ces termes dans *Juliette au pays des hommes* :

C'était le mannequin de tant de noblesses, de tant de lâchetés !¹

Dans cette œuvre, la jeune femme prend progressivement conscience de son importance et entreprend le procès de son fiancé.

Forts de l'évolution de certaines mentalités, certains poètes ont décidé de redonner à la représentation de la femme ses lettres de noblesse. Ainsi dans le « *Sacre de la femme* », Victor Hugo, poète précurseur en ce sens, se montre en accord avec la nature :

Mais, ce jour-là, ces yeux innombrables qu'entrouvre
L'infini sous les plis du voile qui le couvre,
S'attachaient sur l'épouse et non pas sur l'époux,
Comme si, dans ce jour religieux et doux,
Béni parmi les jours et parmi les aurores,
Aux nids ailés perdus sous les branches sonores,
Au nuage, aux ruisseaux, aux frissonnants essaims,
Aux bêtes, aux cailloux, à tous ces êtres saints
Que de mots ténébreux la terre aujourd'hui nomme,
La femme eût apparu plus auguste que l'homme ! (*La Légende des siècles*)²

Ce poème pourrait s'appliquer à merveille à l'œuvre. En effet, la femme semble avoir pris conscience de son envergure, ce qui va mettre à mal le statut de l'homme. Certains passages dans *Pour Lucrèce* s'apparentent à de magnifiques poèmes qui redorent le blason de la femme :

(Paola) : L'homme le plus volontaire n'est qu'une esquisse, qu'un barbouillage sur le décor humain. Aussi sa bouche, ses mains se promènent-elles à tâtons sur la création. Toute femme est comme toi, belle Lucile, achevée comme une clef.³ (I, 10)

Nous sommes bien loin de l'image traditionnelle qui fait de l'être féminin une créature imparfaite sur qui pèse la malédiction originelle. En prenant conscience de sa

¹ *Juliette au pays des hommes*, op. cit., p. 870.

² Victor Hugo, *La Légende des siècles*, D'Ève à Jésus « Le sacre de la femme », Bibliothèque de la Pléiade, Texte établi et annoté par Jacques Truchet, Gallimard, 1950, pp. 23-24.

³ *Pour Lucrèce*, op. cit., p. 1065.

réelle valeur, l'épouse dénonce cette comédie humaine. Dans *Sodome et Gomorrhe*, Lia décrit son époux par le biais d'un oxymore :

Il m'est né, le soir de mes noces, de ma première étreinte, ce nain géant, ce parleur muet.¹
(I, 1)

Tout comme l'homme qui s'est affranchi de la tutelle divine en prenant conscience de sa force, la femme s'est détachée du joug masculin. Sa faiblesse n'est plus une fatalité, elle espère s'en servir pour vaincre son époux. Dans *Sodome et Gomorrhe*, Jean semble avoir pris conscience de l'importance que la femme est en train d'acquérir :

(Jean) : Tu as placé la délégation de ta prévision et de ta force sur son compagnon faible et indécis, sur la femme. Elle est là, près de l'homme ; elle porte sur soi toutes les vraies armes de l'homme, comme l'écuyer dans la bataille près de son maître.²(I, 2)

Tous les paradoxes sont réunis pour exprimer la véritable valeur de l'homme. À présent, ce n'est plus lui qui façonne sa femme telle une nouvelle Galatée, puisque c'est elle qui le fige dans une position bien déterminée :

Vous n'êtes pas pour elle un homme : vous n'êtes qu'un mannequin d'homme qu'elle entretient pour avoir tout de suite autour d'elle, quand celui qu'elle aime fait défaut, la forme et l'amour des hommes.³

L'homme ne constitue plus une valeur sûre. C'est ce constat qu'établit Bertha dans *Ondine* lorsqu'elle avoue :

(Bertha) : Mon secret, Hans ? Mon secret et ma faute ? Je pensais que vous l'aviez compris. C'est que j'ai cru à la gloire. Pas à la mienne. A celle de l'homme que j'aimais.⁴ (II, 4)

L'époux viril n'est qu'un mirage qu'on entretient dans la conscience de la jeune fille et Lia ironise sur cette représentation en ces termes :

¹ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 865.

² *Ibid.*, p. 874.

³ *Pour Lucrèce*, op. cit., p. 1063.

⁴ *Ondine*, op. cit., p. 798.

(Lia) : Cet être avec sa panoplie de biceps et de devoirs promis à toute vierge, il n'existe pas.¹ (II, 8)

Outre l'époux, la place du père s'en trouve incontestablement ébranlée. *Choix des Élués* en est un parfait exemple, c'est sur un ton ironique qu'on remet en cause la sacro-sainte place du père. Aussi lorsque Pierre demande à son épouse de lui servir un cornichon, celle-ci « [...] prit celui qui, par son architecture, sa sculpture, ses reliefs, revendiquait le titre de cornichon du chef de famille, [...] ».²

Les œuvres illustrent dans leur majorité, cette désillusion féminine. *Aventures de Jérôme Bardini* offre vraisemblablement l'exemple le plus pertinent. En effet, Jérôme, ce mari et père de famille qui a fui son destin à la rencontre d'un autre est finalement réduit pour Stéphy à une « ombre ».

La pensée de Giraudoux ne fait qu'illustrer l'évolution de certaines mentalités dont d'autres auteurs avant lui ont été les précurseurs. Ainsi dans son roman *La Femme de trente ans*, Balzac illustre ce désenchantement. Le père de Julie veut éviter à sa fille une déception en la mettant en garde contre le charme artificiel des jeunes hommes :

La trompeuse apparence qu'elles ont embellie, leur première idole enfin se change en un squelette odieux.³

L'antithèse entre le substantif « idole » et l'image effrayante du squelette dit l'envers des choses. Dans *Juliette au pays des Hommes*, c'est ce même contraste qui est exprimé. Le *décorum* s'effondre de lui-même et la femme découvre alors toute la vulnérabilité de son conjoint :

Enfin il se tourna, et elle le vit de face. Il était musclé. Elle vit une sorte d'armure sur laquelle étaient vissées la tête et les mains ses amies. [...]. Un insecte l'effleura. Toute l'armure frémit...⁴

¹ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 910.

² *Choix des Élués*, op. cit., p. 488.

³ *La Femme de Trente ans*, op. cit., p. 1050.

⁴ *Juliette au pays des hommes*, op. cit., p. 870.

La femme comprend progressivement que l'homme n'est tout au plus qu'une figure chimérique, un colosse au pied d'argile, une image factice destinée à s'effacer au fur et à mesure de la vie conjugale comme le rappelle Lia :

(Lia) : Dans ce cœur des nuits où je me sens ma propre vérité, je couchais avec mon faux mari, mes bras autour de ses riens étrangers, ma gorge contre sa poitrine factice, et tout le reste.¹ (I, 1)

Dans *Juliette au pays des hommes*, la jeune fille se trouve mise en présence d'un « homme éphémère ».² Cette expression témoigne à plus d'un égard de la figure masculine qui demeure fondamentalement fragile et aléatoire.

L'homme moderne n'est plus l'Hercule des temps antiques, celui dont la force est venue à bout de tous les obstacles. Par conséquent, la femme n'est plus en position d'admirer cette force vivante, ce qui explique sa prise de distance vis-à-vis de son époux. Dans *La Menteuse*, Nelly perçoit aussi toute la vulnérabilité de son partenaire qu'elle entrevoit comme « un pauvre et misérable homme, incapable de vivre dans cette belle forêt vierge qu'est le monde, [...] ».³

Dès lors, les assises sur lesquelles le couple était fondé se trouvent ébranlées ; les rôles se sont sensiblement inversés. Les hommes eux-mêmes ont parfois du mal à admettre ce renversement des valeurs et à accepter ce nouveau pouvoir octroyé à la femme. Dans *Églantine*, les données sont inversées, désormais Moïse découvre une autre figure féminine :

Moïse pour la première fois dans sa vie avait l'impression non plus d'une de ces rencontres sur un plan horizontal qui sont le fait des hommes [...], mais d'une rencontre infiniment plus rare, verticale avec un être d'une autre altitude et d'une autre densité.⁴

Ces propos démontrent bel et bien que l'homme a bien du mal à appréhender sa partenaire comme son égale. Rapidement, la femme prend son envol et son conjoint est contraint d'abdiquer. Ainsi, en quittant Moïse sur le quai, Églantine sent en elle monter un désir pour son autre compagnon, Fontranges :

¹ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 863.

² *Juliette au pays des hommes*, op. cit., p. 843.

³ *La Menteuse*, op. cit., p. 742.

⁴ *Églantine*, op. cit., p. 1046.

Églantine, du fait qu'elle ressentait au double en ce moment les vertus de la femme qui reste : attachement, fidélité, voyait aussi, grossis deux fois, les périls qu'elle courait, grossis deux fois ses pensées pour Fontranges.¹

La femme n'est plus la gardienne du foyer, elle le déserte et recouvre son indépendance. En effet, autrefois la maîtresse du foyer avait des occupations qui la maintenaient en quelque sorte dans un état de servitude. La facilité de la vie la débarrasse de toutes ces obligations et la plonge dans un état de vide intérieur :

À côté de cette solitude matérielle naît une solitude morale qui n'est pas moins grave.²

Ce mouvement d'émancipation dont rend compte Jean Giraudoux illustre l'une des particularités des années folles :

The war had introduced a radical transformation of French women's lives and was viewed by many contemporaries as a watershed in the progress of female emancipation in France-le 89 des femmes-marking the massive entry of women into the formerly male dominated public sphere and heralding the années folles of the 1920s.³

La femme est dans l'univers de Jean Giraudoux celle qui prend l'initiative face à un homme fondamentalement ancré dans ses habitudes.

¹ *Églantine*, *op. cit.*, pp. 1075-1076.

² *La Française et la France*, *op. cit.*, p. 102.

³ *The heroine as social redeemer in the plays of Jean Giraudoux*, *op. cit.*, p. 17.

Traduction proposée :

La guerre avait introduit une transformation radicale dans le mode de vie des femmes considérée par beaucoup de contemporains comme un réel progrès dans l'émancipation féminine, ce qu'on a appelé la révolution féminine ou le 89 des femmes. Cette période s'est caractérisée par une entrée massive des femmes dans des domaines réservés aux hommes annonçant de ce fait l'esprit des années folles.

3- Le nouveau pouvoir de la femme.

Certains critiques ont vu en la figure de Jean Giraudoux, l'écrivain de la femme. N'a-t-il pas lui-même consacré tout un essai à la femme française dans *La Française et la France* ? Victoria B.Korzeniowska revient sur l'une des caractéristiques majeures de l'œuvre en déclarant :

As I demonstrated in my Introduction, Giraudoux is an author renowned for his portrayal of women, and this was already a subject of extensive critical debate during his lifetime.¹

Le titre de l'ouvrage de Victoria B.Korzeniowska nous amène à penser que chez Jean Giraudoux, la femme est doublement héroïne. Elle est non seulement le personnage principal de plusieurs romans mais elle a aussi une autre mission puisque c'est grâce à elle que s'opèrera le salut social. Les deux guerres mondiales vont affecter la France à plusieurs niveaux. Le pays est alors en crise. Face à cette société française en pleine mutation, Giraudoux réévalue le pouvoir de la femme. En effet, il fait partie de ces penseurs qui croient profondément en ses capacités. Pour eux, la relève se fera principalement grâce à son implication dans la vie sociale. C'est en tout cas le constat auquel aboutit Victoria B.Korzeniowska :

One potential solution, which was widely advocated, involved a re-evaluation of woman's role in French society, and it is this solution which will be the focus of this chapter.²

La femme incarne incontestablement un renouveau. Pour autant ce renouveau ne doit pas la faire entrer en concurrence avec le monde masculin. En effet, ce serait causer un préjudice à l'auteur que de penser qu'il est partisan d'une guerre des sexes. Bien que Giraudoux défende les acquis des femmes, il réfute néanmoins toute guerre des sexes. Il n'est pas partisan d'une égalité au sein du couple mais préfère croire en une

¹ *The heroine as social redeemer in the plays of Jean Giraudoux, op. cit., p. 20.*

Traduction proposée :

Comme je l'ai démontré dans mon introduction, Giraudoux est un auteur connu pour avoir été l'écrivain de la femme, et ce sujet a fait l'objet d'un vaste débat durant sa vie.

² *The heroine as social redeemer in the plays of Jean Giraudoux, op. cit., p. 17.*

Traduction proposée :

L'une des solutions invoquées était de réévaluer le rôle de la femme dans la société française, et c'est cette alternative qui fera l'objet de ce chapitre.

complémentarité. La pensée de Giraudoux est bien singulière car elle se veut progressiste tout en étant fidèle à une conception passée. Victoria B. Korzeniowska revient sur ce paradoxe :

Like many of his contemporaries, Giraudoux's discourse is something of a paradox. He advocates a greater public role for women while simultaneously envisaging gender roles as a symbol of continuity with the past and a stabilizing influence after the upheaval of the First World War.¹

Pour autant, Giraudoux laisse ses héroïnes s'exprimer. Là encore, nous voyons clairement qu'il n'y a pas là un modèle unique. Nous retrouvons dans l'œuvre, l'image de la femme rebelle, celle qui rejette toute domination masculine comme Lia ou encore Judith. Le cas de Judith est à cet égard particulièrement intéressant à étudier. Cette jeune fille n'hésitera pas à braver les lois de sa communauté pour s'emparer du pouvoir décisionnel. Victoria B. Korzeniowska évoque cette figure complexe:

Judith's adoption of the virile masculine role and desire to dominate men undermines the domestic ideal of subservient womanhood and was something feared by men in inter-war years' French society.²

Après la femme rebelle, vient la femme soumise, celle qui s'en remet à l'autorité masculine comme l'exemple d'Ondine. Entre ces deux extrêmes, il existe une autre catégorie de femmes, celles en lesquelles croit Jean Giraudoux, car elles marquent un compromis entre ces deux extrêmes :

These women successfully harmonize domesticity with employment, retaining traditional virtues, while enjoying their newly discovered independence.³

¹ *The heroine as social redeemer in the plays of Jean Giraudoux, op. cit.*, p. 39.

Traduction proposée :

Comme beaucoup de ses contemporains, le discours de Giraudoux repose sur une forme de paradoxe. Il défend l'idée selon laquelle la femme devrait avoir un rôle plus important au sein de la société mais reconnaît en même temps que la configuration traditionnelle marque une continuité avec le passé et qu'elle représente une certaine stabilité après les bouleversements qu'a connus la France suite à la première guerre mondiale.

² *The heroine as social redeemer in the plays of Jean Giraudoux, op. cit.*, p. 100.

Traduction proposée :

En adoptant le comportement viril des hommes et en voulant les dominer au détriment de toute féminité, Judith incarne une attitude d'émancipation crainte par les hommes pendant l'entre-deux-guerres dans la société française.

³ *The heroine as social redeemer in the plays of Jean Giraudoux, op. cit.*, p. 31.

Traduction proposée :

Ces femmes parviennent avec succès à trouver un équilibre entre leur vie familiale et leur implication dans le monde extérieur et tout cela grâce à une indépendance qu'elle viennent de découvrir.

Bien qu'elle se veuille progressiste, l'œuvre de Jean Giraudoux n'a pas eu ce même parfum de scandale que le roman de Victor Margueritte *La Garçonne*. Cette œuvre qui revient sur la vie trépidante d'une jeune femme brisant les conventions sociales a fait voler en éclats tous les tabous sociaux. À travers son roman, Margueritte a ébranlé les repères de ses contemporains :

Widespread hostility to Victor Margueritte's novel *La Garçonne* in the 1920s revealed that French society, in spite of appearances, was not ready to accept a more sexually liberated woman, and prevailing stereotypes of femininity dictated that the "real" woman had certain essential qualities which equipped her for a maternal, domestic role¹

Même si Giraudoux ne va pas aussi loin que Margueritte, il faut néanmoins reconnaître que certaines de ses héroïnes manifestent une désobéissance et marquent leur insubordination. La femme entreprend donc une reconquête, elle ne se complait plus dans une posture passive. Ainsi dans *Aventures de Jérôme Bardini*, bien que ce soit l'homme qui quitte le nid familial, Jérôme ne peut s'empêcher de voir en Renée l'image de la voyageuse :

Il admira l'ironie du sort qui, quelques heures avant sa fuite, la maquillait en voyageuse et lui en gardien du foyer.²

Les femmes se relaient dans l'œuvre pour expérimenter à chaque fois cette fuite. Une remarque mérite d'être soulevée ici. Les femmes qui fuient dans cette œuvre ne sont nullement des avatars de Madame Bovary comme le rappelle judicieusement Alain Duneau :

La femme giralducienne aspire obstinément à une vie autre que la vie ordinaire, sans qu'il s'agisse pour autant de bovarysme.³

En effet, les héroïnes de Giraudoux ne sont pas des Emma Bovary déchues, elles aspirent à un autre type de vie, une vie qui serait touchée par la grâce des

¹ *The heroine as social redeemer in the plays of Jean Giraudoux, op. cit., p. 37.*

Traduction proposée :

Le manque d'enthousiasme avec lequel a été reçue la nouvelle de Victor Margueritte pendant les années 20 révèle la véritable mentalité française qui malgré les apparences n'était pas prête à accepter la liberté sexuelle de la femme. Celle-ci est encore victime des stéréotypes sociaux qui voient en la femme la garante du foyer.

² *Aventures de Jérôme Bardini, op. cit., p. 17.*

³ Alain Duneau, « La Mission féminine », *Et Giraudoux rêva la femme*, Etudes rassemblées par Sylviane Coyault et Choukri Hallak, Université Blaise Pascal Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1999, p. 21.

recommencements. Avec elles, nous sommes dans une autre dimension, une dimension qui touche quasiment au spirituel.

Prenons comme premier exemple le cas d'Edmée dans *Choix des Élues*. Dans cette œuvre, l'épouse vit une existence prosaïque avec un ingénieur et c'est dans un parc que sa vie va acquérir une autre valeur. La jeune mère est à la recherche d'une autre réalité, elle souhaite se débarrasser de cet engourdissement du quotidien. L'héroïne est affligée par le poids de son époux :

La tête de Pierre était lourde... Ce n'était pas un reproche. Elle aimait Pierre et pas Frank. Mais il n'en était pas moins vrai que le poids en soi est pesant.¹

La présence de l'homme est souvent assimilée à un fardeau dont la femme veut à tout prix se dégager. Edmée n'est d'ailleurs pas la seule à expérimenter cette présence étouffante. En effet, Florence en fera l'expérience dans *Cantiques des cantiques* : en s'adressant au Président, elle avoue :

(**Florence**): [...] Il est là : [...], mais jamais il ne sort, ne s'envole, ne se volatilise.² (I, 4)

Pour que la femme puisse retrouver sa fraîcheur et sa légèreté, elle se trouve dans l'obligation de se débarrasser de cette présence masculine. Lia semble n'avoir pas trouvé un aussi bon moyen. Tout comme Électre qui jouissait de cette aurore débarrassée des criminels, Lia prend plaisir à humer un air définitivement privé de la présence masculine.

(**Lia**) : C'est pour cela que l'air est léger, que tu es légère. On a enlevé les hommes de notre âme et de notre corps.³ (II, 8)

Ainsi, en même temps que l'homme découvre la force qui sommeillait en sa femme, celle-ci constate la pusillanimité de son époux et entreprend son procès. *Sodome et Gomorrhe* mérite d'être cité dans ce contexte, puisqu'on y voit un dialogue entre deux personnages, l'un qui continue à alimenter cette force virile devenue mythique, l'autre qui vise à s'en moquer :

¹ *Choix des Élues*, op. cit., p. 502.

² *Cantique des cantiques*, op. cit., p. 738.

³ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 913.

(Dalila) : Un homme, c'est d'abord la force. Je suis née peureuse, comme toutes les femmes. La moindre bestiole me plonge en transes. Mais, contre la souris et le moustique, je me sens rassurée que par la présence d'un mari qui étrangle la panthère entre deux doigts. Je n'ai plus peur des vagissements d'enfants, car Samson déjà a tué dans les deux mille adultes. Jean n'a tué encore personne, me dit-on ?

(Lia). Encore personne. Il tue directement les mouches et les rats.¹ (II, 4)

Cet échange entre les deux femmes prouve que l'homme ne peut plus se placer sur les sentiers de ses prédécesseurs, il a perdu de sa force et de sa superbe. Désormais, sa petitesse le confine à vivre dans un conformisme plus que contraignant. Si la force évoquée par Dalila est comparable à celle d'Hercule, pour Lia la puissance de l'homme ne lui sert qu'à venir à bout de choses dérisoires. La femme assure alors sa reconversion, c'est elle qui brave à présent les obstacles et qui témoigne de sa propre grandeur. Dans le roman *Juliette au pays des hommes*, une très belle métaphore illustre précisément le comportement inverse qui existe entre un homme et une femme :

Maintenant ils revenaient, Juliette par la route, Gérard par l'accotement.²

Cette phrase jette les bases d'une réflexion portant sur le comportement inverse et paradoxal des deux époux et renseigne par conséquent sur la double postulation des partenaires ainsi que sur la voie que chacun d'entre eux choisit. Si l'homme préfère le caractère sécurisant de l'accotement, s'il éprouve le besoin d'être protégé par un élément, la femme quant à elle n'hésite pas à se livrer à la route et à flirter avec le danger. Souvenons-nous également d'*Aventures de Jérôme Bardini*. Dans cette œuvre, Jérôme n'a pas la même audace que Stéphy. L'élément liquide a pour lui quelque chose d'effrayant. Ainsi, face à Stéphy qui s'apprête à embrasser l'Océan, Jérôme, lui, préfère le côté sécurisant d'un fleuve : la Seine.

Mais si Stéphy se donne à la mer, elle sent de la retenue chez Jérôme, comme s'il livrait un combat avec l'eau.³

Comme l'a mentionné précisément René Marill Albérès,

¹ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 893.

² *Juliette au pays des Hommes*, op. cit., p. 788.

³ *Commencer...sans fin*, op. cit., p. 369.

L'être qui est saisi par la tentation de l'inhumain s'oppose presque toujours à l'épouse ou au mari qui vivent dans le quotidien, [...].¹

Dans *Choix des Élues*, Edmée éprouve ce même ras le bol dû à l'attitude de son époux conformiste. L'épouse, quant à elle, illustre comme le rappelle Alain Duneau le « refus du conformisme, refus de la conformité à des normes préétablies qui font des hommes comme Pierre, comme des militaires de *Combat avec l'ange* par exemple, des sortes de robots inadaptés lorsqu'il s'agit du cœur et de la vie ». ² Si l'époux subit une déconsidération de la part de sa femme et de ses enfants ; s'il n'est plus ce *pater familias* tant vénéré, la femme et la mère redécouvrent leur importance. Ainsi Claudie est littéralement éprise de la présence de sa mère dans le foyer, elle ne conçoit la présence de son père que comme quelque chose de purement secondaire :

Père était quelqu'un que Claudie mettait le soir dans son lit comme à la poste et qui vous revenait avec le courrier du matin.³

L'œuvre de Jean Giraudoux redonne à la femme une place qui lui a été enlevée depuis bien longtemps. En ce sens, l'auteur s'inscrit dans une lignée antique qui appréhendait la femme comme un être hors du commun, c'est ce que démontre Eléonore Roy – Reverzy :

Le roman antique voit dans la femme une transcendance et l'influence platonicienne, lisible dans la vision d'un couple dont les deux membres, en quête de l'unité perdue, sont le reflet l'un de l'autre, s'exerce dès lors dans une idéalisation de l'héroïne-que le christianisme ne fera que renforcer. ⁴

Dans *Choix des Élues*, l'auteur prend bien soin de rappeler sa valeur et de discréditer le rôle de l'homme :

La femme est forte, elle enjambe les crues, elle renverser les trônes, elle arrête les années.⁵

¹ *Esthétique et Morale chez Jean Giraudoux, op. cit.*, p. 444.

² Alain Duneau, « un nouveau roman sociologique : la crise de la civilisation dans les derniers romans de Giraudoux » ; *Revue d'histoire littéraire de la France*, Jean Giraudoux, Arman Colin, Sept / Déc 1983, pp. 785-786.

³ *Choix des Élues, op. cit.*, p. 488.

⁴ *La Mort d'Eros, la mésalliance dans le roman du second XIX^e siècle, op. cit.*, p. 6

⁵ *Choix des Élues, op. cit.*, p. 641.

Désormais le couple est sujet à une crise intérieure qui sape ses assises. Dès lors que le doute commence à s'immiscer et qu'un questionnement taraude les personnages, alors les événements se précipitent et le processus de fuite redouté se met en marche. Fuir devient dès lors un impératif auquel les personnages s'abandonnent. Il existe effectivement dans l'œuvre de Jean Giraudoux tout un art de la digression. Le lecteur est tantôt désorienté par la fuite des personnages, tantôt par celle de l'écriture comme le constate Myriam Lépron :

L'écriture semble donc doublement liée à la fuite : évasion hors du réel de l'écrivain et fugue comme motif romanesque.¹

Cette attitude qui serait un moyen de s'échapper des sentiers battus, des contingences sociales est une manière de se démarquer.

¹ *Commencer...sans fin, op. cit.*, p. 350.

C- Impératif de la fuite.

1- Les différentes formes de fuite.

La fuite qui est une thématique incontournable dans l'œuvre de Giraudoux ne semble pas reprendre les caractéristiques du voyage initiatique. En effet, si dans le voyage initiatique, le héros cherche à devenir adulte ; chez Giraudoux, le personnage entreprend un retour vers le passé, voire vers une enfance perdue. Quoi qu'il en soit, les protagonistes cherchent à fuir tous azimuts. Nous pourrions parler à cet égard d'un véritable *picaresque* girauducien. Michel Lioure reconnaît cette caractéristique des personnages en déclarant :

Quel que soit cependant leur goût de la sédentarité, les héros de Giraudoux ne résistent pas à la tentation de s'échapper hors du cocon natal ou familial.¹

Chaque personnage succombe tôt ou tard à l'expérience de cette fuite comme le remarque Annie Besnard :

[...] le personnage principal des romans de Giraudoux semble, [...] inéluctablement lié à la fuite.²

Par conséquent, les romans et les pièces peuvent être interprétés comme ceux de la *Fuite*. Il en sera d'ailleurs question tout au long de l'œuvre, c'est pourquoi il serait assez judicieux de la définir. Dans *Églantine*, le narrateur nous en propose une définition assez complexe: « La lâcheté et le suprême courage n'ont qu'une voie, la même : la fuite ».³ Tenter de comprendre ce phénomène est complexe car comme le rappelle Henri Coulet « la notion de fuite est une des plus fuyantes qui soient ».⁴

¹ Michel Lioure, « Espaces imaginaires dans l'œuvre de Giraudoux », *L'espace dans l'œuvre de Jean Giraudoux*, op. cit., p. 14.

² Annie Besnard, *La notice de Jérôme Bardini*, *ORC II*, op. cit., p. 1015.

³ *Églantine*, op. cit., p. 1089.

⁴ Henri Coulet, *Modèles de fuites dans quelques romans français du XVIIIème siècle*, XVIII Le texte romanesque et son paratexte : espaces de la fuite, *Espaces de la fuite dans la littérature narrative française avant 1800*, Actes du XII^e colloque international de la Société d'Analyse de la Topique Romanesque Kairouan [24-27 novembre 1998], textes réunis et présentés par Arbi Dhifaoui, Faculté des Lettres et sciences humaines Kairouan Tunisie, mars 2002, p. 155.

Pour ce critique, qui préfère parler d' « actes de fuite »¹, « La fuite n'est donc pas seulement un acte, elle est l'état qui résulte de cet acte ».² Nous essaierons au fur et à mesure de voir quelles sont les répercussions d'une telle démarche et surtout qui engage-t-elle ?

Le motif de la fuite étant quelque peu problématique, commençons par en recenser les différentes formes sachant que les termes employés varient d'une œuvre à l'autre. Dans *Églantine*, le terme utilisé pour décrire l'attitude de l'héroïne est le substantif « *évasion* » :

Elle abordait la grille d'un air soudain indifférent, d'une allure sans originalité, comme pour une évasion, [...].³

Jean Giraudoux a recours au même terme dans *Aventures de Jérôme Bardini* où le personnage prépare sa fuite comme une véritable désertion :

Il s'était entraîné à la pensée de son évasion, de son assaut sur l'inconnu, comme à celle d'un véritable assaut.⁴

Le terme d'évasion mérite un commentaire. En effet, il suppose un état d'affranchissement. Le héros quitte le domicile conjugal comme un condamné quitterait son lieu de réclusion. Simona Jisa rappelle cette motivation qui anime le personnage :

Il s'évade de cet univers familial qui le rend prisonnier d'une routine qui lui est insupportable et qui est vécue par le protagoniste comme une sorte d'aveuglement.⁵

Dans *Aventures de Jérôme Bardini*, cette évasion épouse d'ailleurs tout un rituel et les connaisseurs ne s'y trompent pas :

Celui-là était aussi un évadé. Elle connaissait ces complets encore rêches, trop plats, parce qu'ils ont été non repassés, mais cachés sous des lits ou des piles de bois, ces ongles trop courts, ces cheveux vieux de la semaine, -car on ne s'évadait pas avec la tête rase, mais la

¹ « Modèles de fuites dans quelques romans français du XVIIIème siècle, XVIII Le texte romanesque et son paratexte : espaces de la fuite, Espaces de la fuite dans la littérature narrative française avant 1800 », *op. cit.*, p. 156.

² *Ibid.*, p. 156.

³ *Églantine*, *op. cit.*, p. 1057.

⁴ *Aventures de Jérôme Bardini*, *op. cit.*, p. 4.

⁵ « La Traversée du Miroir de Jérôme Bardini ou le paysage de la rupture », *Jean Giraudoux et La Nature*, *op. cit.*, p. 281.

veille du coiffeur, -cette moustache d'un jour, le jour passé dans le plafond des cabinets ou dans une des marmites de la buanderie.¹

Évasion, affranchissement ou désertion, chaque personnage se fait une idée bien précise de sa propre fuite. Mais si cette entreprise demeure fondamentalement personnelle, elle atteint nécessairement le partenaire. En effet, la fuite ou la désertion met à mal le couple. Elle est le signe d'un dysfonctionnement qui s'est renforcé au fil des années. Dans *Aventures de Jérôme Bardini*, le personnage éponyme fuit ; il ne peut s'épanouir qu'au contact du monde de l'enfance. L'univers des adultes est trop oppressant, trop contraignant pour lui ; il récusé ce rôle de *Pater familias* où il se trouve muré. V.H Debidour rend compte de ce sentiment éprouvé par Jérôme :

Jérôme écœuré de l'intimité conjugale voudrait s'assurer une asepsie rigoureuse contre tous ses miasmes.²

Il éprouve en revanche le besoin d'une halte, il souhaite s'offrir une cure contre cette vie conjugale et familiale comme le souligne Myriam Lépron :

La fuite devient alors la marque du refus de s'ajuster aux normes sociales et familiales.³

Ce projet de fuite coïncide alors souvent avec le réveil du personnage : métaphoriquement il s'agit d'un double réveil. L'éveil au quotidien est très mal vécu par Jérôme Bardini :

Un sentiment de découragement lui révéla que c'était bien son pied gauche, comme toujours, qui avait touché le premier le sol...Le sol, si l'on peut appeler ainsi une descente de lit [...]⁴

Le terme « *descente* » employé dans ce contexte est à concevoir comme un état de profond découragement face à cette journée qui s'annonce sans espoir. À son réveil, le personnage prend conscience d'un besoin de changement, pour lui « Tout cela est fini,

¹ *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 24.

² V.-H. Debidour, *Jean Giraudoux*, Ed. Universitaires, 1958, p. 101.

³ Myriam Lépron, « L'écriture de la fuite chez Aragon et Giraudoux », *La Poétique du détail : Autour de Jean Giraudoux*, volume 1, Études réunies et présentées par André Job, Cahiers Jean Giraudoux, n.33, CRLMC - Amis de Jean Giraudoux, p. 161.

⁴ *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., pp. 3-4.

fini ». ¹ Ainsi, le réveil est un moment crucial dans l'œuvre car il correspond à une prise de conscience. L'incipit de *Combat avec l'ange* fait part de ce sursaut matinal :

Ce matin aussi, Annie n'avait attendu que l'aurore pour partir. Sa décision était irrévocable. Elle s'était dressée d'un bond. ²

Les héros de Jean Giraudoux naissent le matin, Simon ressent au plus profond de son être cet appel :

Je suis né un matin, au lever du jour, et chaque matin, je le sens. ³

Simona Jisa revient sur cet instant fondamental qui provoque un véritable électrochoc :

Le choc du réveil est la première récupération de l'identité de ce personnage en crise. Ouvrir les yeux signifie aussi regarder devant soi, comme dans un miroir, la réalité qui nous appartient et qui reflète ce que notre vie est. ⁴

Ce cri trouvera un autre retentissement dans *Choix des Élues*. Dans ce roman, c'est la mère cette fois-ci qui est prise d'un besoin de libération.

Non ! Ce n'était pas supportable. Elle ne pouvait plus s'en tirer par la négligence... Si, le soir de sa fête, en plein dîner, au milieu de ceux qu'elle aimait, dissimulée sous le rire et sous le bonheur, cette angoisse arrivait à la trouver, à la prendre, cela devenait une énigme, ou quelque annonce ; il allait falloir aviser. ⁵

Ces propos sont éloquents ; l'adverbe « *non* » sonne pour Edmée le glas d'une époque, d'une ère ! La fin de cette longue phrase montre que la graine de la contestation a été semée dans l'esprit de cette mère, et que rien ne pourra désormais l'arrêter. En se réveillant un matin, elle saisit que c'est le jour tant attendu, celui où elle va enfin recouvrer sa liberté :

¹ *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 4.

² *Combat avec l'ange*, op. cit., p. 293.

³ *Simon le Pathétique*, op. cit., 334.

⁴ « La Traversée du miroir de Jérôme Bardini ou le paysage de la rupture », *Jean Giraudoux et La Nature*, op. cit., p. 282.

⁵ *Choix des Élues*, op. cit., p. 479.

Celui de ce matin seul importait...C'était ceci : la liberté.¹

Edmée prend son envol, elle « [...] n'est plus cet être individuel, limité et déterminé par une famille et des valeurs ».² Dans *Juliette au pays des hommes*, l'héroïne est prise de ce même malaise, le réveil est amer et la jeune femme prend conscience du travail à venir :

Juliette était maussade, car elle venait de s'éveiller, au contraire de Gérard, avec l'impression que notre planète est encore en travail de contraction.³

Pour cette jeune femme, il n'est pas question de se laisser murer dans l'étroitesse du quotidien. Juliette prend conscience de ce monde en gestation et elle entend participer à cette expérience. Elle cherche en quelque sorte à renaître autre. Peut être une renaissance semblable à celle du phénix. Mais dans le réveil, il n'y a pas que cette impression morose : certains personnages ressentent au plus profond d'eux-mêmes un appel qui les élève à une autre dimension. Stéphy en fera également l'expérience :

Puis l'horizon entier s'ouvrit, et présenta à Stéphy, par des rencontres de nuages, des paliers de lumière, par un ciel et un lac embrasés, l'itinéraire divin d'une fuite qu'elle allait bientôt tenter par des changements de trains ou de tramways, et en frôlant des banlieues.⁴

Cet appel qu'on ne parvient pas à expliquer et qui nous vient d'ailleurs est suggéré par le terme de « grâce » dans *La Menteuse* :

C'est une espèce de grâce, qui n'est pas la grâce pour la vie future mais pour la vie en ce bas monde.⁵

Ce sont souvent les femmes qui ressentent de pareils sentiments. Dans cette œuvre, Nelly en fait l'expérience puisqu'elle « sentait qu'il y avait en ce moment

¹ *Choix des Élues*, op. cit., p. 549.

² Alain Duneau, « Un nouveau roman sociologique : la crise de la civilisation dans les derniers romans de Giraudoux », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 83^e Année n.5-6, Armand Colin, sept-déc 1983, p. 789.

³ *Juliette au pays des hommes*, op. cit., p. 787

⁴ *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 73

⁵ *La Menteuse*, op. cit., p.702.

quelque chose à faire ou à ressentir ».¹ À ce titre, la fuite emprunte le chemin d'une quête existentielle. Michel Lioure revient sur la portée d'un tel acte :

Le départ de la province et du foyer familial, l'élan vers un monde étranger, ne signifient pas seulement le dégoût de la routine et de la banalité, mais manifestent une aspiration vers un univers échappant aux contraintes, aux limites, voire aux fondements de la nature et de la condition humaine.²

C'est ce même attrait vers une autre réalité qui convainc les deux héroïnes de *Choix des Élues*. Edmée prend conscience de cet appel dès les premières pages du roman :

A moins que par un hasard de la création elle ne fût liée à un être inconnu d'elle, qui habitait un autre monde, [...] ³

Cet appel conduit à une véritable mutinerie : les deux femmes de la maison abandonnent leurs devoirs familiaux pour expérimenter d'autres issues. La fuite s'impose de manière si naturelle que les personnages ne rencontrent pas de réel obstacle :

Le fil qui la reliait aux deux hommes là-bas n'était vraiment qu'un fil. Elle le coupa.⁴

La fuite constitue dès lors un événement, et consacre par là même un état de rupture. Pour Henri Coulet, c'est le flux des événements qui la provoque immanquablement :

A inventorier dans un roman toutes les actions de fuite, on aboutirait à la conclusion que plus les événements y sont nombreux et surprenants et plus l'intrigue y est complexe, plus souvent les personnages y sont dans la nécessité de fuir.⁵

Chez Jean Giraudoux, c'est tout le contraire. Étrangement, c'est l'absence d'événements, le *statu quo* qui pousse les protagonistes à essayer une autre alternative. C'est donc la fuite en elle-même qui se fait événement et qui consacre par là même un

¹ *La Menteuse*, op. cit., p. 703.

² *Espaces imaginaires dans l'œuvre de Giraudoux*, op. cit., p. 16.

³ *Choix des Élues*, op. cit., p. 482.

⁴ *Choix des Élues*, op. cit., p. 513.

⁵ *Modèles de fuites dans quelques romans français du XVIIIème siècle*, op. cit., p. 157.

état de rupture. Dans *La Sémiotique du Récit*, Nicole Everaert-Desmedt définit l'événement comme « une transformation »¹, « un passage d'un état S à un état S' ».² Cette fuite prend parfois des accents de contestation. Il s'agit pour les personnages d'expérimenter autre chose. Ainsi dans *Choix des Élues*, Pierre n'est pas totalement sourd aux exigences de son épouse, il parvient même à légitimer son acte :

Il comprenait qu'elle se fût une minute sentie lasse de cette vie domestiquée, de ces journées, de ces objets apprivoisés.³

En effet, la fuite n'est pas uniquement un état physique, elle peut également être interprétée comme un manquement à certains principes. Dans *Électre*, le personnage éponyme fuit moralement dans la mesure où il refuse de se couler dans le moule social. La fille d'Agamemnon est l'illustration même du principe de fuite ; elle n'adhère en aucune manière aux règles morales de sa société. Si elle doit s'unir à un homme, ce sera avec son frère.

(**Électre**) : Retrouver à la fois le regard, la voix, la vie d'Oreste, je n'en puis plus. [...] O joie d'être aveugle, pour la sœur qui retrouve son frère.⁴ (I, 8)

La réplique d'Électre témoigne d'une véritable passion, la jeune fille subit la passion au sens de *patio*.⁵ Elle s'affranchit des normes sociales, rêvant « un instant d'une naissance sans parents, où frère et sœur se créeraient eux-mêmes ».⁶ Mais Électre ne s'en tient pas là, elle recourt aussi à une fuite discursive puisque la fille d'Agamemnon rejette le langage conventionnel. Elle emploie les termes selon sa propre logique, elle n'est donc pas orpheline de son père mais bien veuve de son père. La fuite peut alors s'exprimer par le biais du langage. C'est le cas de François Rabot dans *La Grande Bourgeoise* : les vers qu'il invente constituent une poésie subversive renversant tous les poncifs du genre :

¹ Nicole Everaert-Desmedt, *Sémiotique du récit*, De Boeck et Lancier s.a, 2000, p. 13.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Choix des Élues*, *op. cit.*, p. 529.

⁴ *Électre*, *op. cit.*, p. 629.

⁵ Passion : passium, lat imp, passio « souffrance », *Le Petit Robert*, *op. cit.*, p. 1801.

⁶ *Électre ou l'intransigeance*, *op. cit.*, p.140.

Après Lamotte, la crotte.
Après Beuvrons, crevons !¹

François essaie par tous les moyens de ne pas se laisser prendre, son langage est pour lui l'unique manière de fuir. Ainsi à la question de Françoise : *Votre nom*², François répond : *Mon nom ? Celui d'un ...*³

Outre le langage, la fuite peut alors revêtir d'autres formes ; le sommeil véritable « *évasion* »⁴ est une alternative expérimentée par certains protagonistes. Ainsi dans *Jérôme Bardini*, l'enfant se réfugie dans le sommeil à défaut d'autre chose :

L'enfant avait choisi le mode d'évasion le plus sûr encore en ce monde. Il dormait.⁵

Dans *Aventures de Jérôme Bardini*, le personnage éponyme voudrait également éviter à l'enfant la morosité du quotidien. Il tente alors vainement de retarder son réveil :

Longtemps Jérôme resta à son chevet, savourant cette nativité, redoutant seulement la minute du réveil, l'angoisse de l'enfant après cette béatitude, et la grimace amère par laquelle serait annoncé qu'il avait goûté à nouveau à la vie, à son ancienne vie...⁶

Le sommeil est aussi une manière de se détacher de l'emprise du quotidien et d'essayer un autre mode de vie comme l'expérimente Nelly dans *La Menteuse* :

[...] cet étrange sommeil qui laisse les yeux libres de démentir par un regard toutes les promesses que la vie et les événements viennent de vous faire.⁷

Dans *Églantine*, les personnages se livrent au sommeil comme à une première et ultime forme de fuite. La clause de cette œuvre offre à cet égard une très belle image du sommeil en tant que mode d'évasion :

¹ *La Grande Bourgeoise*, op. cit., p. 1147.

² *Ibid.*, p. 1147.

³ *Ibid.*, p. 1147.

⁴ *Modèles de fuites dans quelques romans français du XVIIIème siècle*, op. cit., p. 163.

⁵ *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 104.

⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁷ *La Menteuse*, op. cit., p. 721.

Il sentait même que dans cet élan libérateur il n'allait pas s'en tenir aux divagations de sa pensée, mais bondir au plus vite vers le niveau supérieur, vers le sommeil, le vrai rêve...¹

Pour éviter la conversation conjugale, Edmée recourt elle aussi au sommeil. La jeune femme se soustrait ainsi à une discussion lassante et échappe de ce fait au quotidien auquel l'époux Pierre semble fortement attaché.

Ce sommeil immédiat qui aussitôt prenait Edmée, impossible à éviter et à rompre, alors que lui au contraire se sentait plein d'éveil, d'humour, d'inspiration, alors qu'il eût été le plus spirituel des polytechniciens après l'amour, alors qu'il eût bavardé sans fin de l'avenir du fils, des mérites de la patrie, de la nécessité de changer de papier peint, et qu'une béatitude infinie le balançait des histoires d'Olive à Plutarque, lui donnait parfois la crainte qu'Edmée le lendemain aurait tout oublié de leur vie commune, de la vie.²

En fuyant, les personnages recherchent un autre univers où ils pourront trouver des réponses à leur interrogation. Fuir son conjoint par tous les moyens est souvent un comportement féminin : quitter son ancienne vie pour en retrouver une nouvelle. Les héroïnes veulent s'accomplir en tant qu'individu à part entière et non en tant que simple maillon d'une chaîne familiale. Or cette attitude porte gravement préjudice à la vie du couple. Dans *Choix des Éluës*, la jeune femme savoure le soir quelques instants de suprême liberté :

Elle aimait, l'époux et les enfants étendus, vivre un moment une vie verticale et qui n'atteignait personne. C'était sa vie en dehors des vivants, sa vie avec les objets.³

En quittant le cercle familial, la femme entend briser l'image du foyer telle qu'elle lui a été imposée depuis des générations. Les hommes ne peuvent que désapprouver cette attitude qui les prive définitivement de leurs prérogatives. Jean Giraudoux qu'on peut considérer comme un écrivain féministe met en scène des personnages masculins qui n'acceptent pas l'émancipation de leur compagne. Pour ces personnages, la fuite est considérée comme la première marque de trahison ; en quittant le nid familial, les femmes salissent cette sacro-sainte image du foyer :

Le foyer dont [Pierre] était si fier, ce foyer où il n'y avait pas de mensonge, pas de duperie, où il avait cru disposer tous les isolateurs d'avec ce cloaque qu'est le monde, ce foyer vierge, cette femme l'avait [...] rabaissé.⁴

¹ *Églantine*, op. cit., p. 1117.

² *Choix des Éluës*, op. cit., p. 495.

³ *Ibid.*, p. 485.

⁴ *Ibid.*, p. 523.

Les hommes apparaissent dès lors comme les seuls garants de l'équilibre familial ; il y a chez des personnages comme Pierre dans *Choix des Élués* ou comme Jean dans *Sodome et Gomorrhe* « un fétichisme de la maison conjugale »¹ qui les empêche d'adhérer au comportement de leur épouse. Ils revendiquent cet esprit de famille auquel les femmes veulent à tout prix se soustraire. Ainsi Jacques ne parvient pas à comprendre l'abandon de sa mère et cherche désespérément à retrouver une vie de famille normale.

Jacques qui ne comprenait pas, qui se débattait pour regagner son déjeuner habituel, sa mère, sa famille.²

Rappelons qu'avec le départ d'Edmée, le foyer a perdu sa valeur. Comme le rappelle Myriam Lépron, « le foyer étant essentiellement lié à la mère dans l'imaginaire collectif »³, en son absence, l'enfant peut difficilement continuer à y vivre. Dans *Électre*, Oreste aussi est le dépositaire de cet esprit de famille. Aussi, malgré les injustices dont il a été frappé, il ne parvient pas à saisir le comportement de sa sœur qui nie toute relation avec sa mère.

(**Oreste**) : Comment peux tu ainsi parler de celle qui t'a mise au monde ! Je suis moins dur pour elle, qui l'a été tant pour moi. ⁴ (I, 8)

Les hommes ne veulent en aucun cas payer le tribut de l'implosion familiale. Ils récusent tout changement et recherchent instamment un ordre stable.

(**Lia**) : Voilà ce que tu veux être, voilà ce que tous les hommes veulent être : un portrait de famille.⁵ (II, 8)

Dans *Pour Lucrèce*, Armand est tellement épris de la stabilité de son foyer, qu'il vit avec lui en parfaite fusion. Ainsi, il espère que ses meubles l'informeront de l'éventuelle infidélité de son épouse.

¹ Etienne Brunot et Wayne Read, Notice de *Sodome et Gomorrhe*, T.C, op. cit., p. 1665.

² *Choix des Élués*, op. cit., p. 513.

³ *Commencer...sans fin*, op. cit., p. 244.

⁴ *Électre*, op. cit., p. 630.

⁵ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 908.

(Armand) : Je reviens chez moi au moins une fois par jour à l'improviste et j'ouvre doucement la porte, pour surprendre, non Paola, Dieu m'en garde, mais ma maison elle-même. J'en sors, belle Eugénie. Ma preuve est de l'heure même. Je n'ai surpris que l'innocence.¹ (I, 5)

Or les meubles ainsi que les divers éléments de la maison finissent par être étrangement des prolongements des personnages. Ces derniers deviennent otages de leur propre maison. Ainsi dans *Aventures de Jérôme Bardini*, le miroir lui-même est entaché de tout un passé :

Quel dommage que le miroir lui-même eût une histoire.²

À l'exception de quelques uns, les hommes sont attachés à la stabilité de leur foyer même si cela coïncide parfois avec une mort symbolique. Pour s'assurer de la fidélité de leur épouse, ils se livrent à un chantage qui ne peut aboutir car il repose sur la vanité des objets :

(Lia) : Mais tu es un homme : au moment où le goût et la force du présent te trahissent, tu les délègues à tes meubles, à tes animaux, à tes souvenirs. Ce qui reste de notre amour, tu ne le cherche plus en nous-mêmes, mais dans ceux qui en ont été les serviteurs ou les témoins. Reste à cause de notre jardin, à cause de notre merle dans sa cage, à cause du pain que nous mangions.³ (I, 3)

À l'exception de Jérôme, c'est la femme qui introduit la dynamique dans l'œuvre. L'homme reste paralysé par ses habitudes comme le rappelle le personnage dans *Combat avec l'ange* :

Je restais avec elle par satiété des femmes, parce que l'habitude, l'affection, la facilité me rendaient supportable une vie commune que je n'imaginai même plus avec une autre, parce que ces jambes, ce menton, cette oreille me cachaient ces millions de jambes, de mentons et d'oreilles dont je n'avais plus que faire, m'en libéraient.⁴

On peut donc dire que ces figures féminines sont des êtres de départ pour qui la fuite est un impératif pressant.

¹ *Pour Lucrèce*, op. cit., pp. 1048-1049.

² *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 6.

³ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 877.

⁴ Jean Giraudoux, *Combat avec l'ange*, [1934], *ORC II*, op. cit., p. 300.

Elle faisait donc ses bagages, mais il se trouvait, par leur choix même, qu'elle semblait ne pas préparer un voyage, mais un départ.¹

Dans ce désir de fuir « *hors du cocon familial* »², la femme cherche à répondre à certaines attentes et à montrer à l'homme qu'il n'est plus le seul à pouvoir imposer ses choix. Le père, le frère sont obligés de capituler :

Claudie avait sur lui, depuis la fugue, une espèce de droit d'aînesse, une supériorité qu'elle rendait équivoque par son allure même, [...] ³

Dans *Sodome et Gomorrhe*, Jean constate la déchéance de l'homme privé de ses pouvoirs, dépossédé de ses prérogatives

(Jean) : Et voici le couple humain : un homme capable de tout mais qui n'a pas ses armes, une femme qui les a toutes.⁴ (I, 2)

Nous assistons alors à une féminisation des hommes au sens barthésien du terme. En effet, désormais ce sont les hommes qui assurent la cohésion familiale en refusant de partir. Cette idée est exprimée par Roland Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux* :

Historiquement, le discours de l'absent est tenu par la Femme : la Femme est sédentaire, l'homme est chasseur, voyageur ; [...] Il s'ensuit que tout homme qui parle l'absence de l'autre, *du féminin* se déclare : cet homme qui attend et qui en souffre, est miraculeusement féminisé.⁵

Dans l'œuvre, Gérard, Pierre, Gérôme restent accrochés à leur vie tandis que les femmes se livrent à de multiples pérégrinations. En somme, la représentation des hommes comme celle des Dieux ne renvoie qu'à un château de carte susceptible de s'effondrer à tout instant :

(Mercure) : « Les hommes, comme les dieux, s'imaginent que les femmes ne les voient jamais que de face. Ils s'ornent de moustaches, de poitrines plastronnantes, de pendentifs. Ils ignorent que les femmes feignent d'être éblouies par cette face étincelante, mais épient

¹ *Choix des Élues*, op. cit., p.545.

² *Et Giraudoux rêva la femme*, op. cit., p. 63.

³ *Choix des Élues*, op. cit., p. 537.

⁴ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 874.

⁵ *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., pp. 23-24.

de toute leur sournoiserie le dos. C'est au dos de leurs amants quand ceux-ci se lèvent ou se retirent, au dos qui ne sait pas mentir, affaissé, courbé, qu'elles devinent leur veulerie ou leur fatigue».¹ (I, 5)

Jean Giraudoux entend marquer la différence majeure qui existe entre les hommes et les femmes ; celles-ci représentent des Éluës qui imposent au monde un nouveau visage. Les œuvres donnent à voir des femmes qui s'émancipent et qui entendent rompre avec l'esprit grégaire qui caractérise leur société. Elles prennent une telle importance, qu'elles finissent par déposséder l'homme de ce qui faisait jusque là sa caractéristique intrinsèque. La fuite n'est dès lors plus un caprice auquel la femme aurait envie de céder : désertir le giron familial devient une nécessité et une manière pour elle de s'épanouir en dehors des structures obsolètes imposées par son époque.

¹ *Amphitryon* 38, *op. cit.*, p. 132.

2- Les espaces de la fuite.

Fuir engendre deux phénomènes : quitter son espace quotidien et trouver un point de chute. Cet acte est d'abord et avant tout « un mouvement dans l'espace »¹, dit Arbi Dhifoui. Dans l'œuvre, la fuite rompt les barrières du quotidien. Le personnage est tiraillé entre deux univers que Michel Lioure résume en ces termes :

La vie, la carrière et l'œuvre de Giraudoux semblent obéir à deux postulats simultanés : d'une part la prédilection pour un univers clos ou étroitement limité, favorisant l'intimité et la sécurité de l'être, et d'autre part la tentation de l'ouverture et de l'échappée vers un ailleurs lointain, propice à la découverte et à la liberté².

Ainsi dans *Combat avec l'ange*, Annie se trouve freinée dans son élan car les murs de la maison constituent pour elle un obstacle redoutable :

Elle couchait rétractée, en continuelle alerte, non plus sur le ventre et dans cette position de biais qui me faisait comparer le lit, quand je le rejoignais, à un blason de bâtard, mais sur le flanc, collée au mur, arrêtée dans sa fuite par ce mur impitoyable, mais du moins revêtu d'une étoffe épaisse et douce au front.³

Difficile donc de s'échapper de son lieu de réclusion, Jérôme Bardini en fait l'expérience car « Le temps et l'espace s'accordent admirablement pour retenir l'homme qui s'évade ».⁴ Dans un article consacré « *Au Lac, révélateur de discordances* », Annie Besnard reconnaît que « Giraudoux fait du paysage la métaphore de la rupture ».⁵ On serait donc tenté de dire que c'est l'espace lui-même qui cristallise la rupture au sein du couple. Ainsi l'œuvre présente un certain nombre de lieux qui s'inscrivent dans cette logique. Ce que fuient les protagonistes c'est, comme le rappelle Roland Barthes, une espèce d'« enfermement domestique »⁶ au sein duquel ils ne font que suffoquer. Pour répertorier ces lieux, commençons par les *espaces domestiques* :

¹ Arbi Dhifaoui, Avant-propos, *Espaces de la Fuite dans la Littérature Narrative Française avant 1800*, actes du XII^{ème} colloque international de La Société d'Analyse de la Topique Romanesque Kairouan [24-27 novembre 1998], Faculté des Lettres et Sciences humaines Kairouan, Tunisie, Mars 2002, p. 10.

² *Espaces imaginaires dans l'œuvre de Giraudoux*, op. cit., p. 11.

³ *Combat avec l'ange*, op. cit., pp. 291-292.

⁴ *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 4.

⁵ Annie Besnard, « Le lac, révélateur de discordances », *Jean Giraudoux et La Nature*, actes du colloque international, université Aristote de Thessalonique, Thessalonique, 2009, p. 23.

⁶ *Mythologies*, op. cit., p. 46.

Premier espace qu'il convient de citer : la salle de bain. Ce lieu peut être un refuge comme c'est le cas pour *Jérôme Bardini*. En son sein, le personnage entreprend une renaissance, en commençant par se dénuder. La salle de bain lui permet de retrouver sa nature première. Enfin nu, le protagoniste peut renaître vierge. Le bain qu'il prend est un bain lustral qui le détache enfin de l'empreinte de sa femme :

Il se frotta d'un savon acheté au hasard pour enlever de lui tout contact avec la veille, avec cette fougère et ce chypre dont Renée avait parfumé pour toujours, par lotions et par pâtes, leur union ; il frotta doublement ses mains qui avaient tellement touché le passé.¹

Dans *Choix des Élues*, ce n'est pas cette fois-ci la salle de bain, mais la cuisine qui sert de refuge à l'héroïne. Cet endroit où elle passe la quasi-totalité de son temps est un espace dont elle exclut son conjoint. Elle s'y sent être, et c'est dans ce lieu, qu'elle consommera secrètement et presque d'une manière infidèle un cornichon plein d'aigreur. L'auteur reconnaît que la jeune femme « s'évadait, pour son voyage d'exploration dans la cuisine, [...] ».² Cet espace est exclusivement réservé à la femme et elle sait bien en tirer parti. Pierre prend conscience que son épouse l'exclut de son univers, par conséquent, il tente d'accompagner mentalement Edmée dans ses faits et gestes :

Mais sans la voir, il épiait Edmée, il l'entendait, il la suivait dans son itinéraire, dans son rite.³

Outre les espaces domestiques, certains lieux naturels servent de refuge aux personnages. Premièrement le jardin joue un rôle très important dans cette esthétique de la fuite. Alors que représente-t-il vraiment dans l'œuvre ? Est-ce un lieu édénique ? Dans *Choix des Élues*, Claudie ressent toute son importance :

Voilà ce qu'avait compris Claudie : qu'il n'y avait plus de maison, de frère, de père, qu'il n'y avait plus qu'un jardin.⁴

¹ *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 6.

² *Choix des Élues*, op. cit., p. 530.

³ *Ibid.*, p. 530.

⁴ *Ibid.*, p. 519.

L'existence de la femme est intimement liée à cet espace comme le relève Sylviane Coyault :

Il est également propice à des développements critiques séduisants : *locus amoenus*, lieu de régression, le jardin est aussi couramment assimilé au corps féminin.¹

C'est ici que nous pouvons trouver des similitudes entre l'œuvre de Giraudoux et celle de Colette. En effet, dans *Sido*, la mère reconnaît les bienfaits du monde végétal et notamment celui du jardin lorsqu'elle déclare à sa fille :

Pour vivre à Paris, me confiait-elle, il m'y faudrait un beau jardin.²

La jeune femme vit en interaction avec la nature comme le suggère le texte : « toute présence végétale agissait sur elle comme un antidote, et elle avait une manière étrange de relever les roses par le menton pour les regarder en plein visage ».³

Le jardin est un espace clef. C'est un lieu riche en symboles. Souvenons-nous du jardin d'Éden où l'homme bénéficiait encore d'un état de parfaite virginité ou encore du Jardin des Hespérides, représentation païenne cette fois-ci d'un espace quasi idyllique. Dans *Paul et Virginie*, l'idylle que vivent les protagonistes est intimement liée à un jardin quasi édénique. C'est dire combien la représentation du jardin est liée à une dimension sacrée et qu'il ne convient pas de transgresser ses règles comme ce fut le cas dans la mythologie avec l'épisode des Pommes d'Or.

Pour en revenir à l'œuvre, il existerait une sorte de réversibilité entre la femme et le jardin. D'une part, le jardin permet à la femme de se révéler, de retrouver son authenticité première, d'autre part par le biais de la femme, le jardin lui-même accède à une autre réalité. Qu'il nous suffise pour cela de revenir à Électre. En tâtant le bois de son lit, Agathe retrouve les sensations de la nature.

¹ Sylviane Coyault, « Des femmes et des jardins », *Et Giraudoux rêva la femme*, Études rassemblées par Sylviane Coyault et Choukri Hallak, Université Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1999, p. 217.

² Colette, *Sido*, [Hachette, 1961], Œuvres III, éd. publiée sous la direction de Claude Pichois, NRF-Gallimard, 1991, p. 505.

³ *Ibid.*, p. 499.

Que je l'ai caressé, ce bois, en te tournant le dos, durant mes insomnies ! C'est de l'olivier.¹
(II, 6)

Allié des femmes, le jardin est néanmoins un adversaire redoutable pour les hommes. Cet espace devient, comme on pourrait l'appeler en narratologie, un opposant à part entière.

De la même manière qu'il faut se méfier de l'eau qui dort, il faut prendre garde à ces jardins très nombreux dans l'œuvre. Pierre dans *Choix des Élués*, l'a très vite pressenti : En effet, ce jardin dans lequel fuit Edmée est ressenti par son époux comme un véritable « ennemi ». ² Claudie comprend que son père n'a aucune emprise sur cet espace, elle demande alors à sa mère de fuir vers le parc de Washington car ce parc existait « lui aussi en dehors du temps ». ³ Le jardin et les éléments qui le constituent permettent aussi à la femme de renaître autre et différente. Suzanne dans *Suzanne et le Pacifique* en est témoin :

D'un tronc lisse sortait une hanche, une hanche de femme entière, toujours au soleil, chaude comme si la métamorphose venait juste d'avoir lieu.⁴

Le jardin est donc instamment réclamé car c'est à travers lui que la jeune femme va aussi s'octroyer le pouvoir tellurique de la terre. On comprend alors pourquoi Électre ne répugne pas à épouser un jardinier car grâce à lui, elle va enfin toucher à cette terre dont se nourrit la sépulture de son père. Au-delà d'un simple refuge, certains espaces sont liés à une revendication.

Dans *Aventures de Jérôme Bardini*, c'est Central Park qui constitue un exutoire pour le personnage. Le continent américain sert alors de refuge aux héros de Giraudoux. Alain Duneau rend compte de cette empreinte romanesque :

L'Amérique est le point d'aboutissement de l'itinéraire romanesque de Giraudoux.⁵

Rappelons à ce titre que Suzanne avait fui sa petite campagne pour retrouver elle aussi l'étendue pacifique. L'Amérique représente pour ces personnages, un ailleurs

¹ *Électre*, op. cit., p. 659.

² *Choix des Élués*, op. cit., p. 556.

³ *Ibid.*, p. 511.

⁴ *Suzanne et Le Pacifique*, op. cit., p. 520.

⁵ Alain Duneau, « L'espace américain dans les romans de Giraudoux : un espace poétique », *L'Espace dans l'œuvre de Jean Giraudoux*, op. cit., p. 75.

fascinant séparé du continent européen par un océan. Or cet attrait n'est pas une exception, en effet, il existait un véritable engouement à cette époque pour le nouveau continent. Le phénomène des « Roaring Twenties »¹ en Amérique du Nord retentit dans la France des années 20. Giraudoux lui-même était attiré par ce continent comme le suggère le titre de *Amica America*.

Dans la conception de Giraudoux, certains lieux convoquent notre rêverie, il en va ainsi de l'Amérique mais aussi de certains éléments qui réapparaissent à plusieurs reprises. Dans ce contexte, il faudrait évoquer l'importance de la mer et plus généralement de l'eau que nous avons déjà signalée dans la salle de bain. La présence de l'élément liquide dans l'œuvre, n'est pas anodine comme le souligne Myriam Lépron.

De plus, l'eau chez Giraudoux est irrémédiablement associée à la fuite et donc à une certaine forme de liberté.²

Par ailleurs, l'élément liquide a quasiment un rôle baptismal, il atteint son caractère paroxysmique dans la mer. Celle-ci permet d'accomplir une véritable renaissance. Après s'être lavé de la présence de Renée, Jérôme va se débarrasser de l'empreinte de Stéphy en se baignant cette fois-ci dans le lac :

Il s'accroupit, caressa de sa main l'onde qui lui répondit de toute sa virginité, la caressa, plus hypocrite que l'eau, revint en arrière, s'étendit, installant autour de l'acte le plus simple tout un appareil de gestes et d'hésitations qui en faisaient une trahison.³

Ainsi dans *Aventures de Jérôme Bardini*, le personnage entreprend de se nettoyer dans l'eau accomplissant de ce fait une purification quasi baptismale :

Il s'amusa à contrarier le courant, il était agréable de refaire ses premiers gestes dans un nouvel élément, [...].⁴

Dans ce roman, l'élément aquatique est omniprésent : on passe du bain, au fleuve, au lac et à l'océan en définitive. L'eau est aussi un lieu fédérateur car c'est dans cet

¹ Il s'agit d'une expression anglophone qui se rapporte aux années 20 et qui désigne le climat social de l'Amérique du Nord.

² *Commencer...sans fin*, op. cit., p. 250.

³ *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 83

⁴ *Ibid.*, p. 20.

espace que les frontières s'annulent et que le monde humain s'unit au monde dirons-nous surnaturel. Ainsi Angels Santa revient sur la pièce *Ondine* qui célèbre en quelque sorte cet espace aquatique :

Ondine constitue également un hommage à l'eau, à l'imagination aquatique qui domine l'univers giralducien : un élément plein de fascination à cause de sa séduction fugitive et de son étrange limpidité.¹

Ce sont les mêmes sensations et émotions que ressent l'héroïne dans *Suzanne et Le Pacifique*. Dans ce roman, la jeune femme éprouve quelque chose de pur et de sacré qui se reflète dans cet océan qu'elle s'apprête à embrasser. Ainsi, elle relève une différence entre elle et les autres personnes qui sont restées sur le continent :

De notre place, les gens qui restent à terre semblaient tous fous, semblaient marcher sur l'erreur. Nous, nous tanguions déjà, sur la seule vérité.²

Même lorsqu'ils fuient par le biais du rêve, les personnages affectionnent les espaces entourés d'eau comme par exemple les îles :

[...] les rêves d'adolescents ne peuvent habiter que des îles, seuls lieux terrestres qui pour frontière aient l'horizon.³

Ce n'est donc pas fortuit si beaucoup de personnages sont reliés à cette thématique aquatique, souvenons nous de *Ondine* ou encore du spectre d'*Intermezzo*. En effet dans ce dernier cas, l'apparition du fantôme ne se fait qu'au bord de l'étang. Outre ce caractère infini qu'offre la matière liquide, l'eau permet d'abolir les frontières auxquelles l'homme était habitué sur terre et lui permet enfin de faire corps avec l'un des quatre éléments comme l'indique Flavie Fouchard :

¹ Angels Santa, « Voyage au bout de la féminité : quelques images de femmes chez Giraudoux », *La Poétique du détail : autour de Jean Giraudoux, Cahiers Jean Giraudoux*, n.34, Études réunies et présentées par André Job, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Presses Universitaire Blaise Pascal, 2006, p. 163.

² *Suzanne et le Pacifique*, op. cit., p. 494.

³ *Portraits littéraires choisis*, op. cit., p. 102.

L'eau est ambivalente. Elle isole l'homme du monde terrestre, mais l'unit fortement à l'élément liquide, recréant ainsi une illusion d'unité entre le corps immergé et entouré, une symbiose qui passe par la dissolution des frontières du corps au contact de l'eau.¹

L'océan cristallise cette fuite. Il y a chez les personnages une volonté de revenir à des espaces sauvages et non plus domestiqués par l'homme. En délaissant le lit, emblème conjugal, Edmée est par exemple à la recherche nous dit l'auteur d'un « lit sauvage ».² Nous avons donc deux représentations du lit qui se donnent à voir. Le lit conjugal qui ressemble à un cercueil et le lit sauvage qui incarne pour Edmée la liberté. Pierre quant à lui est fermement attaché au lit domestique comme le rappelle Myriam Lépron:

Le lit focalise toutes les angoisses de Pierre. Le lit conjugal est symboliquement clos. Les images pesantes utilisées par Pierre rendent compte de son imaginaire restreint, fermé, le lit est le lieu d'un cérémonial qui rassure Pierre : il prend connaissance des journaux dans son lit, le soir, avec Edmée à ses côtés, et lorsqu'Edmée quitte le lit conjugal et erre dans la maison, c'est pour ensuite se rendre auprès de ses enfants pour la cérémonie des cornichons.³

Si la fuite tente à ce point, ce n'est pas fortuit. Il y a chez ces personnages un appel qui les atteint. C'est pour cette raison que nous allons plutôt parler d'une dimension mystique. Dans *Aventures de Jérôme Bardini*, le lexique même employé illustre cette idée :

Lui, pénétré maintenant du parfum de Renée, [...], se sentait tenté de s'étendre près d'elle, de prendre congé d'elle comme le faisaient les croisés de leurs épouses, avant cette croisade sans croix vers l'inaccessible.⁴

Les protagonistes semblent à la recherche d'une « terre promise ».⁵ Le vocabulaire même emprunté nous conforte dans cette idée. Ainsi en quittant son épouse, Jérôme a le sentiment de s'engager dans une « croisade »⁶, dans quelque chose de quasi-spirituel. Le

¹ Flavie Fouchard, « Les espaces de la fuite dans *Aventures de Jérôme Bardini* », *L'espace dans l'œuvre de Jean Giraudoux*, Colloque international, 6-8 mai 2010, Université d'Ankara, Faculté des Lettres, département de Langue et Littérature françaises, textes réunis et publiés par Arzu Etensel Ildem, Basim Tarihi, 2011, p. 62.

² *Choix des Élues*, op. cit., p. 529.

³ Myriam Lépron, « Le Lit, un espace intime », *L'espace dans l'œuvre de Jean Giraudoux*, op. cit., p.137.

⁴ *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 83.

⁶ *Ibid.*, p. 13.

personnage qui a fait l'expérience de la fuite subit une sorte d'ascèse. Dans *Choix des Élués*, Edmée fait le tri dans ses vêtements et l'auteur de déclarer :

C'était le Jugement dernier entre les étoffes, les couleurs qui seraient chez elles chez les Seeds, et les autres moins fortunées.¹

La fuite s'apparente en quelque sorte à un pèlerinage et le personnage a pu se ressourcer à son contact. Stéphy perçoit dans cette fuite un « itinéraire divin »², idée reprise par Simona Jisa à propos de Jérôme :

L'entreprise de Jérôme Bardini, son « aventure » vise, en fin de compte, l'inaccessible, car le passage au-delà du miroir ne peut être que spirituel et non pas réel.³

Ainsi dans cette œuvre, Stéphy comprend que certains espaces lui sont refusés car ils sont strictement réservés à Jérôme :

C'était une espèce de terre promise qui s'ouvrait là, promise à Jérôme, refusée à elle.⁴

Si la fuite s'impose comme quelque chose d'essentiel, ce n'est en aucun cas, un état immuable, c'est tout au plus un état transitoire, un passage obligé, un « motif ulysséen ».⁵

Une œuvre comme *Simon le pathétique* reprend avec toutes ses amorces, le parcours de ce héros mythique, mais l'œuvre dans sa globalité se veut une parodie de ce mythe puisque c'est souvent la femme qui reprend le parcours d'Ulysse comme c'est le cas dans *Juliette au pays des hommes*.

Ah ! qu'il serait doux dans un mois de retrouver Gérard, qui au dessous d'elle maintenant dormait, aussi paisible et content que Pénélope, [...] ⁶

¹ *Choix des Élués*, op. cit., p. 545.

² *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 73.

³ *La Traversée du Miroir de Jérôme Bardini ou le paysage de la rupture*, op. cit., p. 289.

⁴ *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 83.

⁵ Natacha Michel, Giraudoux, *Le Roman Essentiel*, Hachette Littératures, 1998, p. 108.

⁶ *Juliette au pays des hommes*, op. cit., p. 792.

À l'instar de ce héros, Juliette parcourt le monde et déambule, par ci, par là au gré des rencontres. Néanmoins sa quête la reconduit vers Gérard : le fiancé immobile. C'est désormais le mari qui attend et non plus l'épouse comme le montrent des œuvres telles que *Cantique des Cantiques*, *Choix des Élués*, etc. Si la fuite est un motif incontournable, les personnages sont soumis à une réalité, la nécessité de revenir au même point de départ. La fuite se solde finalement par un échec.

3- Échec de la fuite.

Bien que la fuite soit un motif récurrent, il faut néanmoins constater l'échec d'une telle entreprise. Si les personnages sont des êtres de fuite, ce sont aussi « des êtres de retour au pays, à la province, au foyer originels ».¹ Ce projet n'aboutit généralement pas, pourquoi ? Pusillanimité ou *diktat* social ? L'œuvre s'achève sur l'impuissance des personnages à mener à terme leur fuite. Ainsi, après une longue quête, Jérôme Bardini renoue avec son statut de père de famille, de la même manière qu'Edmée et Claudie retrouvent leur place au sein du bercail. Même les personnages qui déambulent à la recherche d'une autre issue retournent vers le même point de départ. La fuite est donc une étape transitoire mais nécessaire puisqu'elle équilibre la vie au sein du couple. C'est en quelque sorte un moyen pour le partenaire de flirter avec le danger, de caresser une vie idéale. Ce comportement rebelle est, pour le personnage, une manière de se valoriser à ses propres yeux, de se prouver qu'il peut encore exister en dehors des barrières du couple traditionnel. Mais la fuite est souvent un dessein avorté, c'est une tentative qui par avance est vouée à un échec.

L'exemple le plus pertinent demeure bien celui de Jérôme Bardini. Cette œuvre se présente comme un triptyque, trois rencontres successives qui n'aboutissent pas. En quittant Renée, Jérôme pense avoir trouvé une solution à son problème. Mais ce répit sera de courte durée puisque Stéphy l'abandonne à son tour. Le personnage décide alors de saisir une dernière chance avec l'enfant. Mais là encore il est rattrapé par ses vieux démons sociaux. La fuite ne peut donc jamais aboutir. Si elle échoue, elle laisse en tout cas au personnage un sentiment ambivalent : Plaisir d'avoir su rompre avec un univers sclérosé et en même temps désenchantement de n'être pas allé jusqu'au bout de cette quête. Le regard plein de mépris que réserve Renée à son époux témoigne de toute sa cruauté.

Cette femme qui n'avait jamais été que tendresse, douceur, modestie, le dévisageait avec haine, et surtout, ce qui fut plus sensible encore à Jérôme, avec un mépris ironique pour sa défroque de forçat, [...].²

¹ *Espaces imaginaires dans l'œuvre de Giraudoux, op. cit.*, p. 12.

² *Aventures de Jérôme Bardini, op. cit.*, p. 33.

S'il repart à la fin du premier chapitre, ce n'est aucunement par conviction personnelle mais par obligation. Désormais il ne pourra plus vivre au sein de cette famille qui vient de découvrir toute sa faiblesse.

La fuite est un rêve que certains personnages auront eu la chance de caresser avant de rechuter dans l'étroitesse d'un quotidien peu reluisant.

Finally, c'est à chaque fois la même leçon que subissent les héros de Giraudoux, la tentation de la perfection doit être abandonnée pour pouvoir vivre, malgré tout.¹

Malgré leur ferme résolution, les personnages ne peuvent échapper aux contraintes sociales. La fuite est pour eux une série d'actions qui ne les conduit pas vers la liberté mais qui les ramène inéluctablement vers le clan social. La fuite est en somme, comme le remarque Charles Marie

éphémère parce que ces héros sans passé avoué, Jérôme et Stéphy ne sauraient vivre longtemps en dehors des routines dans un Eden fait uniquement de rêve, d'eux-mêmes sans cesse régénérés, de poésie, et que, dans leur désir d'être le premier couple ils retrouvent la vie banale et routinière à laquelle ils pensaient avoir échappé.²

À chacun, son espace de fuite. L'œuvre de Giraudoux montre que l'homme a besoin d'exister dans un espace qui lui est propre et qu'il ne doit partager avec personne. La fuite est une manière de concrétiser cet espace.

Par ailleurs, la fuite est étroitement liée au couple. Ce que montre l'œuvre, c'est précisément des personnes qui fuient la représentation traditionnelle et qui cherchent à repenser cette structure imposée. Parmi elles, deux figures sont à retenir : celle de la jeune fille et celle de l'enfant. Si ces deux personnalités sont particulièrement privilégiées c'est parce que l'œuvre de Giraudoux est celle de la jeunesse. Il y a dans les écrits de cet auteur, un air, une fraîcheur qui nous attirent et nous dévoilent un monde de poésie. André Rousseaux le dit lui-même :

Même, avant d'aborder le chapitre de la jeune fille, qui à vrai dire rend compte à lui seul de toute l'œuvre de Giraudoux, il faudrait remarquer que cette œuvre est celle de la jeunesse, non seulement parce qu'elle rayonne de fantaisie heureuse, de grâce ailée, de poésie pure.³

¹ *Commencer...sans fin*, op. cit., p. 134.

² Charles Marie, *La Réalité Humaine chez Jean Giraudoux*, La Pensée Universelle, 1975, p. 37.

³ *Portraits littéraires choisis*, op. cit., p. 99.

II- Figures transgressives du couple.

A- Le refus du couple.

1- Revendication de la virginité.

Dans l'œuvre de Jean Giraudoux, les jeunes filles ont en elles un pouvoir d'attraction. C'est cette idée que suggère Suzanne à propos d'un jeune homme qui la suit :

Un jeune homme me suivait. S'il voulait le secret des jeunes filles, il tombait bien.¹

Les jeunes filles incarnent souvent dans l'œuvre un modèle de virginité. Certaines apparaissent comme des vierges farouches qui disent la réalité de leur société. Giraudoux accorde à ses héroïnes une telle importance qu'André Rousseaux voit en la jeune fille une véritable « vestale giralducienne ».²

Les vierges sont des figures qui ont de tout temps fasciné, impressionné. Vraisemblablement cela est dû à l'iconographie chrétienne et au culte de la Vierge Marie qui a estampillé les consciences humaines. En effet ce culte a lui-même donné naissance à un autre culte, celui des Vierges Noires.³

Bien des auteurs et des poètes ont repris ce mythe en le réactualisant. Il nous vient à l'esprit le célèbre poème de Rimbaud « Ophélie » dans lequel cette vierge délaissée par son amant fait l'objet d'une idéalisation. Autant d'images qui viennent étoffer cette représentation de la vierge.

Il existe de multiples traditions concernant les pouvoirs exceptionnels des vierges et leur sacralisation. On peut les repérer dans des domaines très variés : domaines mythique comme dans les légendes nordiques, celtes, grecques, par exemple, où les pouvoirs des vierges sont apparentés à ceux des dieux, mais elles perdent dès qu'un homme les a touchées ; domaines religieux où ces femmes sont tout à fait sacralisées, comme si

¹ *Suzanne et Le Pacifique, op. cit.*, p. 483.

² *Portraits littéraires choisis, op. cit.*, p. 104.

³ Les Vierges Noires renvoient à des effigies de la Vierge Marie.

l'absence de sexualité était considérée comme porteuse de pouvoir divin ; domaine littéraire également.¹

Cette attirance n'est pas nouvelle. On pourrait en effet songer à une œuvre fort célèbre qui a eu un parfum de scandale puisqu'elle célèbre la passion d'un homme pour une jeune enfant. En effet, dans la *Lolita* de Nabokov, l'auteur évoque sa passion pour une jeune fille à laquelle il attribue le nom de « nymphelette ».

Il advient parfois que de jeunes vierges, entre les âges limites de neuf et quatorze ans, révèlent à certains voyageurs ensorcelés, qui comptent le double ou le quintuple de leur âge, leur nature véritable-non pas humaine, mais nymphatique, c'est-à-dire démoniaque ; ce sont des créatures élues que je me propose de désigner sous le nom générique de « nymphelettes ».²

Dans l'œuvre de Jean Giraudoux, la virginité est célébrée par la jeune fille. Angels Santa nous fournit une définition pertinente :

La jeune fille possède en effet la virginité qui est un symbole de pureté, une pureté qui la situe hors du monde, hors de la vie réelle, une pureté qui la rend exigeante, qui lui donne presque des pouvoirs surnaturels et qui fait d'elle un être parfait.³

La virginité qui octroie à la jeune fille un statut hors du commun en fait une créature désincarnée. Le projet délétère d'Électre, celui qui l'a poussée à mettre à sac sa ville tient au fait que pour cette jeune fille, les choses matérielles n'ont aucune importance. Elle, qui vit dans le souvenir de son père, se nourrit de poésie et n'entend pas s'attacher au monde matériel. Judith aussi en tuant Holopherne témoigne de son désir de voir son amant devenir esprit. Pour toutes ces jeunes filles, la mort n'est qu'une manière de renaître sous une autre forme.

La jeune fille est aussi celle qui parvient à voir, à ressentir ce que les hommes ne soupçonnent guère. Par exemple dans *Intermezzo*, Le droguiste reconnaît cette particularité qui permet à la jeune fille de voyager sur la chaîne du temps pour unir l'univers des vivants à celui des morts :

¹ Hélène Brunschwig, « Rêverie sur les pouvoirs de la femme dans le théâtre de Giraudoux », *Et Giraudoux rêva la femme*, op. cit., p. 47.

² Vladimir Nabokov, *Lolita*, Version originale, [Paris, 1955], Version française, Paris, Gallimard, 1959, p. 27.

³ Angels Santa, « Voyage au bout de la féminité : quelques images de femmes chez Giraudoux », *La Poétique du détail : autour de Jean Giraudoux*, *Cahiers Jean Giraudoux*, n. 34, Études réunies et présentées par André Job, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Presses Universitaire Blaise Pascal, 2006, p. 157.

(Le Drogiste) : Connaissez vous une aventure de spectre sans jeune fille ? C'est justement qu'il n'est pas d'autre âge qui mène naturellement à la mort. ¹ (III,2)

La jeune fille refuse de se couler dans le moule social et n'entend pas troquer son idéal au nom d'une représentation vide de sens. De ce fait, la présence de cette figure archétypale constitue le principal obstacle au couple traditionnel. Elle constitue une menace qui risque à tout moment de s'abattre sur le couple pour en révéler tous les travers.

La jeune fille entend tout d'abord redonner à la femme sa dignité originelle, et ce, en revendiquant un pouvoir féminin capable de concurrencer celui du mâle. Cette requête tient au fait que le vingtième siècle a particulièrement déconstruit la figure du père mythique et l'a déchargée de toute son armature. Les jeunes filles alimentent désormais une vision désabusée et ce, surtout vis à vis du *pater familias*. Claudie dans *Choix des Élués* est la première à ne plus être dupée par son père.

Dans sa mission, la jeune fille va rencontrer un certain nombre d'obstacles. Tout d'abord, la société s'acharne à spolier la jeune fille de son unicité. En effet, contrairement aux autres personnages, elle semble être la créature la moins disposée à *former* un couple. Peut être d'ailleurs cette difficulté vient-elle du fait que seul Dieu détient la faculté de « former », c'est à dire de donner l'être et la forme. *La Bible* ne dit-elle pas que : « Dieu forma l'homme à son image ». De ce fait, la jeune fille se place au dessus des hommes. André Rousseaux déclare ceci :

[...], les héroïnes de Giraudoux tendent, par delà l'homme surmonté, à rejoindre Dieu.²

La première caractéristique de la jeune fille est la recherche de sa singularité. Elle n'entend à aucun moment troquer son célibat en vue de *re-former* un couple préétabli. Si elle incarne donc cet esprit de rébellion, c'est bien dans la mesure où elle « se refuse à tricher avec la vérité de son être ».³ Or cette vérité, dont la jeune fille se réclame, correspond à une volonté de demeurer libre, indépendante mais surtout *unique*. En somme, qu'elles plaisent ou au contraire qu'elles déplaisent, les jeunes filles demeurent liées dans l'esprit des autres à l'incarnation d'un absolu comme le précise Simon dans l'œuvre qui porte son nom :

¹ *Intermezzo, op. cit.*, p. 339.

² *Portraits littéraires choisis, op. cit.*, p. 125.

³ *Électre ou l'intransigeance, op. cit.*, p. 136.

Les jeunes filles, seules, m'attiraient. La fraîcheur, la fierté, l'ardeur, la grâce, seules, m'attiraient.¹

L'une des jeunes filles qui retient le plus l'attention dans l'œuvre est Électre. La fille d'Agamemnon revendique son statut de célibat comme l'essence même de son être. Elle nie en bloc une image stéréotypée à laquelle elle devrait obligatoirement ressembler et s'invente un autre type d'union:

(Électre) : De cette masse fraternelle que j'ai à peine vue dans mon éblouissement, je forme mon frère avec tous ses détails. [...] Voilà que j'ai fait la poitrine de mon frère, et que je l'anime, et qu'elle se gonfle et expire, en donnant la vie à mon frère. Prends de moi ta vie, Oreste, et non de ta mère.²(I, 8)

Les termes empruntés par Électre suggèrent un autre type de couple, un couple incestueux qui se joue des interdits sociaux et moraux. La fille d'Agamemnon forge sa propre union et n'hésite pas à ourdir des complots à l'encontre des autres.

Par ailleurs, la jeune fille se situe aux antipodes de la femme tant leurs convictions sont opposées. Cette idée réapparaît notamment dans *Judith* :

(Suzanne) : Oh ! Judith, en devenant femme, nous ne changeons pas seulement d'état, mais de sexe, mais de race. Je voudrais préserver ce miracle qu'est Judith jeune fille.³ (I, 8)

La femme semble la seule à pouvoir former un couple conventionnel, ce qui n'est pas le cas de la jeune fille. Celle-ci refuse de se couler dans le moule traditionnel et d'acquiescer à tous les compromis sociaux. Dans *Judith*, la jeune héroïne raille cette vie dans laquelle on cherche désespérément à la confiner.

(Judith) : Ainsi tu crois Joachim, que je me contenterai à mon âge, de la villa avec magnolias et plage séparée qu'on offre, sur leur déclin, aux femmes entretenues ? J'ai vingt ans.⁴(III, 6)

Ces propos de la juive prouvent bel et bien que celle-ci refuse de s'abandonner à un conformisme social, elle revendique ses principes, son intégrité et sa probité. La jeune fille apparaît donc comme une figure de prédilection dans l'esthétique de Jean

¹ *Simon le Pathétique*, op. cit., p. 306.

² *Électre*, op. cit., p. 629.

³ *Judith*, op. cit., p. 224.

⁴ *Ibid.*, p. 266.

Giraudoux ; elle est promesse d'un devenir meilleur : ce qui la sépare de la femme c'est justement sa liberté qu'elle chérit et protège tel un trésor. Elle sauvegarde cette droiture que l'épouse a perdue. La ligne de partage est quelquefois très fragile, et grande est la tentation de basculer dans l'univers compromettant des femmes. Électre rappelle le danger qui guette la jeune fille et contre lequel elle doit absolument se prémunir.

(Électre) : Je les connais, les jeunes filles qui ont tardé une seconde à dire non à ce qui était laid, non à ce qui était vil, et qui n'ont plus su leur répondre ensuite que par oui et par oui.¹
(II, 8)

Ces jeunes filles, véritables figures archétypales sont, selon Fernande Gontier, « comme Prométhée, elles refusent la sujétion et repoussent avec horreur l'idée d'asservir leur esprit aux lois des hommes et même à celles d'un clan qu'elles n'hésitent pas à trahir ».²

Ainsi Électre devient l'artisan de son propre destin ; elle ne veut pas d'un époux conventionnel, mais recherche son âme-sœur, ou plus exactement, son *âme frère*. Pour elle, le mariage n'est plus une institution sociale, mais une cérémonie qui réunit deux êtres complémentaires :

(Électre) : Que notre première heure de mariage nous ait donné cette ressemblance qui ne vient qu'aux vieux époux, cela promet, n'est ce pas, mère ?³ (I, 7)

Le mariage d'Électre est un vrai mariage car il n'est cautionné par aucun individu, ce sont les autres mariages qui sonnent faux. En effet, l'union matrimoniale telle qu'elle est pratiquée est effectivement perçue comme un avilissement, une souillure qui sépare à tout jamais l'univers de la femme de celui de la jeune fille. Dans *Judith*, Holopherne emprunte une image poétique pour rappeler cette dégradation à laquelle la femme est sans cesse exposée :

(Judith) : De quoi me sauves-tu en ce moment ?

(Holopherne) : De tout ce qui t'aurait flétri : du lit de mariage insipide, du réveil dans la belle famille, de ces souvenirs ridicules qui sont des témoins.⁴ (II, 7)

¹ *Électre*, op. cit., p. 674.

² Fernande Gontier, *La Femme et le Couple dans le Roman (1919-1939)*, Klincksieck, 1976, p. 143.

³ *Électre*, op. cit., p. 628.

⁴ *Judith*, op. cit., p. 251.

La jeune fille constitue également une menace dans la mesure où elle incarne une forme de solitude dont veulent à tout prix se défaire les autres personnages. En s'adressant à Électre, Clytemnestre lui avoue que le bonheur de sa fille est sans valeur car c'est « un bonheur pour vierges. C'est un bonheur solitaire ». ¹ (II,5). Seules quelques jeunes filles préserveront intacte leur unicité, les autres sombreront dans la compromission. Si la femme a basculé définitivement dans l'univers compromettant, la jeune fille peut encore se sauver. Elle se doit de garder sa chasteté et sa virginité.

(**Judith**) : Tout est femme en ce monde, de ce qui effleure, de ce qui embrasse, de ce qui salit. ² (II, 6)

Les termes n'ont dès lors plus la même signification pour tous les personnages ; Si Électre répugne à faire partie de l'association des femmes, c'est parce qu'elles incarnent pour elle le comble de la dégradation. La confrontation entre Clytemnestre et sa fille témoigne de cette différence fondamentale qui existe entre elles :

(**Clytemnestre**) : N'est-ce pas moi qui ai voulu que tu aies un mari ?

(**Électre**) : Pas du tout. Tu as voulu que je sois femme.

(**Clytemnestre**) : Quelle est la différence ?

(**Électre**) : Tu as voulu que je sois dans ton camp. Tu as voulu ne pas avoir perpétuellement devant toi le visage de celle qui est ta pire ennemie.

(**Clytemnestre**) : Celui de ma fille ?

(**Électre**) : Celui de la chasteté. ³ (I, 9)

Cette rupture qui sépare à tout jamais l'univers de la femme et l'univers de la jeune fille se retrouve dans toute l'œuvre, en particulier dans *Aventures de Jérôme Bardini*. Ainsi Stéphy a gardé sa chasteté car elle n'a pas eu pour mentor une mère :

Stéphy gardait en effet une pureté de jeune homme, qui venait sans doute de ce qu'elle n'avait pas eu autour d'elle une mère, c'est-à-dire un être de même essence, plus avancé en âge et en décrépitude, et qui, quel qu'il puisse être, donne l'exemple de l'être féminin impur et dégradé. ⁴

Ainsi, s'il est un élément auquel la jeune fille tient particulièrement et qu'elle chérit tel un véritable trésor, c'est bien sa virginité. Celle-ci n'est pas seulement un état

¹ *Électre*, op. cit., p. 655.

² *Judith*, op. cit., p. 249.

³ *Électre*, op. cit., pp. 632-633.

⁴ *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 48.

physique, elle renvoie aussi à une posture mentale. Il sera donc beaucoup plus question selon Albérès d'une « virginité sentimentale, spirituelle et cosmique, [...] ».¹ Dans *Judith* le personnage éponyme fait l'éloge de sa virginité en ces termes :

(Judith): Elle n'est pas l'innocence, pas même la pureté. Elle est ma pureté. Ce n'est pas la privation forcée ou volontaire d'un sens, de frénésies, de joies, c'est une promesse logée en moi comme un fils, la promesse de la plus belle défaite, de la honte la plus orgueilleuse.² (I, 8)

André Rousseaux va même jusqu'à recourir à un néologisme pour désigner cette attitude propre à la jeune fille chez Jean Giraudoux puisqu'il parle de « virginalisme » :

L'esprit de virginité, tel qu'il anime les héroïnes de Giraudoux, il faudrait inventer un nom pour le désigner ; il faudrait l'appeler *virginalisme*, [...]³

La virginité est véritablement un motif récurrent qui scande toute l'œuvre et seule la jeune fille est à même de la juger ; les autres personnages se fourvoient en considérant celle-ci comme un simple état physique. Par ailleurs, si la jeune fille est autant attachée à sa virginité, c'est bien dans la mesure où c'est elle qui lui permet une fois encore d'échapper à l'emprise masculine. Comme le rappelle judicieusement Fernande Gontier la jeune fille est « cet être vierge [qui] n'appartient pas encore au monde des hommes ».⁴

La jeune fille revendique sa virginité comme si elle constituait l'essence même de sa personne et un principe dont elle ne peut en aucun cas se défaire. F. Vidal ne s'y est pas trompée, qui parle « d'humanité virginale ».⁵ Cette virginité constitue à cet égard un Absolu. Or le sens étymologique d'absolu signifie « achevé, parfait, complet ».⁶ On comprend dès lors pourquoi la jeune fille répugne à former un couple puisqu'elle symbolise à elle seule un modèle de perfection. S'associer à un partenaire suppose pour elle l'avènement d'une dégradation. Dès lors, elle ne peut envisager d'union possible

¹ *Esthétique et Morale chez Jean Giraudoux*, op. cit., p. 312.

² *Judith*, op. cit., p. 224.

³ *Portraits Littéraires Choisis*, op. cit., pp. 127-128.

⁴ *La Femme et le Couple dans le Roman*, op. cit., p. 38.

⁵ Fabienne Vidal, « Animaux et végétaux dans la Folle de Chaillot », *Cahiers Jean Giraudoux, La Folle de Chaillot 1945-1995, Lectures et métamorphoses*, dossier établi par Guy Teissier et Pierre d'Almeida, Grasset, 1997, p. 155.

⁶ Emmanuèle Baumgartner et Philippe Ménard, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française, Pochothèque*, Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1996, p. 8.

qu'avec un être idéal comme c'est le cas pour Lia qui acquiert un regain de lucidité et décide de s'unir à un ange. L'état virginal devient dès lors « la ligne de départ à partir de laquelle paraissent s'offrir à eux tous les possibles ».¹

Ondine aussi possède toutes les caractéristiques intrinsèques de la jeune fille. Elle illustre comme les héroïnes précédentes le motif même de la virginité, puisqu'elle est une créature des eaux, elle subit une continuelle purification. On comprend dès lors qu'elle risque de perdre cet état tant privilégié en devenant une créature terrestre. Cette interaction qui existe entre la jeune fille et la nature est exprimée par Suzanne qui déclare à ce propos : « parfois j'apercevais, réclame de la nature, une autre jeune fille.² »

Quant à Ondine, elle croit en ses propres rêves, des rêves *fleur bleue* qui l'apparentent à une image quelque peu féerique. Ainsi cette créature espère que le baiser du prince charmant la débarrasse des médisances de son univers.

(Ondine) : Embrasse-moi, Hans, pour me brouiller avec elles à jamais.³ (I, 5)

Le baiser scelle l'entente du couple et les personnages recherchent expressément cette union physique. La Folle de Chaillot connaît la portée d'un tel geste, elle encourage ainsi les personnages à exprimer pleinement leur désir :

(La folle) : Embrassez vous tous deux, et vite !⁴ (Acte II)

La folle comme les jeunes filles ont en elles quelque chose qui tient du merveilleux, du conte de fées. Ondine semblait attendre la venue de son chevalier. Tout prend sens pour elle à partir de cet instant crucial :

(Ondine) : Je savais bien qu'il devait y avoir une raison pour être fille. La raison est que les hommes sont aussi beaux ...⁵ (I, 3)

¹ Yves Moraud, « Giraudoux et notre interrogation sur le pouvoir, le sens et le discours », *Cahiers Jean Giraudoux n. 12 .Modernité de Giraudoux*, [Colloque de Limoges 1982], Grasset 1983, p. 28.

² *Suzanne et Le Pacifique*, op. cit., p. 483.

³ *Ondine*, op. cit., p. 773

⁴ *La Folle de Chaillot*, op. cit., p. 1030.

⁵ *Ondine*, op. cit., p. 768.

Électre aussi a en elle cet aspect qui tire sur le merveilleux ; elle ne se réveille qu'au moment où réapparaît son frère.

La jeune fille incarne également un état édénique proche de celui de l'enfant. De ce fait, trois catégories se profilent dans l'œuvre de Jean Giraudoux résumées par Sylviane Coyault en ces termes:

Dès lors, le moi apparaît comme éclaté en trois figures archétypales : la femme d'abord, qui incarne l'expérience douloureuse du monde ; puis l'enfant qui représente la nostalgie d'un Eden désormais inaccessible ; et enfin le Père qui offre un idéal à la portée du héros, plus humain, une réconciliation possible avec le monde.¹

L'autre personnage qui interpelle l'attention dans l'œuvre, c'est l'enfant car il marque une autre forme de singularité qu'il serait important de relever.

¹ Sylviane Coyault, *Le Personnage dans L'Œuvre Romanesque de Jean GIRAUDOUX*, Ed Scientifique européennes, Berne, Publication universitaire européennes, 1992, p. 277.

2- La figure de l'enfant.

Comme la jeune fille, l'enfant a une présence très appréciable dans l'œuvre de Jean Giraudoux. Sa naissance même offre matière à réflexion. En effet, étrangement, il semblerait être le fruit d'un enfantement solitaire. Rappelons-que dans *Électre*, la jeune fille en vient à nier sa propre conception puisqu'elle rêve d'une naissance sans mère comme Dionysos. Dans *Choix des Élués*, c'est un petit peu l'inverse, puisque Claudie semble avoir été conçue uniquement par sa mère :

Ce qu'on avait pu lire sur le visage de Pierre, pendant la gestation de Claudie, c'était cet homme ne fait pas Claudie.¹

Cette naissance atypique semble déterminer l'avenir de l'enfant. La première conséquence concernera son état social.

L'enfant a souvent le statut de paria, c'est un rejeton de la société et c'est sans doute cette caractéristique qui séduit principalement l'adulte. Dans les trois œuvres que nous allons citer ci-dessous, l'enfant devient une sorte de guide pour l'adulte. Jérôme Bardini est ainsi attiré par la figure d'un enfant surnommé dans l'œuvre « the kid » car il se projette en lui. En le voyant, le héros comprend intuitivement son propre parcours :

Il devinait l'histoire du petit vagabond, sa fuite loin d'une famille adorée soudain haïe, ses liaisons hors de l'humanité, une existence en somme analogue à la sienne, avec la différence que les seules armes en avaient été, non la dureté et l'argent, mais la faiblesse, la pureté, et le dénuement.²

D'emblée, l'enfant semble vivre en marge de la société et c'est semblablement son statut de laissé pour compte qui intrigue certains personnages. Ainsi Jérôme aperçoit « un enfant [qui] allait, un peu vouté, en vagabond qui a dormi la nuit non pas allongé, mais accroupi ou debout, sous quelque voussure de porte ».³ Ce parcours analogue crée une affinité incontournable entre l'enfant et l'adulte.

Dans *La Grande Bourgeoise*, nous avons aussi un personnage similaire. François Rabot, l'adolescent rebelle qui vient trouver refuge auprès de Françoise a ce statut de

¹ *Choix des Élués*, op. cit., p. 626.

² *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 99.

³ *Ibid.*, p. 92.

paria, c'est un enfant des rues, un délinquant qui vient de s'échapper de son lieu de réclusion.

La troisième œuvre est *Choix des Élués*. Dans ce roman, Claudie représente l'enfant qui va pousser sa mère à fuir. Dans ces trois œuvres, une même constante apparaît : une envie irrépressible de se détacher de la société. Or à y regarder de plus près, ce statut de paria confère au personnage une forme de pureté indéniable. En effet, en décidant de se défaire de la société des adultes, l'enfant sauvegarde une intégrité morale et illustre une autre forme de virginité.

Le terme de virginité qui est souvent réservé à la jeune fille apparaît ici dans un contexte tout différent. François Rabot, le fuyard possède en lui une forme de pureté intéressante à expliciter. En effet, dans ce contexte, il est plus question d'un état psychique. Pour ce jeune homme, c'est une virginité de l'ignorance. Ce jeune détenu ne connaît quasiment rien aux codes et usages sociaux. Il découvre le monde avec étonnement. Ainsi il interroge Françoise non sans curiosité :

Soudain Françoise, qui tâtait machinalement les solitaires qui pendaient à ses oreilles, frémit d'entendre l'enfant parler, d'une voix haute et qui allait le dénoncer au surveillant, et prononcer les premières paroles qu'elle devait apercevoir de cet être infortuné ...

« C'est cela des diamants ? » dit-il.¹

Dans cette œuvre, le jeune délinquant semble vouloir lui aussi préserver sa virginité et ne pas se salir au contact des humains :

C'était lui évidemment qui se gardait, qui redoutait, qui souffrait d'un sens, d'une virginité inconnus à Françoise ...²

Ces jeunes gens conservent une innocence à laquelle se heurtent les adultes. Ce sont des figures emblématiques qui éclairent la lecture de l'œuvre. L'adolescent, l'enfant représentent encore un espoir, une tentative de renouer avec une certaine forme de pureté comme le remarque Myriam Lépron.

Si l'enfant est ainsi célébré, c'est qu'il est pourvu de dons exceptionnels, et, face à lui, les adultes abdiquent leur rôle d'initiateurs et reconnaissent l'enfant comme modèle incontestable.¹

¹ *La Grande Bourgeoise*, op. cit., p. 1149.

² *Ibid.*, p. 1144.

L'enfant impose un autre univers, dicté cette fois-ci non plus par les règles des adultes mais par ses propres aspirations. Ainsi durant l'absence de Fieschi et de Durlan, c'est François Rabot qui mène le jeu et Françoise doit bien reconnaître sur elle la victoire de l'enfant. Ce dernier demeure un partenaire privilégié, car il incarne une vérité cruelle, une vérité à laquelle les adultes veulent à tout prix se soustraire. C'est l'attitude caustique de François qui condamne la société, de la même manière que Claudie se montre particulièrement incisive quand il s'agit de juger l'autorité de son propre père. L'enfant apparaît à cet égard comme un être salvateur, vers lequel penche la vérité.

L'enfant est par ailleurs une figure particulièrement privilégiée car il symbolise tout d'abord un modèle d'espoir. Il est celui qui peut réécrire l'histoire. Dans *Judith*, Joachim rappelle l'impact que peut produire la présence d'un enfant sur les consciences.

(Joachim) : Quand les plus terribles engrenages semblent vouloir se mordre pour toujours, seul un doigt d'enfant ou de femme peut se glisser entre eux et stopper la machine, [...].² (I, 2).

En se détournant de ses semblables, l'adulte espère gagner quelque chose au contact de l'enfant. On ignore alors qui des deux va sauver l'autre. Peut-être l'enfant représente-t-il l'espoir d'un renouveau ? Vraisemblablement, en le côtoyant, l'adulte a le sentiment de subir une renaissance. Ainsi le réveil de l'enfant est particulièrement recherché par Jérôme :

Longtemps Jérôme resta à son chevet, savourant cette nativité.³

Cette attirance qui existe entre l'adulte et l'enfant va encore plus loin dans l'œuvre. En effet, l'enfant acquiert quelquefois le statut d'un Dieu. Comme le rappelle André Rousseaux, l'homme espère transgresser les lois en devenant Dieu :

Parce qu'enfin, au fond de toute tentative de paradis retrouvé, il y a l'ambition de l'homme qui ose rêver de se faire Dieu lui-même, et qui s'oppose ainsi au geste de Dieu fait homme.⁴

¹ Myriam Lépron, « Enfances », *Europe, Revue littéraire mensuelle*, op. cit., p. 69.

² *Judith*, op. cit., p. 203.

³ *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 105.

⁴ *Portraits littéraires*, op. cit., p. 88.

L'enfant réussit là où l'adulte a échoué. Il est en quelque sorte un Dieu à sa manière. C'est contre ce danger que le personnage de M. Deane cherche à mettre en garde Jérôme en affirmant ceci : « Adorer l'enfance, c'est la pire hérésie ».¹ Il y a chez l'enfant quelque chose qui rappelle étrangement les caractéristiques du démiurge. Dans *Choix des Élues*, l'expression même de : « caractère divin »² est mentionnée. Nous assistons alors à une véritable divinisation de l'enfant. Dans cette œuvre, Edmée attend la venue au monde de l'enfant comme une libération. L'enfant semble véritablement être le sauveur, celui qui met fin à une époque :

Cette apparition, soudaine comme une naissance, de la petite fille après le moindre baiser, la moindre étreinte, cette petite fille qui s'entêtait à renaître à chaque mouvement de tendresse de son mari, cela lui donnait exactement le plaisir que lui avait donné la première arrivée de Claudie, voilà huit ans : un repos, une détente de ce lien conjugal qui lui était doux, mais qui était un lien.³

Claudie apparaît alors comme l'enfant prodige, dont la mission sera précisément de protéger sa mère :

L'enfant-talisman qui protégeait Edmée des grands maux du monde la protégeait aussi, à l'aide de tapettes, de trappes ou de fruits empoisonnés, des dangers que ses premières lectures ou la saison désignaient comme les plus redoutables, mouches, tigres du Bengale, ou soleil.⁴

Désormais l'adulte n'a de maître que l'enfant et c'est vers lui qu'il se tourne le plus naturellement. Cette aimantation quasiment naturelle qui existe entre l'adulte et l'enfant apparaît notamment dans *La Menteuse*. Dans l'incipit de ce roman, le personnage de Réginald saisit la main d'un enfant au sein d'une cohue.

Il y avait eu quelque confusion à la porte, il avait pris la main de la petite que la foule pressait contre un mur, et elle n'avait plus voulu le lâcher.⁵

Une véritable symbiose se met en place entre la jeune fille et Réginald, une complicité à laquelle les adultes assistent impuissants :

¹ *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 122.

² *Choix des Élues*, op. cit., p. 591.

³ *Choix des Élues*, op. cit., p. 491.

⁴ *Ibid.*, p. 576.

⁵ *La Menteuse*, op. cit., p. 683.

Au réfectoire, il manquait un verre, et, comme on goûtait le vin du monastère, ils avaient bu dans le même verre.¹

L'enfant acquiert une telle importance qu'il finit par combler le vide ressenti par l'adulte. Ainsi de la même manière que Réginald s'était plu au contact d'une enfant, Nelly un peu plus tard dans le roman nourrit un souhait analogue, elle aurait préféré être au contact d'un Réginald enfant plutôt qu'à celui d'un Réginald adulte.

Un petit enfant aurait suffi, Réginald enfant. Elle l'aurait couché. Dans son propre lit évidemment. Il aurait été au centre du grand lit, tout petit, mais l'aurait rempli.²

Partager son lit avec un enfant et non un adulte résulte d'un véritable besoin de fusion. Cette dernière peut prendre plusieurs formes. *Choix des Élués* constitue un cas extrême. La petite fille, littéralement éprise de sa mère, veut s'unir à sa mère en évinçant littéralement son père :

La bouche de sa mère lui était chère, et ses dents et son haleine, et tout ce qui était partie proche ou lointaine dans le baiser, les lèvres, la langue, la modeste glotte, la salive. C'est qu'elle pensait à tout cela avec amour.³

Il y a dans cette description toute une charge érotique à laquelle le lecteur ne peut être indifférent ; Claudie cherche à renouer avec sa mère corps et âme quitte à retrouver un état antérieur.

L'œuvre suggère alors l'émergence d'un nouveau couple qui se détourne des sentiers battus. Loin de reproduire la configuration classique, l'œuvre nous convie à un véritable carnaval d'unions insolites. L'adultère y occupe une place importante et constitue l'un des motifs les plus revisités par Jean Giraudoux.

¹ *La Menteuse*, op. cit., p. 683.

² *Ibid.*, p. 718.

³ *Choix des Élués*, op. cit., p. 601.

B- Les adultères.

1- Les enjeux de l'adultère.

Si nous avons à relever tous les termes faisant référence à la tromperie conjugale, nous serions bien surpris de leur fréquence. À la scène 2 de l'acte I d'*Électre*, le terme « adultère » est employé à quatre reprises. Il sera relayé par le verbe « tromper » utilisé trois fois dans la tirade d'Agathe à la scène 6 de l'acte II. Le même verbe apparaît à quatre reprises à la scène 5 de l'acte I dans *Pour Lucrèce*. Avant d'aller plus loin dans l'analyse de l'œuvre, il serait intéressant de faire un petit détour par un roman contemporain qui traite précisément d'une relation conjugale agonisante. Il s'agit du *Mépris* de Moravia. Cet auteur italien n'a cessé dans ses romans de questionner la notion de couple. Dans cette œuvre, le narrateur relate ses déboires amoureux avec sa femme. L'histoire en elle-même a pour toile de fond l'écriture d'un scénario. Molteni, le narrateur est prié d'adapter pour le cinéma l'*Odyssée* d'Homère. L'interprétation fournie par le personnage ne peut que laisser le lecteur pantois. En effet, le roman se veut une déconstruction du mythe antique de la fidélité incarnée par Pénélope. Pour Rheingold, le metteur en scène, Pénélope trompe à sa manière son époux dans la mesure où elle ne l'aime plus. Cette conduite est d'autant plus blâmable que pour Rheingold, la fidélité de Pénélope n'est qu'illusoire. Selon lui, il est plus question d'une fidélité à un foyer qu'à un homme.

D'un sourire, Rheingold écarta mon objection :-Amour, non, monsieur Molteni, fidélité...Pénélope est fidèle à Ulysse, mais nous ne savons pas jusqu'à quel point elle l'aime...comme vous le savez, on peut être parfois absolument fidèle et cela sans aimer...Dans certains cas même, la fidélité est une forme de vengeance, de chantage, de revanche de l'amour –propre...fidélité, dis-je, non amour...¹

L'évocation de cette œuvre nous permet tout d'abord de voir que ce sont toujours les mêmes mythes qui sont revisités à travers les époques. De plus, les propos du personnage montrent clairement qu'il existe une différence entre l'amour et la fidélité et que la deuxième n'est aucunement la conséquence du premier. Ceci peut donc s'avérer

¹ Alberto Moravia, *Le Mépris*, Traduit de l'italien par Claude Poncet, [Bompiani, 1954], Flammarion, 1989, p. 103.

encore plus dangereux puisqu'on peut vivre auprès de quelqu'un pendant des années, lui être soumis tout en nourrissant à son égard de l'antipathie. Les auteurs jouent de ces notions auxquelles ils accordent une toute autre dimension. Pour en revenir à Jean Giraudoux, l'adultère aussi est à concevoir autrement. Il épouse plusieurs formes et ce serait réducteur de l'entrevoir comme le simple fait d'entretenir des rapports extraconjugaux.

Dans *Intermezzo*, Le Contrôleur avoue que chaque couple est malheureux et que chacun s'invente une autre compagnie même si cette dernière demeure fondamentalement fictive :

(Le Contrôleur) : Plusieurs ont noté 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, ou même l'animal femelle qui représente pour eux la compagne parfaite, la chatte ou l'écureuil.¹ (I,₄)

Autant dire que le motif de la trahison occupe une grande part des pensées des personnages. Dans *Combat avec l'ange*, le narrateur relate ses déboires amoureux avec Annie. Si la jeune femme l'a quitté, c'est pour une raison très claire parce qu'il l'a trompée. La tromperie dans cette œuvre ne consiste pas à fréquenter une autre femme mais à changer face à son partenaire. En effet ce que reproche Annie à son amant, c'est qu'il est devenu autre :

Il était de toute évidence que je la trompais, d'une tromperie qui n'avait pas la bassesse des tromperies habituelles, qui ne me supposait même pas de partenaire, mais la hauteur d'une tromperie ne lui enlève rien de son amertume.²

La première remarque qui s'impose repose sur un principe clé. Dans l'œuvre, couple et fidélité ne font pas très bon ménage ; ils correspondent quasiment à des notions antithétiques. Ainsi, dans *Sodome et Gomorrhe*, l'Ange, censé aider les hommes sur terre, établit ce terrible constat :

(L'Ange) : Je répète : O Dieu, voici le couple humain : un homme qui est l'époux de toutes les femmes d'autrui, une femme qui est l'épouse de tous les hommes des autres couples.³ (I,₂)

¹ *Intermezzo*, op. cit., p. 286.

² *Combat avec l'ange*, op. cit., p. 291.

³ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., 874.

Ces propos montrent qu'il est bien rare que des couples demeurent fidèles. *Pour Lucrèce* offre à ce titre une très belle illustration de l'adultère. En effet, la ville de Sodome et Gomorrhe se réincarne cette fois-ci dans le paisible village d'Aix en Provence. Mais cette fois-ci, ce n'est pas l'Archange qui vient instaurer le calme, mais un procureur et sa femme, chargés de rétablir la fidélité au sein du couple. La pièce débute par un réquisitoire, celui du libertin Marcellus qui désavoue sur un ton ironique la vertu.

(Marcellus) : Vous allez la voir en chair et en os s'asseoir dans quelques minutes sur cette chaise, de ses fesses de vertu... Contemplez-là. La vue de la vertu est autrement puissante que celle du vice pour redorer vos sens un peu blasés. Elle va goûter une glace de cette langue qui ne connaît que le baiser conjugal, Monsieur Oscar ; parler de cette bouche qui n'a jamais mordu que dans la vérité, Monsieur Julius ; prendre ses gâteaux d'une main qui ne s'est jamais fourvoyée dans l'ombre, mon cher Armand...¹ (I,4)

Contrairement au vice, la vertu personnifiée a ici quelque chose de rébarbatif. Pour ce libertin, la présence de Lucile est une véritable menace car comme Électre, cette catégorie de femme ne s'arrête qu'une fois tout le mal définitivement éradiqué. Dans cette œuvre, deux discours radicalement opposés s'affrontent. D'un côté, Lucile brandit le drapeau de la fidélité conjugale et de l'autre Paola fait l'éloge de l'adultère sous toutes ses formes. Cette dernière entend libérer l'épouse du joug conjugal et faire taire à jamais son chant sur la fidélité de l'amour :

(Paola) : Tout ce qu'une femme murmure à l'amour en cantiques ou en insultes fracasse le tympan de toutes les autres femmes.² (II,4)

Beaucoup de jeunes femmes ironisent sur le discours de la fidélité et en exposent un autre qui contrecarre les schémas canoniques.

Véritable échappatoire, l'adultère se rencontre lorsque l'épouse ne parvient plus à « aduler » son époux et perd confiance en lui. Cette prise de conscience est relativement tardive comme l'exprime Hécube.

(Hécube) : À mesure que nous vieillissons, nous les femmes, nous voyons clairement ce qu'ont été les hommes, des hypocrites, des vantards, des boucs.³ (I, 6)

¹ *Pour Lucrèce*, op. cit., p. 1038.

² *Ibid.*, p. 1086.

³ *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, op. cit., p. 500.

Toute femme trouve alors sa propre justification. Dans *Sodome et Gomorrhe*, Lia souhaite improviser une nouvelle danse pour le couple et se défaire des pas classiques. Elle légitime de ce fait son adultère en avouant qu'elle ne fait que répondre aux desseins divins :

(Lia) : Ce pas de quadrille entre les couples de Sodome, n'est-ce pas une figure inspirée par vous ? Dieu permet de rompre les couples stériles. Il ne naissait du nôtre que la paresse d'âme.¹ (I, 4)

La plus belle justification est offerte par Clytemnestre qui fustige l'image de son époux défunt. En effet, elle désavoue la figure d'Agamemnon et cherche à flétrir sa mémoire. Ainsi, lorsqu'Électre questionne sa mère à propos de son adultère, la veuve d'Agamemnon avoue :

Ecoute-moi ! Je n'ai pas d'amant. J'aime.² (II, 5)

En parlant d'amour et non pas d'amant, Clytemnestre légitime en quelque sorte la relation qu'elle entretient avec Egisthe. La veuve d'Agamemnon ouvre la voie aux autres femmes. Son discours sera repris plus tard par Agathe. Cette dernière espère quant à elle, porter ouvertement préjudice aux sacro-saintes lois conjugales. Ainsi, loin d'éprouver un quelconque remords ou regret, elle n'hésite pas à célébrer haut et fort son adultère. Tout en le décrivant, elle semble le revivre pleinement et en savourer chaque terme :

Que je l'ai caressé, ce bois, en te tournant le dos, durant mes insomnies ! C'est de l'olivier.³ (II, 6)

Tout en partageant le domicile et le lit conjugal, Agathe se détournait sournoisement de son mari pour redécouvrir le plaisir des sens. Clytemnestre renchérit sur cette idée en avouant que son amant était de l'envergure de son mari :

¹ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 882.

² *Électre*, op. cit., p. 654.

³ *Ibid.*, p. 659.

(**Clytemnestre**) : Et quand au réveil, je le trompais, comme Agathe, avec le bois de mon lit, un bois plus relevé, évidemment, plus royal, de l'Amboine.¹ (II, 8)

Difficile de ne pas lire dans ses propos toute la dérision du personnage qui se moque de tous les attributs royaux. Une fois encore, nous voudrions nous reporter à l'œuvre de Balzac *La Femme de trente ans* dans laquelle l'auteur fait part des envies de la jeune femme :

Son mariage était cause de cette perversité à priori qui ne s'exerçait encore sur rien. Cependant elle s'était déjà demandé pourquoi résister à un amant aimé quand elle se donnait contre son cœur et contre le vœu de la nature à un mari qu'elle n'aimait plus.²

L'adultère embrasse dès lors un champ beaucoup plus large et prend un tout autre sens.

En effet, l'adultère tout comme la virginité ne renvoie pas à la même idée chez tous les personnages. Dans *Pour Lucrèce*, par exemple, Paola opère littéralement un coup de théâtre en affirmant que c'est Lucile, la femme adultère par excellence.

(**Paola**) : Mais, pour les hommes, vous sentez chacun d'eux net, achevé, mâle, dans son enveloppe et son esprit, et ce jeu de vertu que vous nous jouez n'est que la coquetterie, l'effroi et le délire d'un corps qui vous échappe devant les statues de chair immuables et précises dont ces messieurs vous environnent.³ (I,8)

Pour l'épouse d'Armand, l'adultère se loge dans le désir et non pas dans l'acte. Comme l'indique exemplairement Jacques Robichez, « cette femme de tant d'amants est, à sa manière, fidèle à son mari ». ⁴ Ainsi malgré ses nombreuses aventures, elle est restée fidèle non pas à *un* homme mais à l'homme tout court.

(**Paola**) : Moi, je ne vois, je n'aime jamais qu'un seul homme. Il change, parfois, je l'avoue, je le change, mais je n'aime que lui.⁵ (I, 8)

En somme tout porte à croire que l'adultère est un phénomène purement féminin. Dans *Ondine*, le chevalier rappelle cette réalité en ces termes :

¹ *Électre*, op. cit., p. 678.

² *La Femme de trente ans*, op. cit., pp. 1084-1085.

³ *Pour Lucrèce*, op. cit., p. 1058.

⁴ Jacques Robichez, Notice de *Pour Lucrèce*, TC, op. cit., p. 1794.

⁵ *Pour Lucrèce*, op. cit., p. 1058.

(Bertha) : [...] A quoi donc reconnais-tu les vraies femmes ?

(Hans) : A ce qu'elles trompent. Elle m'a trompé.¹(III, 1)

Les hommes ne sont pas les seuls à établir ce constat, les femmes elles-mêmes semblent partager ce point de vue. En effet, dans *Cantique des cantiques*, Florence évoque cette duplicité féminine :

(Florence) : il ignore que la fiancée la plus fidèle peut écrire à un tiers des lettres d'amour, que la femme liée par des cordes à son amant peut faire des signes au locataire d'en face, qu'une épouse royale peut tromper dans le lit même son époux endormi.² (I,4).

À l'exception d'Alcmène et d'Andromaque, les personnages féminins sont des anti-Pénélope pour qui le terme « fidélité » n'est qu'une illusion, un principe difficilement conciliable avec la réalité des époux. Pour autant, cela ne signifie pas que la femme soit pleinement responsable de cette situation. En effet, l'homme est aussi coupable que son épouse car il se montre trop crédule. La faute est donc doublement partagée. Et c'est pour cette raison que Lucile, la nouvelle conscience d'Aix, se montre aussi intransigente avec les épouses adultères qu'avec les maris trompés :

(Lucile) : Si tout ne le lui crie pas, s'il ne devine pas à l'odeur de sa maison, au nez de sa femme, à la queue de son chien, si ses poissons chinois qu'il élève avec tant de fierté dans son aquarium ne le lui crient pas, il est aussi coupable et méprisable que les autres.³ (I, 2)

Par ailleurs si les personnages savourent à ce point leur adultère, c'est bien dans la mesure où ils ont le sentiment d'avoir trouvé une faille divine. En effet, le couple renvoie à Dieu l'image même de son échec. Il s'agit en quelque sorte de la première méprise divine, la seconde concerne le temps. Ce dernier semble être un parfait auxiliaire de tromperie. Dans *La Menteuse*, Nelly prend conscience de cet adjuvant et reconnaît l'erreur divine. Elle déclare :

Celui qui nous régit devait vraiment se repentir d'avoir inventé le temps, qui ne permettait la tromperie que dans la succession et l'alternance.⁴

¹ *Ondine*, op. cit., p. 828.

² *Cantique des cantiques*, op. cit., p. 739.

³ *Pour Lucrèce*, op. cit., p. 1043.

⁴ *La Menteuse*, op. cit., p. 725.

Dans *Pour Lucrèce*, Lucile adopte un point de vue quasi similaire. Ainsi elle espère se dédouaner en se servant du temps comme d'une ruse :

(Lucile) : Il faut tout dire. Ce mariage n'aurait peut-être pas précédé le nôtre. Il serait peut-être venu après. Mais seulement dans ce temps des hommes... Dans l'autre, puisqu'il n'aurait eu rien de commun avec le nôtre, puisque l'autre mari serait mort, il suffirait de le déplacer dans ma vie, de le pousser à son début, de le reculer à son terme... ¹(III,2)

Dans ce contexte, Lucile cherche à replacer son adultère dans un espace temps qui puisse le justifier.

L'adultère, qui a donc une assez large acception dans l'œuvre, emprunte plusieurs formes. En effet, il n'est pas seulement perçu comme le fait d'entretenir des rapports extraconjugaux. À l'instar de la virginité, l'adultère est d'abord un phénomène mental. Ainsi, bien des épouses ont trompé leurs maris premièrement dans leur esprit. Agathe dans *Électre* expose cette liberté ignorée par l'époux :

(Agathe) : Quand je te regarde, je te trompe. Quand je t'écoute, quand je feins de t'admirer à ton tribunal, je te trompe. ²(II, 6)

René Marill Albérès revient sur cette situation quasi onirique. Pour ce critique, l'épouse adultère se réfugie dans ses rêves pour se détourner de son mari : « la femme qui, n'ayant pas trouvé son compagnon, trompe son mari non avec d'autres hommes mais avec ses rêves ». ³ L'adultère emprunte différentes formes et la femme rusée ne cesse de l'expérimenter. Comme précédemment pour la fuite, les héroïnes en font tôt ou tard l'expérience. L'adultère est quelquefois en puissance. Ainsi dès les premières pages de *Choix des Élues*, Edmée ressent sa faute à venir :

La seule vérité qui s'en dégageât vraiment ce soir, après cette réflexion dans un champ que les enfants n'avaient pu troubler de leurs aimants, la solennité du repas les empêchant de se lever à chaque instant de table, était bien cette impression de faute, de tromperie. [...]. Elle imaginait mal le retour au foyer de la femme adultère. ⁴

L'acte qu'Edmée s'apprête à accomplir est irrévocable. Cette épouse et mère ne peut plus se concevoir dans cette représentation figée. Les objets mêmes qui font son

¹ *Pour Lucrèce*, op. cit., p. 1097.

² *Électre*, op. cit., p. 659.

³ *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, op. cit., p. 446.

⁴ *Choix des Élues*, op. cit., p. 483.

quotidien sont entachés de tout un passé dont elle espère se défaire. Elle cherche ainsi principalement à échapper au lit conjugal conçu comme un véritable piège. En effet, celui-ci n'est en définitive qu'un linceul sur lequel s'étend désormais son couple « spectre ».¹ En quittant le lit conjugal, souillé par sa vie de femme, Edmée redécouvre toute la fraîcheur d'un lit vierge :

Au fond elle avait eu raison de chercher pour une nuit un lit sauvage. Celui de la maison était devenu une espèce de coffret, de buffet, un lit de bât...².

Les objets perdent leur fonction première et sont employés à d'autres fins. Ainsi, le banc, topos romantique par excellence devient dans *Choix des Élues*, l'emblème même de la trahison.

Assis sur un banc, le banc qui lui avait semblé avoir été celui d'Edmée, c'est une explication qu[e Pierre] demandait à ce rival heureux.³

Il existe aussi une autre forme d'adultère tout aussi surprenante dans l'œuvre et qui consiste cette fois-ci à partager une amitié pour le moins suspecte.

¹ *Sodome et Gomorrhe. op. cit.*, p. 877.

² *Choix des Élues, op. cit.*, p. 529.

³ *Ibid.*, p. 539.

2- L'amitié : un adultère déguisé.

L'amitié est défendue par beaucoup de personnages qui l'entrevoient comme un bon compromis au sein du couple. Isabelle reconnaît son côté salvateur :

(Isabelle) : Cette heure vide de la journée que les autres épouses donnent à des visiteurs autrement dangereux, à leurs souvenirs, à leurs espoirs, au spectre de leur propre vie, à leur amant aussi, pourquoi ne serait-elle pas l'heure d'une amitié invisible ?¹ (II,₃)

Ainsi dans *Amphitryon 38*, Alcène offre une autre forme d'affinité basée cette fois-ci non pas sur l'amour physique mais sur un lien amical. Il semblerait que cette complicité ne soit en réalité qu'un adultère déguisé. En effet, l'épouse partage en quelque sorte son jardin secret avec un autre que son époux. Dans *Amphitryon 38*, Alcène fait un amalgame en empruntant dans son discours l'adjectif « vierge », très ambivalent :

(Alcène) : Vraiment ! Oh ! Alors je suis ravie ! Je n'hésite plus ! Je vous offre mon amitié. Vous l'aurez vierge...² (III, ₅)

À défaut d'amour, Alcène offre à Jupiter une autre forme de connivence. C'est cette même amitié suspecte qui existe entre Florence et le Président dans *Cantique des Cantiques*. La ligne de partage est quelquefois très fragile entre l'amour et l'amitié : c'est bien ce que déclare Florence au Président :

(Florence) : Il ignore que l'amitié peut être l'amour, l'entente la liaison, l'affinité la connivence. Il ne sait rien, il ne devine rien, de vous, de moi... En ce moment, naïvement, il croit que nous sommes là pour parler de lui.³ (I, ₄)

L'amitié apparaît comme une force beaucoup plus vive que l'amour, c'est une véritable entremetteuse qui pousse les êtres à se rencontrer :

¹ *Intermezzo*, op. cit., p. 318.

² *Amphitryon 38*, op. cit., p. 186.

³ *Cantique des Cantiques*, op. cit., p. 739.

(Le Président) : Nous nous rencontrions parce qu'une amie soudoyait, pour faire croiser nos routes, les couturiers, les directeurs de théâtre, le parlement, le beau temps, la pluie. Une amie qui était l'amitié. Elle nous poussait constamment l'un vers l'autre, chaque seconde, chaque minute, la nuit, le jour.¹ (I, 4)

Quelquefois, l'époux lui-même est aveugle au comportement de son épouse. Ainsi lors de leur entrevue, Jérôme révèle au Président l'amour que lui voue Florence :

(Jérôme) : 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.² (I, 2)

Dans *Choix des Élués*, l'héroïne trompe également son époux de manière détournée, puisqu'elle entretient une complicité avec ses musiciens de prédilection. Edmée refuse de les partager avec quelqu'un comme on refuserait de partager son mari avec une autre femme. Ce rapport exclusif qu'entretient la jeune femme avec ses artistes interloque Pierre :

Tu me trompes avec eux. Tu ne veux pas les partager avec moi.³

Mais ce qui est intrigant dans *Choix des Élués*, c'est que la jeune épouse parvient à tromper son mari même avec leur propre fille.

Oui, c'est bien cela qu'était Claudie, cela que pensait Claudie. Sa mère avait trompé Pierre, avait trompé le foyer, avec elle...⁴

Dans *Judith*, l'adultère prend une toute autre dimension, il consiste cette fois-ci non pas à tromper son époux, mais chose encore plus grave à tromper Dieu :

(Jean) : Ils ont juré de te joindre, de te punir. Tu les connais. Même s'ils doivent être massacrés ici, ils trouveront le moyen de te tuer d'abord. Ils te préparent le pire des supplices, celui des adultères, car tu as trompé Dieu.⁵ (III, 2)

¹ *Cantique des Cantiques*, op. cit., p. 735.

² *Ibid.*, p. 732.

³ *Choix des Élués*, op. cit., p. 498.

⁴ *Ibid.*, p. 525.

⁵ *Judith*, op. cit., p. 258.

En effet, en brisant la règle tacite qui existait entre lui et le Créateur, l'homme se montre deux fois coupable car il a violé ce « caractère sacré »¹. Il est adultère et en même temps transgresseur. Certains personnages mis en scène par Giraudoux sont les dépositaires de l'héritage chrétien. Ainsi dans *Sodome et Gomorrhe*, Dieu ne peut tolérer l'échec du couple car il est assimilé à une trahison. L'Archange rappelle ce pacte qui les lie :

Et Dieu sévissait contre eux durement, mais jamais mortellement, car ce jumelage et cette ligue contre lui-même étaient aussi une fidélité et une promesse.²

Nous voudrions nous arrêter quelques instants sur cette idée. En effet, dans la tradition judaïque, le mariage fait l'objet d'une sanctification. On comprend dès lors pourquoi l'ange dans *Sodome et Gomorrhe* vient rappeler les hommes à l'ordre. Dans la conception chrétienne, le mariage aussi a une dimension sacrée car ce n'est pas seulement une alliance entre un homme et une femme mais un pacte avec Dieu. Le rompre, c'est d'une certaine manière commettre un sacrilège car le couple est une « Église domestique ».³ L'œuvre de Giraudoux qui rend compte de toutes ces influences met en lumière des personnages qui brisent ces pactes avec le divin. Dans sa thèse, François Hohwald revient sur cette alliance des hommes et de Dieu :

On l'entend, les couples chrétiens reconnaissent que dans l'Église, le couple ne peut se définir que par rapport à une relation à Dieu, une relation forte, particulière, filiale entre Dieu et la femme et l'homme.⁴

Car en réalité l'amour qui unit un homme à une femme devrait être un écho à l'amour qui unit Le Christ à son *Église*. Dans *Amphitryon 38*, bien que nous soyons dans une représentation païenne, Alcène refuse une relation extraconjugale car pour elle, l'amant est beaucoup plus du côté du désir que de l'aimée. Cette idée trouve un retentissement dans la thèse précédemment citée et montre qu'il existe dans l'œuvre des points de jonction entre représentation païenne et représentation chrétienne :

¹ *Entre idéal d'Église et réalité vécue : le couple chrétien marié, disciple du christ, op. cit.*, p. 32

² *Sodome et Gomorrhe, op. cit.*, p. 857.

³ *Entre idéal d'Église et réalité vécue : le couple chrétien marié, disciple du christ, op. cit.*, p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 35.

L'amour dirigé uniquement vers soi rompt le lien amoureux. Dans ce cas, nous avançons l'hypothèse que la personne est plutôt amoureuse de l'amour qu'amoureuse d'une autre personne, et l'amour vécu comme tel n'a rien à voir avec l'amour tel que Jésus le vit et le propose dans l'Évangile.¹

Dans *Sodome et Gomorrhe*, c'est cette même trahison qui est révélée :

(Lia) : Et la nuit, j'avais un remords épouvantable. Je trompais quelqu'un. Je trompais Dieu.² (I, 3)

En brisant l'image du couple traditionnel, l'homme se montre aussi orgueilleux car il s'est placé au dessus de la volonté divine :

Ainsi, le couple correspond à ce que Dieu a désiré pour l'homme et pour la femme, qui ont choisi cette forme de vie à deux. Le couple fait donc partie du plan d'amour de Dieu pour la femme et pour l'homme.³

Ainsi l'œuvre décline la mélodie du couple sur plusieurs tons et il semblerait que l'harmonie ne soit plus de mise. L'adultère devient alors un ressort de l'intrigue et ce qui fait sa particularité, c'est la manière dont il est perçu par certains personnages. L'adultère devient une forme de rébellion qui dit un sentiment de révolte. C'est ce même sentiment qui fait naître les couples sacrilèges.

¹ *Entre Idéal d'Eglise et réalité vécue : le couple chrétien marié, disciple du Christ, op. cit.*, p. 170.

² *Sodome et Gomorrhe, op. cit.*, p. 881.

³ *Entre Idéal d'Eglise et réalité vécue : le couple chrétien marié, disciple du Christ, op. cit.*, p. 32.

3- Des couples frauduleux aux couples sacrilèges

Outre les couples adultères, il existe les couples frauduleux, ceux qui cherchent à tromper l'autre, à le duper. Ainsi beaucoup de personnages entendent usurper l'identité d'autrui. Jupiter prend la forme d'Amphitryon pour pénétrer dans les appartements d'Alcmène. Dans *Judith*, Egon prend la place d'Holopherne et Suzanne celle de Judith. Comment expliquer cette usurpation d'identité ? Il semblerait que ce soit une double métaphore, l'une théâtrale, le théâtre faisant sans cesse l'objet d'une représentation en abyme, mais il semblerait aussi que ce soit une métaphore de la vie conjugale. Les deux partenaires vivraient dans une sorte de méprise, chacun cherchant à dissimuler sa propre vérité.

Les couples sacrilèges se taillent également dans l'œuvre la part du lion. L'incapacité de croire encore à l'homme pousse les jeunes femmes à rechercher une union plus sûre ou du moins plus pure. Ainsi Nelly dans *La Menteuse* ressent l'attrait de cette alliance :

O, comme elle ressentait tout d'un coup l'infortune d'aimer un homme ! comme il eût été plus sûr d'être amoureuse de Dieu !¹

Dans *Sodome et Gomorrhe*, Lia qui n'a plus foi en l'homme, est tentée par l'union avec un autre être, en l'occurrence un ange. Son discours, jugé impie, constitue une véritable revendication. Lia veut expérimenter un autre type d'union, une autre histoire.

(Lia) : Je n'ai jamais parlé, et dans mon silence et dans mon bavardage, -et vous l'avez compris à ma première parole-, que de mon désir d'avoir pour compagnon un autre être qu'un homme.² (I, 4)

La jeune femme est attirée par un être qui lui est interdit ; les hommes ne semblent plus la satisfaire :

¹ *La Menteuse*, op. cit., p. 798.

² *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 883.

(L'ange) : Pour la dernière fois, entre les deux as-tu choisi ?
(Lia) : J'ai choisi, pas entre les deux.
(L'ange) : Qui as-tu choisi ?
(Lia) : Vous ! (I, 4)¹.

La réponse de Lia est comble d'obstination : elle nargue au plus haut point l'ange, en lui proposant une alternative qu'il n'a pas prévue. Après l'ange, la jeune femme ne trouvera de réconfort qu'auprès des êtres comme elle : la fin de l'œuvre s'achève sur un tableau saphique, la femme semblant s'être définitivement débarrassée de la présence masculine :

(Lia) : Il n'y a plus d'hommes, Ruth bien-aimée. C'est pour cela que l'air est léger, que tu es légère. On a enlevé les hommes de notre âme et de notre corps. C'est notre cadeau de fin du monde.² (II, 8)

Même dans *Pour Lucrèce*, il existe quelques traces d'un saphisme latent. Ainsi en observant Lucile, Paola ne peut s'empêcher d'éprouver une admiration équivoque :

(Paola) : Que tu es belle, ma petite ennemie, que tu es précise, que tu es toi-même, dans ton sommeil ! L'homme dans la nuit reste ce qu'il est dans le jour, un à- peu-près. L'homme le plus volontaire n'est qu'une esquisse, qu'un barbouillage sur le décor humain. Aussi sa bouche, ses mains se promènent-elles à tâtons sur la création. Toute femme est comme toi, belle Lucile, achevée comme une clef.³ (I, x)

Or en réalité, cette union dit en réalité un rêve éperdu de virginité. En refusant de s'unir à l'autre sexe, les femmes préservent une certaine pureté. Face à cette représentation, les hommes de leur côté semblent s'unir et vouloir bannir toute présence féminine :

(Jean) : À des milliers de lieues, hors d'atteinte. Il n'y a aura plus jamais de femmes pour nous, Jacques. Dieu soit loué.⁴ (II, 8)

¹ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 884.

² *Ibid.*, p. 913.

³ *Pour Lucrèce*, op. cit., p. 1065.

⁴ *Cantique des Cantiques*, op. cit., p. 913.

Cette situation offre matière à réflexion car pour l'écrivain, le couple, tel qu'on l'entend communément, est l'édifice sur lequel se fondent les grandes civilisations. Dans *La Française et La France*, il déclare :

Quelles sont les bases d'une civilisation ? Elles sont les mêmes partout. Les civilisations, quelles qu'elles soient, sont déterminées avant tout par un facteur : les rapports de l'homme et de la femme. Jamais jusqu'à présent il n'y eut de civilisation unisexuelle. Toutes les grandes civilisations ont été des civilisations de communauté.¹

Outre les relations homosexuelles, d'autres liaisons sont expérimentées dans l'œuvre. Ainsi, on ne peut faire l'impasse sur les couples incestueux. La relation Père-Fille est à ce titre très privilégiée. Ainsi dans *La Menteuse*, Nelly cherche à travers Fontranges à retrouver son père. C'est pour elle l'unique moyen d'atteindre le bonheur :

C'est le seul bonheur que je puisse ressentir encore : épouser mon père.²

C'est cette même attirance incestueuse qui se retrouve chez Électre. Il existe en effet, premièrement un amour partagé entre la sœur et le frère. Oreste devient en quelque sorte le fils d'Électre. La fille d'Agamemnon vit dans un rapport quasi fusionnel avec Oreste et n'admet aucune intrusion. En voulant s'unir corps et âme à son frère, Électre reproduit d'une certaine manière le mythe de Castor et Pollux.³ Grâce à Oreste, Électre n'est plus une âme errante, elle a trouvé un équilibre.

Les propos d'Eléonore Roy Reverzy reprennent cette idée :

Au terme de cette union androgynique et incestueuse, sont atteintes l'harmonie et la réconciliation du cœur et de la raison, de l'intuition et de l'abstraction, du Féminin et du Masculin.⁴

Une fois encore, J Giraudoux mêle les références païennes et bibliques. Électre semble dès lors être un avatar de Gaia. Cette dernière s'est unie avec son propre fils dans la mythologie. Mais cette attirance pour l'inceste ne se manifeste pas seulement envers son frère. En effet, la haine qu'elle manifeste à l'égard de sa mère est bien suspecte et semble cacher un véritable amour. Dans *La Grande Bourgeoise*, nous

¹ Jean Giraudoux, *La Française et la France*, [NRF Gallimard, 1951], p. 45.

² *La Menteuse*, *op. cit.*, p. 813.

³ Castor et Pollux sont les enfants jumeaux de Lédä, ils symbolisent dans la mythologie, l'union fraternelle.

⁴ *La Mort d' Eros*, *op. cit.*, p. 264.

pouvons aussi voir la peinture d'un amour incestueux. C'est à une relecture du complexe d'Œdipe que le lecteur est convié. En effet, François, qui a grandi sans mère, semble à la recherche d'une figure maternelle :

Il suça le crayon, d'une aspiration qui donna de la douceur et du sens à son visage... A défaut de sein maternel, pensa amèrement Françoise, pour les enfants trouvés il reste les crayons...¹

D'ailleurs les deux hommes, Fieschi et Durlan, ne sont que des avatars de père que François cherche d'une certaine manière à évincer. C'est ce même schéma qui ressurgit dans *Églantine* : la jeune femme semble à la recherche d'une figure paternelle en la personne de Fontranges et de Moïse.

En somme, l'œuvre est un long poème sur le couple, elle en expose toutes les caractéristiques et souvent toutes les imperfections. Jean Giraudoux repense et réinvente la notion de couple. Le triangle amoureux traditionnel est ébranlé et nous assistons à une toute nouvelle représentation.

¹ *La Grande Bourgeoise*, op. cit., p. 1146.

C-Vers une nouvelle conception du couple

1- L'amant : un passage obligé.

Dès lors, se dessine un nouveau ménage à trois. Mais ce n'est en aucun cas la configuration traditionnelle qui est donnée à voir. En effet, l'amant semble désormais devancer le mari, il vient avant lui dans le temps. Ainsi, afin de se donner corps et âme à son époux, Juliette se doit d'abord de faire l'expérience d'un amant. Pour pouvoir vivre avec Gérard en harmonie, elle doit se libérer de la présence étouffante des autres hommes qui appartiennent à son passé. C'est en quelque sorte un rite d'initiation, un passage obligé comme le précise le texte:

Il y avait à délivrer Juliette de tous ceux qui la tenaient, sans le savoir d'ailleurs, emprisonnée.¹

Pour comprendre ce nouveau besoin de la femme, il faudrait se replonger dans le contexte social de l'époque. En effet, l'œuvre est le fruit de toute une nouvelle manière de penser amorcée par certains intellectuels qui ont donné à la femme un statut égal à celui de l'homme. François Hohwald dans sa thèse revient sur l'indépendance de la femme qui apporte de profonds changements dans un couple :

Cette indépendance se vit selon deux stratégies bien différentes : elle est le fruit, soit du travail salarié de la femme qui provoque un désengagement des tâches domestiques qui lui étaient classiquement réservées, soit d'un renforcement culturel qui fait que ces tâches domestiques confèrent à la femme un authentique pouvoir décisionnel autonome vis-à-vis de son conjoint.²

Dans un ouvrage paru avant la première guerre, Léon Blum revient sur la nouvelle place que la femme est en train d'acquérir et qui ne cessera de grandir après les deux grandes guerres. Son essai *Du Mariage* trouve un certain écho chez Jean Giraudoux, il y parle notamment de la femme en ces termes :

¹ *Juliette au pays des hommes*, op. cit., p. 792.

² *Entre Idéal d'Eglise et réalité vécue : le couple chrétien marié, disciple du christ*, op. cit., p. 150.

Plus sensuelle encore et plus passionnée que l'homme, parce qu'elle est plus personnelle et plus attachée à la vie, la femme aussi a sa « gourme » à jeter, et il n'est pas moins téméraire qu'elle se marie avant de s'en être délivrée. Dès que l'on a conçu le mariage comme un état solide et durable, il apparaît nécessaire que la femme, elle aussi, ait mené « sa vie de garçon », sa vie de passion et d'aventures.¹

Avant de s'enfermer dans la geôle du mariage, la femme doit goûter à tous les plaisirs de la vie. Comment ne pas songer aux paroles d'Holopherne dans *Judith*, lorsqu'il évoque les véritables plaisirs de l'amour extraconjugal ? Il espère être l'amant de Judith afin de la faire accéder aux jouissances interdites. Pour cet ennemi des juifs, le plaisir ne saurait être confondu avec les lois humaines encore moins divines.

Mais il est encore quelques endroits qui leur sont interdits ; seul je sais les voir. Ils subsistent, sur la plaine ou la montagne, comme des taches de paradis terrestre.² (II,₄)

Holopherne comme les autres amants dans l'œuvre est une présence nécessaire, c'est lui qui prend en charge l'apprentissage de la future mariée. L'attitude de Judith est tout aussi surprenante, elle ne se sent pas salie au contact de son ennemi mais elle éprouve de la honte vis-à-vis d'une société très religieuse qui en a fait une héroïne :

(Judith) : Que le Dieu des Juifs et les Juifs se soient occupés vingt ans à me flatter, à m'aduler, qu'ils aient abusé de ma confiance pour me lancer dans ce guet-apens, non ! Ma pensée ne peut accepter cette honte.³ (II,₄)

Judith constitue à cet égard un cas extrême. En effet, elle voudrait goûter à la véritable passion en tant que plaisir et refuse la Passion en tant que sacrifice et souffrance. Elle se détourne définitivement de son fiancé et n'hésite pas à vanter son acte. Dans une euphorie exaltante, elle déclare :

(Judith) : Et les joies du lit, elle les a épuisées et sollicitées, jusqu'à la dernière.⁴ (III,₅)

Le cas est un petit peu différent pour les autres personnages féminins. En effet Juliette par exemple n'a pas conscience de fauter, sa mission s'intègre dans le processus du mariage et le billet qu'elle adresse à Gérard est sans équivoque :

¹ Léon Blum, *Du mariage*, Albin Michel, 1907, p. 31.

² *Judith, op. cit.*, p. 244.

³ *Ibid.*, p. 243.

⁴ *Ibid.*, p. 265.

Adieu pour un mois, Gérard. Je prends le train de 8h10. Je t'aime et dans un mois je serai ta femme.¹

L'emploi du futur témoigne de la bonne foi de Juliette qui n'a pas conscience de trahir son fiancé mais au contraire de servir sa cause. Curieuse attitude qu'on retrouve chez plusieurs personnages féminins. En effet dans *Cantique des Cantiques*, nous assistons à une démarche similaire. Florence s'offre une halte avec le Président avant de dire « oui » à son fiancé. Lise Gauvin illustre merveilleusement cette idée dans la Notice :

L'opposition des deux hommes, le Président et Jérôme, renverse les termes habituels du ménage à trois. Au lieu d'un jeune amant qui consolerait d'un vieux mari, voici qu'un jeune mari va supplanter l'amant aimé.²

L'amant n'est donc plus une présence gênante que le mari souhaite évincer. Bien au contraire, il remplit un peu le rôle du père, autrement dit, celui qui donne sa fille à son époux. Dans *Cantique des Cantiques*, Jérôme offre sa fiancée au président avant de la retrouver à la fin pour leur union. Le futur mari s'éclipse pour laisser à Florence et au président le loisir de se parler librement. Dans les propos qu'il tient, il va même jusqu'à relever des similitudes entre les deux personnages, similitude qui laisse le lecteur perplexe :

[Jérôme] : Florence va vous parler de moi. J'aime mieux être absent. Et aussi je n'ai pas votre genre de parole. Elle, elle parle comme vous. Vous m'avez dit trois mots, mais cela m'a suffi pour voir qu'elle parle comme vous. Les mêmes liaisons. Le même accent. Elle a votre glotte, Florence, votre palais. Sur ses dents, sa charmante langue... (I,3)

Dans *Premier rêve signé*, le préfet comprend l'amour qui unit sa femme à son amant, il légitime leur conduite en avouant que c'est celle d'enfants et qu'on ne peut pas s'immiscer dans la volonté des enfants.

Voici l'amant de ma femme, voilà son amante. Ce sont deux petits enfants ; ils s'aiment tant qu'ils ne peuvent plus se séparer...³

¹ Juliette aux pays des hommes, op. cit., p. 792.

² Lise Gauvin, Notice de *Cantique des Cantiques*, OTC, op. cit., pp. 1610-1611.

³ Jean Giraudoux, *Premier rêve signé*, Paris, Frères Emile-Paul, 1925, ORC I, op. cit., p. 5.

Les repères traditionnels sont ébranlés et l'œuvre se dresse comme une parodie de tous les stéréotypes sociaux. La clause de *La Menteuse* offre un exemple de cette parodie. En effet, Fontranges qui se trouve avec Nelly au sein de l'église Saint-Roch cherche désespérément à la pousser dans les bras de Réginald. Fontranges ne veut pas être le mari de Nelly avec tous les désagréments que cela peut occasionner, il cherche à l'entretenir comme une maîtresse. Ses paroles sont sans équivoque :

Vous avez pour moi une affection que je sentirai de loin, et nous nous verrons d'ailleurs, nous nous verrons souvent. Vous savez bien que je ne peux pas vivre sans vous. Vous êtes tout pour moi. Vous êtes ma joie, ma parure, ma jeunesse. Allez ! Quittez-moi.¹

Dès lors, le triangle amoureux traditionnel est subverti et nous voyons se dessiner un nouveau triangle à trois.

¹ *La Menteuse, op.cit.*, pp. 812-813.

2- *Un nouveau triangle à trois.*

Autant dire qu'avec Jean Giraudoux, la représentation du couple traditionnel est ébranlée. Pour comprendre cette idée, il convient de revenir sur une de ses pièces majeures : *Pour Lucrèce*. Dans cette œuvre, les trois composantes du triangle amoureux sont subverties. On se souvient tous que dans cette œuvre, la vertu confondue avec la fidélité et le vice avec l'adultère finit par sonner le glas de la morale préconisée par Lucile. S'il convient de citer cette œuvre, c'est bien dans la mesure où Paola y redéfinit la place du mari et celle de l'amant. Une fois encore, la philosophie de cette jeune femme nous laisse méditer sur la question. Pour Paola, l'amant ne bénéficie que d'une présence éphémère et c'est grâce à lui qu'elle retrouve à chaque fois un mari nouveau. Selon sa théorie, l'amant est celui qui redonne paradoxalement la femme à son époux.

Je sens qu'il est à ma portée, avec mes curiosités, mes préférences, mes habitudes dans son esprit, mes conversations sur ses lèvres, avec tout ce dont j'aurai un besoin urgent, le jour où je n'aimerai plus mon nouvel amant, [...] ¹ (I,8)

N'est ce d'ailleurs pas ainsi que Myriam Lépron décrit les motivations de Juliette ?

Ainsi le départ de Juliette a permis pour soi de renouveler l'image de l'autre, d'en faire un être qu'il faudra à nouveau découvrir, apprendre, comprendre. ²

Si le rôle de l'amant est différent de son rôle traditionnel, il faudrait aussi rappeler qu'il apparaît sous des personnalités bien différentes.

Dans *Choix des Élués*, par exemple, Frank ne fait qu'une apparition momentanée, le véritable obstacle qui se dresse entre l'époux et sa femme est leur fille Claudie. C'est elle la principale rivale du père. En effet, étrangement, Pierre souhaiterait avoir comme concurrent un autre homme pour pouvoir se mesurer à lui. Or l'amant a, dans cette œuvre, une présence anodine. Frank, l'amant officiel n'est en somme qu'une amourette qui ne va pas réellement ébranler son couple. Le véritable concurrent sera sa fille. Tel un mal perniciosus qui s'infiltré au fur et à mesure, Claudie prend de plus en plus d'importance jusqu'à envahir la sphère conjugale. Elle n'aura de repos qu'une fois

¹ *Pour Lucrèce*, op. cit., p. 1059.

² *Commencer...sans fin*, op. cit., p. 387.

qu'elle aura totalement sapé les assises conjugales. Pierre ne peut lui-même comprendre cette attitude de la jeune fille :

Elle m'a rendu défiant de la vie, d'elle, de ma femme. Je deviens le contraire de ce que j'aurai voulu être, tatillon, jaloux. Quand elle sort seule avec sa mère, j'ai la même impression que si Edmée sortait avec quelqu'un qui la débauche...¹

Le deuxième exemple de ce triangle amoureux à trois personnes apparaît dans *La Grande Bourgeoise*. L'appellation même de triangle ne convient pas exactement dans ce contexte puisque nous avons un schéma qui comprend quatre personnes. Ce n'est plus la configuration œdipienne qui se donne à voir mais une toute autre représentation. Dans cette nouvelle, le point de départ est une relation extraconjugale. En effet, le texte débute par une escapade : celle de Françoise avec ses deux amants : Durlan et Fieschi. Mais en réalité ces deux hommes sont étrangement identiques et la jeune femme en a bien l'intuition.

Ce qui gênait Françoise dans son penchant, dans son amour futur, pour Pierre Durlan, c'était la ressemblance de Pierre avec son cousin Jacques Fieschi.²

L'intrigue commence réellement lorsque François Rabot, un jeune délinquant fait irruption dans leur monde et évince par conséquent les deux autres amants. François Rabot apparaît à Françoise comme un personnage qui va lui faire entrevoir les choses sous un angle tout différent. Le texte est explicite à cet égard :

Jamais Françoise n'avait vu un être à ce point sans pensée, sans souffrance, sans souvenir. C'était la première fois où elle trouvait en face d'elle, dégagé de tout passé, de tout futur, dans son horreur, un bloc isolé de présent.³

Dans ce contexte, l'amant n'est plus celui avec qui on entretient des rapports extraconjugaux, c'est un être qui va nous faire accéder à de nouvelles expériences. L'œuvre de Jean Giraudoux marie tous les extrêmes. Aucune union n'est laissée au hasard, c'est une œuvre qui aime unir les contraires et quelquefois les êtres dissemblables.

¹ *Choix des Élués*, op. cit., p. 502.

² *La Grande Bourgeoise*, op. cit., p. 1129.

³ *Ibid.*, pp. 1144-1145.

3- *Le couple : une esthétique du contraste.*

Lire l'œuvre de Jean Giraudoux, c'est se laisser guider par le parcours d'un certain nombre de couples atypiques. Dans *Électre*, Agathe évoque le manque d'harmonie qui caractérise son couple, elle déclare non sans révolte :

(**Agathe**) : Je suis jolie et il est laid. Je suis jeune et il est vieux. J'ai de l'esprit et il est bête.¹ (II,₆)

Dans *Choix des Élués*, l'auteur revient par exemple sur cette différence fondamentale qui existe entre l'homme et la femme :

C'est de l'union entre ce paragon des vertus humaines et cette femme sans nom, sans visage, de ce mari au plus haut point et de cette épouse déclassée, que les deux enfants étaient nés.²

Les superlatifs, qui caractérisent Pierre, et de l'autre côté la présence de la préposition « sans », qui souligne le manque relatif à Edmée, disent toute la différence qui existe entre les deux personnages.

Mais l'œuvre se plaît à cultiver un contraste encore plus parlant. En effet, elle met parfois en scène une alliance insolite entre deux espèces créant par voie de conséquence un véritable contraste.

L'un des premiers mythes que le texte s'attache à déconstruire est bien celui de la jeune fille. Dans *Judith* par exemple, Holopherne déclare à la jeune juive, que le destin de la jeune fille est de s'unir non pas à un homme mais chose surprenante à un monstre. Ce terme n'est pas à concevoir de manière négative, il n'a pas le sens vulgarisé de nos jours, il suppose tout simplement un être d'une autre essence, d'une autre réalité.

(**Holopherne**) : Ne te plains pas. Tu es la seule jeune fille qui réalise sa mission. Tu le verras bientôt. Les jeunes filles sont toutes faites pour des monstres, beaux ou hideux, et elles sont données à des hommes. De là leur vie gâchée.³

¹ *Électre*, op. cit., p. 658.

² *Choix des Élués*, op. cit., p. 495.

³ *Judith*, op. cit., p. 252.

Dans la nouvelle de Vercors, *Le Silence de la mer*, l'Allemand s'adressant à la jeune aubergiste évoque le destin fabuleux de *La Belle et la Bête* :

La Belle met longtemps à vouloir. Pourtant, peu à peu, elle découvre au fond des yeux du geôlier haï une lueur, un reflet où peuvent se lire la prière et l'amour. Elle sent moins la patte pesante, moins les chaînes de sa prison...elle cesse de haïr, cette constance la touche, elle tend la main...¹

Les héroïnes ne sont pas à la quête d'une image stéréotypée façonnée par des générations entières. Elles s'inventent leur propre modèle comme le fait Églantine. Dans *La Grande Bourgeoise*, nous avons un rapprochement analogue. En effet, il existe un contraste frappant entre d'un côté le luxe incarné par Françoise et de l'autre le dénuement dans lequel évolue François Rabot. Une fois encore, l'auteur cherche à rappeler cette différence fondamentale qui loin d'éloigner les êtres ne fait que les rapprocher paradoxalement. L'auteur rappelle de manière métaphorique, la manière avec laquelle le jeune homme est conduit dans l'univers de Françoise :

Introduit dans cette chambre où se dressait ce lit bateau dont Françoise n'avait pas eu honte devant les autres, et rougissait maintenant,- introduit de force, comme on menait une jeune fille à la chambre salon du Minotaure, pour quelque croisement entre le vice et la beauté, [...]²

Dans ce contexte aussi, les rôles sont inversés, c'est désormais le jeune adolescent qui a le statut de victime. L'allusion à ce mythe du minotaure semble justifiée par la volonté de briser les cloisons qui existent entre les espèces et de permettre une éventuelle union entre un humain et une bête. Dans *La Menteuse*, le personnage de Gaston est lui aussi tenté un instant par une union qui briserait les sacro-saintes barrières de l'espèce. Ainsi le spectacle d'un homme guidé par un cheval le laisse fasciné et il en vient à penser ceci :

Le plus beau couple qu'il y ait au monde est encore celui de l'homme et du cheval, [...]³

¹ Vercors, *Le Silence de la Mer*, Albin Michel, 1951, p. 30.

² *La Grande Bourgeoise*, op. cit., p. 1144.

³ *La Menteuse*, op. cit., p. 753.

L'œuvre nourrit dans son ensemble cette esthétique du contraste. Jean Giraudoux se serait-il souvenu du mythe païen de l'accouplement qui marque l'origine du monde ? En effet, l'accouplement zoophile entre Lédä et un cygne bouleverse les canons traditionnels et ouvre la brèche à un autre type de relation. Dans l'œuvre, si ce n'est pas une différence d'espèces, c'est une autre différence qui soutient la recherche du partenaire.

Prenons l'exemple du roman *Églantine*. Dans cette œuvre, la jeune femme n'est pas à la recherche d'un homme jeune, elle préfère de loin la compagnie de Moïse, avancé en âge mais qui répond plus à ses attentes. Le texte évoque alors les appréhensions de la jeune femme à l'approche de chaque rendez vous.

Parfois elle allait au rendez-vous avec une secrète peur, celle d'avoir mal observé jusqu'ici Moïse, de trouver à sa place un homme plus jeune, un homme qui aurait à vieillir, [...].¹

Mais ce contraste n'est pas toujours apprécié des autres. En effet comme nous l'avions vu auparavant, le couple dépend en partie du regard d'autrui. Et c'est souvent confronté au regard des autres qu'il prend conscience de sa singularité. Ces couples atypiques, qui vivent dans leur tour d'ivoire, ne perçoivent la réalité de leur union que lorsqu'ils se trouvent face à la société. Cette dernière agit comme un véritable miroir dont le but est de refléter l'image du couple. Moïse dans *Églantine* en fait l'expérience.

Moïse se découvrit, annonça aux spectateurs par son crâne demi-chauve, ses yeux émus, un spectacle assez pittoresque, [...].²

Au terme de notre analyse, nous voyons bien que les rapports au sein du couple engagent toute la famille et portent quelquefois préjudice à la société elle-même. Les changements politiques et sociaux que connaît la France à l'époque de Jean Giraudoux redessinent les rapports entre les hommes et les femmes. Ces dernières ne sont plus définies par leur rôle domestique. Si la femme goûte enfin à son autonomie, elle ne doit pas pour autant se reposer sur ses lauriers. Victoria B. Korzeniowska évoque cette fragilité des acquis féminins:

¹ *Églantine*, op. cit., pp. 1032-1033.

² *Ibid.*, p. 1079.

Women, during the inter-war period, enjoyed greater independence than before the war but were still fighting the weight of social pressure and prejudice which alternately sensationalized exceptional women's exploits and changing fashion, and then called for a return to traditional family values.¹

Les femmes continuent alors à livrer leur combat. Elles espèrent s'affranchir des normes sociales et familiales en refusant notamment le sacrifice de leur personne.

¹ *The heroine as social redeemer in the plays of Jean Giraudoux, op. cit.*, p. 19.

Traduction proposée :

Les femmes jouissent pendant l'entre-deux-guerres d'une indépendance qu'elles ignoraient avant la guerre mais elles devront lutter contre la pression sociale ainsi que les préjugés qui appellent à un retour vers le passé et notamment à un retour vers le rôle traditionnel de la femme.

Conclusion de la deuxième partie

Pour comprendre l'échec du couple, il ne faut pas l'appréhender comme une structure autonome mais le considérer par rapport à un système social. En effet, sa défaite est souvent due à des facteurs extérieurs qui bloquent toute initiative personnelle. D'emblée la société soumet les hommes à des impératifs. L'homme est naïf s'il se croit libre et détaché de toute contrainte sociale. Les couples qui rompent sont ceux qui ont été incapables de concilier leur équilibre personnel et les exigences sociales. Ces facteurs exogènes s'expliquent aussi par la mentalité de l'époque. Les œuvres de Giraudoux s'inscrivent dans une époque caractérisée par une émancipation féminine. Si la femme profite de ses nouveaux acquis sociaux, l'homme semble contraint à accepter cette nouvelle configuration sociale. L'œuvre de Giraudoux se veut donc le reflet de cette nouvelle mentalité. La fuite devient un motif célébré par les personnages qui ne trouvent pas d'autre échappatoire possible. Cette fuite dit la déroute du couple qui n'est pas parvenu à s'épanouir dans les structures conventionnelles et qui cherche son bonheur ailleurs. Le couple dans sa structure traditionnelle est donc menacé et de nouvelles configurations sont données à voir. Les tabous se brisent et l'adultère se lit dans l'histoire de chacun. Les désirs et les attentes étant de nature différente, la femme et l'homme se dressent désormais l'un contre l'autre. L'œuvre de Jean Giraudoux est donc celle d'une quête et celle-ci s'inscrit dans une démarche solitaire. Les personnages quittent famille, patrie. Ils sont à la recherche d'une authenticité que le contact avec les autres leur a fait perdre.

Introduction de la troisième partie

L'œuvre de Jean Giraudoux offre deux représentations de la vie radicalement opposées. On constate ainsi que l'homme est garant de certaines valeurs. Il est à la recherche de sa stabilité. Son bonheur par exemple, il y tient farouchement, nul ne saurait l'en priver. La femme, quant à elle, a compris depuis bien longtemps que le bonheur comme beaucoup d'autres choses n'est finalement qu'un leurre. Dès lors, c'est à une lutte acharnée que nous assistons. D'un côté, les hommes qui cherchent à arracher leur parcelle de bonheur, de l'autre les femmes qui entendent vivre autrement.

Si le bonheur sonne faux dans l'œuvre, c'est bien parce qu'il s'oppose à la liberté et qu'il s'articule au sacrifice. Ce dernier est revendiqué par les hommes qui le conçoivent comme le fondement même de leur société. Sur ce point comme sur bien d'autres, la femme marque son refus. Si la gent masculine veut en faire une figure sacrificielle, elle n'accepte pas ce sort et préfère opter pour le don de sa personne. De nombreuses figures d'obstination font alors leur apparition et viennent changer le cours des événements. Ces figures imposent de nouvelles valeurs, elles veulent en finir avec les traditions ancestrales et repenser le monde et la société dans lesquels elles évoluent.

Certaines œuvres relancent le débat sur la place du désir au sein du couple et célèbrent le libertinage. Quelques personnages invitent alors à jouir du moment présent en réinventant une nouvelle manière de penser. Les figures subversives, qui ne manquent pas, rompent avec les modèles anciens, elles sont là pour créer de nouvelles relations humaines et manifester un autre rapport au temps.

**«Le bonheur est exigeant comme une épouse
légitime.»**

[Jean Giraudoux] - L'école des indifférents

Troisième partie : Un couple à la quête du bonheur.

I- Le bonheur : un obstacle au plaisir.

A-Définition de ces deux termes.

1- Le bonheur :

Le bonheur correspond à un état de pleine satisfaction se confondant avec une certaine plénitude. Le bonheur suppose aussi une harmonie entre le corps et l'esprit excluant toute forme de trouble. Si la thématique du bonheur est intéressante, c'est bien dans la mesure où elle occupe une place de choix dans les œuvres de Jean Giraudoux.

Il faut donc tenter de comprendre comment le bonheur est peint chez cet écrivain. Le premier constat est édifiant : l'auteur bouleverse la représentation traditionnelle puisque dans les œuvres, chose surprenante, le bonheur est perçu comme un réel fardeau. C'est le cas dans *Juliette au pays des hommes*. Ce roman au titre évocateur débute par une interrogation : celle de l'héroïne sur sa vie de couple. Malgré tout ce qu'elle possède, Juliette ne peut s'empêcher d'éprouver un sentiment d'amertume qui concerne son propre bonheur. Ce dernier se confond étrangement avec un besoin de possession : être heureux, c'est vraisemblablement détenir un certain nombre de choses :

Car tout ce bonheur qu'elle avait, cet oncle qu'elle avait, ce fiancé, ce Baudelaire qu'elle avait, ce beau domaine, tout cela lui semblait depuis quelques jours être un point d'arrivée, pas un point de départ.¹

L'auteur recense, sous forme d'accumulation, les différents éléments constitutifs de ce bonheur. Or chose étrange, il se confond avec des éléments pour le moins prosaïques. Ces propos jettent les bases d'une réflexion. Juliette fait l'inventaire de son bonheur de manière quasi mathématique. Les premières pages du roman développent la même idée. Gérard est au comble du bonheur car il pense détenir tout ce qui l'environne :

Puis, troisième stade du réveil, l'équilibre s'établit au contraire entre les merveilles de la nature et les avantages secondaires de sa vie courante : il avait à sa droite le

¹ *Juliette au pays des hommes, op. cit.*, pp.791-792.

soleil couchant, et à sa gauche un fond de bouteille d'absinthe ; il possédait l'été,- rien à faire, l'été était à lui,-et il possédait aussi, dans la faible mesure évidemment où les objets nous appartiennent, un moulinet Graham pour les truites...¹

L'incipit de cette œuvre en dit long sur le bonheur tel qu'il est appréhendé par les personnages. Or si Gérard savoure ces « éclairs de bonheur trop fulgurants »² Juliette ne peut se satisfaire d'un tel bonheur.

Malgré ce qu'elle possède, la jeune femme apparaît comme un personnage en manque. Jean Joseph Horvath déclare à ce propos :

Le bonheur en mariage sera réfuté par paliers successifs, parce qu'il est une nécessité, il délivre l'ennui et met l'amour en péril.³

Le bonheur qui est censé procurer un état d'épanouissement crée au contraire chez ces personnages un sentiment de frustration. Ce constat peut paraître paradoxal, en réalité, il n'en n'est rien. En effet, ce qui effraie les protagonistes c'est le vide occasionné par le bonheur en soi et le fait qu'il s'inscrive dans une routine comme le précise Michel Delon :

Les bonheurs les mieux établis ne sont pas à l'abri. Ils sont même les plus menacés dès qu'ils se contentent de durer.⁴

Juliette comprend alors que seul un nouveau départ dans la vie pourra lui procurer de nouveau une satisfaction. Elle décide alors de prendre une halte. L'auteur nous fait part de sa décision irrévocable : « Mais c'était trop tard. Sa décision était prise ».⁵

La jeune femme va rechercher des expériences susceptibles d'éveiller en elle d'autres sensations et d'autres sentiments. Cette héroïne n'est pas un cas isolé, son parcours recoupe celui de plusieurs autres qui ont fait l'expérience de ce *blues* intérieur comme le rappelle Alain Duneau lorsqu'il déclare que « la femme connaît aussi le malaise de vivre-de l'ordre du mal humain et social »⁶. Ces propos montrent que la femme rejette le carcan socio-familial dans lequel elle s'empêtre et préfère vivre dans une sorte de transcendance inconnue du reste des hommes. Les personnages sont

¹ *Juliette au pays des hommes, op. cit.*, p. 786.

² *Ibid.*, p. 785.

³ *La Famille et Dieu dans l'œuvre romanesque et théâtrale de Jean Giraudoux, op. cit.*, p. 87.

⁴ Michel Delon, « XVIIIème siècle, une maladie utile », *Éloge de l'ennui, un mal nécessaire*, magazine littéraire, n°400, juillet-août 2001, p. 28.

⁵ *Juliette au pays des hommes, op. cit.*, p. 791.

⁶ Alain Duneau, « La mission féminine », *Et Giraudoux rêva la femme, op. cit.*, p. 26.

obsédés par une forme de spleen et d'ennui existentiel qui les incitent à fuir dans un ailleurs. Chantal Labre décrit l'ennui en ces termes :

Plus spécifique, il désigne enfin ce malaise vague, cette impression de vide, cette lassitude du désœuvré qui tente en vain de tuer le temps ; il peut même résumer à lui seul le mal de vivre, la mélancolie existentielle, la conscience malheureuse, [...]¹

Le caractère routinier de ce bonheur conduit à un sentiment spleenétique. Il constitue en ce sens un réel danger. À ce propos, le bonheur est souvent décrit dans les pages liminaires de l'œuvre comme un point d'arrivée. Ainsi en est-il de *Suzanne et le Pacifique*. Dans ce roman, la jeune femme évoque sa situation en ces termes :

J'avais dix-huit ans. J'étais heureuse.²

Ce genre de structures est très fréquent chez Jean Giraudoux. En effet, il n'y a aucun lien logique entre ces deux phrases. L'absence de relation est renforcée par un point qui signale une rupture. Par le biais de ces deux phrases, l'héroïne elle-même semble ignorer le véritable bonheur. Ces propos montrent que Suzanne ne fait que reproduire une image véhiculée. La représentation du bonheur n'est qu'un calque qui sert de support pour la vie des personnages. Ces derniers prennent progressivement conscience de cette imposture d'où leur départ, leur fuite à la recherche d'un autre monde.

Par ailleurs, aussi surprenant que cela puisse paraître, le bonheur, loin de conforter les personnages, ne fait que les effrayer dans la mesure où il signale une ligne au-delà de laquelle il n'y a plus rien. L'aphorisme d'Aristote : « la nature a horreur du vide » pourrait servir de point de départ pour l'étude de cette problématique. En effet, le bonheur retrouvé crée un sentiment de vacuité que les personnages tenteront de dissiper en allant à la rencontre de nouvelles expériences. La recherche du bonheur est une arme à double tranchant. D'un côté, les personnages veulent y accéder mais d'un autre côté, il y a une angoisse relative à sa satisfaction. En atteignant le bonheur, les personnages aboutissent à une sorte de néant tout aussi frustrant. Ceci explique en partie le parcours de certains couples qui, parvenus à un tel niveau de bonheur, finissent par en être lassés. Ils subissent en quelque sorte la déroute du bonheur.

¹ Chantal Labre, « Sénèque, Le Mal sans nom », *Éloge de l'ennui, un mal nécessaire*, magazine littéraire, n°400, juillet-août 2001, p. 20.

² *Suzanne et le Pacifique*, op. cit., p. 465.

Le bonheur se confond alors avec une certaine mécanique. C'est le cas dans *Choix des Élués*. Dans cette œuvre, Edmée : la mère finit par former avec Claudie un couple mère-fille qui transpose les mêmes réflexes que le couple de parents :

D'où venait ce bonheur qui emplissait Edmée, et qui, tellement plus qu'au bonheur de la liberté, ressemblait au bonheur de l'esclavage.¹

Que signifie le complément du nom : « *de l'esclavage* » dans ce contexte. S'agit-il une fois encore d'un génitif objectif ou d'un génitif subjectif ? Sommes-nous heureux parce que nous sommes esclaves ou est ce que le bonheur se confond nécessairement avec une sensation de joug ? Il semblerait que les personnages heureux soient maintenus dans un état de servitude. Le bonheur ne peut pas exister dans la liberté. Les termes se répondent pour exprimer ce bonheur. Dans *Choix des Élués*, le substantif employé est « reddition », dans *Électre*, le Président n'hésite pas à déclarer qu'« une époque heureuse, c'est l'unanime capitulation ».² Dans un ouvrage précisément consacré à Jean Giraudoux et à son œuvre, V.H.Debidour rend compte de cette sclérose du bonheur en des termes qui rappellent tous la souffrance :

Un certain bonheur, qui sait si bien se transformer en un cachet, en un supplice, qu'on éprouve l'irrésistible désir de se donner sur lui un jour de vacances, un mois, une vie de vacances.³

Car il existe chez les personnages une fatigue du bonheur qui les amène à vouloir tout changer. En effet, le bonheur est souvent associé à quelque chose de négatif. Il résulte presque d'une contingence sociale, on se doit d'être heureux. En véritable messie, l'Archange dans *Sodome et Gomorrhe*, vient illustrer ce commandement divin :

[L'archange]: L'exigence de Dieu est suprême. Il n'exige pas un couple qui se sacrifie, il exige un couple qui soit heureux...⁴(I, 1)

L'emploi de l'article indéfini « un » et du subjonctif « soit », montre que ce couple heureux est très difficile à trouver, c'est quasiment un rêve tant est impossible la conquête du bonheur au sein du couple.

¹ *Choix des Élués*, op. cit., p. 517.

² *Électre*, op. cit., p. 605 (I₂).

³ V.H. Debidour, *Jean Giraudoux*, Editions universitaires, 1958, p. 122.

⁴ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 859.

Or pour être heureux, que faut-il faire ? Y a-t-il des règles pour atteindre cet état ? Le bonheur est souvent le résultat d'un long processus. Il se construit dans la durée. Dans *Elpénor*, l'auteur en propose une définition :

En somme, le bonheur, c'est-à-dire tous vos vœux exaucés, plus celui qu'un dieu seul peut former pour vous.¹

Cette citation extraite d'*Elpénor* suppose une donnée fondamentale : pour être heureux, il est nécessaire de combler jusqu'au moindre souhait. Or au sein du couple, cela est problématique dans la mesure où les aspirations et les attentes ne sont pas toujours les mêmes. Pour combler son partenaire, il faut donc être à son écoute et qu'importe si son désir annule le nôtre. Si certains personnages recherchent désespérément le bonheur, c'est parce qu'il renvoie comme cela est mentionné dans *Choix des Élues* à une forme de « sécurité »². Claudie ne réclame-t-elle pas le bonheur afin de ne pas succomber à toute tentation ?

Et cela finissait : « Faites-moi toujours heureuse et je ne serai pas tentée ».³

Or à trop s'armer de précautions, on finit par se lasser et les personnages se lancent à la recherche de nouvelles sensations. Dans *Pour Lucrèce*, cette œuvre réservée à ce débat entre la vertu et le vice, Marcellus entend dévoyer Lucile en lui prouvant que son bonheur est purement imaginaire comme l'avait laissé entendre Jupiter dans *Amphitryon* 38 :

[Marcellus] : Tu as dit adieu pour toujours à ce bonheur sans bonheur qui était le tien, à ce mariage sans union, à cet honneur sans gloire. (II₂)

Par les thèmes traités et les approches utilisées, l'œuvre de Jean Giraudoux ne peut se concevoir que si elle s'analyse selon le mode binaire. Le bonheur n'offre aucune issue favorable puisqu'il correspond à un état statique. Les personnages qui se disent heureux sont figés comme Armand qui dans *Pour Lucrèce* célèbre son bonheur. Or les personnages de Giraudoux et plus particulièrement les femmes sont des êtres en mouvement dont la vie est marquée par de nombreux rebondissements. Le bonheur finit

¹ Jean Giraudoux, « Le cyclope », *Elpénor*, [1919], *ORC I*, op. cit., p. 399.

² *Choix des Élues*, op. cit., p. 576.

³ *Ibid.*, p. 521.

tôt ou tard par les lasser car il reproduit la monotonie du quotidien. La recherche du plaisir devient alors une nécessité pour les personnages.

2- Le plaisir :

Si le bonheur est un état, le plaisir renvoie à une sensation. Celle-ci résulte de la satisfaction d'un besoin ou d'un désir. Prenons un exemple, l'acte de manger. Cet acte en soi me procure du plaisir, car s'y mêle non seulement un sentiment de besoin (Je mange pour me nourrir) mais aussi du plaisir (la jouissance que me procure la saveur d'un plat). Nous ne pouvons pas vivre sans plaisir sinon l'homme aurait depuis longtemps troqué l'art culinaire pour des comprimés énergétiques. Le plaisir élève l'humain, lui permet de ne pas sombrer dans les mécanismes de l'instinct. Pour en revenir à cette dialectique entre le plaisir et le bonheur, nous dirons que le premier est une sensation, autrement dit une émotion liée aux sens, tandis que le second est un état, or le sens étymologique de ce dernier vient du latin « status »¹ autrement dit, il renvoie à quelque chose de figé. Il existe d'ailleurs une confusion entre le bonheur qu'on éprouve et le réel plaisir. Puisque nous abordons cette problématique, il serait intéressant à ce titre de faire un détour par une œuvre libertine du XVIII : *Les Liaisons dangereuses* où les personnages tentent de fournir une définition de ces deux notions. Dans une lettre adressée à la Marquise de Merteuil, le vicomte de Valmont définit le bonheur en ces termes :

Soyons de bonne foi ; dans nos arrangements, aussi froids que faciles, ce que nous appelons bonheur est à peine un plaisir.²

Ici, le bonheur apparaît plutôt comme dérisoire. Seul le véritable plaisir compte. Si le plaisir se confond avec une certaine forme d'*instantanéité*³, le bonheur résulte d'un processus qui s'inscrit plus dans une durée. Dans ce contexte, le plaisir est proche de la joie. En effet, dans un ouvrage se rapportant à cette question, Michel Henry déclare :

La joie consiste dans un passage, elle apparaît analogue à ce plaisir dont nous montrions la contradiction interne, elle se détruit elle-même, car un passage ne s'effectue qu'à ses propres dépens, et la joie qui l'accompagne disparaît en même temps qu'il s'est accompli.⁴

¹ *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française, op. cit.*, p. 299.

² Choderlos de Laclos, *Les Liaisons Dangereuses*, GF Flammarion, 1964, p. 35.

³ Jean Giraudoux, *op. cit.*, p. 124.

⁴ Michel Henry, *Le Bonheur de Spinoza*, PUF 2004, p. 112.

En proposant ces deux définitions, nous sommes amenée à réfléchir sur les motivations des personnages. L'une des raisons qui semble expliquer la discorde du couple concerne précisément ces deux notions. L'un recherche le bonheur et l'autre le plaisir. Pour que le couple soit sauvé et la vie familiale sauvegardée, les personnages se livrent souvent à une pure représentation du bonheur. Les personnages qui recherchent le plaisir sont tels des enfants voulant retrouver le plaisir des sens alors que la société cherche à les réfréner. Dans un petit manuel traitant de ces notions, les auteurs mettent en évidence la différence qui existe entre ces deux principes en prenant comme modèle d'illustration l'image de l'enfant :

Alors qu'au stade primitif de son développement, l'enfant ne recherche que ce qui lui procure une satisfaction et fuit spontanément la douleur et la frustration selon le principe de plaisir, il ne tarde pas à tenir compte, dans la satisfaction de ses besoins, des exigences de la réalité extérieure (milieu éducatif) ou celles de sa réalité intérieure (coexistence et harmonisation de ses différentes instances de sa personnalité).¹

La lecture des œuvres de Giraudoux nous amène à penser que le bonheur est le fruit du social, tandis que le plaisir s'inscrit dans une démarche personnelle.

C'est là que réside tout le drame d'Edmée qui manifeste tous les signes de bonheur et qui parvient à ressentir tout de même un tiraillement intérieur.

¹ Mohamed Karray, Etienne Cossement, *Vocabulaire pratique de la philosophie et des sciences humaines*, Société Tunisienne de diffusion, 1972, p. 117.

B- Le bonheur entre mise en scène et obligation :

1- Le bonheur comme représentation.

Dans *Choix des Élues*, l'incipit illustre la représentation d'un bonheur familial. À y regarder de plus près, ce bonheur n'est pas réel mais factice. Tous les éléments évoqués mettent en relief une pure mise en scène. Or la réalité est toute autre. En effet, le début du chapitre III ne fait qu'évoquer l'illusion du bonheur :

Le bonheur avait fui cette maison, mais ses habitants faisaient comme s'ils étaient heureux.¹

La scène familiale qui inaugure le roman repose alors sur un simulacre de bonheur. C'est à une représentation figée que nous convient les personnages. Telle une image qui s'est soudainement arrêtée, cette famille a retenu in extremis les dernières manifestations extérieures. Les personnages sont tels des automates accomplissant un rituel :

Le même sourire de bonheur sur les lèvres de Jacques partant pour l'école, de Pierre partant pour l'usine, le même, avec la différence qu'ils étaient malheureux.²

Pourquoi cette nécessité de paraître heureux ? Car il s'agit bien d'un simulacre. Chaque membre de la famille tient un rôle. Le père ainsi que les enfants prennent à cœur leur mission auprès d'Edmée. C'est une famille modèle que nous présentent les premières pages du roman, une famille sur laquelle semble planer un bonheur ineffable. Un sentiment de plénitude semble caractériser l'ambiance générale:

Ils triomphaient, parce qu'ils se croyaient au moment suprême de ce bonheur, et qu'ils pensaient modestement en être une des causes.³

La présence d'un certain nombre de verbes tels que « croire » ; « penser »... mettent en évidence le leurre. Les personnages se fourvoient sur leur vie comme sur leur

¹ *Choix des Élues*, op. cit., p. 506.

² *Ibid.*, p. 506.

³ *Choix des Élues*, op. cit., p. 483.

bonheur. Or la seule personne qui ait pris conscience de cette vaste mascarade est la mère. En effet, les membres de cette famille vivent en réalité dans une espèce de rêve, ils ne prennent pas conscience de la comédie opérée par leur mère. Edmée est bien la seule à ne pas partager ce sentiment d'euphorie générale puisqu'elle est prise d'un vertige qui s'apparente à une crise existentielle. Mais pour ne pas briser ce moment privilégié, elle décide, elle aussi de feindre un bonheur personnel.

Si, le soir de sa fête, en plein dîner, au milieu de ceux qu'elle aimait, dissimulée sous le rire et sous le bonheur, cette angoisse arrivait à la trouver, à la prendre, cela devenait une énigme, [...] ¹

Edmée est littéralement envahie par ce mal être qui l'agrippe et auquel elle n'arrive pas à se soustraire. On comprend alors tout l'effort qu'elle accomplit pour préserver cette harmonie générale. Dans ce contexte, le bonheur est un masque qu'on porte et qu'on ôte le soir avant de dormir. Dans *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, nous retrouvons certains éléments qui pourraient éclairer cette lecture. En effet, la jeune héroïne sent en elle monter une passion envers Paul qu'on peut considérer dans ce contexte comme un frère de substitution. Pourtant, elle se refuse à briser les lois tacites de son entourage et préfère étouffer son amour pour sauvegarder le bonheur de toute la petite tribu.

Cependant depuis quelque temps Virginie se sentait agitée d'un mal inconnu. Ses beaux yeux bleus se marbraient de noir ; son teint jaunissait ; une langueur universelle abattait son corps. La sérénité n'était plus sur son front, ni le sourire sur ses lèvres. On la voyait tout à coup gaie sans joie, et triste sans chagrin. Elle fuyait ses jeux innocents, ses doux travaux, et la société de sa famille bien-aimée. ²

Par conséquent, face à cette société qui revendique le bonheur à tout prix, les personnages se doivent de suivre le mouvement. En ce sens, Edmée ne fait que se conformer aux exigences de sa famille. Cette jeune mère a bien conscience que pour préserver son foyer, elle se doit d'accepter les règles du jeu ; n'est ce d'ailleurs pas ainsi que le Président définit la famille heureuse dans *Électre* en déclarant :

Une famille heureuse, c'est une reddition locale. ³ (I,₂)

¹ *Choix des Élués*, op. cit., p. 479.

² Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, Paris, Bordas, 1995, p. 61.

³ *Électre*, op. cit., p. 605.

Or qu'est ce qu'une reddition, si ce n'est une capitulation et dans ce contexte une capitulation aux sacro-saints principes de la famille. Ainsi, les personnages finissent par se perdre dans ce bonheur sans s'en rendre véritablement compte, telle une barque qui prend l'eau de toutes parts et fait couler les passagers comme le pressent le personnage dans *La Menteuse* :

Et il sentait sourdre le bonheur de toutes parts dans cette vie, comme l'eau dans une barque, irrésistiblement, un naufrage de bonheur.¹

Si le bonheur est à ce point réclamé c'est parce qu'il permet de préserver cette sécurité indispensable à l'espèce humaine. Dans *La Menteuse*, le terme employé est « ataraxie ». Cette notion est difficilement conciliable avec les personnages de Jean Giraudoux dont la démarche se caractérise par une quête. Or la quête, qui est une recherche, n'est pas toujours une chose aisée, elle peut être caractérisée par une forme de souffrance.

En effet, Jérôme, Edmée, Électre ou encore Judith sont taraudés par un certain nombre de questionnements, ils cherchent une réponse à leur agitation et on ne peut dans ce contexte parler de personnages stoïques. Pour eux, le bonheur n'existe pas. Ces personnages, nourris d'absolu, ne conçoivent pas que leur bonheur puisse s'accommoder de principes grégaires. C'est ainsi que Charles Marie résume cette pensée :

Pour que vive la tragédie girauducienne un conflit est né entre les tenants du bonheur [...] et ceux qui sont à la poursuite d'une intransigeante pureté : [...]²

Les personnages, qui recherchent cet idéal, qui sont à la quête d'un monde meilleur, sont les véritables héros de l'œuvre. Ils n'hésitent pas à s'opposer à l'humanité entière pour faire valoir leurs principes. Albérès expose leur démarche en ces termes :

Mais l'action des héros, dont le caractère sacrificiel est nettement visible, s'oppose le plus souvent au bonheur lâche, fait de compromis et d'aveuglement, dont rêve l'ensemble de l'humanité.³

Différentes conceptions se donnent à voir dans l'œuvre et engendrent par voie de conséquence des discours qui se télescopent. *Sodome et Gomorrhe* illustre ces

¹ *La Menteuse*, op. cit., p. 809.

² *La Réalité humaine chez Jean Giraudoux*, op. cit., p. 50.

³ *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, op. cit., p. 409.

divergences. Face au scepticisme de Lia, Dalila cherche à faire comprendre son bonheur en avouant que : « c'est dans cette marge de sécurité qu'est notre bonheur ».¹ (II, 4) C'est la première constatation à laquelle nous aboutissons ; chez certains personnages, le bonheur se confond avec un besoin de sécurité. Ce qui le met aussi en péril, c'est qu'il est de nature éphémère, c'est ce que cherche à démontrer Jupiter à Alcmène qui s'entête :

Tu ne veux pas savoir, puisque tu vas tout oublier, de quelles apparences est construit votre bonheur, de quelles illusions votre vertu ?²

En véritable connaisseur, Jupiter est pleinement conscient de cette erreur perpétuée par les hommes. Le bonheur est un état fragile que les personnages tentent peu ou prou de sauver. Dans *Aventures de Jérôme Bardini*, pour rendre compte de son évanescence, il est même associé à de « la fumée ».³ Une fois encore, *Choix des Élues* est le roman qui en offre la plus belle illustration.

Dans cette œuvre, le bonheur est un château de cartes susceptible de s'effondrer à tout moment. Il laisse place chez l'héroïne à un profond sentiment de vide qu'elle ne parvient pas à combler. Edmée se sent comme victime d'une absence. Malgré la présence physique de ses enfants, elle est prise d'une vive douleur. Bien qu'elle soit entre les siens, la jeune femme ressent un profond fossé qui la sépare d'eux :

Le repas, qui dans les autres familles est la plus intime réunion de leurs membres, était dans celle-là presque une heure de séparation, puisqu'il mettait entre eux des espaces incompressibles.⁴

Ce vide dont elle se sent victime est également associé à la mort : à la page 482, on relève plus de sept occurrences de ce terme. Edmée est en train de mourir progressivement devant le bonheur affiché des siens. Celui-ci, Edmée le ressent comme une véritable obligation à laquelle elle est assignée. Annie Besnard déclare à propos de la femme :

L'accomplissement de l'humanité passe par le bonheur dans les œuvres de Giraudoux, et la femme est instrument et gardienne de cette idée de bonheur.¹

¹ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 893.

² *Amphitryon 38*, op. cit., p. 193.

³ *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 17.

⁴ *Choix des Élues*, op. cit., p. 481.

Si la famille réclame le bonheur, la jeune mère est prise de vertige existentiel. Dans une gradation de substantifs, l'auteur illustre son désespoir :

Car c'était une vraie douleur. Une torsion...Un affaissement...²

Si la douleur n'est pas toujours synonyme de bonheur, c'est elle qui lui prépare néanmoins le terrain comme le montre un extrait de *La Menteuse* :

En tout cas, c'était la seule façon de rendre toute cette souffrance d'aujourd'hui supportable : croire qu'elle était une préparation du bonheur.³

Le bonheur est, chez Jean Giraudoux, un état qui s'impose aux personnages. Et c'est de plus un bonheur uniforme. Ainsi dans *La Menteuse*, Réginald prend progressivement conscience que son bonheur n'est pas fait de la même essence que les autres et que par conséquent il est voué à disparaître :

Il se forma simplement, au – dessus de son bonheur, le remous qui se forme au-dessus de tous les bonheurs conquis sur le destin et contre lui.⁴

L'œuvre de Giraudoux n'est pas la seule à témoigner de cette fragilité du bonheur. En effet, le roman de Morand évoque des faits similaires. Dans *Lewis et Irène*, l'auteur ne fait que rendre compte de la même idée. Les deux personnages qui menaient une existence trépidante tombent amoureux. Ils quittent leur vie en pensant filer à jamais le parfait amour. Or tout s'apparente à une terrible illusion. Le bonheur dans lequel ils sont plongés les menace plus qu'autre chose :

Ils étaient là tous deux, heureux, inutiles, en proie à un bonheur public, dépendant l'un de l'autre comme l'offre de la demande. Ils demeuraient suspendus par un lien unique, au dessus du vide par eux préparé, et goûtaient avec ravissement ce péril.⁵

Le bonheur conditionne, enserme, emprisonne les individus qui finissent par s'y faire prendre.

¹ Annie Besnard, « La Femme, rédemptrice ou contemptrice de l'humanité », *Et Giraudoux rêva la femme*, op. cit., p. 32.

² *Choix des Élues*, op. cit., p. 480.

³ *La Menteuse*, op. cit., p. 797.

⁴ *Ibid.*, p. 737.

⁵ *Lewis et Irène*, op. cit., p. 62.

2 - Le bonheur domestique: un véritable commandement.

Dans *Choix des Élués*, le bonheur est littéralement un devoir auquel on ne peut se soustraire. Dans un tel contexte, le bonheur n'est pas choisi mais infligé. À ce titre, dans *La Menteuse*, l'auteur emploie une expression riche de sens. En effet, il compare le bonheur de Nelly et Réginald qui se situe en dehors des contingences sociales au bonheur du reste des hommes :

Le bonheur de Réginald et de Nelly, ils se le devaient à eux seuls, ils l'avaient fait de leurs mains en dehors du domaine des hommes et des bonheurs parisiens, ils en avaient l'orgueil, un orgueil qui ne s'étalait pas mais qui les gonflait de puissance devant les malheureux bonheurs des autres : [...] ¹

L'oxymore « malheureux bonheurs des autres », en dit long sur la manière dont se conçoit le bonheur dans l'œuvre qui demeure imposé aux personnages puisqu'il ne répond en rien à leurs attentes. Les personnages tels que Nelly et Réginald s'inventent quant à eux leur propre bonheur. Edmée aussi voudrait opter pour une telle démarche. Ainsi, en quittant son fils et son époux, la jeune femme a, en ce sens, failli au bonheur familial. Pierre ne peut comprendre cette attitude qui le prive de ses droits qu'il considère inaliénables :

Il n'avait pas compris qu'il y avait des vacances, des vacances à tout, même à l'amour conjugal le plus patent, même au bonheur. ²

Le bonheur est dans toute l'œuvre un commandement quasi divin qu'on se doit d'observer sous peine de commettre un forfait terrible. Souvenons-nous des paroles de L'Archange dans *Sodome et Gomorrhe* lorsqu'il vient faire part de la volonté divine.

(L'Archange) : Non. L'exigence de Dieu est suprême. Il n'exige pas un couple qui se sacrifie, il exige un couple qui soit heureux... ³ (I, prélude)

Il semblerait que l'homme ne puisse accéder au pardon que grâce à cela comme l'indique Annie Besnard:

¹ *La Menteuse*, op. cit., p. 737.

² *Choix des Élués*, op. cit., p. 522.

³ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 859.

Dans l'univers giralducien, la forme achevée de la rédemption passe par le bonheur.¹

En tant que maîtresse du foyer, Edmée, dans *Choix des Élues*, semble en être l'unique détentrice. Sa mission est de faire le bonheur des siens. Dans son article réservé à « La Mission féminine », Alain Duneau s'interroge sur l'impact de ce bonheur.

Mission féminine donc, et qui bien sûr n'a pas d'autre but que le bonheur. Mais lequel ? Bonheur individuel ? Collectif ?²

Ces propos jettent les bases d'une réelle réflexion, en effet, il semblerait que le bonheur individuel ne soit pas conciliable avec le bonheur collectif. Préserver le bonheur des siens ne peut à ce titre se faire qu'au détriment de sa propre personne. C'est ce qui pousse Alain Duneau à affirmer qu'il n'y a pas de mère heureuse :

Même si les figures d'enfant sont parmi les plus attachantes de l'œuvre, Giraudoux n'est nullement l'écrivain de la maternité heureuse.³

Arrêtons-nous quelques instants sur cette idée pour faire un parallèle avec un auteur du XIX^{ème} siècle : Flaubert. Pour les connaisseurs de Giraudoux, il est évident que l'auteur d'*Électre* n'était pas un fervent admirateur de Flaubert. Pourtant on ne peut s'empêcher de relever des points communs entre les œuvres des deux écrivains. Dans *Mme Bovary*, l'héroïne ressent l'étau dans lequel évoluent les femmes et espère prendre sa revanche sur la société en vivant une vie trépidante par procuration :

Elle souhaitait un fils ; il serait fort et brun, elle l'appellerait Georges ; et cette idée d'avoir pour enfant un mâle était comme la revanche en espoir de toutes ses impuissances passées. Un homme, au moins, est libre ; il peut parcourir les passions et les pays, traverser les obstacles, mordre aux bonheurs les plus lointains. Mais une femme est empêchée continuellement. Inerte et flexible à la fois, elle a contre elle les molleses de la chair avec les dépendances de la loi.⁴

Même si les héroïnes de Jean Giraudoux ne se situent pas dans la filiation de Mme Bovary, on ne peut néanmoins passer à côté de certains points communs.

¹ Annie Besnard, « La Femme, rédemptrice ou contemptrice de l'humanité », *Et Giraudoux rêva la femme*, op. cit., p. 32.

² Alain Duneau, « La Mission féminine », *Et Giraudoux rêva la femme*, op. cit., p. 19.

³ *Ibid.*, p. 20.

⁴ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *Œuvres complètes I*, éd établie par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951, op. cit., pp. 371-372.

Pour reprendre les propos d'Alain Duneau, on serait tenté de dire que d'une manière générale lorsqu'on parcourt les œuvres, il n'y a pas de féminité heureuse. Pour en revenir plus précisément à notre contexte, dans *Choix des Élues*, les douleurs qu'Edmée ressent au fond de son être ne sont que les spasmes d'un bonheur revendiqué par sa tribu :

Car tous trois la croyaient le modèle de cette pureté, la plus grande au monde, qui est le bonheur ; et qui voulait dire ce coup au cœur sinon qu'elle n'était pas heureuse ? ¹

Les parents semblent donc être les garants de ce bonheur et les enfants : les dépositaires. Il y a d'ores et déjà chez l'enfant, une forme de pulsion familiale qui le conduit à revendiquer son droit au bonheur et ce dernier passe par une stabilité des structures. À l'exception du Kid, les enfants sont d'ailleurs les premiers à désirer instamment un ordre immuable. Face à la ténacité de son enfant, Jérôme abdique :

Quelles consignes donner à cette sentinelle du devoir familial qui ne savait pas marcher ?²

Le Bonheur qui découle des devoirs familiaux est le premier apprentissage de l'enfant. Pour s'assurer de la fidélité d'un des parents, les enfants sont même prêts à établir leur propre chantage. Les larmes du petit enfant de Jérôme trahissent la peur secrète de ce bébé face au départ imminent du père. Abandonner ce fils et cette femme, c'est pour Jérôme une manière d'afficher sa liberté face au bonheur qu'ils lui inspirent tous les deux. Ainsi au sein de la famille, tous les gestes ne sont que des répliques du bonheur. Même le malheur ou le chagrin finissent par dire en définitive le bonheur de l'individu.

Elle était devenue comme tout chagrin d'enfant au bout d'une minute, un signe de bonheur.³

En associant métaphoriquement le bonheur à une larme d'enfant, l'auteur dit toute la faiblesse de cet état et notre incapacité à le retenir. Les personnages qui tentent de le maintenir à tout prix sont tels des utopistes qui cherchent à interrompre le mouvement d'une larme comme le souligne l'auteur dans *Aventures de Jérôme Bardini*.

¹ *Choix des Élues*, op. cit., p. 483.

² *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., pp. 9-10.

³ *Ibid.*, p. 9.

La larme semblait née non plus du désespoir, mais du calme. Elle était devenue comme tout chagrin d'enfant au bout d'une minute, un signe de bonheur. Elle tremblotait. Elle allait glisser.¹

Le bonheur est aussi souvent articulé au cérémonial des repas. Dans *Sodome et Gomorrhe*, Lia déplore cette mise en scène des repas à laquelle la femme est contrainte. Le déjeuner est un moment sacro-saint. La femme, en gardienne du foyer, se doit de préserver cet instant unique durant lequel les membres de la famille savourent leur plat tandis qu'elle est prise de nausée.

[Lia] : Mais il faut déjeuner. Alors tout est beau. Alors amenons le tapis qui emporte, le casque qui rend sourd, l'anneau qui fait invisible et que la grande faim qui torture le cœur des femmes cède à la caille rôtie et aux fèves !² (I, 2)

Le déjeuner devient alors un instant crucial où les cœurs vont se découvrir et se dévoiler.

Si dans l'œuvre la femme rejette le bonheur, c'est bien dans la mesure où celui-ci se nourrit des menus fais quotidiens et qu'il n'est en rien un sentiment qui élève l'humain vers un absolu. Emma dans *Madame Bovary* prend conscience mais bien tardivement de son illusion. Elle passe alors en revue les nombreux échecs auxquels l'a soumise sa vie de femme :

Ah ! si, dans la fraîcheur de sa beauté, avant les souillures du mariage et la désillusion de l'adultère, elle avait pu placer sa vie sur quelque grand cœur solide, alors la vertu, la tendresse, les voluptés et le devoir se confondant, jamais elle ne serait descendue d'une félicité si haute. Mais ce bonheur-là, sans doute, était un mensonge imaginé pour le désespoir de tout désir.³

La pièce *Pour Lucrèce* est aussi éclairante à cet égard. La jeune femme peint un bonheur pour le moins prosaïque face à des personnages qui sont en quête de sensations fortes :

[Lucile] : J'ai lavé moi-même mes deux déjeuners en vieux marseille. J'ai lu deux Harmonies poétiques. Puis j'ai écrit à mon mari que j'avais lavé mes deux déjeuners et lu mes deux Harmonies.⁴ (I, 4)

¹ *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 9.

² *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 868.

³ *Madame Bovary*, op. cit., p. 497.

⁴ *Pour Lucrèce*, op. cit., p. 1047.

Lucile est un personnage qui se suffit à ce bonheur constitué de ces petits faits et gestes. Son bonheur se confond avec un rituel. Des années plus tard, Roland Barthes tentera de démontrer précisément les mécanismes de ce bonheur qui enserre les individus :

Le bonheur est, dans cet univers, de jouer à une sorte d'enferment domestique : [...], tout ce paradis ustensile [...] glorifie la clôture du foyer, [...]¹

Par ailleurs, le bonheur est tel, qu'il remplit tout l'espace, il se propage partout, s'incrute dans les coins et les recoins créant de ce fait une atmosphère suffocante. V.H Debidour prend bien soin de rappeler cette caractéristique lorsqu'il déclare :

Chez Giraudoux le bonheur est un élément, il se respire comme l'air.²

Rapidement, il finit d'ailleurs par se confondre avec une sensation de claustrophobie à laquelle les personnages veulent échapper. Il se dessine alors dans l'œuvre un trop-plein de bonheur ; certains personnages en sont littéralement saturés. Ainsi dans *Aventures de Jérôme Bardini*, le bonheur devient comparable à une véritable prison à laquelle Stéphy veut à tout prix échapper comme l'indique le texte:

Avec la valise de ceux qui sortent de prison, elle sortait d'une geôle autrement pénible, du bonheur.³

De ce fait, dans *Aventures de Jérôme Bardini*, se met en place un véritable compte à rebours. Stéphy est littéralement en train de subir son bonheur comme des prisonniers qui purgeraient leur peine.

Elle avait comparé son bonheur par jour, comme les prisonniers leur prison.⁴

Si certains personnages se révoltent à ce point contre cette image de bonheur c'est parce qu'ils revendiquent leur droit au plaisir. C'est notamment le cas d'Edmée dans *Choix des Élués*. Cette jeune mère voudrait se détacher de l'emprise du bonheur qui

¹ *Mythologie*, op. cit., p. 48.

² *Jean Giraudoux*, op. cit., p. 119.

³ *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 84.

⁴ *Ibid.*, p. 73.

fonctionne comme un joug. Comme le rappelle à juste titre Holopherne dans *Judith*, pour atteindre la jouissance totale, l'être doit faire fi de tout ce qui l'environne :

Tu sais parfaitement qu'à certaines heures l'être ne peut reprendre pied que dans le vide suprême, la jouissance.¹

C'est pour cette raison que nous faisons une distinction bien nette entre le bonheur d'une part qui est imposé et le plaisir d'autre part qui est recherché. Ce constat est problématique car la recherche du plaisir sape les assises du couple. Dans un ouvrage consacré à cette question, Bertrand Russell affirme :

On peut tomber amoureux et rester pendant plusieurs années à la dévotion d'un seul être, mais tôt ou tard l'habitude émousse la passion et il faut chercher ailleurs le retour des premières voluptés.²

Les personnages de Jean Giraudoux sont précisément à la quête de ces premières voluptés. La recherche du plaisir devient alors une entreprise personnelle qui contrecarre la loi générale.

¹ *Judith*, op cit., p.243.

² Bertrand Russell, *Le Mariage et la Morale*, [1970, traduction française], The Bertrand Russell Peace Foundation Limited, Ed Robert Laffont, 1985, p .101.

C - La recherche du plaisir

1- Un plaisir unilatéral.

Nous avons employé précédemment le terme de recherche pour bien montrer que le plaisir est d'ordre personnel tandis que le bonheur est presque une loi imposée. Si le bonheur est instamment revendiqué, le plaisir quant à lui effraie la communauté car il contrevient à son fonctionnement même.

Le plaisir est, par ailleurs, à différencier dans l'œuvre d'un autre sentiment : le désir. En effet, le premier conduit à un épanouissement de l'être, le second, étant de nature insatiable, ne fait que frustrer l'individu. C'est bien pour cette raison qu'il est assimilé dans *Amphitryon 38* à un « demi-dieu ».¹

Judith est, en ce sens, une pièce qui exprime un absolu : l'absolu du plaisir. Guy Teissier n'a pas été insensible à cet appel épicurien auquel l'œuvre nous convie. Il en résume l'enjeu en ces termes :

Mais Judith est également un sublime chant d'amour. Par-delà l'obsédante présence de l'érotisme sous toutes ses formes-flirt, prostitution, viol, sadisme, pédérastie et saphisme-qui dit le corps, la violence des plaisirs et le plaisir de la violence, s'affirme de façon triomphante, par la bouche de Judith et d'Holopherne, l'amour comme un absolu, minute d'éternité à préserver à la fois de la routine dégradante du quotidien, du mensonge de la société, des tentations du tragique et du divin falsifié : un Cantique des cantiques pour « la juive », qui semble à Giraudoux l'incarnation suprême de la féminité.²

Le plaisir, qui est l'une des pierres angulaires de *Judith*, est tentant car « il tient à la rencontre entre une expérience physique et une expérience de liberté ».³ Cette pièce offre un singulier combat entre ces deux notions. En effet, les Juifs entendent livrer leur protégée au camp adverse en guise de sacrifice. De ce fait, ils espèrent satisfaire leur Dieu et goûter à la paix retrouvée. Or un coup de théâtre se produit, puisque se dresse l'empire du plaisir incarné par Holopherne. En faisant la connaissance de Judith, ce général se lance dans un véritable éloge épicurien. Il souhaite défaire la jeune Juive de toutes ses habitudes et la faire enfin savourer aux joies terrestres. À la scène 4 de l'acte II, Holopherne brosse un tableau idyllique de la vie débarrassée de la culpabilité

¹ *Amphitryon 38, op. cit.*, p. 137.

² Guy Teissier, *Notice de Judith*, T.C, *op. cit.*, p. 1322.

³ *Grand Dictionnaire de la philosophie, op. cit.*, p. 819.

humaine et « de la routine dégradante du quotidien ».¹ Pour cet ennemi des Juifs, ce qui entrave le plaisir, c'est précisément le sentiment de faute qui guide chacun de nos pas. Face à l'étonnement de la jeune femme, il se lance dans un véritable éloge de l'hédonisme :

[Holopherne] : Je t'offre le plaisir, Judith... Devant ce tendre mot, tu verras Jéhovah disparaître... (II, 4)

Il est intéressant de relever que le verbe employé par Holopherne est « offrir ». Le plaisir se donne : c'est un « entier abandon de soi-même, [un] délire de la volupté »² qui ne se monnaie pas. Dans cette pièce, c'est donc le corps qui s'exprime pour revendiquer son droit au plaisir. Holopherne brosse alors du corps de la jeune Juive un tableau pour le moins érotique :

[Holopherne] : Ton corps me dit qu'il est las, qu'il va choir si un homme ne l'étend de force à terre, qu'il va étouffer à moins que des bras puissants ne l'étouffent. Il dit qu'il veut qu'on le caresse, qu'on l'adore, qu'on le touche des lèvres, de la paume des mains, du front... du front d'un roi. Il réclame. Il veut être Dieu. ³(II,4)

Holopherne est en quelque sorte en train de faire l'éducation sexuelle de Judith. Ses propos rejoignent ceux de Paola dans *Pour Lucrèce*. En effet, Paola invite Lucile à goûter au véritable plaisir de la chair. Eugénie, elle aussi interroge Lucile à propos de son corps :

(Eugénie) : Tu le connais ton corps ? Tu as osé le regarder dans la glace ?⁴ (I,2)

Les personnages tels qu'Holopherne, Paola, Eugénie cherchent à réhabiliter le corps et à lui redonner tous ses droits. L'œuvre de Jean Giraudoux est donc une poésie du corps, ce dernier s'exprime par tous les moyens et prend vie quitte à devenir souverain. Or rares sont les personnes qui s'abandonnent entièrement au plaisir. Comment comprendre cette peur et surtout d'où vient-elle ? En effet, dans l'Ancien Testament, le corps est célébré dans le célèbre poème du *Cantique des Cantiques*. Ce n'est donc qu'avec l'avènement du Nouveau Testament que les plaisirs de la chair

¹ Guy Teissier, *Notice de Judith, TC, op. cit.*, p. 1322.

² *Les Liaisons dangereuses, op. cit.*, p. 32.

³ *Judith, op. cit.*, pp. 245-246.

⁴ *Pour Lucrèce, op. cit.*, p. 1043.

seront bannis. En effet, il existe dans l'œuvre une dialectique entre le plaisir et le sentiment *chrétien* de la faute. Dans *Judith*, un sentiment de culpabilité persiste : c'est pour cette raison qu' Holopherne entend débarrasser la jeune juive de tout ce qui entrave son plaisir :

(Holopherne) : Dans ces trente pieds carrés. C'est un des rares coins humains vraiment libres. Les dieux infestent notre pauvre univers, Judith. De la Grèce aux Indes, du Nord au Sud, pas de pays où ils ne pullulent, chacun avec ses vices, avec ses odeurs... L'atmosphère du monde, pour qui aime respirer, est celui d'une chambrée de dieux...¹ (II,4)

Ces paroles prouvent bien que le plaisir ne peut se conjuguer qu'avec la liberté. S'y abandonner entièrement, c'est se débarrasser de tous ces dieux qui nous oppressent. C'est pour cette raison que le plaisir est en soi un principe transgressif.

En effet, en se détachant de la présence étouffante des dieux, l'homme renaît vierge et parvient à savourer enfin le véritable plaisir. Si le plaisir est à ce point fustigé, c'est dans la mesure où il est lié à un sentiment de faute. En éprouver, c'est nécessairement jouir de son corps. Or ce dernier s'oppose à l'âme, il contient en lui la notion d'impureté. La souffrance de Virginie dans le roman de Bernardin de Saint-Pierre est due précisément au fait qu'elle soit passée de l'amitié à l'amour. Autrement dit, les personnages qui étaient liés par l'âme vont le devenir par le corps. Les caresses fraternelles deviennent suspectes :

Et il cherchait à la ranimer en l'embrassant, mais elle détournait la tête, et fuyait tremblante vers la mère. L'infortunée se sentait troublée par les caresses de son frère.²

Le trouble vécu par Virginie est ressenti comme une faute : en éprouvant du plaisir, elle a le sentiment de faillir aux règles de la petite communauté. D'autant plus que dans ce contexte, la relation peut être considérée comme incestueuse. Pour en revenir au péché de la chair, rappelons que c'est la tradition chrétienne qui alimente fortement cette idée. L'Église considère que seul dans le cadre du mariage, les corps peuvent s'unir et jouir l'un de l'autre. Toute forme de jouissance extraconjugale est par voie de conséquence fustigée. Depuis toujours, l'homme n'est pas libre de son corps. Le terme même de chair est lié à toute une tradition de péché et c'est pour cette raison que

¹ *Judith, op. cit.*, p. 244.

² *Paul et Virginie, op. cit.*, p. 61.

Lucile dans *Pour Lucrèce*, a bien du mal à le prononcer. Elle se concevait elle-même comme un être quasi spirituel. En s'adressant au Procureur, elle témoigne de son effroi :

(Lucile) : La Chair ! Vous osez prononcer à mon sujet ce mot affreux. J'ai une chair !¹
(III,2)

Guy Teissier va même jusqu'à prétendre que cette question taraudait l'écrivain lui-même :

Ainsi Giraudoux, qui dans une grande partie de son œuvre a prétendu que le péché originel, le péché suprême était l'orgueil, sembla avoir été secrètement taraudé-comme Simon et Lucile-par cette culpabilité chrétienne qui considère depuis le moyen âge que le vice le plus abominable est la luxure, le péché de chair.²

Revendiquer son propre plaisir, c'est par conséquent, se poser comme transgresseur au même titre que Prométhée qui vola le feu aux dieux par exemple. Les propos d'Holopherne sont parlants à cet égard :

[Holopherne] : Crois-tu donc qu'il y ait spectacle plus doux que de voir la femme dénudée soudain de son Dieu, toute gauche encore dans cette liberté suprême ?³ (II,4)

La poésie anaphorique d'Holopherne, qui se lit comme une parodie de « L'invitation au voyage » incite Judith à redécouvrir le plaisir perdu.

[Holopherne] : Songe à la douceur qu'aurait ta journée, dégagée des terreurs et des prières. Songe au petit déjeuner du matin servi sans promesse d'enfer, au thé de cinq heures sans péché mortel, avec le beau citron et la pince à sucre innocente et étincelante.⁴ (II,4)

Par le truchement de cette prose poétique, Holopherne transporte la jeune femme dans un ailleurs débarrassé des contingences terrestres à la manière baudelairienne. Or Judith ne pourra savourer son existence qu'une fois affranchie de tous ses devoirs sociaux et moraux. Krystyna Modrzejewska reconnaît que Giraudoux « a donné la possibilité de présenter, par la bouche d'Holopherne, la défense de l'humanité, et de

¹ *Pour Lucrèce*, op. cit., p. 1097.

² Guy Teissier, « Maquerelles et prostituées », *Et Giraudoux rêva la femme*, op. cit., p. 113.

³ *Judith*, op. cit., p. 245.

⁴ *Ibid.*, p. 245.

manifeste son hostilité à toute intervention religieuse qui puisse gâcher les plaisirs de l'homme conscient de tous les dangers qui menacent tout instant de joie ».¹

Holopherne rappelle étrangement un autre type littéraire : le Vicomte de Valmont dans *Les Liaisons dangereuses*. Dans les premières lettres qu'il adresse à la Marquise de Merteuil, il évoque ce désir d'*avoir* La Présidente de Tourvel. Au Dieu de cette femme, il expose fièrement le Dieu qu'il honore, celui du plaisir : il déclare : « elle ne se doute pas de la divinité que j'y adore ».² C'est au nom de ce plaisir que le Vicomte agit de la sorte, au nom de « cette délicieuse jouissance »³ qu'il veut savourer jusqu'au bout.

L'œuvre de Giraudoux donne souvent à voir cette confrontation entre d'un côté la retenue et de l'autre côté le plaisir pur. Dans *Pour Lucrèce*, version contemporaine des *Liaisons dangereuses*, Paola brosse un portrait de l'amour qui ne se vit pas dans la sphère conjugale. Pour cette jeune femme, le plaisir ne se conçoit qu'en dehors des institutions sociales :

[Paola] : Quand une femme entre pour la première fois dans l'amour, que ce soit de gré ou de force, elle croit en effet pénétrer dans le cœur du secret. Elle se croit isolée dans un jardin ou un enfer, caché dans un souterrain. C'est juste le contraire. Elle est entrée dans un palace d'où elle est vue de l'univers, dont les murs, les plafonds sont tendus de mille miroirs qui renvoient ses moindres gestes, dont la résonance est telle que jusqu'à ses soupirs éclatent. (II, 4)

Si certains personnages commencent par se montrer récalcitrants, rapidement ils finissent par comprendre que le plaisir ne peut exister que dans cette marge de la transgression. Ainsi Edmée ne trouve aucun plaisir à partager son gâteau d'anniversaire en famille. Par contre, elle en éprouvera un en désertant le lit conjugal pour en essayer un autre, vierge, débarrassé de la présence de son mari. Pierre ne peut pas s'empêcher de penser qu'« elle était allée s'étendre entre des draps qui avaient entouré des dizaines d'étrangers et d'étrangères, des chauves, des rousses, et, étant donné l'hôtel, au moins deux à la fois ».⁴ Nous pouvons également citer, à l'appui, l'épisode des cornichons. Sur un ton ironique, le narrateur révèle cette escapade de la femme solitaire :

Une nuit, voilà deux ans, son mari l'avait surprise dans l'office avec les cornichons.⁵

¹ Krystyna Modrzejewska, « Figures de Judith biblique et giralducienne », *Giraudoux et les mythes*, op. cit., p. 144.

² *Les Liaisons dangereuses*, op. cit., p. 30.

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ *Choix des Élués*, op. cit., p. 523.

⁵ *Ibid.*, p. 485.

Le verbe « *surprendre* » employé dans ce contexte fait songer à un coupable pris en flagrant délit. À l’instar de la musique qu’elle aime pratiquer seule, la dégustation des cornichons est pour Edmée un véritable plaisir extra conjugal qu’elle ne veut partager avec personne. Si elle en donne un à son mari, c’est bien par obligation. En décidant de quitter le domicile familial, Jérôme Bardini éprouve également du plaisir et non du bonheur comme nous dit le texte.

Il éprouvait un plaisir à accomplir pour la dernière fois ces actes quotidiens.¹

Il ressent du plaisir car pour la première fois, ses actes ne sont pas accomplis sous l’impulsion d’un quelconque devoir social mais exécutés par un personnage qui souhaite en finir avec la dictature du quotidien. Ce cérémonial est pour lui une forme d’adieu qu’il accomplit solitairement.

Nous avons auparavant évoqué le cas d’Edmée et le plaisir qu’elle éprouvait à se laisser aller au rythme de la musique. Dans *Madame Bovary*, la jeune Emma est aussi sensible à cette présence de la musique qui la transporte littéralement en dehors de l’espace temps :

Elle se laissait aller au bercement des mélodies et se sentait elle-même vibrer de tout son être comme si les archets des violons se fussent promenés sur ses nerfs.²

La musique offre une très belle illustration du plaisir. Ce dernier, même s’il est lié aux sens, est par nature fugace. La musique est particulièrement appréciée des personnages car elle est aussi éphémère. L’air qu’on apprécie ne dure que quelques instants, il n’est pas continu. La musique s’oppose en ce sens à la peinture. Dans un tableau, ce sont surtout mes yeux qui se délectent, en outre, il constitue une forme achevée. La musique est toute autre. C’est un art qui libère mon esprit et qui le porte vers l’infini.

Le plaisir se confond également chez les personnages avec la notion de création. Cette idée se dessine dans *Suzanne et le Pacifique*. Si l’héroïne est heureuse au sein de son île, c’est bien dans la mesure où elle s’approprie tout un espace vierge, qu’elle s’abandonne à des sensations premières et qu’elle agit tel un créateur qui renomme tout l’univers en se l’appropriant. S’octroyer les pouvoirs d’un demiurge est véritablement

¹ *Aventures de Jérôme Bardini, op. cit.*, p. 7.

² *Madame Bovary, op. cit.*, p. 231.

grisant pour les personnages, cela leur confère un pouvoir hors du commun. Le plaisir est ici lié à l'esprit de découverte. Dans un article précisément lié à cette œuvre, Suzanne Bosshard-Weber revient sur les sentiments qui animent l'héroïne :

L'être de Suzanne dans *Suzanne et le Pacifique* est lié au plaisir de l'expansion, à la passion de la découverte et à toute forme de voyage qu'il soit physique ou spirituel, initiatique ou scriptural, un voyage qui est de nature aventurière.¹

Le plaisir éprouvé par la jeune femme est dû non seulement à la découverte d'un espace extérieur mais aussi à la découverte de sa propre intériorité. Suzanne reprend possession de son corps, se le réapproprie et redécouvre sa propre féminité :

L'ailleurs du voyage et l'évasion sont des moyens de libération qui lui permettraient de trouver son individualité féminine.²

Mais ce genre de comportement n'est pas toujours apprécié du reste des hommes. En effet, la société est même intransigeante avec ce genre d'attitude. Le départ de la femme pour vivre ses propres expériences est très mal ressenti notamment par la gent masculine qui le ressent comme une mutinerie.

¹Suzanne Bosshard-Weber, « Suzanne et le, voyage », *Et Giraudoux rêva la femme*, op. cit., p. 145.

² *Suzanne et le voyage*, op. cit., p. 147.

2- Plaisir des sens : un plaisir coupable.

L'œuvre de Jean Giraudoux redécouvre le plaisir des sens. Dans cette perspective, les femmes apparaissent comme des pionnières. Dans *Choix des Élues*, Edmée ne peut plus se contenter de cette fadeur du quotidien et décide de rechercher son plaisir ailleurs. En effet, les premières pages du roman nous donnent l'impression d'un arrêt sur image. Rien n'a bougé dans cette maison, le chien lui même semble comme atteint par une léthargie familiale :

Le chien s'étira, un vieux chien de huit ans, au nez usé, qui ne reconnaissait plus les mets que par la vue du plat, et qui détourna la tête quand elle prit le pot...Non, non, qu'il se rassure !...Les cornichons étaient bien là. Et ces petits cœurs sur le papier, c'était les clous de girofle. Et cette branche digne comme une branche de buis, c'était le thym. Et l'amour filial, et l'amour maternel et l'amour conjugal eux aussi étaient là, qui auraient dû saler, poivrer, embaumer cette journée. Et tout était fade.¹

La répétition de la conjonction « et » dans la citation ci-dessus crée un effet de saturation. La jeune femme est lasse de son quotidien et des éléments qui le composent. Elle décide alors de s'extirper de cette morosité en retrouvant le plaisir des sens.

Le premier qu'elle redécouvre est celui du goût. Edmée éprouve réellement le désir de goûter à ces cornichons pour se prouver qu'elle garde en elle encore une certaine vie et que tout n'a pas été saisi par la fadeur du quotidien.

Elle prit un cornichon, elle le mangea, pour sentir son amertume, son vinaigre, pour que sa vie fût une minute acidulée.²

Mais ce plaisir est en réalité coupable, car Edmée ne souhaite pas le partager avec le reste de sa famille. Ce moment est donc inconsciemment craint par toute la petite tribu car il contrevient au principe même du bonheur qui lui se doit d'être partagé. Les premières pages du roman évoquent cette culpabilité, Edmée ne peut lutter contre ce sentiment qui la taraude :

Coupable de ne pas observer strictement les lois de cette petite république dont le civisme était le bonheur ?³

¹ *Choix des Élues*, op. cit., p. 486.

² *Ibid.*, p. 486.

³ *Ibid.*, p. 507.

La jeune femme ne peut agir à l'insu de sa famille avec laquelle elle doit tout partager quitte à sacrifier son propre plaisir. Rechercher un plaisir unilatéral, c'est déjà faire preuve de tromperie et Edmée n'est pas insensible à ce sentiment qui l'anime. La jeune femme a parfaitement conscience de ne pas partager l'euphorie familiale, elle semble vivre dans un autre espace temps. Or son attitude ne fait que la culpabiliser.

C'était bien comme si elle abusait de leur confiance, comme si elle cachait une faute dont ils devaient souffrir, rougir.¹

Edmée n'est pas la seule à regoûter au plaisir des sens. Mais si Edmée le fait de manière consciente, d'autres le font inconsciemment. C'est ainsi l'exemple de Lucile. Dans *Pour Lucrèce*, l'épouse du procureur dont la langue « ne connaît que le baiser conjugal »² se rend quotidiennement au café pour y savourer des glaces mais pas n'importe lesquelles.

(Lucile) : tu vas quand même nous donner des glaces.

(Joseph) : des glaces que je vais tâcher de faire un peu plus froides qu'hier. Oui, madame.

(Lucile) : avec du chocolat un peu plus chaud, j'espère.³(I,2)

Ces propos montrent que chez Lucile, il y a aussi un besoin de renouer avec des sensations fortes, de retrouver un contact gustatif qui fasse frissonner tout son être. Pour d'autres héroïnes, ce sera tout le charme du tactile qui sera redécouvert. Ainsi Agathe avoue à son époux que le plaisir ressenti dans le lit conjugal n'est pas dû à sa présence mais étrangement au bois qu'elle tâte de manière quasi sensuelle. L'emploi du verbe « *caresser* » le souligne :

Que je l'ai caressé, ce bois, en te tournant le dos, durant mes insomnies !⁴ (II, 6)

Le bois fait corps avec la femme, sa texture lui offre la douceur inexistante chez le président.

¹ *Choix des Élues*, op. cit., p. 483.

² *Pour Lucrèce*, op. cit., p. 1038.

³ *Ibid.*, p. 1039.

⁴ *Électre*, op. cit., p. 659.

À la scène 8 de l'acte I, ce même plaisir tactile concerne Électre qui prend plaisir à redessiner les contours physiques de son frère. Son discours, à forte charge performative, est encore une fois un éloge à ce plaisir redécouvert.

Voilà que j'ai fait la main de mon frère avec tous ses détails. Voilà que j'ai fait la main de mon frère, avec son beau pouce si net. ¹(I, 8)

Dans *Églantine*, c'est aussi la même configuration qui se donne à voir. La jeune femme papillonne amoureuxment d'un objet à l'autre éprouvant une fois encore un véritable plaisir du toucher:

Des réserves de bijoux, de tendresse, d'étoffes s'entassaient pour cette jolie fille qui ne devait jamais les recevoir. Du moins, elle les touchait, elle les éprouvait. ²

Mais cette proximité avec les objets peut parfois s'avérer dangereuse comme le montre l'épisode des rasoirs :

Églantine avait touché aux rasoirs, et s'était coupée. ³

Outre le plaisir tactile, il existe aussi un plaisir des mots. Ainsi, Clytemnestre, la veuve d'Agamemnon éprouve du plaisir en savourant l'impact de chacun de ses termes. Les mots qu'elle emploie et notamment l'anaphore de l'adverbe « *oui* » lui procurent une joie jubilatoire :

[Clytemnestre] : Oui, je le haïssais. Oui, tu vas savoir enfin ce qu'il était, ce père admirable ! Oui, après vingt ans, je vais m'offrir la joie que s'est offerte Agathe !... ⁴(II, 8).

Les paroles de Clytemnestre marquent le glas de la soumission, elle s'offre le luxe de parler et savoure cette expérience unique.

Le cas de Clytemnestre n'est pas isolé et les femmes ne sont pas les seules à goûter à ce plaisir verbal. En effet, dans *La Grande Bourgeoise*, c'est un jeune homme : François Rabot qui s'adonne à ce plaisir des mots. L'auteur rappelle la démarche qui anime le jeune homme en déclarant :

¹ *Électre*, op. cit., p. 629.

² *Églantine*, op. cit., p. 1009.

³ *Ibid.*, p. 1009.

⁴ *Électre*, op. cit., p. 678.

Une gaieté d'apparence assez louche l'envahissait...C'était certainement aux phrases rimées par lesquelles il avait répondu à Françoise qu'il devait cette euphorie.¹

Les mots permettent de libérer l'homme, et quand la parole fait défaut, on expérimente autre chose comme le regard.

Le regard occupe une place fondamentale dans le roman. Dans *La Grande Bourgeoise*, François observe Françoise et tous ses bijoux car le regard est pour lui son unique liberté et il sait en user à très bon escient :

Il regardait maintenant Françoise bien en face, du regard qui lui servait contre le feu. Il regardait chacun des bijoux comme on regarde des yeux, en les narguant.²

Dans *Églantine*, le plaisir éprouvé par Fontranges transite aussi par le regard. Ce plaisir renvoie aussi à celui de la jeune chambrière s'observant dans le miroir. Les personnages redécouvrent donc le plaisir des sens. Ils entendent se débarrasser de toutes les entraves sociales qui inhibent leur plaisir.

Dans *Aventures de Jérôme Bardini*, le plaisir est lié à une sensation première, la sensation de nudité. Métaphoriquement, cette nudité lui permet d'en finir avec ce jeu social et d'afficher la vérité de son être. C'est cette même démarche qui anime Holopherne. Il entend lui aussi voir sa jeune vierge littéralement dénudée de son Dieu :

[Holopherne] : Crois-tu donc qu'il y ait spectacle plus doux que de voir la femme dénudée soudain de son Dieu, toute gauche encore dans cette liberté suprême ? ³(II,4)

Ainsi, nous voyons que dans l'œuvre, il existe un véritable affrontement entre le bonheur et le plaisir. Pour certains personnages, ce sont mêmes deux notions inconciliables. Mais l'auteur ne s'en tient pas à ces deux notions. En effet, l'œuvre problématise une autre notion, celle du sacrifice. Les personnages passent en réalité le plus clair de leur temps à « se sacrifier » comme le rappelle Andromaque dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. La vie conjugale ne conduit plus à un épanouissement de l'être, mais au contraire à une vie où on est poussé au sacrifice au nom d'une cause sociale et familiale.

¹ *La Grande Bourgeoise*, op. cit., p. 1147.

² *Ibid.*, p. 1146.

³ *Judith*, op. cit., p. 245.

II- Bonheur et sacrifice : deux principes contradictoires.

A-Le couple qui se sacrifie

1- Le sacrifice et ses enjeux :

La notion de sacrifice est très ancienne, en effet toutes les civilisations ont connu et connaissent encore des rites sacrificiels. Il existe différentes sortes de sacrifice : le sacrifice d'une personne ou d'un animal et les libations.¹ D'un point de vue social, le sacrifice n'est pas en soi quelque chose de négatif mais au contraire il permet de rétablir un certain équilibre au sein d'une société ou d'une communauté. Pour Anne Dufourmantelle, « le sacrifice commence avec le déjà plus. L'événement suppose qu'il y ait eu de l'irréparable, c'est-à-dire du trauma ». ² Par ailleurs, le rite sacrificiel s'entend comme une formidable manière de conjurer la violence. C'est par exemple le cas du bouc émissaire.³ Sa présence est très importante pour [ré]équilibrer les rapports familiaux :

Pour les thérapeutes familiaux, le bouc émissaire a une fonction de neutralisation des forces antagonistes à l'intérieur de la Famille, permettant ainsi le maintien de son homéostasie.⁴

Focalisée sur un élément, la violence se trouve contenue dans un périmètre bien défini. Dans un ouvrage portant sur cette question, René Girard revient sur le fondement même du sacrifice:

¹ Les libations consistent à répandre des liquides comme le vin, le lait, ou l'huile en l'honneur d'une divinité.

² Anne Dufourmantelle, *La Femme et le Sacrifice- D'Antigone à la femme d'à côté*, Denoël, 2007, p. 53.

³ Bouc émissaire : bouc que le prêtre, dans la religion hébraïque, le jour de Yom Kippour, chargeait des péchés d'Israël.

⁴ *Grand Dictionnaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 128.

Le miracle du sacrifice, c'est la formidable « économie » de violence qu'il réalise. Il polarise contre une seule victime toute la violence qui un instant plus tôt, menaçait la communauté entière.¹

Ce philosophe met en évidence un élément fondamental : la nécessité du sacrifice et son impact positif sur la communauté. Mais tous les sacrifices ne sont pas les mêmes et il convient d'en examiner les différentes formes. En effet, le rite sacrificiel a accompagné l'évolution de nos sociétés. Autrefois, les fêtes dionysiaques permettaient de polariser toute la violence sur un bouc émissaire. De nos jours, le sacrifice emprunte d'autres formes. Dans le même ouvrage précédemment cité, René Girard parle du caractère répétitif du sacrifice. Pour lui, les institutions sociales sur lesquelles se basent nos sociétés ne sont en réalité que des avatars de rites sacrificiels :

Le sacrifice n'est donc pas seulement un instrument de paix, il déclenche un processus de répétitions qui engendre, très progressivement sans doute, tout ce que nous appelons nos institutions sociales et politiques.²

Cet essai montre que le sacrifice a été intériorisé dans les sociétés modernes et qu'il s'intègre parfaitement à la vie de tous les jours. René Girard souligne même l'utilité du sacrifice :

Le sacrifice a pour fonction d'apaiser les violences intestines, d'empêcher les conflits d'éclater.³

Quelle place tient le sacrifice dans l'œuvre et comment est-il considéré par l'auteur ?

Ici, le sacrifice est d'abord revendiqué par les hommes. Judith l'a bien compris. Pour cette jeune Juive, ce sont les hommes qui édifient ces lois et non Dieu :

[Judith] : Je vous répète que ce n'est pas pour moi la voix de Dieu. Depuis que la ville me croit chargée de son salut, croyez vous donc que je n'essaye pas de saisir un signe adressé par Dieu à moi-même ? Adressé à la grande et timide Judith, telle que je me vois, à la petite et fière Judith, telle qu'il doit me voir... Le plus faible m'aurait suffi.⁴
(I,4)

¹ René Girard, *Le Sacrifice*, Bibliothèque nationale de France, 2003, p. 26.

² *Le Sacrifice, op. cit.*, p. 30.

³ René Girard, *La Violence et le Sacré*, Grasset 1972, p. 30.

⁴ *Judith, op. cit.*, p. 207.

Les hommes ont détourné le sacrifice pour servir leur propre cause. Dans cette pièce, les juifs martèlent le prénom de Judith tels des bonimenteurs qui vantent une marchandise.

Dans l'œuvre de Giraudoux, le sacrifice n'est qu'une parade comme le suggère Judith elle-même :

Dieu exige que notre œuvre ait la robe du sacrifice, mais il nous laisse libres, sous cet ample vêtement, de servir nos propres penchants, et les plus bas.¹ (II,6)

Dans *Sodome et Gomorrhe*, l'Archange vient prévenir les hommes de l'inutilité du sacrifice. Selon lui, Dieu même déplore une pareille issue pour les hommes :

(L'Archange) : Dieu ne parvient que par sa pitié à distinguer le sacrifice du suicide.² (Acte I, Prélude).

Le sacrifice est donc devenu une histoire d'hommes et l'auteur lui accorde une autre dimension en l'articulant à la notion de couple.

Dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Andromaque met en évidence cette idée :

(Andromaque) : Nous passons notre journée ou à nous vaincre, l'un l'autre ou à nous sacrifier.³ (II, 8)

La définition qu'Andromaque nous donne du couple peut nous laisser perplexe. En réalité, cette idée puise sa source dans la conception romantique. En effet, dans un ouvrage traitant de cette question, l'auteur Serge Chaumier déclare :

L'un des credos, de la conception romantique de l'amour est de prétendre que les sacrifices sont nécessaires.⁴

Si certains critiques et penseurs reconnaissent l'importance du sacrifice dans nos sociétés, cela ne va pas dans le sens de la pensée de Giraudoux. La plus belle définition de cet acte est donnée par Lia dans *Sodome et Gomorrhe*, pour qui le sacrifice n'est ni

¹ *Judith*, op. cit., p. 248.

² *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 859.

³ *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, op. cit., pp. 529-530.

⁴ Serge Chaumier, *La Déliaison amoureuse. De la fusion romantique au désir d'indépendance*, Paris, Ed Armand Colin, 1999, p. 51.

plus, ni moins que « la pire niaiserie ou la pire hypocrisie ».¹ Dans les premières pages de cette pièce, L'Archange avoue que le sacrifice est même la solution des lâches :

(L'Archange) : Le sacrifice, c'est vraiment trop commode, c'est la dernière solution de Dieu. (I, prélude).

Le sacrifice semble donc inhérent à la constitution même du couple et certains meubles comme le lit ont pour but de le concrétiser.

¹ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 876.

2- Le lit : exercice du sacrifice conjugal.

Dans l'œuvre de Jean Giraudoux, on trouve beaucoup de lits. Ce meuble, souvent cité, apparaît aussi bien dans l'univers romanesque que théâtral. En décidant de quitter Renée, Jérôme la laisse endormie dans son lit. Fontranges observe, dans son lit, les faits et gestes de son aimée. Françoise est dévisagée par François Rabot dans un divan qui lui sert de lit. Autant dire que ce meuble est une donnée incontournable. Myriam Lépron consacre tout un article à cet espace qu'elle définit ainsi :

En cherchant les chambres, c'est surtout les lits qui se sont imposés. Espace très intime donc, que fréquentent assidument les personnages de Giraudoux.¹

Or le lit est loin d'être pour les héros un lieu d'épanouissement, c'est au contraire un espace qui illustre principalement la dégradation de la femme car elle s'y soumet totalement à son partenaire. Dans *La Grande Bourgeoise*, Françoise est sommée d'aller au lit. En usant de fins stratégies, Durlan parvient à ses fins :

Il retira les souliers de force, brutalisa les boutons de la robe, ne se détourna pas, quand elle mit son vêtement de nuit, pour veiller à ce qu'elle n'enfilât pas une robe de tennis ou une amazone, et enfin porta Françoise basculée dans les draps au grain un peu fort qu'il avait essayés et lissés de sa main aux places redoutables.²

Si l'exercice est ici brutal, quelquefois la relation au lit se mue en acte commercial. Une fois encore, il pourrait être intéressant de citer l'œuvre de Moravia dans laquelle le mari méprisé évoque la conduite surprenante de sa femme :

Soudain la sensation qui se précisait de plus en plus dans mon âme exaspérée et désenchantée prit corps en une image précise : je ne me trouvais plus en face de la femme qui m'aimait et que j'aimais, mais en face d'une prostituée un peu inexpérimentée et impatiente qui s'appêtait à se soumettre passivement à mon étreinte avec l'espoir qu'elle serait brève et peu fatigante.³

Dans cette œuvre, la femme qui s'est détachée de son mari accomplit tous ces gestes comme un acte sacrificiel, elle se donne pour le plaisir de son époux sans éprouver quelque chose en contrepartie. On comprend alors pourquoi Agathe se plait à

¹ « Le lit, un espace intime », *L'Espace dans l'œuvre de Jean Giraudoux, op. cit.*, p. 135.

² *La Grande Bourgeoise, op. cit.*, p. 1138.

³ *Le Mépris, op. cit.*, pp. 53-54.

montrer à son mari qu'en dépit du sacrifice conjugal qu'elle accomplit au lit, elle se crée un autre plaisir qui constitue sa propre vengeance :

(Agathe) : 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 ! ¹(II, 6)

Holopherne lui-même l'a bien compris lorsqu'il cherche à sauver Judith.

(Judith) : De quoi me sauves-tu en ce moment ?

(Holopherne) : de tout ce qui t'aurait flétri : du lit de mariage insipide, du réveil dans la belle-famille, de ces souvenirs ridicules qui sont des témoins. ²(II,7)

Nous voyons donc que le sacrifice cause un dommage à celui qui en est la victime. Cette dernière tente peu ou prou de s'offrir une vengeance.

Dans *Électre*, par exemple, à défaut de pouvoir se venger sur son époux, Clytemnestre décide de jeter son dévolu sur un bouc censé le figurer :

(Clytemnestre) : Sais-tu ce que j'ai fait, le jour de son départ, Électre, son navire encore en vue ? J'ai fait immoler le bélier le plus bouclé, le plus indéfrisable, et je me suis glissée vers minuit, dans la salle du trône, toute seule pour prendre le spectre à pleines mains ! ³(II,8)

Dans ce contexte, le sacrifice n'instaure pas de stabilité mais crée au contraire « un processus de répétitions » comme le suggérerait auparavant René Girard. En effet, dans cette œuvre, tout le drame a débuté avec le sacrifice d'Iphigénie qui a servi de véritable déclencheur. Clytemnestre, n'ayant pu se résoudre à accepter la décision de son époux, a donc fini par le tuer. Ce deuxième meurtre va déclencher une haine inextinguible chez Électre qui finira, elle-même, par commettre l'irréparable. Le sacrifice crée donc nécessairement une perte et un dommage. Il convient de montrer comment ce préjudice atteint le couple et quelle en est la principale victime?

En effet, là où le bas blesse, c'est que dans l'œuvre, celle qui semble pâtir le plus de cette situation est la femme. En effet, elle paraît souvent comme un avatar du *pharmakos*.

¹ *Électre*, op. cit., p. 659.

² *Judith*, op. cit., p. 251

³ *Électre*, op. cit., p. 678.

3- La femme comme pharmakos.

Pour qu'il y ait un sacrifice, il est nécessaire d'avoir au moins deux personnages : le sacrificateur et la victime expiatoire. Quel sera donc le rôle de l'homme et celui de la femme ? M. Brémond dans un très bel article traitant des mythes grecs évoque un roman au titre évocateur qui est le *Souffle du Minotaure* d'A. Parlange où l'« homme est un Minotaure dévoreur, la femme est la victime dévorée, [...] »¹ De tels propos sont intéressants puisque chez Jean Giraudoux, la femme est souvent l'*objet* sacrifié. Le sacrifice peut alors emprunter différentes formes. Dans *Choix des Élués*, par exemple, Edmée apparaît comme une figure sacrificielle car elle met entre parenthèse sa vie pour assurer la cohésion familiale ; mais le sacrifice peut aussi avoir une toute autre signification, il peut consister dans le fait d'écarter ce qu'on juge menaçant pour le reste de la société. C'est sur ce dernier cas qu'on va s'attarder. Une fois encore, souvenons-nous de l'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre. Pour ne pas semer le trouble dans la petite communauté, Madame de la Tour décide d'éloigner sa fille. Dans ce contexte, le sacrifice apparaît comme un commandement divin :

Il faut obéir à la Providence, à nos vieux parents, même injustes. C'est un sacrifice, mais c'est l'ordre de Dieu. Il s'est dévoué pour nous ; il faut, à son exemple, se dévouer pour le bien de sa famille.²

Dans certains cas, la jeune femme constitue un danger dont il faut absolument se prémunir. Électre ne déroge pas à cette règle, puisque la jeune fille constitue une menace à laquelle il faut se soustraire. Egisthe comprend rapidement que pour détourner les regards des dieux, il faut l'éloigner de la communauté. Électre apparaît alors comme un premier avatar de pharmakos.³ La jeune femme doit être sacrifiée (autrement dit éloignée) pour préserver la sécurité de la communauté. Pour Egisthe, marier Électre à un jardinier, c'est l'unique moyen qu'il a trouvé pour la détourner finalement des regards des Dieux. Or chose surprenante, la fille d'Agamemnon semble se résigner à la

¹ Mireille Brémond, « Les Mythes grecs ont-ils encore quelque chose à nous dire ? », *Mythe et modernité*, Actes du Colloque International, [Thessalonique 31 octobre-2 novembre 2002], Edition du Laboratoire de Littérature Comparée, Thessalonique 2003, p. 269.

² *Paul et Virginie*, op. cit., p. 72.

³ Le pharmakos remonte à l'antiquité et désigne une victime expiatoire.

décision d'Egisthe. En acceptant le sort qu'on lui réserve, Électre se venge de manière indirecte, ce qui finit par déplaire à Clytemnestre.

Dans un ouvrage réservé à la femme et au sacrifice, Anne Dufourmentelle revient sur cette attitude en affirmant :

Une femme sacrificielle met en scène son sacrifice pour qu'enfin sa voix soit entendue, pour ébouler des siècles de silence et tous les coups reçus sans rien dire.¹

Si la jeune femme accepte apparemment son sort, c'est bien dans la mesure où elle va contourner ce sacrifice en vengeance car chez Jean Giraudoux les femmes n'acceptent pas facilement d'incarner le pharmakos. *Électre* offre à ce titre un exemple très pertinent à étudier. En effet, après avoir été choisie pour apaiser la cité d'Argos, Électre change de camp. À la fin du roman, elle n'est plus le personnage sacrifié puisque c'est son frère Oreste qu'elle charge de cette mission. En réalité, Électre est parfaitement consciente de sacrifier son frère adoré au nom d'une cause qu'elle considère comme parfaitement loyale. Or la motivation du personnage cache une autre réalité. Anne Dufourmantelle explique le destin de ce genre de femmes :

Je veux dire par là qu'une femme qui se sacrifie pour ses enfants ou qui sacrifie un amour au nom d'une idée, d'une vocation, ne sait pas qu'elle répète sans doute une figure passée, peut être le destin d'une mère humiliée dans sa lignée.²

Ces propos s'appliquent parfaitement à la pièce puisque dans le cas d'Électre, la haine éprouvée par la jeune femme à l'égard de sa mère est manifeste. Or cette haine semble cacher un véritable amour. Sous couvert de justice, Électre venge sa mère en sacrifiant la gent masculine puisqu'elle livre son frère. Lorsqu'elle refuse d'écouter Clytemnestre, c'est peut être pour Électre une manière de ne pas souffrir au travers des expériences passées de sa mère.

Contrairement aux hommes, la femme dans l'œuvre redonne un sens au sacrifice, elle ne le subit pas de manière passive. Si elle décide de se sacrifier, c'est au nom d'une cause qu'elle considère juste.

En effet, la femme répugne à abandonner sa personne au nom d'une cause extérieure comme l'indique à titre d'exemple Annie Besnard dans son article :

Lia refuse le sacrifice qui sauverait l'humanité : [...] ¹

¹ *La Femme et le Sacrifice, D'Antigone à la femme d'à côté, op. cit.*, p. 31.

² *Ibid.*, p. 54.

À ce titre, dans un article consacré à cette question, Sylviane Coyault emploie une expression riche de sens puisqu'elle parle de « femmes-Christ ».² À l'instar du Christ, la femme est censée se sacrifier pour sa communauté comme c'est le cas de Judith, ou pour sa famille comme c'est le cas d'Edmée. Dans ce dernier exemple, la mère se doit d'accepter sans rien dire cet état de faits, car comme le rappelle à bon escient Fernande Gontier « ses qualités « naturelles »-c'est-à-dire inhérentes à sa féminité-sont la passivité, le désintéressement, la simplicité et le silence ».³ Si la femme est sacrifiée, c'est sans doute parce qu'on la sent être seule capable, du fait de son pouvoir d'enfantement, d'entretenir une relation avec le sacré, voire le divin.

Dans *Choix des Élues*, c'est donc la jeune femme qui en est la cible. L'auteur reconnaît que si Edmée « avait su dessiner, elle se fût dessinée elle-même sur une croix, des clous à travers les pieds et les mains, refusant en détournant la tête l'éponge tendue par son mari [...] ».⁴ De ce fait, elle assiste passivement au partage métaphorique de sa personne. Myriam Lépron commente en ces termes cette cérémonie familiale :

On l'a vu, la fête idyllique tourne au cannibalisme, métaphorique, bien sûr, mais il s'agit bien d'un fantasme de dévoration qui se déroule à huis clos, à l'abri des regards extérieurs.⁵

Cette fête d'anniversaire est un moyen pour les membres de la famille de fragmenter le nom de leur mère. En tant que chef de famille, Pierre doit être l'exécuteur du rituel :

Pierre découpait le gâteau sur lequel était écrit le nom de sa femme, son nom de bonheur, Edmée, en lettres blanches, un beau gâteau nominatif comme une tombe.⁶

Nous retrouvons ici quelques caractéristiques du sacrifice tel qu'il était pratiqué durant l'antiquité gréco-romaine. En effet, la table sert dans ce contexte d'autel et le rituel ne commence qu'avec celui qui détient ce qu'on appelait « l'auctoritas » autrement dit le père dans l'univers domestique.

¹ « La femme, rédemptrice ou contemptrice de l'humanité », *op. cit.*, p. 33.

² Sylviane Coyault-Dublanchet, « Au nom du père, du fils et de la femme : La Passion selon Giraudoux », *Giraudoux et les mythes*, Textes réunis par Sylviane Coyault, Pierre Brunel, Alain Duneau et Michel Lioure, Presses universitaires Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2000, p. 123.

³ *La Femme et le Couple dans le Roman*, *op. cit.*, p. 69.

⁴ *Choix des Élues*, *op. cit.*, p. 559.

⁵ *Commencer...sans fin*, *op. cit.*, p. 245.

⁶ *Choix des Élues*, *op. cit.*, p. 483.

Cette scène a des accents de cérémonie sacrificielle. Tous les éléments sont réunis pour rappeler que le gâteau d'anniversaire n'est qu'un subterfuge car c'est Edmée qu'on sacrifie sur l'autel de la vie conjugale. Sylviane Coyault reconnaît que Giraudoux « transforme souvent la Passion en affaire de « famille » ».¹ Il y a dans cette scène inaugurale, un mélange des lexiques qui donne à cette amorce du récit, un caractère sacré. Les souffrances endurées par Edmée font dire à Myriam Lépron que ce que vit la jeune mère s'apparente à « un chemin de croix ».² À la page 483, le terme de cérémonie est employé comme s'il s'agissait d'un véritable rituel. À la page suivante, les enfants semblent connaître un moment sacré :

Les enfants mangeaient, plus recueillis, le prénom de cette mère qui pleurait, devant eux, de la joie d'être leur mère.³

Si les membres de cette famille vivent un instant hors du commun, il n'en est rien pour Edmée. En effet, la jeune épouse et mère se trouve déchirée dans sa vie, elle n'éprouve aucun épanouissement auprès des siens. Il y a dans cette fête d'anniversaire, un désir inconscient de dévorer la mère, l'épouse et de se l'approprier. Face au désir impétueux de ses enfants et dans un élan généreux, qui ne manque pas de faire sourire le lecteur, Pierre ne se réserve que la dernière lettre :

Les enfants se battaient pour avoir à manger le plus de lettres de son nom, le mari généreux ne se réservant que le « e » muet, la dernière.⁴

Les éléments évoqués renforcent cette analyse. En effet, la table sur laquelle est posée le gâteau rappelle l'autel, le gâteau est en même temps l'offrande et le sacrifice. Quant à Edmée, elle apparaît comme l'objet sacrifié et en même temps la divinité à laquelle on offre ce présent. Enfin la présence des lampes rappellent étrangement les cierges qu'on allume pour émettre un vœu. À l'instar du Christ qui se donne pour le salut de l'humanité, Edmée s'offre pour préserver son foyer. Par ailleurs, nous ne pouvons pas être insensible à la présence du chiffre trois, symbole de trinité qui apparaît dans l'âge d'Edmée. La jeune mère a trente trois ans et c'est symboliquement l'âge auquel est mort le Christ. Cette scène familiale devient littéralement une cène qui sacrifie et consacre Edmée en même temps. L'anniversaire permet en réalité de célébrer

¹ « Au nom du père, du fils et de la femme : La Passion selon Giraudoux », *op. cit.*, p. 112.

² *Commencer...sans fin, op. cit.*, p. 389.

³ *Choix des Élués, op. cit.*, p. 484.

⁴ *Ibid.*, p. 483.

la jeune femme et de lui témoigner une profonde gratitude. Dans ce contexte, nous parlerons d'une parodie du sacrifice « eucharistique », puisque le vin y est remplacé par le champagne et le pain par le gâteau.

Le mariage consacre littéralement la femme qui devient au sein de sa tribu, un objet d'adoration. Cette idée puise sa source dans la tradition chrétienne, en effet François Hohwald dans sa thèse portant sur le couple chrétien revient sur l'importance accordée à la femme :

Le changement s'opérait prioritairement sur la femme, puisque c'est elle qui, à travers le mariage, vivait une consécration à un culte domestique différent de son culte d'origine.¹

D'objet d'adoration, la femme passe dans l'œuvre à objet de sacrifice. *Choix des Élués*, n'est d'ailleurs pas un cas isolé, *Aventures de Jérôme Bardini* offre des exemples similaires. En effet, dans ce roman, c'est Stéphy qui prend conscience que le corps de la femme est fait pour être morcelée. La violence du discours dit toute l'horreur du sacrifice.

Cet amour, le seul qu'elle éprouverait jamais dans sa vie, elle voulait bien qu'il choisît sur elle son domaine préféré, la main droite seule, s'il le fallait, et que tout le reste du corps fût jeté en pâture au prochain fiancé.²

Dans *Électre*, on songe surtout à la fille d'Agamemnon qui est l'incarnation de la conscience et du devoir moral et on oublie souvent que la mère Clytemnestre possède elle-même ses propres circonstances atténuantes. Ainsi la veuve d'Agamemnon finit elle aussi par récuser le sacrifice en décidant de reconnaître son amour :

(**Clytemnestre**) : Pourquoi sacrifierons-nous notre vie à des enfants ingrats ? Oui j'aime Égisthe. Depuis dix ans je remets ce mariage par égard pour toi, Électre, et pour le souvenir de ton père.³(II,7)

Si certaines femmes sont réfractaires, d'autres au contraire revendiquent la notion de sacrifice. Dans *Pour Lucrèce*, par exemple, Lucile transfigure son viol en sacrifice afin de donner un sens à ce qu'elle a vécu. En s'adressant à Paola, elle la décontenance en lui avouant :

¹ *Entre Idéal d'Eglise et réalité vécue : le couple chrétien marié, disciple du Christ, op. cit.*, p. 152.

² *Aventures de Jérôme Bardini, op. cit.*, p. 42.

³ *Électre, op. cit.*, p. 666.

(Lucile) : Trouver à la place de votre petite procureuse d'hier, niaise et crédule, une femme crucifiée, vous paraît de mauvais goût, n'est ce pas, et vous inquiète ?¹ (II, 4)

La jeune femme décide de retourner le préjudice qu'on lui a fait en véritable sacrifice. Elle n'entend pas subir passivement son affront mais au contraire en faire sa force. En effet, en s'appuyant sur plusieurs types d'analogie, Lucile transcende littéralement son viol :

(Lucile) : Mais au point de malheur où je suis, je puis compter sur toutes les ressources de Dieu, du miracle à la mort...j'y suis avec toutes celles qui n'ont trouvé de remède à leur souffrance qu'en la retirant à ce monde sordide et en la confiant à celui où tout se peut. Vous ne m'en ferez pas descendre.² (II,4)

Une fois encore la démonstration d'Anne Dufourmantelle s'applique à cette héroïne :

La femme sacrificielle est irrémédiablement double : sacrifiée, sacrificante, selon. Elle est celle qui se soumet, et son corps avec elle, à un acte qui en l'annulant ou en la mutilant lui obtient une autre place, une autre gloire.³

Ces propos montrent que le sacrifice permet à la femme d'accéder à une certaine grandeur. Mais toutes n'optent pas pour cette alternative et certaines répugnent tellement à cette idée qu'elles préfèrent opter pour le don de leur personne.

¹ *Pour Lucrèce, op. cit.*, p. 1087.

² *Ibid.*, pp. 1087-1088.

³ *La Femme et le Sacrifice, op. cit.*, p. 33.

B-Le refus du sacrifice : l'exemple de *Judith* et de ses sœurs.

1- *Quand le sacrifice se mue en don*

La vierge a souvent fait l'objet du sacrifice car on lui reconnaissait un statut bien particulier. Hélène Brunshawig dans son article sur les *Pouvoirs de la femme* rappelle ce culte rendu aux vierges notamment dans l'œuvre de Shakespeare :

Très souvent ses personnages vouent aux vierges une espèce de culte quasi magique, leur virginité est une sorte de cadeau des dieux.¹

Or si pendant longtemps, la jeune fille a accepté le sacrifice sans rechigner, désormais elle se révolte comme le précise Anne Dufourmantelle :

Dans les drames antiques, c'est elle qu'on sacrifie au monstre ou au dieu pour que la cité survive ou que la guerre puisse avoir lieu ; aujourd'hui, elle crache sa haine pour ce monde qui lui tend un miroir faussé où elle ne se reconnaît pas.²

La pièce *Judith* repose toute entière sur un sacrifice, les Juifs entendent offrir cette jeune femme à Holopherne afin d'en faire « une héroïne »³ mais surtout en vue de rétablir la paix chez eux. L'incipit de la pièce montre bien le caractère scandaleux du sacrifice. Les citoyens se jettent sur Judith afin qu'elle leur donne satisfaction. Jean ne manque pas de témoigner son dégoût face à cette attitude :

[Jean]: Judith ! Judith ! Ce nom, qui a toujours désigné chez nous la fleur, le secret à son terme, tant de velours, tant de tendresse, écoute-les le marteler, l'aboyer, [...] (I, 1)

La jeune Juive représente aussi dans ce contexte la figure du pharmakos. Tous les habitants se sont unis afin de faire pression sur elle. Or Judith ne partage pas l'euphorie de sa communauté et en s'adressant à Holopherne, elle dit toute l'horreur de la chose :

¹ Hélène Brunshawig, « Rêverie sur les pouvoirs de la femme dans le théâtre de Giraudoux », *Et Giraudoux rêva la femme*, op. cit., p. 47.

² *La Femme et le Sacrifice*, op. cit., p. 26.

³ *Judith*, op. cit., p. 202.

⁴ *Ibid.*, p. 201.

(Judith) : Où je veux prendre pied ? Dans le mépris de moi-même ! Dans la bassesse !...Que le Dieu des Juifs et les Juifs se soient occupés vingt ans à me flatter, à m'aduler, qu'ils aient abusé de ma confiance pour me lancer dans ce guet-apens, non ! Ma pensée ne peut accepter cette honte. Je suis perdue corps et biens dans une aventure aussi basse. ¹(II,4)

Tout en rappelant le caractère choquant de ce sacrifice, Judith entend le détourner. En s'adressant à Suzanne, elle évoque une sorte d'incompréhension.

(Judith) : Ce que je ressens, c'est moins un éblouissement de martyr qu'une sourde pression de discours, de raisonnement, destinés à prouver je ne sais quoi, mais que je prouverai. ²(I, 8)

Judith présente l'exemple de la femme qui refuse le sacrifice de sa personne. En effet, elle ne peut se résigner à admettre l'hypocrisie de sa communauté. Ainsi face à Joachim qui lui vante les mérites du sacrifice, elle rétorque non sans amertume : « Une sainte avec tache ? » ³(I,4)

La jeune juive prend conscience de l'horreur et de l'injustice de la chose et elle opère dès lors un véritable coup de théâtre. Son ennemi devient alors son amant d'un soir et c'est Suzanne qui la première prend conscience de ce changement :

(Suzanne) : Je pensais trouver une victime et un bourreau. Je trouve un rendez-vous. ⁴(II,6)

Le « minotaure » ⁵ qu'est Holopherne pour les Juifs devient un séducteur auquel Judith s'abandonne consciemment. Déjouant les projets de sa communauté, la jeune Juive opte pour le don de sa personne. Il convient alors dans ce contexte de définir ce que nous appelons don :

Le don, comme son étymologie l'indique, c'est le fait de donner. Offrir quelque chose de soi-même, mais non soi-même. ⁶

La jeune juive affiche alors sa supériorité à l'égard de son peuple mais aussi à l'égard de son Dieu. En goûtant au plaisir de la volupté avec Holopherne, Judith a

¹ *Judith, op. cit.*, p. 243.

² *Ibid.*, p. 225.

³ *Ibid.*, p. 210.

⁴ *Ibid.*, p. 247.

⁵ *Ibid.*, p. 247.

⁶ M.Corcus, M.Flament, Ph.Jeammet, *Les Conduites de dépendance. Dimensions psychopathologiques communes*, Paris, Masson, 2003, p. 48.

atteint aux confins de l'absolu, elle a acquis une supériorité qu'elle-même décrit en ces termes :

(Judith), *qui a pu s'avancer* : Et il la prit...Et jamais il n'avait été aussi fort, et elle était si comblée de lui qu'il ne restait en elle aucune place, même pour Dieu... (III,₅)

La nuit d'amour passée avec Holopherne lui a accordé une véritable gloire mais pas celle attendue par les juifs. Stéphanie Genin illustre dans une large mesure cette idée :

Le don de soi, aux confins de ses limites, équivaldrait à se donner une forme de divinité qui sacrifierait d'une manière plus souveraine qu'émissaire le sujet de ce sacrifice.¹

Dans le sacrifice, la personne apparaît comme une victime qui ne peut aller contre les volontés de sa communauté, tandis que dans le don, la personne choisit elle-même son destin. Cela nous amène à repenser l'épisode biblique. En effet, le Christ ne s'est peut-être pas sacrifié mais a préféré opter pour le don de sa personne en s'offrant à l'humanité toute entière.

Certains personnages chez Jean Giraudoux récusent le sacrifice et ses motivations et préfèrent aller vers le don de leur personne. Judith, par exemple, finit par se moquer du sacrifice et du bonheur social censé en résulter et affiche triomphalement le plaisir qu'elle a ressenti en s'abandonnant à Holopherne :

(Judith): Et les joies du lit, elle les a épuisées et sollicitées, jusqu'à la dernière.² (III, 5)

À l'issue de cette nuit, Judith accomplit son homicide mais pas pour les raisons souhaitées par sa communauté. En tuant Holopherne, la jeune femme ne commet pas un sacrifice mais un crime passionnel.

Et si elle le tue ensuite c'est pour préserver leur amour de toute altération et lui donner une valeur éternelle.³

Elle a atteint un point de non retour, elle est sortie d'elle-même pour accomplir ce meurtre qui la liera à tout jamais à celui qu'elle aime :

¹ Stéphanie Genin, *La Dimension Tragique du Sacrifice*, L'Harmattan, 2006, p. 53.

² *Judith*, op. cit., p. 265.

³ Marcelle Enderlé, « Judith », *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 852.

(**Judith**) : C'est au moment où Judith a tout oublié de son état, de sa mission, de sa race que j'ai frappé...¹ (III,4)

Si elle s'en est prise à son amant, ce n'est en aucun cas au nom d'une cause sociale mais pour ne pas qu'il lui échappe, pour immortaliser cet instant comme elle le déclare à Suzanne:

(**Judith**) : Ah ! Suzanne, parle franchement, la vue d'un corps endormi peut-elle appeler autre chose que le meurtre comme suprême tendresse !² (III, 4)

En tuant son amant, Judith préserve à tout jamais son amour. Cette idée est en partie exprimée par Eléonore Roy-Reverzy :

Toutefois, cette union totale et fulgurante paraît se réaliser encore plus nettement dans la mort et dans son dépassement : l'homme ne pénètre jamais mieux sa compagne que lorsqu'il n'est plus.³

Dans ce contexte, le sacrifice n'est plus un événement mais un acte. Cette idée paraît essentielle à relever. En effet, faisons un petit détour par l'étymologie, l'acte dérive du latin « agere » qui signifie « faire » tandis que événement est un terme qui a remplacé avènement et qui signifie « arrivée ». En tuant Holopherne, Judith expose son choix, elle a agi conformément à ses principes, elle s'est affirmée dans ce procès. Si elle avait suivi les prescriptions de sa communauté, elle aurait fait de cet homicide, un événement : autrement dit, elle aurait été victime des exigences de son peuple. Une fois encore, Stéphanie Genin résume cette idée en déclarant ;

Par le sacrifice, la mort n'est plus un événement mais bien un acte, qui, à ce titre là seulement se libère de toute temporalité.⁴

Si le sacrifice est toujours récupéré par le biais du mythe, le don reste jusqu'au bout une initiative personnelle. En outre, le don se confond avec un sentiment d'amour. Qu'on songe alors à Simon dans la clause de *La France sentimentale* lorsqu'il évoquait son union avec Anne :

¹ *Judith, op. cit.*, p. 260.

² *Ibid.*, p. 261.

³ *La Mort d'Eros, op. cit.*, p. 264.

⁴ *La Dimension tragique du sacrifice, op. cit.*, p. 58.

Moi aussi maintenant, tout près d'elle, la tête frôlant sa tête, je ressentais un trouble infini, je fermai les yeux, je me donnais.¹

Par ailleurs, dans le don, la personne ne consent à céder qu'une part de soi-même ; le don contourne la violence, ce qui n'est pas le cas du sacrifice qui s'entend comme un abandon total de sa personne fondé sur la violence.

Le don paraît étranger à la violence, alors que le sacrifice vise, dans sa dimension rituelle, à circonscrire la violence du sacré, avec une finalité de purification ou de consécration.²

Holopherne lui-même saisit cette différence fondamentale. Pour lui, le sacrifice imposé par les hommes n'a rien à envier à la prostitution. En s'y refusant, Judith préserve une certaine intégrité morale :

(Holopherne) : Tu sais parfaitement qu'en ce moment tu te donnes au lieu de te vendre.
³(II,7)

Ainsi la jeune Juive a bien cerné cette différence fondamentale et contourne la loi juive. En refusant d'incarner la figure du *pharmakos*, Judith s'est unie à un être qui lui était interdit. Cette vérité exaspère les juifs au plus haut point. Ils ne peuvent concevoir qu'une des leurs ait pu prendre du plaisir avec un ennemi. Sur un ton véhément, ils s'adressent à elle en ces termes :

Si le mot amour et le mot jouissance sont encore dans ta bouche, crie-les, si tu le veux, une dernière fois ; lance vers nous ces crachats avant le suprême silence. Allons, crache ! p.275
(III, 8)

Pour les juifs, l'attitude de Judith est intolérable car en plus d'avoir trahi les siens, la jeune femme affiche triomphalement son orgueil. En effet, en rejetant de se sacrifier, les jeunes femmes affichent leur démesure, elles contrecarrent le destin qui leur était réservé.

Ainsi, Judith n'a pas accepté d'être un jouet dans les mains de Dieu, elle a agi de son plein gré. Jean l'a bien compris lorsqu'il avoue :

¹ Jean Giraudoux, *La France sentimentale*, Ed Bernard Grasset, 1932, *ORC II.*, *op. cit.*, p. 284.

² *Les conduites de dépendance*, *op. cit.*, p. 49.

³ *Judith*, *op. cit.*, p. 251.

(Jean) : Notre malheur est immérité, nous l'aimions. Le sien, elle l'a provoqué ; elle s'aimait. (III,₁)

En contestant le sacrifice, la jeune femme revendique sa liberté, n'est ce d'ailleurs pas ainsi qu'il faut interpréter les propos de Judith lorsqu'elle déclare : « J'ai renoncé à être à tous ».¹ C'est ce même refus de sacrifice qui anime la démarche d'Emilia dans *Le Mépris*. Face à son époux qui la somme de partager avec lui le lit conjugal, la jeune femme s'indigne :

Elle parut hésiter et puis, avec une fermeté imprévue : - Non, je ne veux aucun sacrifice, ni grand ni petit...je coucherai au salon...²

En somme, le sacrifice a dans l'œuvre un aspect rédhibitoire, la femme ou la jeune fille qui en est la cible tente peu ou prou de le contourner, mais qu'en est-il du sacrifice dans les rapports conjugaux ? Quelle place tient-il au sein du couple ?

¹ *Judith, op. cit.*, p. 257.

² *Le Mépris, op. cit.*, p. 47.

2- *Le sacrifice : une mort latente.*

Il est clair que le fondement même du couple repose en grande partie sur la notion de sacrifice. Celui-ci peut revêtir différentes formes. Dans *La Menteuse*, est suggérée une analogie avec la passion christique qu'il serait bon de relever. En effet, pour convaincre Réginald de la bonne foi de Nelly, Fontranges évoque les gestes de la jeune femme qui se livre à un véritable rite eucharistique :

Elle mange vos mets, elle boit votre eau et vos vins.¹

Le sacrifice est donc un principe inhérent à la constitution du couple. Or pour pouvoir s'épanouir, les partenaires doivent satisfaire leurs souhaits et leurs désirs personnels. Dès lors le problème surgit. Comment atteindre le bonheur quand chacun musèle les désirs et les envies de l'autre ? Ainsi l'incipit de *Choix des Élués* pourrait servir de modèle. Edmée est empêtrée dans cette cellule familiale. En se sacrifiant en faveur des siens, elle se sent dépérir progressivement. Les premières pages du roman reposent sur cette atmosphère qui rappelle étrangement la mort.

Elle était sûre de pouvoir deviner l'approche de la mort, non pas à un coup de brute dans son être, mais au contraire à une espèce de renoncement, de relâchement.²

Tous les éléments sont évoqués pour nous rappeler que la jeune femme est en train de suffoquer comme le rappelle Myriam Lépron :

L'allusion au gaz appuie explicitement la menace de mort par asphyxie.³

Dans plusieurs œuvres, il s'agit d'une véritable mort intérieure que vivent les jeunes femmes. En effet, dans *Électre*, Agathe fait part de cette agonie journalière qu'elle ressent elle comme ses pairs.

(Agathe) : et vingt-quatre heures par jour, nous nous tuons, nous nous suicidons pour la satisfaction d'un être [...]¹

¹ *La Menteuse*, op. cit., p. 808.

² *Choix des Élués*, op. cit., p. 482.

³ *Commencer...sans fin*, op. cit., p. 247.

Les propos d'Agathe méritent un commentaire de notre part. La jeune femme rappelle que le sacrifice se présente comme une négation de sa propre personne. En acceptant de s'offrir corps et âme à son époux, elle s'ampute d'une part d'elle-même. C'est là tout le sens que prend le verbe « se suicider » dans ce contexte. Or on sait combien l'auteur portait en exécration l'idée de sacrifice car il savait ce que cela supposait pour celui qui en est la victime. Alain Duneau insiste sur la position même de l'auteur en ces termes :

Une de ses tentations les plus nettes semble être de réconcilier le bonheur individuel et les aspirations communes, dans un refus obstiné de l'esprit de sacrifice.²

Le sacrifice a quelque chose de choquant pour Giraudoux, car ce n'est pas un acte désintéressé. Si le couple Alcmène-Amphitryon est aussi solide, c'est parce qu'il ne repose pas sur un sacrifice mais comme tout à l'heure pour Judith et Holopherne sur un don. Il réside là une différence fondamentale que Giraudoux ne cesse de mettre en avant. Dans *Judith*, le dramaturge procède à une réécriture du mythe puisqu'il décharge l'héroïne de sa dimension sacrificielle. En effet, la jeune fille ne se sacrifie pas en allant voir Holopherne, elle se donne à lui. En s'adressant au peuple juif, Judith revendique son acte comme pleinement assumé, désiré et totalement désintéressé. Les héroïnes ne sauraient agir au nom d'une cause extérieure ; elles refusent catégoriquement que leurs actions soient récupérées par le biais d'un mythe. Le lit où Judith aurait dû se sacrifier dit au contraire toute la beauté de son acte :

(**Judith**) : Et ce lit n'était pas le divan des psaumes. C'était un vrai lit, avec des oreillers, des draps, vous m'entendez, jeunes filles, du crin et des plumes qui sortaient, avec ce linge frais qui mêle au pires excès les souvenirs de famille et d'enfance. [...] ³ (Acte III, sc. 5)

Dans *Sodome et Gomorrhe*, Lia ne veut pas non plus être un symbole et sur un ton ironique, elle mêle discours religieux et termes prosaïques :

Mais que je sois repérée de Dieu, élue de ses mandataires pour l'héroïsme de ménage que les cassolettes du choix divin embaument, que les langues du ciel me lèchent corps et cœur

¹ *Électre*, op. cit., p. 658.

² Alain Duneau, « Du côté du rêve éveillé », *Jean Giraudoux* de Bernard Manciet, Mérib Mamardachvili, Poésie Slované, Europe : revue littéraire mensuelle, 1999, n. 841, p. 33.

³ *Judith*, op. cit., p. 265.

pour que je retourne vers le mari que je déteste et qui ne m'aime point, que j'ai abandonné et qui m'abandonne, je ne l'accepte pas.¹ (Acte II, sc. 7)

Électre, Judith et Lia n'entendent sauver ni Argos, ni le peuple juif, ni le monde. Elles espèrent se sauver elles-mêmes, quitte à se livrer à l'inceste, à l'interdit ou au sacrilège. Ce que formule Marcelle Enderlé à propos de Judith pourrait s'appliquer à toutes les héroïnes :

Elle [Judith] ne manifeste aucun penchant pour l'héroïsme, bien au contraire, et refuse de se sentir concernée par la prophétie [...]. Ce n'est donc pas pour s'y conformer qu'elle décide d'aller trouver Holopherne [...] mais pour prouver à son fiancé, symbole de la lâcheté juive [...], que le don de sa personne à Holopherne constitue un acte si avilissant qu'il ne convient qu'à un être d'exception comme elle.²

Étrangement, le sacrifice s'accompagne également pour la femme d'un sentiment d'avilissement, elle se sent comme meurtrie ; cette idée a été reprise par Charles Marie notamment à propos du mariage :

C'est en acceptant l'aspect social du lien matrimonial, le mariage, que la femme s'avilit.³

Le même retour d'Edmée est ressenti en définitive comme un sacrifice : « Ce retour d'Edmée à Pierre, qui était commandé à Edmée par toutes les forces de son être, elle continuait à croire que c'était un sacrifice ». Si l'incipit offre l'image d'un gâteau d'anniversaire qu'on découpe, la fin offre l'image d'une « dinde sainte ».⁴ L'adjectif « sainte » employé dans ce contexte est à forte charge ironique. Il s'agit pour l'auteur de parodier la cène :

On ne savait trop ce qu'eux-mêmes ils étaient sous leur apparence de fête, gaspillés, égarés, vidés, mais le pain était anobli, le vin... La passion, une passion...⁵

Tous les éléments convoqués nous plongent dans une atmosphère mystique, mais en réalité ce décor n'est que pure mascarade.

Cette même représentation sacrificielle figure dans *Ondine* :

(Hans) : Quel est ton pain ? Quel est ton vin ? Quand tu présidais ma table, et que tu levais ta coupe, que buvais-tu ?

¹ *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 902.

² « Judith », *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 852.

³ Charles Marie, *La Réalité humaine chez Jean Giraudoux*, op. cit., p. 36

⁴ *Choix des Élues*, op. cit., p. 670.

⁵ *Ibid.*, p. 670 .

(Ondine) :Toi
[Hans] : Quel est ton Dieu ?
[Ondine] : Toi ¹ (Acte III, sc. 4)

Comme dans l'exemple précédent avec Edmée, il y a un besoin de dévorer l'autre. À cet égard, la vie au sein du couple semble ne pouvoir réussir, que si l'un des deux partenaires s'offre, se sacrifie en faveur du second. Ainsi dans *Simon le pathétique*, le personnage avoue lui-même qu'il s'« offrait(t) comme mari ». Cette métaphore sacrificielle parcourt toute l'œuvre de Jean Giraudoux. Dans *Cantique des cantiques*, il est d'ailleurs assez remarquable d'entrevoir une métaphore quasi-christique :

(Jérôme) : Florence a ses habitudes précises, immuables. C'est parce qu'elle mange votre nourriture, qu'elle boit vos vins.² (Acte 1, sc. 2)

Le rôle réservé à la femme est déterminé d'avance surtout lorsqu'elle décide de fonder un foyer :

Elle est de celles, en un mot, auxquelles Dieu donna une vie en tranches, faite pour être mangée en famille.³

L'*Électre* de Jean Giraudoux se contente de reprendre cette même idée. En effet, Clytemnestre n'est en réalité qu'une victime. Avant la mort d'Agamemnon, sa vie était un continuel sacrifice, comme le rappelle à bon escient Marie-Christine Moreau, elle est :

Unie probablement contre son gré, ou à tout le moins sans amour à celui qui vint « la prendre », remplie de nostalgie pour ce temps de l'innocence où elle était une jeune fille en accord avec le monde et les êtres.⁴

Le sacrifice n'est qu'un moyen détourné de s'assurer la fidélité du partenaire et souvent de la femme. Or celle-ci a désormais besoin d'exister sans l'aide de l'homme ; elle éprouve le besoin de s'accomplir en dehors des règles imposées. Exprimer son désaccord est donc une manière pour elle de recouvrir une part de son intégrité. Même si la femme peut nous apparaître comme un avatar de la figure christique, elle se rebelle rapidement pour dénoncer le sacrifice de sa propre personne.

¹ *Ondine*, op. cit., pp. 838-839.

² *Cantique des cantiques*, op. cit., p. 733.

³ Jean Giraudoux, Provinciales, « La Pharmacienne » VII, [1909], *Œuvres romanesques complètes I*, op. cit., p. 118.

⁴ *Électre ou l'Intransigeance*, op. cit., p. 147.

L'œuvre de Jean Giraudoux est intéressante dans la mesure où elle opère un coup de théâtre au moment où l'on s'y attend le moins. Si auparavant la femme était souvent choisie comme objet du sacrifice, elle finit par s'en prendre à la gent masculine. Dans *Choix des Élués*, Edmée a cette fois-ci sacrifié son fils pour fuguer avec sa fille. Au nom de son idéal, Électre n'hésite pas non plus à sacrifier son unique frère. S'opère alors un véritable renversement des valeurs. Dans *Pour Lucrèce*, Armand le met en évidence. Sous son apparence de séducteur, Marcellus est en réalité aussi une sorte de victime. Aussi déclare-t-il :

(Armand) : Un séducteur n'a jamais séduit personne.[...] C'est le bouc émissaire. Tu es une pauvre victime.¹(II,3)

Autant dire que le sacrifice est loin d'être aussi simple qu'il n'y paraît. Loin de consolider les assises du couple, il ne fait en réalité que les saper. La vie conjugale est donc soumise à un certain nombre d'obstacles qui la conditionne. Hormis le sacrifice qui n'est pas toujours envisagé de la même manière chez l'homme et la femme, le bonheur peut constituer un autre point de divergence entre les deux. L'œuvre de Jean Giraudoux, qui se plaît à marier les contraires, expose des points de vue différents quant à la définition du terme « bonheur ».

¹ *Pour Lucrèce*, op. cit., p. 1080.

III – Bonheur domestique et bonheur transcendant

A-La place du désir dans le couple.

1- Le Désir : un obstacle au bonheur.

Le bonheur qui résulte d'un certain nombre de facteurs est un aboutissement. Pour y prétendre, il est nécessaire de remplir certaines conditions. Mais qu'en est-il du désir ? Mohamed Karray définit cette notion ainsi :

Tendance devenue consciente d'elle-même et accompagnée de la représentation de son but. Le désir se distingue du besoin, qui est une simple incitation physiologique.¹

Pour atteindre le bonheur, le désir doit être satisfait. Or force est de constater que ce dernier finit rapidement par disparaître au sein du couple. C'est ce que montre *Amphitryon* 38. En s'adressant à Alcmène, Jupiter souligne cette constante :

(Jupiter) : L'amour d'une épouse ressemble au devoir. Le devoir à la contrainte. La contrainte tue le désir.² (I, 6)

À cet enchaînement logique, Alcmène ne saurait échapper. Le désir semble inconciliable avec la vie de couple. Selon Jupiter, le désir cède la place à la contrainte. Ce terme a un sens fort, il renvoie à une violence manifeste décrite ainsi par Karray :

Contrainte : violence physique ou morale que l'on subit ou que l'on exerce. On appelle contrainte sociale, l'influence morale qu'exerce un groupe ou une société sur des membres pour les plier aux lois et aux normes du groupe et pour les empêcher de faire ce qui va contre le mode de vie ou la conduite du groupe.³

La vie conjugale est faite de compromis, de contraintes et le désir ne saurait y occuper une place forte car il se heurte aux nombreuses exigences du conjoint. L'échec du couple dit en définitive l'absence de désir. Certains personnages vont dès lors avoir

¹ *Vocabulaire pratique de la philosophie et des sciences humaines, op. cit.*, p. 44.

² *Amphitryon* 38, *op. cit.*, p. 137.

³ *Vocabulaire pratique de la philosophie et des sciences humaines, op. cit.*, p. 35.

pour rôle de le faire renaître. La fuite de certains peut alors se concevoir comme une manière de retrouver une forme de désir perdu. C'est ainsi qu'il faut comprendre le sens du billet laissé par Juliette à son fiancé à l'approche de son départ.

Adieu pour un mois, Gérard. Je prends le train de 8h10. Je t'aime et dans un mois je serai ta femme.¹

Dans l'œuvre, quelques personnes demeurent récalcitrantes à la notion de désir et lui préfèrent la fidélité conjugale. C'est notamment le cas de Lucrèce ou d'Alcmène. Mais ces deux figures constituent des exceptions dans le florilège de personnages féminins. Si Jupiter peine à faire tergiverser l'épouse d'Amphitryon, d'autres jeunes femmes se laisseront plus facilement séduire. À ce titre, il semblerait que le désir soit particulièrement vivace chez la gent féminine. Ainsi dans *Pour Lucrèce*, Paola le définit en ces termes :

(Paola) : Dans nos cerveaux de femme, l'encre de Dieu souligne tout ce qui est désir, mais la gomme de Dieu efface tout ce qui est satiété.² (II, 4)

Le désir fait partie des caractéristiques intrinsèques de la femme. Certaines n'hésitent d'ailleurs pas à le célébrer haut et fort, c'est notamment le cas de Paola. Très peu de personnages font exception à cette règle. Même les personnages relativement récalcitrants cachent une âme rongée par le désir. Ainsi dans *Pour Lucrèce*, le cas de Lucile est étonnant. La jeune femme se livre à une véritable chasse aux sorcières : elle s'est donné pour mission d'éradiquer le mal social contenu dans le désir des hommes. La pièce atteint son caractère paroxystique lorsque Paola, revêtant la cape d'un juge, décide d'induire le procès de Lucile. Nous assistons alors à un véritable coup de théâtre, ce n'est plus Lucile qui épingle l'attitude des jeunes femmes, c'est désormais Paola qui condamne la lubricité cachée de la procureuse :

(Paola) : [...] ce jeu de vertu que vous nous jouez n'est que la coquetterie, l'effroi et le délire d'un corps qui vous échappe devant les statues de chair immuables et précises dont ces messieurs vous environnent.³ (I,8)

¹ *Juliette au pays des hommes*, op. cit., p. 792.

² *Pour Lucrèce*, op. cit., p. 1085.

³ *Ibid.*, p. 1058.

Paola se montre intransigeante. Sous couvert de pudibonderie et de fidélité, Lucile dévoile une femme rongée par le désir. Malgré ses faux airs, la vérité éclatera un beau jour car pour Paola, l'habit ne fait pas toujours le moine :

(Paola) : un jour viendra où « tous les boutons [de cette pudibonderie] craquent [...] »¹

Victoria B.Korzeniowska revient sur cette œuvre en décrivant l'attitude des personnages. Selon Marcellus et Paola, la fidélité prônée par Lucile n'est qu'un décor et ils se donnent pour mission de révéler la véritable personnalité de cette jeune femme.

Marcellus, representative of vice in the play, thinks that Lucile's moral probity is a sham. He believes, as does the adulteress Paola, that Lucile's puritan attitude is nothing but a hypocritical façade and that Lucile, "une femme qui aime les hommes" (*Lucrèce*, p.1057), does in fact share the same desires as the citizens of Aix, but refuses to admit to them.²

Le cas de Lucile n'est pas isolé, Électre et Judith partagent le même sort. Jean l'a bien compris lorsqu'il fait de sa fiancée l'allégorie même du désir :

(Jean) : Regardez ces bouffées de sang, ce pincement de narine ! Elle n'est qu'un accès de passion et d'humanité. (I,₅)

En effet, le désir se loge là où on ne l'attendait pas. Il peut alors emprunter différentes formes et éclater dans la violence de certains personnages.

Si on en juge tout d'abord par le discours de ces héroïnes, une première remarque s'impose : la violence est une constante chez elles. Or cette violence est une manière de détourner le désir qui les habite. Tout comme Paola auparavant, Clytemnestre se fera un plaisir de dévoiler la véritable personnalité qui se cache derrière la prétendue chasteté de sa fille :

(Clytemnestre) : Cette fille que rongent les désirs nous parle de la chasteté. ³(I, 9)

¹ Pour *Lucrèce*, op. cit., p. 1060.

² *The heroine as social redeemer in the plays of Jean Giraudoux*, op. cit., p. 118.

Traduction proposée :

Marcellus, le personnage qui incarne le vice, pense que la morale préconisée par Lucile n'est qu'une comédie. Il croit comme Paola, la femme adultère, que le comportement puritain de Lucile est une façade puisqu'elle aime les hommes. Ses désirs sont ceux de tous les citoyens d'Aix mais elle refuse de le reconnaître.

³ *Électre*, op. cit., p. 633.

Les jeunes héroïnes entendent faire taire ce désir qui les ronge en s'exprimant par le biais d'une agressivité manifeste. Cette violence témoigne d'une véritable frustration ressentie chez la jeune fille qui n'est pas parvenue à concilier entre l'idéal auquel elle aspire et les exigences de son corps.

Si Électre recourt au pouvoir de la parole, Judith exerce la violence sur son propre corps. En effet, son seul souhait face à Holopherne est qu'il la violente. Face à son ennemi, qui lui parle de douceur et de volupté, la jeune juive répond avec véhémence :

(**Judith**) : Qu'on m'insulte...qu'on me saccage... ¹(II, 4)

À propos de Judith, Guy Teissier résume ces figures féminines complexes en évoquant ces « fantasmes d'une âme adolescente, d'une vierge éprise d'absolu et rongée de désirs, comme le sera Électre, écartelée entre l'appel du divin et celui de son corps, dans l'orgueil et la démesure » ?²

En effet, il existe chez ces femmes, un désir inassouvi qui trouve à chaque fois son expression quelque part. La violence peut également se traduire en haine. Celle-ci est revendiquée par Électre dans une réplique. En parlant de Clytemnestre et d'Égisthe, elle déclare :

(**Électre**) : Je les hais d'une haine qui n'est pas à moi. ³(I, 8)

La haine aliène littéralement le personnage ; Électre elle-même semble en ignorer l'origine. Cette haine est également manifeste chez un personnage tel que Lucile. Ainsi face au prétendu acte de Marcellus, elle ne peut que témoigner de son aversion. Mais sous couvert de haine, la jeune femme clame autre chose :

(**Lucile**) : Je vous hais !

(**Marcellus**) : Tu ne me hais pas. Ce n'est pas d'une bouche, ce n'est pas d'un cerveau, c'est de ses entrailles qu'il faut arracher à la femme sa vérité et son aveu. J'ai le tien. C'est ton mari d'hier que tu as nourri de mensonges. Tu es ici. Tu n'en partiras pas. ⁴(II,2)

En s'abandonnant au désir, Lucile a laissé s'exprimer sa propre vérité. Cette vérité peut quelquefois transparaître sous couvert de violence. En effet, la haine invoquée par

¹ *Judith, op. cit.*, p. 246.

² Notice de *Judith, op. cit.*, p. 1322.

³ *Électre, op. cit.*, p. 631.

⁴ *Pour Lucrèce, op. cit.*, p. 1078.

Lucile est peut-être une forme d'amour déguisé. Jacques Robichez met en avant ce sentiment ambivalent en déclarant qu'il existe un « attrait mystérieux dans la haine et la répulsion entre Lucile et Marcellus ».¹ Chez Électre, nous sommes dans le même cas de figure puisque en s'adressant à Oreste, elle reconnaît que la haine, éprouvée cette fois-ci pour sa mère, n'est que le prolongement d'un amour absolu :

(Électre) : Et toute cette haine que j'ai en moi, elle te rit, elle t'accueille, elle est mon amour pour toi. ²(I,8)

Il est clair que dans cette œuvre, les relations entre les personnages sont pour le moins conflictuelles puisqu'elles reposent sur des principes contradictoires. Il existe une véritable corrélation entre l'amour et la haine. Aussi est-on en droit de se demander si la haine éprouvée par Électre envers sa mère ne cache pas en réalité un véritable amour ? La jeune héroïne déclarera à Oreste :

(Électre) : Tous les motifs que je trouvais de les haïr me les laissaient au contraire humains, pitoyables, [...] ³(I,8)

Le discours d'Électre est donc très équivoque. Dans la relation qu'elle entretient avec sa mère, la jeune fille manifeste une véritable empathie qui finit par se transformer en amour. Dans la même scène, elle avouera ses sentiments qui la taraudent :

(Électre) : Notre mère que j'aime parce qu'elle est si belle, dont j'ai pitié à cause de l'âge qui vient, dont j'admire la voix, le regard... notre mère que je hais.⁴ (I,8)

Les sentiments sont pour le moins confus, ils expriment un paradoxe chez les personnages. L'amour et la haine qui sont généralement contradictoires tirent parfois leur origine d'une source commune.

En somme, l'œuvre de Giraudoux n'est en rien une œuvre manichéenne. En effet, il n'y a pas d'antagonisme criant. Bien au contraire, ce qui peut quelque fois brouiller la lecture et la compréhension, c'est ce paradoxe qui caractérise certains personnages et qui constitue l'une des constantes du style.

Pour Lucrèce illustre ces propos. Cette pièce qui peut être considérée comme une version modernisée des *Liaisons dangereuses*, met en scène un affrontement entre le

¹ Notice de *Pour Lucrèce*, op. cit., p. 1794.

² *Électre*, op. cit., p. 631.

³ *Ibid.*, p. 631.

⁴ *Ibid.*, p. 631.

désir inassouvi et la fidélité incarnée par le couple de procureurs. Dans cette œuvre, les libertins tels que Paola n'ont pas conscience de faillir à leur devoir moral. En s'adressant à Lucile, la jeune femme recourt à une démonstration dans laquelle elle démontre que son libertinage n'est en somme qu'une autre facette de la fidélité.

2- Pour Lucrèce : une œuvre libertine ?

Comment le couple le plus parfait est-il susceptible d'être détruit et comment s'incarne la force du libertinage ? Si le couple est conditionné par un certain nombre de paramètres notamment sociaux et moraux, le libertinage se conçoit tout d'abord comme une manière de penser affranchie de toute morale. Rappelons que c'est là le sens premier du terme libertin. Ce terme dérive du latin *libertinus* et signifie un affranchi. Dans *Pour Lucrèce*, des personnages immoraux vantent les mérites de l'infidélité. Cette œuvre se présente alors comme une parabole. Le vice incarné par Marcellus et la vertu par Lucile vont s'affronter. Dans cette pièce, comme le rappelle à bon escient Jacques Robichez : « le rigorisme a tué le bonheur d'aimer ».¹ Certains personnages vont dès lors avoir pour mission de redonner à l'amour sa place et de refaire d'Aix le lieu du désir amoureux. C'est Eugénie, qui la première commence par brosser un tableau idyllique de l'amour. Pour cette femme, il n'y a pas de barrière à l'union entre deux êtres :

(Eugénie) : On laissait la peste à Marseille, et ici c'était l'amour. L'amour entre inconnu. L'amour entre familiers. Un homme et une femme qui s'étaient vus dix ans sans émoi se prenaient un beau jour l'un pour l'autre d'un délire inextinguible. Personne n'avait l'assurance de ne pas brûler un jour devant l'être qui lui était le plus indifférent. Quelles appréhensions ! Quels délices !²(I,₂)

La tirade d'Eugénie est un véritable panégyrique de l'amour. Ses propos montrent qu'aucune loi, ni morale ne devraient s'interposer dans l'amour, qui retrouvent dans ces propos tout son caractère magique et irraisonné. Or cette représentation demeure utopique. Ce sentiment dont parle Eugénie se heurte à la réalité. Lucile ne peut comprendre le discours de ses pairs. Dans cette œuvre, ce n'est pas la vertu qui est attirante mais la débauche. Ainsi Marcellus, l'un des protagonistes de la pièce se lance dans une tirade où il déconstruit le mythe de la vertu en vouant aux gémonies le personnage de Lucile. Son discours est d'autant plus saisissant qu'il repose d'un côté sur une allégorie et de l'autre sur un lexique péjoratif.

¹ Notice de *Pour Lucrèce*, op. cit., p. 1793.

² *Pour Lucrèce*, op. cit., pp. 1040-1041.

(**Marcellus**) : [...] 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 on os s'asseoir dans quelques minutes sur cette chaise, de ses fesses de vertu...contemplez la. ¹(I,₁)

Lucile dérange ; sa présence est d'autant plus gênante qu'elle est considérée comme une menace pour toute la société. Victoria B.Korzeniowska évoque ce danger qui inquiète les Aixois :

Lucile's self-image as a paragon of honesty is interpreted by people of Aix as confirmation of her overbearing pride and desire to feign moral superiority over them, and they do not see her crusade in favour of truth and fidelity as beneficial to social harmony.²

Lucile, parangon de la vertu et de la fidélité conjugale se heurte à toute une société qui revendique un droit au plaisir. En voulant se venger de Lucile, Paola brosse aussi un tableau attrayant du rapport extraconjugal. Elle se sert de Marcellus pour lui faire entrevoir les véritables plaisirs de la chair :

(**Paola**) : Tu lui donneras cette splendeur qu'elle n'aurait jamais approchée, avec son magistrat de mari, son procureur de cœur, son juge de Dieu, la splendeur du désordre. ³
(II,₁)

Le libertinage est présenté dans ce contexte d'une manière oxymorique, il est décrit comme une chose magnifique. Cette œuvre cherche d'une certaine manière à réhabiliter le corps, trop souvent lié à la notion de culpabilité. En effet, les plaisirs de la chair sont encore rattachés dans l'inconscient collectif au péché. À la simple évocation de ce terme, Lucile, réincarnation de La Présidente de Tourvel, est prise de vertige :

(**Lucile**) : La chair ! Vous osez prononcer à mon sujet ce mot affreux. J'ai une chair !⁴ (III,₂)

La prononciation de ce terme a quasiment une valeur performative. En le formulant, la jeune femme a le sentiment d'avoir déjà commis le péché de chair. Cette œuvre replace l'Homme dans sa dimension. Pour Paola, Lucile n'est ni plus ni moins qu'une femme avec tout ce que cela suppose comme sentiments et émotions :

¹ Pour *Lucrèce*, op. cit., p. 1038.

² *The Heroine as social redeemer in the plays of Jean Giraudoux*, op. cit., p. 118.

Traduction proposée :

L'honnêteté de Lucile est perçue par les Aixois comme une manière d'afficher sa supériorité sur eux et ils considèrent que la croisade livrée par l'épouse du procureur peut porter préjudice à la société.

³ Pour *Lucrèce*, op. cit., p. 1066.

⁴ *Ibid.*, p. 1097.

(Paola) : Il vous a replacée à votre rang, au rang de queue derrière toutes celles qui attendent, qui espèrent, qui supplient et se consomment dans la jalousie et le désir.¹ (III,4)

Paola fait partie de ces personnages pour qui la fidélité conjugale n'est qu'un leurre, un principe difficilement conciliable avec la réalité. Au sein d'un couple bien établi, le désir ne saurait avoir aucune place. La vie conjugale est de ce fait nécessairement vouée à l'échec car elle tente de réunir des êtres dont les attentes et les aspirations sont radicalement opposées .

¹ Pour *Lucrece*, *op. cit.*, p.1108.

B- Une nouvelle conception du bonheur

1- Une divergence d'opinion.

L'œuvre de Jean Giraudoux repose sur le motif du double. Jean-Claude Sertelon déclare à ce propos :

Les doubles représentent parfois les différents stades de l'homme à la recherche de son essence.¹

Chercher son *alter ego*, expérimenter des unions, c'est d'une certaine manière aller à la rencontre de sa propre vérité. Mais le motif du double peut aussi être compris dans un sens discursif. En effet, force est de constater que chaque personnage est mis en déroute par le discours d'un autre. L'œuvre rend tout d'abord compte d'une guerre des sexes qui se lit à plusieurs niveaux. Walter Schurter décrit ce rapport dont l'œuvre se veut l'écho :

Le couple célèbre d'acteurs existe, et à de nombreux exemplaires, et parfois à haute tension, et il n'est pas seulement destiné par la providence à être une publicité et une attraction du théâtre : sa raison profonde est de pousser l'auteur dramatique vers le conflit le plus passionnant et le plus sérieux de la vie et de la scène, celui que pose sur cette terre la coexistence inéluctable et d'ailleurs peu recommandable, de ces frères ennemis que sont l'homme et la femme.²

Nous assistons alors à deux conceptions radicalement opposées. Les chemins qu'empruntent les hommes et les femmes sont tels deux lignes parallèles qui ne peuvent en aucun cas se rejoindre. Ainsi en est-il du parcours d'Ondine et de Hans. Quoiqu'ils fassent, ils ne peuvent trouver un terrain d'entente tant leurs préoccupations sont différentes. Selon Victoria B.Korzeniowska, le problème est encore plus profond puisqu'elle considère que les deux personnages n'ont pas la même vision du couple :

The fundamental problem is that Hans and Ondine have differing conceptions of what it means to be in a couple.³

¹ Jean-Claude Sertelon, *Giraudoux et Le Moyen-âge*, Mémoire d'Etudes et de Recherches dirigé par M.J.R Derre, Faculté des Lettres Lyon, La Pensée universelle, 1974, p. 320.

² *Visitations*, op. cit., pp. 46-47.

³ *The Heroine as social redeemer in the plays of Jean Giraudoux*, op. cit., p. 52.

Traduction proposée :

Le cas de Hans et de Ondine pourrait s'appliquer à tous les personnages du roman. En matière de couple, rien n'est acquis. Un long débat oppose les convictions des hommes à celle des femmes. Parmi les désaccords qui séparent les êtres, trône la question du bonheur. Si l'homme est prêt à toute forme de compromis, la femme n'est pas prête à abandonner ses principes. Si le bonheur n'est pas en adéquation avec ses valeurs, la femme s'y refuse obstinément. Dans un article qui parle précisément de ce rapport qu'entretient la jeune femme avec le monde, Alain Duneau déclare :

Au-delà du pessimisme grandissant de l'œuvre, et de l'assombrissement progressif de la pensée sur le couple et sur l'amour, on peut sans doute parler d'un divorce moral de la femme avec le monde car celle-ci est aux yeux de l'auteur la revendication totale et absolue.¹

Cette revendication anime le comportement de certaines héroïnes telles qu'Électre. La jeune fille offre, à ce titre, un exemple des plus pertinents. Face au discours réaliste de son beau père, elle entreprend d'aller jusqu'au bout de sa démarche, quitte à sacrifier son unique amour : son frère. Marie-Christine Moreau déclarait à propos d'Électre, « [...] elle n'aura aucun mal à vaincre et les restes d'amour filial et la tentation du bonheur ». ²

Électre n'est pas une exception dans l'œuvre. Elle fait partie de ces figures intransigeantes qui n'acceptent le bonheur que s'il est conforme à leurs exigences. En effet, l'homme et la femme conçoivent différemment le bonheur. Le bonheur de l'homme est souvent prosaïque. Souvenons-nous de Charles dans *Madame Bovary* qui pense avoir finalement trouvé son bonheur et qui ne veut plus s'en détacher :

Il était donc heureux et sans souci de rien au monde. Un repas en tête à tête, une promenade le soir sur la grande route, un geste de sa main sur ses bandeaux, la vue de son chapeau de paille accroché à l'espagnolette d'une fenêtre, et bien d'autres choses encore où Charles n'avait jamais soupçonné de plaisir, composaient maintenant la continuité de son bonheur.³

Autant dire que cette représentation du bonheur ne peut que révolter Emma, avide d'autres sentiments et émotions.

Le problème fondamental est que Hans et Ondine n'envisagent pas le couple de la même manière.

¹ Alain Duneau, « La mission féminine », *Et Giraudoux rêva la femme*, op. cit., p. 26.

² *Électre ou l'intransigeance*, op. cit., p. 115.

³ *Madame Bovary*, op. cit., p. 321.

Chacun se forge donc sa propre conception des choses. Pour l'homme, le bonheur est le seul objectif à atteindre. C'est une fin à laquelle il aspire. Or ce bonheur instamment réclamé est des plus fragiles. Cette certitude que les hommes pensent détenir n'est finalement qu'une illusion, puisque l'auteur reconnaît dans *La Menteuse* que ce que Réginald étreint n'est tout au plus qu'une « une forme humaine ». ¹ Dans *Intermezzo*, L'Inspecteur fait aussi partie de ces quelques personnages lucides. Il évoque cette formidable supercherie en ces termes :

(L'inspecteur) : Mensonge. Dieu n'a pas prévu le bonheur pour ses créatures ; il n'a prévu que des compensations, la pêche à la ligne, l'amour et le gâtisme. ² (I,₆)

Mais ces personnages demeurent une exception, les hommes dans leur ensemble croient dur comme fer à leur bonheur. De manière générale, ils le revendiquent comme un droit dont ils espèrent jouir jalousement. Antigone ne s'y était pas trompée en faisant de la gent masculine de véritables « candidats au bonheur ». ³ Pour ces figures idéales, le comportement masculin est chose méprisable, voire haïssable. Judith n'hésite pas à mettre le bonheur sur le même plan que la honte lorsqu'elle déclare à l'acte III, « Le ciel plein de pus et d'or, l'homme et l'épée de rouille et de menace, Judith d'opprobre et de bonheur... » ⁴(III,₂)

Les jeunes femmes rient de ce bonheur chimérique, comme Antigone qui souhaite dépoussiérer cette représentation en affirmant sous forme de questions rhétoriques:

(Antigone), doucement : Quel sera-t-il, mon bonheur ? Quelle femme heureuse deviendra-t-elle, la petite Antigone ? Quelles pauvretés faudra-t-il qu'elle fasse elle aussi, jour par jour, pour arracher avec ses dents son petit lambeau de bonheur ? ⁵

Ces propos disent toute la dérision du personnage qui fait des hommes, des êtres avides de bonheur. Antigone a bien compris que son bonheur ne pourra se réaliser qu'au prix de nombreuses humiliations qu'elle se refuse à accomplir.

Pour certains, le bonheur se limite à vivre en paix. Dans *Électre*, le Président et Égisthe veulent à tout prix éloigner la jeune fille afin de pouvoir retrouver le calme au sein de leur cité. Dans cette œuvre, le bonheur consiste à laisser le passé se décanter afin

¹ *La Menteuse*, op. cit., p. 730.

² *Intermezzo*, op. cit., p. 301.

³ Jean Anouilh, *Antigone*, [1944], *Théâtre complet I*, Ed établie- présentée et annotée par Bernard Beugnot, Gallimard-2007, p. 664.

⁴ *Judith*, op. cit., p. 257.

⁵ *Antigone*, op. cit., p. 1438.

que l'oubli s'installe dans les consciences. Tandis qu'Électre revendique le devoir de mémoire, les hommes semblent être les détenteurs de cette « conscience de l'humanité, qui est toute propension vers le compromis et l'oubli ». ¹ Le discours des femmes reste trop souvent incompris et rares sont les personnes qui lui accordent toute son importance. Alain Duneau salue quant à lui leur courage :

Je reconnâtrai volontiers que la pensée de Giraudoux m'est parfois apparue indissociable du fantasme et que les femmes sont aussi pour lui un suprême et intime recours de l'imagination quand le monde des hommes et son Histoire sont trop décevants ou trop tragiques. ²

On saisit dès lors que les deux conceptions sont bien différentes, l'homme cherche à ancrer son bonheur, à le retenir par tous les moyens. Oreste n'échappe pas à cette règle, en effet il tente de convaincre sa sœur de la nécessité du bonheur humain. À la scène 3 de l'acte II, La première Euménide essaie de brosser un tableau du bonheur :

(Première Euménide) : C'est magnifique, la royauté, Oreste ! Les jeunes filles dans les parcs royaux qui donnent du pain au cygne, cependant que de leur blouse pend le médaillon du roi Oreste, qu'elles embrassent à la dérobée. (II, 3)

Ce tableau alléchant ne laisse pas Oreste indifférent, il est à l'affût de son bonheur tel un animal à la quête de sa proie. Après qu'il s'est laissé convaincre par les Euménides, il tente d'adoucir sa sœur en ces termes :

(Oreste) : Je suis dans un de ces moments où je vois si nette la piste de ce gibier qui s'appelle le bonheur. (II,3)

Le terme de gibier apparente les hommes à des chasseurs qui sont à l'affût de ce bonheur.

L'homme s'accroche à son bonheur qui devient pour lui une véritable « armure ». ³ Rares sont les hommes qui en réchappent. Antigone rejette violemment ce bonheur qui paralyse les hommes et craint une pareille issue pour son fiancé :

(Antigone) : Oui, j'aime Hémon .J'aime un Hémon dur et jeune, un Hémon exigeant et fidèle, comme moi. Mais si votre vie, votre bonheur doivent passer sur lui avec leur usure, si Hémon ne doit plus pâlir, s'il ne doit plus me croire morte quand je suis en retard de cinq minutes, s'il ne doit plus se sentir seul au monde et me détester quand je ris sans qu'il sache

¹ *Électre*, op. cit., p. 604.

² « *La mission féminine* », op. cit., p. 27.

³ *Électre*, op. cit., p. 651.

pourquoi, s'il doit devenir près de moi le M. Hémon, s'il doit apprendre à dire « oui », lui aussi, alors je n'aime plus Hémon !¹

Ces propos montrent que pour Antigone, le bonheur tel qu'il est revendiqué par les hommes est inconciliable avec sa vision du couple. Une fois encore, c'est une jeune fille qui se dresse contre l'autorité en place et qui n'hésite pas à défendre sa conception de la vie quitte à mettre en péril l'existence de son propre couple. L'homme, quant à lui, s'incline naturellement vers le bonheur même si celui-ci est fait de compromis et d'accommodements.

Dans certaines œuvres telles que *Simon le Pathétique*, le bonheur est un état cher au personnage. Simon s'agrippe, comme Oreste, Jacques et Pierre à son bonheur. Il éprouve le besoin de se le rappeler à chaque fois comme le montrent les pages 335 et 342. Pour éviter la confrontation avec Anne, Simon cherche à en retenir *in extremis* les derniers fragments :

Je me donnai encore une seconde pour ne pas penser, pour être heureux. Sur mes yeux se fixèrent une prairie et trois grands arbres, une maison rouge avec des lettres d'or qui disaient Gallina, une table verte.²

Une fois encore, on retombe sur les mêmes manifestations d'un bonheur prosaïque auquel l'homme demeure fortement attaché. Cette même conception se retrouve dans *Sodome et Gomorrhe*. En effet, avant de se séparer définitivement, l'homme et la femme vivent de ce petit bonheur :

Dans le bureau de Jean, un oiseau et des roses. Dans la chambre de Lia, un chien et des gardénias.³

La construction parallèle dans ce contexte n'est pas fortuite. En effet, elle renvoie à une certaine mécanique qui dit la réalité des personnages. Par ailleurs, nous pourrions relever une forme d'anacoluthie. L'absence de mot de liaison entre l'univers de Jean et l'univers de Lia mime ce désaccord qui caractérise leur propre vie.

L'enjeu du *Mépris* de Moravia, cité auparavant, repose sur une mauvaise compréhension des attentes du conjoint. Molteni, l'époux rejeté par sa femme ne parvient pas à être totalement heureux car sa vie lui semble soumise à plusieurs aléas :

¹ *Antigone, op. cit.*, p. 663.

² *Simon le Pathétique, op. cit.*, p. 365.

³ *Sodome et Gomorrhe, op. cit.*, p. 858.

Selon toute probabilité j'aurais répondu que je ne possédais pas le bonheur puisque tout en aimant ma femme et étant payé de retour, je n'avais pas la sécurité du lendemain.¹

Le personnage continue à se fourvoyer puisqu'il pense satisfaire au bonheur de son épouse en quittant leur chambre meublée pour un appartement :

Finally je me décidai, comme je l'ai dit, à acheter un appartement ; je n'en avais certes pas les moyens, mais je comprenais qu'Emilia souffrait et qu'un jour peut-être elle ne pourrait plus le supporter.²

Dans ce contexte aussi, le bonheur est articulé au logis, à certains espaces qui le constituent. Or une fois encore, on constate que ceci n'est qu'un leurre. La femme recherche son bonheur au-delà de l'espace domestique. Là encore, l'évocation de *Mme Bovary* pourrait nous éclairer. La jeune femme est dégoutée de son foyer comme d'un lieu usé par le temps et se montre révoltée par l'indifférence de son époux :

Elle s'irritait d'un plat mal servi ou d'une porte entrebâillée, gémissait du velours qu'elle n'avait pas, du bonheur qui lui manquait, de ses rêves trop hauts, de sa maison étroite. Ce qui l'exaspérait, c'est que Charles n'avait pas l'air de se douter de son supplice. La conviction où il était de la rendre heureuse lui semblait une insulte imbécile, et sa sécurité là-dessus de l'ingratitude.³

Au-delà de l'espace domestique, il existe d'autres principes auxquels les femmes demeurent attachées. Ces dernières n'auront aucun mal à faire voler en éclats cet espace si elles doivent le payer de leur honneur.

Dans *La Menteuse*, c'est le personnage de Réginald qui se plaît à cette représentation:

Et il avait la vision de la vie avec Nelly, une vie simple, dans une villa des environs de Paris, avec toutes ces plantes de Saint-Cloud ou de Bougival, avec un fox-terrier, qui ont tenu les rendez-vous dont Fontranges parlait.⁴

Dans ce contexte, le bonheur est souvent associé à la villa, autrement dit à un espace domestique qui plaît au personnage. La maison, les meubles qui la composent suffisent au bonheur des hommes.

Pour ces derniers, le bonheur se confond aussi souvent avec une forme de sécurité. Ainsi Amphitryon évoque précisément ce paisible état de léthargie qu'il savoure :

¹ *Le Mépris*, op. cit., p. 28.

² *Ibid.*, p. 39.

³ *Madame Bovary*, op. cit., pp. 389-390.

⁴ *La Menteuse*, op. cit., p. 809.

(**Amphitryon**) : Comme la vie est douce qui s'écoule ainsi sans jalousie et sans risque, et doux ce bonheur qui n'effleure ni l'intrigue, ni la concupiscence.¹ (III,1)

Même les dieux qui jouissent d'une autre réalité se mettent à jalouser et à envier le petit bonheur humain. Ainsi Jupiter présente à Mercure un exposé de tous ces petits détails qui constituent une vie attrayante :

(**Jupiter**) : Déjeuner en face d'elle, je parle même du petit déjeuner, lui tendre le sel, le miel, les épices, dont son sang et sa chaleur s'alimentent, heurter sa main !fût-ce de sa cuiller ou de son assiette, voilà à quoi je pense maintenant !²

Face à la simplicité de la vie invoquée par les hommes et les dieux, les femmes incarnent des êtres utopistes qui vont tenter par tous les moyens de dépoussiérer cette représentation quelquefois erronée car comme le rappelle à bon escient Albérès : « de ce bonheur, il faut s'éveiller, pour affronter la contradiction ».³ Dès lors, vont s'affronter deux clans que résume Albérès en ces termes :

Mais l'action des héros, dont le caractère sacrificiel est nettement visible, s'oppose le plus souvent au bonheur lâche, fait de compromis et d'aveuglement, dont rêve l'ensemble de l'humanité.⁴

Si l'homme cherche en priorité à retrouver un bonheur conjugal, la femme entend chercher le sien ailleurs.

Les femmes qui sont souvent dans l'œuvre « des femmes à histoires » se montrent réfractaires à ce « petit bonheur ».⁵ Si les hommes préfèrent l'endosser comme armure, les femmes sont prêtes quant à elles à embrasser le statut de guerrières. Ainsi Le Président manifeste sa peur en présence d'Électre. Il craint cet « ennemi le plus redoutable du monde, qui ne laissera rien d'elle, qui la rongera jusqu'aux os, l'alliée d'Électre : la justice intégrale ».⁶ (I,3) Rien n'arrête en réalité ces jeunes femmes jusqu'au-boutistes. Elles incarnent un idéal auquel Albérès n'est pas insensible :

Le héros [...] accepte de briser non seulement son bonheur, mais, comme Électre, celui des autres et la paix humaine, pour leur redonner un sens que bonheur et paix perdraient en l'enfermant en eux-mêmes.⁷

¹ *Amphitryon* 38, *op. cit.*, pp. 172-173.

² *Ibid.*, p. 150.

³ *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, *op. cit.*, p. 409.

⁴ *Ibid.*, p. 409.

⁵ *Électre*, *op. cit.*, p. 651.

⁶ *Électre*, *op. cit.*, p. 606.

⁷ *Esthétique et Morale chez Jean Giraudoux*, *op. cit.*, p. 410.

Électre n'est pas faite pour le bonheur humain, comme le rappelle le Président lui-même, car « le bonheur n'a jamais été le lot de ceux qui s'acharnent ». ¹ (I,2)

En effet, le président comme beaucoup de personnages préfère vivre dans un état de léthargie. Les jeunes filles telles qu'Électre revendiquent un type de bonheur qui ne soit pas confondu avec la compromission des leurs. Comme le rappelle Marie-Christine Moreau, « [...] Électre et ses sœurs, pour ces raisons mêmes, sont les actrices d'une vérité, que la recherche d'un bonheur égoïste et le besoin de confort moral du plus grand nombre rendent totalement aléatoire ». ²

Il y aurait d'ailleurs à examiner l'emploi de l'adverbe « oui » dans l'œuvre. Cet adverbe qui signale l'approbation, horripile au plus haut degré certaines jeunes filles car il est pour elles l'emblème même de l'aliénation sociale. Marie Christine Moreau évoque ceci :

Ce qu'Électre enfin semble reprocher réellement à sa mère, ce n'est pas d'aimer, c'est d'avoir dit « oui » à la compromission morale, par lâcheté, par conformisme, [...] ³

Électre, Judith et Edmée ont réussi, quant à elles, à dire non à toutes les humiliations revendiquées par la société. Ces jeunes femmes forgent leur propre conception du bonheur de la même manière que l'avaient fait les personnages de Réginald et Nelly dans *La Menteuse* :

Le bonheur de Réginald et de Nelly, ils se le devaient à eux seuls, ils l'avaient fait de leurs mains en dehors du domaine des hommes et des bonheurs parisiens, [...] ⁴

Les rapports entre les hommes et les femmes témoignent d'une véritable complexité. Ils ont des exigences et des souhaits radicalement différents. Mais au-delà de ces rapports conflictuels entre eux, l'œuvre dit autre chose, elle s'achemine, surtout les dernières années, vers une pensée plutôt pessimiste. Cette incompatibilité inhérente aux Hommes crée entre eux un fossé irrémédiable qui finit par éclater dans une œuvre comme *La Folle de Chaillot*. Malgré les nombreuses tentatives de la Folle pour sauver le monde, elle n'y parvient pas. Sa conception de la vie s'oppose cette fois-ci non pas à celle des hommes mais à celle des mecs.

¹ *Électre*, op. cit., p. 605.

² *Électre ou l'intransigeance*, op. cit., p. 165.

³ *Ibid.*, p. 142.

⁴ *La Menteuse*, op. cit., p. 737.

2- *Quand la folie réinvente un art de vivre.*

L'épicurisme est une philosophie qui s'oriente toute entière vers la recherche du bonheur et la satisfaction du plaisir. Dans l'œuvre de Jean Giraudoux, les parias et les laissés-pour-compte sont les défenseurs de cet art de vivre. Le couple est alors observé selon une toute autre perspective : ce n'est plus l'homme opposé à la femme, mais une autre figure du double qu'il convient d'examiner. Dans l'œuvre, la femme passe le relais à la folle pour affronter la société. La folie et la femme entretiennent un rapport privilégié. Dans un article réservé à « *La femme folle* », Choukri Hallak met en évidence cette différence dont se réclame la femme et qui lui confère ce statut de « folle » :

Par conséquent, ce que revendique la femme, c'est le droit d'être ce que ne peuvent être les hommes, le droit d'être différente, le droit d'être l'autre, le droit d'être folle.¹

Dans *La Folle de Chaillot*, les personnages s'expriment pour revendiquer un monde conforme à leurs exigences. Ainsi au cours du premier acte, La Folle dénonce le système social qui, selon elle, n'accorde pas suffisamment de place au bonheur. Sous forme de question oratoire, elle rappelle toute son importance :

(La Folle) : Vous pouvez tolérer cela, un monde où l'on ne soit pas heureux, du lever au coucher ?²

La conception de la vie revendiquée par la Folle découle de la satisfaction présente. Pour pouvoir être heureux, l'homme doit vivre l'instant présent, dégagé de toutes les déterminations du passé et du futur. L'ennui ressenti par certains personnages semble venir de cette incapacité à apprivoiser le temps. Chantal Labre évoque cette corrélation qui existe entre l'ennui et le temps :

L'ennui est une maladie du temps : il traduit une incapacité à se situer dans le temps, à le « comprendre » ; l'ennuyé s'ennuie, parce qu'il n'a pas compris le cours du temps.³

¹ Choukri Hallak, « La femme folle », *Et Giraudoux rêva la femme*, op. cit., p. 40.

² *La Folle de Chaillot*, op. cit., p. 985.

³ Chantal Labre, « Sénèque, *Le Mal sans nom* », op. cit., p. 22.

La Folle ignore ce sentiment puisqu'elle exhorte les personnages à savourer toutes les minutes. Ainsi, elle exhorte Irma et Pierre à s'embrasser sous peine d'être pris dans le tourbillon du temps :

(**La Folle**) : Il ya trois heures que vous vous connaissez, et vous plaisez, et vous aimez. Embrassez-vous, et vite, sinon ce sera trop tard.¹ (II)

La figure féminine semble passer par trois étapes chez Jean Giraudoux. Il y a la jeune fille et l'idéal auquel elle aspire, puis vient la femme qui s'est trouvée dans l'obligation d'accepter certains compromis sociaux et enfin vient La folle qui est sans doute le personnage le plus équilibré puisqu'il est passé par toutes ces étapes. L'expérience et le contact social ont été salutaires et lui ont permis d'accéder à cette sagesse. Ce que vit Aurélie est presque un passage obligé, la jeune fille porte en elle ce pouvoir de métamorphose qui en fera une future « folle ».

C'est avec Judith qu'a commencé à se dessiner cette image moderne de la femme actuelle ; celle qui reconnaît son irrationnel, celle qui accepte sa mission, celle qui est la mieux qualifiée pour jouer le rôle de l'héroïne tragique. Elle est capable de satisfaire sa passion jusqu'au bout, voire jusqu'à la folie.²

Si pour Aurélie, la conception de la vie se fonde sur une certaine sagesse, elle gardera néanmoins en elle la flamme de la jeunesse qui ne s'éteindra jamais. À l'instar des jeunes filles qui illustrent une philosophie de l'instant, la folle invite à profiter du moment présent. Or ceci ne peut se réaliser qu'au prix d'une libération car le passé tout comme le futur aliène l'homme.

Cette libération amorcée par La folle reprend le fondement même de la philosophie épicurienne. Au-delà de son rapport au temps, l'épicurisme cherche à délivrer l'homme du divin. Dans *l'Encyclopédie Universalis*, cette philosophie est exprimée en ces termes :

Pour Épicure, atteindre le bonheur imposait comme préalable de libérer l'homme de la crainte des dieux, c'est-à-dire d'exclure le divin du monde, et particulièrement de ce moment important qu'est la naissance du monde avec l'ordre qui va le régir.³

¹ *La Folle de Chaillot*, op. cit., p. 1030

² Macha Tawtel, « Une étudiante syrienne se déclare », *Cahiers Jean Giraudoux* n.26, Giraudoux à l'étranger-Un écrivain et la planète, numéro conçu par Alain Duneau avec la participation de Guy Teisier, Grasset, 1998, p. 268.

³ *Encyclopedia Universalis*, Corpus 8, article « Épicure », France S.A.1990, p. 542.

Cette définition fait écho aux paroles d'Holopherne qui se plaît à avoir trouvé un espace enfin débarrassé de la présence des Dieux :

(Holopherne) : Dans ces trente pieds carrés. C'est un des rares coins humains vraiment libres. Les Dieux infestent notre pauvre univers, Judith. (II,4)

Dans *Pour Lucrèce*, Paola revient sur toutes les contraintes imposées aux hommes. Par le biais de Barbette, elle souhaite montrer à Lucile les plaisirs auxquels l'épouse du Procureur n'a jamais goûté :

(Paola) : Tu lui donneras cette splendeur qu'elle n'aurait jamais approchée, avec son magistrat de mari, son procureur de cœur, son juge de Dieu, la splendeur du désordre.¹ (I, x)

Dans un certain nombre d'œuvres, il s'agit donc d'éradiquer la présence du divin. Dans *La Folle de Chaillot*, ce n'est pas tant l'existence de Dieu qui est mise à mal mais bien plutôt l'émergence d'un certain groupe d'individus qui exploitent les autres comme le rappelle Charles Marie :

Il ne s'agit plus que de parasites, « Mecs » et autres « exploitateurs » qui sont à la recherche d'un certain pétrole, symbole de leur cupidité, [...] ²

Beaucoup de personnages, tels que le sourd-muet, se relaient pour exprimer un même constat. Ici, nous voudrions nous arrêter pour bien faire la distinction entre la folie et le fou. Dans son essai critique consacré à *La Folie à l'âge classique*, Michel Foucault opère une nette différence entre les deux :

Si la folie entraîne chacun dans son aveuglement où il se perd, le fou, au contraire, rappelle à chacun sa vérité ; dans la comédie où chacun trompe les autres et se dupe lui-même, il est la comédie au second degré, la tromperie de la tromperie ; il dit dans son langage de niais, qui n'a pas figure de raison, les paroles de raison qui dénouent dans le comique, la comédie : il dit l'amour aux amoureux, la vérité de la vie aux jeunes gens, la médiocre réalité des choses aux orgueilleux, aux insolents et aux menteurs.³

Le discours du fou est donc un discours au second degré, il faut savoir dégager la cohérence qui se dissimule derrière l'apparent désordre. Ainsi face à l'incompréhension générale, seule Irma est en mesure de saisir les paroles du sourd-muet comme l'indique la didascalie :

¹ *Pour Lucrèce*, op. cit., p. 1066.

² *La Réalité humaine chez Jean Giraudoux*, op. cit., p. 56.

³ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Ed Gallimard, 1972, pp. 24.25.

(Irma), lisant la mimique : Il dit que la vie est belle.¹ (I)

Après le sourd muet, c'est au tour du chanteur de faire son apparition pour louer la vie. Il énumère toutes les beautés du monde dans un chant épicurien. Puis c'est au tour de l'Inconnu qui vient présenter sa conception du monde, une conception qui se situe une fois encore en dehors des contingences sociales. Le fait que ce personnage soit anonyme n'est pas anodin. En effet, il semblerait que cet être se soit débarrassé de toute reconnaissance sociale afin de pouvoir réellement goûter au charme de la vie :

(L'Inconnu) : Résolu à ne jamais montrer mon acte de naissance, je me suis écarté de la vie où l'on se présente à des examens, où l'on se marie, où l'on est soldat, où l'on hérite, bref où l'on vous réclame une carte d'identité et suis entré dans celle où l'on s'en passe.²

Le discours des fous jette un regard critique sur la société, une société qui condamne la liberté des individus. En évoquant le rôle du gardien de la paix, la folle mentionne son inutilité. Si gardien il y a, il devrait plutôt s'employer à défendre la vie et ses valeurs.

(La Folle) : Un gardien de la paix, ce n'est rien, si ce n'est pas un gardien de la vie...

Si la Folle défend à ce point la vie, c'est bien dans la mesure où elle a mis en péril auparavant l'existence de son couple. Cette erreur, elle souhaite l'épargner au reste des hommes. Michel Foucault reconnaît que l'un des facteurs qui explique la folie peut être une insatisfaction amoureuse :

Enfin, dernier type de folie : celle de la passion désespérée. L'amour déçu dans son excès, l'amour surtout trompé par la fatalité de la mort n'a d'autre issue que la démence.³

Dans la mesure où la Folle a fait l'expérience de cette « passion désespérée », elle souhaiterait épargner cela aux autres. Elle les exhorte ainsi à s'embrasser sans perdre une seconde.

(La Folle) : Embrassez-vous tous deux, et vite !⁴

¹ *La Folle de Chaillot*, op. cit., p. 955.

² *Ibid.*, p. 960.

³ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, 1972, p. 49.

⁴ *La Folle de Chaillot*, op. cit., p. 1030.

La Folle presse les personnages à saisir l'instant présent. L'amour doit se vivre dans l'instant.

La Folle fait penser à une autre figure littéraire, à l'Ophélie de Shakespeare. En effet, cette figure emblématique a été éprouvée dans son être puisqu'elle a souffert d'une déception amoureuse. Aurélie : avatar d'Ophélie, pourquoi pas ? Si ce n'est que dans l'œuvre, l'héroïne est parvenue à triompher de son mal en jouant les intercesseurs entre les hommes et notamment en favorisant l'amour au sein du couple. Pour sauver ce dernier, Aurélie s'en prend, comme d'autres personnages, aux institutions sociales qui dénaturent les relations humaines telles que le mariage.

Au sein du mariage, le couple ne peut en aucun cas s'épanouir, encore moins goûter à la félicité conjugale. Le mariage est incompatible avec le bien-être du couple car il hypothèque le présent au nom d'un futur. En effet, cette institution repose sur des impératifs qui contredisent le fameux *carpe diem* évoqué ci-dessus. L'œuvre dessine alors le parcours de personnages atypiques qui deviennent les nouveaux défenseurs de cet art de vivre. Ils se sont donné pour mission de dénoncer tout ce qui constitue un obstacle à la jouissance immédiate. Le nouveau couple façonné par la Folle ne répond en rien aux exigences sociales.

L'œuvre de Jean Giraudoux porte donc au pinacle la figure des fous car ceux-ci redonnent à la vie humaine toute son importance et au couple toute son envergure. Les fous sont ceux qui ont réussi à se créer un nouvel univers. Dans un pareil contexte, le couple qui survit est celui qui a saisi le message véhiculé par les fous, c'est en somme celui qui est parvenu à s'octroyer un espace-temps indépendant du reste des hommes.

3- Le couple ou une nouvelle représentation du temps.

En traitant du couple, nous avons vu comment il s'inscrit dans un espace. Ce dernier, loin d'être un lieu d'épanouissement pour les partenaires est souvent lié chez eux à un sentiment d'étouffement. D'où le besoin chez certains de fuir, de trouver un espace au sein duquel ils puissent être en harmonie. Mais qu'en est-il du temps ? Et en quoi s'inscrit-il dans notre problématique ? Dans *La France sentimentale*, l'auteur rappelle que l'histoire d'un couple a nécessairement une fin puisqu'il dépend du temps :

Mais, aimer sans être éternel soi-même, et aimer un être qui ne serait pas éternel, alors qu'il fallait prendre des tramways dix fois par jour, des repas trois fois sans compter le thé, sans compter aussi pas mal d'autres occupations aussi ridicules que nécessaires, essayages chez le tailleur et limage des ongles, cela n'entraînait plus dans ses projets et dans ses moyens.¹

Le temps est présenté ici de manière péjorative, il est d'une part lié à des occupations prosaïques et d'autre part envisagé dans sa fin.

Le temps est donc appréhendé comme un véritable obstacle pour les personnages dans la mesure où les protagonistes ne peuvent le fuir comme on fuirait un lieu. Cette idée est exprimée par Flavie Fouchard qui déclare à propos de Jérôme Bardini :

[...] la fuite dans l'espace ne peut empêcher le temps de passer : [...]²

Comment le temps est-il intériorisé par les personnages ?

Nous avons vu, premièrement que les concepts de bonheur et de plaisir cités auparavant sont liés à une certaine représentation du temps. Le bonheur est par exemple un état qui s'inscrit dans une durée tandis que le plaisir est une émotion qui se vit dans l'instant. On comprend dès lors pourquoi le plaisir est aussi apprécié car il est éphémère, sa rapidité même lui confère ce statut aussi particulier. Le bonheur quant à lui finit tôt ou tard par lasser. Dans *La France Sentimentale*, par exemple Gilbertain évoque un instant fugace fait de plaisir et de sensations :

Et le moment présent arriva, et c'est ce caractère de dénouement terrible qui poussa Gilbertain à céder à l'aventure.¹

¹ *La France sentimentale*, op. cit., p. 161.

² Flavie Fouchard, « Les Espaces de la fuite dans Aventures de Jérôme Bardini », *L'espace dans l'œuvre de Jean Giraudoux*, op. cit., p. 63.

Le plaisir n'est intense que dans la mesure où il est relié au temps, autrement dit, il a une fin.

Le couple, c'est une histoire qui s'échelonne dans un temps. Or la durée finit tôt ou tard par lasser, d'où le cercle vicieux où le couple s'engage, François Hohwald reconnaît cette difficulté lorsqu'il s'interroge : « Comment vivre l'amour dans la durée » ?² Chaque personnage va dès lors tenter d'appréhender la durée selon sa propre conception. Dans la plupart des œuvres que nous avons étudiées, le couple est déjà installé dans la vie, l'auteur ne nous relate pas la rencontre : moment déterminant. Ainsi dans *Aventures de Jérôme Bardini*, *Choix des Élues*, *Juliette au pays des hommes* : nous avons à faire à des couples dont on ignore tout de la rencontre. Quelques indications d'ordre général données plus tard dans le récit viennent nous éclairer sur certains points, on lit par exemple dans *Choix des Élues* à propos de l'union entre Pierre et Edmée, ceci :

Cette femme l'aimait, non parce qu'il était beau, courageux, intelligent-les concours de polytechnique ne sont pas des preuves infaillibles, mais si vous êtes classé premier à l'entrée et premier à la sortie, on ne saurait quand même parler de coïncidence-, mais parce qu'il l'avait le premier demandé en mariage !³

La rencontre n'est pas évoquée car elle semble découler d'une loi sociale. Le mariage n'est pas un choix, il est imposé tout comme le partenaire.

Le couple est également une histoire qui a une fin. La fin résulte d'une brisure, d'une infidélité qui s'est infiltrée en son sein et contre laquelle il lutte en vain. Nous n'allons pas tant nous intéresser au début et à la fin du couple mais à ce qui se déroule entre ces deux moments. La première remarque à faire, c'est que les protagonistes tentent de se réapproprier le temps. De quelle manière ? Là réside tout l'enjeu de cette question ?

Il existe tout d'abord chez les personnages une volonté de saisir ou de capturer certains instants éphémères. En effet, chaque personnage essaie peu ou prou de sauver les moments fugaces qui lui tiennent à cœur. C'est pour cette raison que l'œuvre épouse une démarche que nous qualifierons d'impressionniste. Sylviane Coyault estime que

¹ *La France sentimentale*, op. cit., p. 165.

² *Entre Idéal d'Eglise et réalité vécue : le couple chrétien marié, disciple du christ*, op. cit., p. 145.

³ *Choix des Élues*, op. cit., p. 494.

« l'histoire se dissout en une succession d'instantanés pittoresques ».¹ L'œuvre recèle certaines traces impressionnistes. Or employer l'adjectif « impressionniste », c'est d'emblée chercher dans l'œuvre des associations entre écriture et peinture. Cette idée a été vérifiée par Hasan Anamur qui déclare :

Giraudoux, auteur de *Combat avec l'ange*, est sans conteste un poète-peintre ; mais il est aussi un poète-photographe qui prend des poses verbalement visualisées dans des cadres artistiquement créés.²

L'impressionnisme est d'abord reconnu comme une esthétique où « [...] l'homme apparaît comme prenant conscience de son caractère temporel : il se situe dans le temps, se saisit dans le temps ».³ Or l'œuvre de Jean Giraudoux problématise précisément cette notion de temps. Certains personnages entendent à tout prix préserver l'instant qu'ils sont en train de vivre. Dans *La France sentimentale*, l'amour entre Gilbertain et Bellita se résume en une minute de jouissance :

Il ne pouvait, en lui et autour de lui, rien trouver qui fût inutile ou même qui ne fût indispensable, dans tout ce qui avait précédé cette passion même ; et la logique, et l'élan qui l'emportaient vers la minute si laborieusement savourée par les autres couples furent si puissants qu'il ne pensa pas non plus à s'arrêter à celle-là, et se retrouva, intact et confus, aux genoux de Bellita, qui avait tout compris, et qui lui souriait.⁴

Parfois les personnages incitent les autres à profiter du présent. C'est le cas dans *La Folle de Chaillot* puisque l'héroïne invite chacun à jouir du moment présent. En s'adressant à Irma, elle la met en garde contre les périls du temps en déclarant ceci :

(La Folle) : Embrasse-le Irma. Si deux êtres qui s'aiment laissent une seule minute se loger entre eux, elle devient des mois, des années, des siècles.⁵
(Acte II)

Aurélien comme d'autres personnages ont conscience qu'il faut à tout prix sauver leur présent.

Dans *Judith*, c'est une démarche quelque peu différente qui anime le comportement de la jeune juive. En voulant préserver intact ce moment d'amour qu'elle

¹ Sylviane Coyault-Dublanche, « Les Mots contre la guerre », *Jean Giraudoux, op. cit.*, p. 46.

² « Clichés de femmes », *op. cit.*, p. 86.

³ Encyclopédie Universalis, corpus 11, article « Impressionnisme » France S.A, 1990, p. 1010.

⁴ *La France sentimentale, op. cit.*, p. 165.

⁵ *La Folle de Chaillot, op. cit.*, p. 1030.

a partagé avec son amant, Judith le tue comme pour immortaliser cet instant. Pour Hélène Brunschwig :

Judith la « sainte » vivra enfermée toute sa vie avec au cœur cet instant éternel d'amour ».¹

L'œuvre se conçoit-elle alors comme une succession d'instantanés ? Lorsque l'auteur évoque ce moment délicieux vécu par la jeune mère dans *Choix des Élues*, il emploie alors cette expression et dit qu'Edmée « savourait cet instant interdit »². Dans l'œuvre, les personnages sont invités à saisir et à profiter des instants, éphémères par nature. Certains protagonistes manifestent une forte détermination en essayant de vivre un instant détaché de toute contingence. En voulant capturer des moments, Giraudoux relie l'écriture à la peinture. Daniel Bergez revient sur cette corrélation : il reconnaît notamment que l'influence impressionniste se retrouve dans la présence de certains motifs, lesquels apparaissent dans l'œuvre :

Plusieurs influences picturales, contemporaines de Proust, se combinent ici : l'impressionnisme (dans l'attention portée à l'eau, au ciel, et aux couleurs des ombres) ; [...]³

Jean Giraudoux brise les frontières du genre en introduisant la dimension picturale en littérature. Dans un très bel article consacré à l'écriture de Giraudoux, Hasan Anamur met en parallèle le style de l'écrivain et la technique photographique. Il décrit notamment les femmes, qui dans l'œuvre, semblent toujours aperçues par le prisme de la photographie :

Le regard de Giraudoux dirigé sur les femmes par l'intermédiaire de ses narrateurs apparaît, en effet, tout au long de son œuvre sous forme de clichés qui immobilisent verbalement une pose de femme.⁴

Ainsi, dans *Églantine*, la jeune femme ne se sent revivre que durant ces instants où elle pénètre dans la chambre de Fontranges pour endosser un rôle nouveau. Cet instant est vécu comme une halte qui la détache de ses préoccupations quotidiennes.

¹ Hélène Brunschwig, « Rêverie sur les pouvoirs de la femme », *Et Giraudoux rêva la femme*, Etudes rassemblées par Sylviane Coyault et Choukri Hallak, Université Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1999, p. 52.

² *Choix des Élues*, op. cit., p. 485.

³ Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, [Armand Colin, 2006], Paris, 2009, p. 179.

⁴ Hasan Anamur, « Clichés de femmes », *Et Giraudoux rêva la femme*, op. cit., p. 86.

L'auteur emploie le verbe « flânait »¹ pour rendre compte de toute la rêverie que cette chambre occasionne chez la jeune femme. Celle-ci prend littéralement possession de cet espace. Flirtant avec tous les objets de la chambre, elle commence par éprouver un plaisir tactile : « puis, se rapprochant, elle ajusta sur la chaise le veston, le gilet, de ces caresses et de ces chiquenaudes dont l'épouse prépare l'époux qui va sortir ».² Durant cette scène, le regard tient une place capitale et octroie à l'héroïne un tout autre statut :

Le silence de cette jolie fille en face de son portrait était le même qui entoure le philosophe en face de soi-même, le saint dans sa réflexion, Fontranges le sentait de qualité divine.³

Églantine n'est pas la seule œuvre où se dessine l'esthétique impressionniste. Dans *La Grande Bourgeoise*, une démarche similaire se remarque. Avec François Rabot, le temps se trouve comme suspendu :

C'était la première fois où elle trouvait en face d'elle, dégagé de tout passée, de tout futur, dans son horreur, un bloc isolé de présent.⁴

Tout le roman peut d'ailleurs être conçu comme une série d'instantanés qui se succèdent. À défaut de photographie, Durlan tente de sauvegarder la beauté de Françoise en recourant quant à lui à de la poésie. Les personnages de Jean Giraudoux cherchent à cueillir le présent sous forme d'instantanés pittoresques. Le temps est comme suspendu, Françoise, elle-même, en présence de Fieschi, ressent cet état :

Jamais Françoise n'avait éprouvé comme ce soir cette absence en elle du sens du temps.⁵

Dans *La Grande Bourgeoise*, Françoise va vivre avec chacun des personnages une période particulière. Il va d'abord y avoir l'instant vécu avec Fieschi, celui avec Durlan et enfin celui avec l'enfant. Et pour montrer la rupture entre tous ces instants, l'auteur emploie le verbe « frapper » qui rend compte de cette fracture qui s'opère à chaque reprise. Par ailleurs, le style même dans cette œuvre est elliptique comme pour suggérer cette fragmentation du temps.

¹ *Églantine*, op. cit., p. 1005.

² *Ibid.*, p. 1006.

³ *Ibid.*, p. 1006.

⁴ *La Grande Bourgeoise*, op. cit., pp. 1144-1145.

⁵ *Ibid.*, p. 1132.

Dans *Simon le Pathétique*, un autre personnage vit l'instant présent détaché de toute préoccupation.

Impossible de me torturer dans le présent ; tout n'y était que joie, espoir ; le mot le plus commun, le mot table, le mot chaise, prononcé tout haut, écartait de moi aussi vivement le malheur que le mot arabe le plus sûr. Je souffris donc de mon passé, de mon enfance.

Ces propos montrent que pour être heureux, Simon a décidé de faire abstraction de son passé. Si le héros parvient à se débarrasser de son passé, les autres personnages voudront absolument le faire songer à son avenir comme le souligne merveilleusement le texte :

Tous s'accordaient à me prédire un mariage prochain, une femme parfaite.¹

Dans son essai sur la philosophie d'Épicure, Geneviève Rodis-Lewis revient sur cette situation :

Parce qu[e l'homme]est capable d'anticiper l'avenir, il se perd dans le néant. Or la jouissance de la vie est présente.²

La dernière œuvre qui peut s'appréhender sous l'angle de l'impressionnisme est *Électre*. Dans cette pièce, nous avons des exemples similaires. Lorsque la jeune femme se trouve être avec son frère, elle souhaite vivre intensément ce moment présent et oublier le passé ainsi que le futur. Ainsi le plaisir qu'elle ressent auprès de son frère est un plaisir tactile et sensuel. La présence du démonstratif « voilà » qui scande son discours dit toute la jouissance du personnage qui est en train de faire abstraction, pendant quelques minutes, du passé et du futur :

(Électre) : Voilà que j'ai fait la main de mon frère, avec son beau pouce si net. Voilà que j'ai fait la poitrine de mon frère, et que je l'anime, et qu'elle se gonfle et expire, en donnant la vie à mon frère. Voilà que je fais son oreille.³ (I, 8)

Outre cette capacité de capturer certains instants éphémères, il existe une volonté de dépasser le temps réel, un besoin de transcender le temps des hommes. Cette

¹ *Simon Le Pathétique*, op. cit., p. 308.

² Geneviève Rodis-Lewis, *Épicure et son école*, Gallimard, 1975, p. 173.

³ *Électre*, op cit., p. 629.

expérience est vécue par Claudie et Edmée mais aussi par Jérôme comme le précise Flavie Fouchard :

Tous les espaces dans lesquels Jérôme cherche une échappatoire se situent hors du temps : mythe, enfance, domaine aquatique.¹

Si Edmée et Claudie affectionnent le parc Washington, c'est bien dans la mesure où ce lieu se situait en dehors du temps. Georges Emmanuel Clancier évoque ces figures qui se détachent de cette aliénation du temps :

Cette revendication de l'innocence absolue me paraissait alors l'une des clefs de l'univers girauducien, et les personnages de Giraudoux, qu'ils s'appelassent Gilbertain, Rémy, Simon, Robert ou Jérôme, ou bien Bella, Bellita, Stéphy, Ondine ou Isabelle, tous et toutes me semblaient être des réincarnations d'Adam et Eve vivant leur jeunesse dans « cet intervalle qui sépare la création et le péché originel » autrement dit une jeunesse échappant au temps, une jeunesse sans commencement, ni fin, pareille à quelque instant d'éternité.²

Nous avons essayé au terme de ce travail de montrer comment au sein du couple naît une discorde principalement due au fait que l'un recherche un bonheur durable et l'autre se lance à la redécouverte du plaisir. Bonheur et plaisir sont paradoxalement deux notions incompatibles dans l'œuvre. Le premier renvoie à un état statique. Les défenseurs du bonheur croient en une certaine représentation sociale et familiale. Or cette représentation finit par se figer au fur et à mesure. Les partisans du plaisir sont ceux qui ont saisi que leurs aspirations ne peuvent se concilier avec les exigences sociales. Si certains couples paraissent harmonieux, cette harmonie n'est qu'une façade. En effet, la femme est souvent celle qui est poussée au sacrifice pour préserver l'équilibre du foyer. La gent masculine et la société semblent s'être mis d'accord pour faire de la femme, une figure d'abnégation.

Mais toutes les femmes n'acceptent pas ce sacrifice. Certaines font partie de ce florilège de personnages qui ont réussi à dire non ! Parmi eux, nous retrouvons la figure subversive de La Folle dont le cri de révolte menace la société « bien-pensante ». L'œuvre de Giraudoux donne la parole à ceux qui sont excédés par certains agissements sociaux. Ils espèrent enfanter d'un autre monde, un monde où le désir aurait sans cesse sa place. L'une des solutions préconisées pour sauver son couple est de jouir intensément du moment présent. Pour ce faire, les amants doivent parvenir à

¹ Fouchard (Flavie) « Les espaces de la fuite dans Aventures de Jérôme Bardini », *op. cit.*, p. 60.

² Georges-Emmanuel Clancier, « Giraudoux et la jeunesse », *Cahier Jean-Giraudoux n. 12, Modernité de Giraudoux*, [Colloque de Limoges, 1982], Grasset, 1983, p. 15.

s'affranchir du temps en ne tenant compte ni du passé ni du futur mais en savourant intensément la minute.

Conclusion de la troisième partie

L'œuvre de Giraudoux révèle une approche différente des rapports hommes-femmes. En effet, les écrits sont révélateurs d'une nouvelle mentalité qui s'est emparée de l'esprit de l'époque. Ce qui constituait autrefois les assises du couple est désormais démantelé. Le sacrifice, épine dorsale des relations conjugales, fait l'objet d'une condamnation. Les femmes qui sont sur ce point de véritables avant-gardistes détruisent toutes les représentations séculaires. Face aux hommes qui demeurent attachés à leur bonheur, d'autres personnages célèbrent le Plaisir. Parmi eux, nous avons évoqué la figure des fous. Ces derniers constituent un véritable contrepoids aux lois humaines. Ils se sont inventé un autre monde, débarrassé de toutes les contingences sociales et vivent en marge de la société dans un autre espace temps.

Tout ce qui constituait des valeurs sûres fait désormais l'objet d'une subversion. Le bonheur, considéré comme une donnée nécessaire, est réfuté par plusieurs personnages qui l'entrevoient comme un symbole d'aliénation. Pour certains, le bonheur n'est que l'envers du sacrifice. Or les personnages de Giraudoux sont des êtres fondamentalement libres pour qui l'existence se conjugue avec le plaisir. Cette divergence d'opinion donne naissance à un certain nombre de conflits entre les fervents défenseurs du plaisir et ceux qui l'entrevoient au contraire comme une source de danger.

En effet, si le plaisir fait autant peur à certains personnages c'est dans la mesure où il se heurte souvent au bien de la communauté. Nous avons ainsi pu constater que le personnage qui expose fièrement son droit au plaisir est celui qui a déjà pris ses distances par rapport aux lois sociales. Une fois de plus, la figure de la femme trône au dessus de toutes les autres. Dans ce domaine, elle fait partie des pionnières. Elle rejette le sacrifice au nom d'une cause familiale et sociale, et s'affirme en tant qu'individu à part entière. Toutes les libertés sont alors célébrées dans l'œuvre et surtout celles qui incitent à jouir du moment présent.

Conclusion générale

La problématique du couple est au cœur de l'œuvre de Jean Giraudoux. L'auteur dépoussière toutes les représentations traditionnelles en mettant en scène des unions pour le moins insolites. Il redonne au terme couple son sens de départ, autrement dit l'idée d'union entre deux êtres, deux espèces, deux entités. Dans son essai sur *La Française et La France*, il déclare avec humour que tout l'échec du couple est dû à nos parents originels qui ont préféré s'unir entre eux :

Adam n'avait qu'à choisir sa compagne parmi les Salamandres, Eve son compagnon parmi les Sylphes, pour qu'ils fussent assurés d'une descendance supérieure à eux-mêmes.¹

Ces propos montrent bien que pour comprendre le couple chez Jean Giraudoux, il faut remonter à la question de l'origine. Pour ce faire, l'auteur a recours à tous les mythes aussi bien les bibliques que les païens.

Pour traiter du couple, l'auteur ne s'en est pas tenu à un genre. Sa force a été d'assurer une continuité entre le théâtre et le roman en faisant du couple un objet de représentation. Dans les romans, beaucoup d'éléments nous font songer au théâtre. Les personnages semblent mimer une *scène*. Cela nous amène à songer naturellement au paradigme du jeu que l'on retrouve à plusieurs niveaux. En effet, le lecteur est sensible premièrement à la présence de l'ombre et de la lumière et deuxièmement à celle du miroir. Or tous ces éléments rappellent l'univers de la représentation.

Mais au-delà de la représentation du couple qui peut se comprendre en tant que génitif objectif ou subjectif, l'œuvre pose une autre interrogation primordiale qui est celle du langage. Ce dernier s'envisage sous plusieurs angles. Il sera tout d'abord appréhendé en tant que chant célébrant l'amour du couple. C'est ainsi que l'épouse d'Amphitryon célébrera son union conjugale. Mais tous les personnages ne sont pas des répliques d'Alcmène et certains n'hésitent pas à parodier la vie à deux. C'est ce deuxième cas de figure qui finira par s'imposer puisque l'œuvre dans son ensemble illustre l'échec du couple qui n'est pas parvenu à unir deux voix.

¹ *La Française et La France, op. cit.*, p. 116.

La deuxième partie nous introduit au cœur du couple. Comment cette cellule qui constitue la base de la société a-t-elle finit par éclater jusqu'à offrir les bribes d'une relation agonisante ? Giraudoux revient principalement sur le poids de la société qui paralyse le couple et incite les partenaires à la fuite. Le conformisme social qui dicte la marche de chacun finit par être fatal. Or ceci n'est pas propre à l'auteur mais s'inscrit dans une filiation littéraire. En effet, depuis le moyen âge, les textes redisent ce motif. Le mythe de *Tristan et Yseut* dans la version de Béroul marque déjà cette empreinte du social dans la vie du couple. En succombant au charme d'Yseut, Tristan a enfreint les lois conjugales. Depuis la nuit des temps, l'amour entre deux êtres se heurte au *Diktat* social. Cette contingence se confronte souvent à la liberté de l'individu. La fuite apparaît alors comme une conséquence logique de ce besoin d'exister en dehors de toute forme de contrainte. De nouveaux rapports conjugaux se dessinent car le couple édénique est un rêve à jamais perdu comme le signale Charles Mauron :

Le couple édénique semble représenter un rêve d'équilibre protégé, que rompt l'antagonisme de deux forces inverses, l'une extravertie orientée vers la réussite sociale, l'autre introvertie, commandée par une fixation profonde.¹

La fuite exprime une rébellion et s'inscrit dans un renouveau. En effet, ceux qui partent et qui détruisent leur couple sont lassés par leur quotidien. C'est par exemple le cas de Jérôme fatigué même de son miroir qui lui inspire une monotonie:

Quel dommage que le miroir lui-même eût une histoire !...²

La fuite est donc tout naturellement la conséquence d'un mal-être. Elle témoigne de cette volonté de rompre avec tout ce qui aliène de près ou de loin l'homme. La société n'est pas la seule responsable de cet état. En effet, le temps souligne une autre forme d'aliénation qui commande l'être. Les personnages entendent alors prendre leur revanche sur lui. Ainsi l'expérience de Juliette consiste à retourner vers le passé. La jeune femme espère aller à la rencontre de ses amours perdues. Pour d'autres personnages comme Edmée et Claudie, il s'agit d'aller plus loin et de s'affranchir littéralement du temps. En effet, au parc Washington, les deux jeunes femmes vivent une sorte de hors temps.

¹ *Le théâtre de Jean Giraudoux, op. cit.*, p. 164.

² *Aventures de Jérôme Bardini, op. cit.*, p. 6.

Les personnages sont donc des avatars d'Ulysse. Ils se veulent fondamentalement libres et non conditionnés par un rituel conjugal et familial. On remarque alors que la femme est celle qui se singularise le plus par cet esprit de liberté. En effet, son émancipation se traduit par un refus d'attendre. L'attente cause une souffrance car s'y mêle une forme d'angoisse comme le précise Roland Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux* :

Attente : tumulte d'angoisse suscité par l'attente de l'être aimé, au gré de menus retards (rendez-vous, téléphones, lettres, retours).¹

Dans *Aventures de Jérôme Bardini*, Renée se refuse à attendre le retour de son époux et le congédie : l'attitude qu'elle manifeste envers lui est radicale :

Mais d'un geste elle lui ordonna de ne pas avancer, prit un crayon bleu, écrivit sur une feuille de papier, et lui montra de loin ces quelques mots, si lisibles, alors que d'habitude elle avait une écriture de chat, lisibles comme ses souhaits de bonne année :
Va-t'-en.
Il s'inclina. Il partit.²

Dans *Choix des Élues*, c'est une fois encore l'épouse qui rejette ce statut de femme passive. Edmée refuse d'attendre le moment qui viendrait la délivrer de son quotidien et décide de saisir l'instant de grâce qui s'offre à elle en levant l'ancre avec sa fille. Dans *La Grande Bourgeoise*, Françoise joue de cette attente. En effet, le départ de chacun de ses amants est pour elle l'occasion de flirter avec l'autre. Cet esprit d'insubordination devient alors l'apanage de la femme qui incarne désormais l'absence. L'homme attend quant à lui fidèlement son retour dans une posture de souffrance. On songe alors notamment dans ce contexte à Pierre dans *Choix des Élues*, littéralement terrassé par le départ soudain d'Edmée. Pierre et Jacques attendent abasourdis le retour de la femme au foyer.

La fuite répond donc à plusieurs motivations, c'est aussi une forme d'errance qui reproduit un mouvement de l'âme. À y regarder de plus près, le célèbre vers baudelairien : « Plonger au fond de l'inconnu pour y trouver du nouveau » pourrait à merveille s'appliquer à ce contexte. Vouloir l'errance, c'est aussi refuser de concevoir le temps dans sa durée et le saisir sous forme d'instant. Le lecteur est alors tantôt ballotté par le parcours de ces personnages, tantôt par l'écriture même qui se veut errante. Une fois encore, cette *fuite* de l'écriture est articulée à la notion de temps. Dès lors, nous

¹ *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 50.

² *Aventures de Jérôme Bardini*, op. cit., p. 33.

retrouvons toutes les caractéristiques de cette esthétique fragmentée qui abolit la durée et fait primer le culte de l'instant. Difficile donc de lire l'œuvre de Jean Giraudoux sans tenir compte de cette donnée. La fuite se met en scène dans l'écriture même. C'est là que réside véritablement toute l'intensité de l'œuvre. Si le lecteur est aussi perdu, c'est dans la mesure où il s'agrippe à une intrigue, à des personnages alors que c'est l'écriture qui prend le dessus en expérimentant tous ces modèles de fuite. En effet, Jean Giraudoux se plaît dans cet art de la digression et le lecteur n'est pas insensible à ce style fuyant qui le caractérise. Ceci semble d'ailleurs être l'une des caractéristiques du roman moderne comme le rappelle Jean-Pierre Goldenstein :

Le roman moderne rejette le souci du petit détail vrai et curieux qui éclaire le dessous des choses et la psychologie de l'homme, l'indice matériel qui donne une signification au monde. Il renonce tout bonnement à raconter une histoire au sens plein du terme et n'hésite pas, par contre, à raconter des histoires. L'anecdote dans ces conditions subit un double traitement ou elle disparaît purement et simplement et se dilue dans un flot verbal incessant, ou elle prolifère, s'engage dans d'innombrables directions et désoriente totalement le lecteur.¹

Cette réflexion s'applique à merveille à l'œuvre de Jean Giraudoux dans la mesure où son écriture se dissout, se perd dans les méandres des digressions et des détails proliférants. Jean-Yves Tadié fait de l'œuvre un récit poétique en déclarant que :

La première fonction de cette structure circulaire est d'abolir le temps, de nier les progrès de l'intrigue en fermant sur lui-même le monde d'une enfance morte.²

Tel le fœtus qui se recroqueville, le récit se replie sur lui-même comme pour retrouver la volupté des origines.

Plusieurs romans de Giraudoux ont une structure identique : le protagoniste, Fontranges, Bardini, Suzanne, Juliette, s'éveille dans son pays natal et, après une longue escapade, vient se replacer exactement dans son cadre initial, tel l'Ulysse d'Elpénor ; comme s'il n'y avait pas eu de voyage, comme si le voyage était immobile :[...] ³

L'œuvre de Giraudoux suggère un éternel recommencement. Ce dernier dit un besoin de renouveau et le couple exprime ce besoin. En effet, on voit apparaître de nouvelles figures subversives qui déconstruisent l'image du couple traditionnel. Au sommet du palmarès trônent les unions adultères et sacrilèges. L'œuvre de Jean

¹ Jean Pierre Goldenstein, *Lire le roman*, [De Boeck et Larcier S.A, 2005], p. 14.

² Jean Yves Tadié, *Le Récit poétique*, [PUF, 1978], Gallimard, 1994, p. 119.

³ *Le Récit poétique*, op. cit., p. 120.

Giraudoux est donc un long poème sur les couples. C'est à tout un florilège d'unions insolites que le lecteur est convié. Car il s'agit en définitive de sortir le lecteur des stéréotypes et des schémas galvaudés auxquels il était, jusqu'à présent, familiarisé. On ne s'étonnera pas de voir certains personnages atypiques venir enrichir la liste des personnages. Parmi eux, citons l'exemple d'Ondine. Que dire d'une telle figure, comment la définir si ce n'est qu'elle renvoie à un être qui se situe à mi-chemin entre le monde animal et végétal ? Cette pièce relate l'union impossible entre un homme, enclin à tous les compromis et de l'autre une créature vierge. Le mythe de la *Belle et la Bête* trouve un écho dans l'œuvre de Jean Giraudoux. Cet exemple n'est d'ailleurs pas le seul. En effet, l'auteur détruit les barrières du genre. L'œuvre de Giraudoux cultive alors l'art du contraste. Débarrassé de toutes les contingences sociales, le personnage se réinvente lui-même. Il s'abandonne à une quête. Il rejette son conjoint, sa famille, sa société et se livre à des expériences beaucoup plus grisantes.

Ce sont ces expériences de plaisir qui constituent l'un des intérêts majeurs de l'œuvre. En effet, il existe étrangement une confrontation entre les défenseurs du bonheur humain et ceux qui revendiquent une autre conception de la vie fondée uniquement et principalement sur le plaisir. Cette confrontation tient au fait que le bonheur est dans l'œuvre un état imposé, c'est un devoir qu'on se doit d'assumer. Or beaucoup de protagonistes ne l'entendent pas ainsi et préfèrent s'adonner au plaisir. Des œuvres comme *Judith* ou encore *Pour Lucrèce* sont de véritables appels à l'hédonisme. On y initie les femmes au plaisir de la chair sans aucun sentiment de culpabilité. Si Jean Giraudoux a insisté sur le rôle de la femme, c'est d'une certaine manière pour en finir avec des mentalités séculaires qui lui ôtaient son droit de disposer librement de son corps en lui imposant un ensemble de lois. Les héroïnes que met en scène Giraudoux semblent lasses de la main mise masculine qui en ont fait pendant longtemps des figures sacrificielles. En effet, nous avons montré dans l'œuvre que les femmes pour préserver l'équilibre de leur foyer devaient faire preuve d'une abnégation totale. Si certaines acceptent ce sort, plusieurs autres se révoltent et expriment leur désaccord. La modernité de Giraudoux tient probablement à cette nouvelle approche des rapports hommes-femmes. Ces dernières participent à une véritable renaissance en préférant incarner l'image rebelle de la garçonne plutôt que de s'enliser dans le modèle petit bourgeois. La pensée de Giraudoux est particulière. Si elle illustre le mouvement féministe de son temps, elle est dépositaire d'un héritage religieux et culturel. Jean Giraudoux pense que l'émancipation de la femme ne doit pas la faire entrer en

concurrence avec son rôle traditionnel qu'elle se doit de conserver. Si Alcmène incarne l'idéal giralducien, les autres personnages féminins se montrent beaucoup plus virulents. Dans *Sodome et Gomorrhe*, les femmes, désabusées, n'acceptent aucun compromis. Elles ont perdu confiance en l'homme, en ses capacités, en sa force. Leur déception atteint un tel niveau qu'elles entendent désormais se débarrasser de toute présence masculine en recherchant des unions saphiques. On pourrait dès lors se demander quelle serait l'opinion de Jean Giraudoux face à notre société ? Il semblait vraisemblablement ressentir les signes avant coureurs de cette profonde mutation qu'elle connaîtra. À l'heure du Pacs, des familles monoparentales, du débat sur Le Mariage pour tous, on voit bien que le couple a connu de profonds changements et mutations et que le XXIème siècle a vu ressurgir une toute autre représentation du couple.

Bibliographie :

I-Œuvres de Jean Giraudoux :

A- Œuvres narratives classées par date de publication :

- Giraudoux (Jean), *Provinciales*, [Paris, Grasset, 1909], *Œuvres romanesques complètes I*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1990.
- Giraudoux (Jean), *L'École des indifférents*, [Paris, Grasset, 1911], *Œuvres romanesques complètes I*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1990.
- Giraudoux (Jean), *Simon le Pathétique*, [Paris, Grasset, 1918], *Œuvres romanesques complètes I*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1990.
- Giraudoux (Jean), *Elpénor*, [1919], *Œuvres romanesques complètes I*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1990.
- Giraudoux (Jean), *Suzanne et le Pacifique*, [1921], *Œuvres romanesques complètes I*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1990.
- Giraudoux (Jean), *Siegfried et le Limousin*, [Paris, Grasset, 1922], *Œuvres romanesques complètes I*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1990.
- Giraudoux (Jean), *Juliette au pays des Hommes*, [1924], *Œuvres romanesques complètes I*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1990.
- Giraudoux (Jean), *Bella*, [Paris, Grasset, 1926], *Œuvres romanesques complètes I*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1990.
- Giraudoux (Jean), *Églantine*, [Paris, Grasset, 1927], *Œuvres romanesques complètes I*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1990.
- Giraudoux (Jean), *La Grande Bourgeoise*, [1928], *Œuvres romanesques complètes I*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1990.
- Giraudoux (Jean), *Aventures de Jérôme Bardini*, [Emile Paul Frères, 1930], *Œuvres romanesques complètes II*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1994.
- Giraudoux (Jean), *La France sentimentale*, [Paris, Grasset, 1932], *Œuvres romanesques complètes II*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1994.
- Giraudoux (Jean), *Combat avec l'ange*, [Paris, Grasset, 1934], *Œuvres romanesques complètes II*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1994.

Giraudoux (Jean), *Choix des élues*, [Paris, Grasset, 1939] ; *Œuvres romanesques complètes II*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1994.

Giraudoux (Jean), *La Menteuse*, [1958], *Œuvres romanesques complètes II*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1994.

B- Œuvres dramatiques classées selon la date de la représentation.

Giraudoux (Jean), *Siegfried*, [1928], *Théâtre complet*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1982.

Giraudoux (Jean), *Amphitryon 38*, [1929], *Théâtre complet*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1982.

Giraudoux (Jean), *Judith*, [1931], *Théâtre complet*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1982.

Giraudoux (Jean), *Intermezzo*, [1933], *Théâtre complet*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1982.

Giraudoux (Jean), *Tessa*, [1934], *Théâtre complet*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1982.

Giraudoux (Jean), *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, [1935], *Théâtre complet*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1982.

Giraudoux (Jean), *Electre*, [1937], *Théâtre complet*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1982.

Giraudoux (Jean), *L'Impromptu de Paris*, [1937], *Théâtre complet*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1982.

Giraudoux (Jean), *Cantique des cantiques*, [1938], *Théâtre complet*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1982.

Giraudoux (Jean), *Ondine*, [1939], *Théâtre complet*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1982.

Giraudoux (Jean), *Sodome et Gomorrhe*, [1943], *Théâtre complet*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1982.

Giraudoux (Jean), *La Folle de Chaillot*, [1945], *Théâtre complet*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1982.

Giraudoux (Jean), *Pour Lucrèce*, [1953], *Théâtre complet*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1982.

C –Essais et Allocutions de Jean Giraudoux classés par date de publication.

Giraudoux (Jean), *La Française et la France*, Paris, Gallimard, 1951.

Giraudoux (Jean), *Visitations*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1947.

II- Bibliographie critique.

A- Monographies.

Albères (René- Marill), *Esthétique et Morale chez Jean Giraudoux*, Paris, Nizet, 1970.

Aurel (David), *Vie et Mort de Jean Giraudoux*, Paris, Flammarion, 1967.

Body (Jacques), *Giraudoux et l'Allemagne*, Paris, Publication de la Sorbonne, Université de Paris IV, 1975.

Body (Jacques), *Jean Giraudoux*, Paris, Gallimard, 2004.

Cambon (Anne-Marie), *Giraudoux et le mouvement littéraire de son temps : Giraudoux et les écrivains irréalistes de son temps*, Université de Paris. Faculté des Lettres (I.L.L.F).

Coyault (Sylviane), *Le Personnage dans l'œuvre romanesque de Jean Giraudoux*, Genève, Peter Lang, 1992.

Debidour (V.H), *Jean Giraudoux*, Paris, Editions universitaires, 1958.

Durry (Marie-Jeanne), *L'Univers de Giraudoux*, Paris, Nizet, 1975

Gauvin (Lise), *Giraudoux et le thème d'Électre*, Archives des Lettres modernes -108- Paris, 1969.

Genet (Gabriel), *Jean Giraudoux ou un essai sur les rapports entre l'écrivain et son langage*, Paris, Vigneau, 1945.

Graumann (Gunnar), *La Guerre de Troie aura lieu. La Préparation de la pièce de Giraudoux*, CWK Gleerup, 1979.

Guimard (Paul), *Giraudoux ? Tiens !...*, Paris, Grasset, 1988.

Horvath (Jean-Joseph), *La Famille et Dieu dans l'œuvre romanesque et théâtrale de Jean Giraudoux*, Paris, L'Harmattan, 2011.

Job (André), *Giraudoux Narcisse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, collections Cribles, 1998.

Korzeniowska (Victoria), *The Heroine as social redeemer in the plays of Jean Giraudoux*, Bern, Peter Lang, 2001.

Marie (Charles), *La Réalité humaine chez Jean Giraudoux*, Paris, La pensée Universelle, 1975.

Mauron (Charles), *Le Théâtre de Giraudoux*, Étude psychocritique, Paris, Corti, 1971.

- Mercier – Campiche (Marianne), *Le Théâtre de Giraudoux et la condition humaine*, Paris, Éd Mondiales, 1969.
- Michel (Natacha), *Giraudoux, Le Roman essentiel*, Paris, Hachette littératures, 1998.
- Moreau (Marie Christine), *Électre ou l'intransigeance*, Midi-Pyrénées, CRDP, 1997.
- Potet (Michel), *Jean Giraudoux*, Ellipses, éd. Marketing S.A, 1999.
- Rahmouni (M. Raja), *Réel et Irréel dans le théâtre de Giraudoux*, Faculté des Lettres de La Manouba université de Tunis I, Publication de la Faculté des Lettres de La Manouba, 1992.
- Rahmouni (M. Raja), *Langage et Dramaturgie dans le dernier Giraudoux*, Centre de Publication Universitaire, 2003.
- 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, CDU et SEDES Réunis, 1976.
- Rousseaux (André), *Portraits littéraires choisis*, Suisse, Editions Albert Skira, 1947.
- Scheele (Elisabeth), *Glorification et mise en accusation de la guerre d'Homère à Brecht dans le miroir de la Guerre de Troie n'aura pas lieu et de l'œuvre complète de Jean Giraudoux*, Paris, Université de Paris IV Sorbonne, 1994.
- Sertelon (Jean-Claude), *Giraudoux et le moyen-âge*, Mémoire d'Études et de recherches dirigé par M.J.R Derre, Faculté des Lettres-Lyon.

B- Ouvrages collectifs.

- Almeida (Pierre), Himy-Piéri (Laure), *Électre, La Guerre de Troie n'aura pas lieu, Analyse littéraire et étude de la langue*, Paris, Armand Colin, 2002.
- Body (Jacques), Brunel (Pierre), *Électre de Jean Giraudoux, Regards croisés*, Klincksieck, 1997.
- Coyault (Sylviane), Lioure (Michel), *Des Provinciales au Pacifique : les premières œuvres de Giraudoux*, Association des publications de la Facultés des Lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1994.
- Coyault (Sylviane), Hallak (Choukri), *Et Giraudoux rêva la Femme*, Université Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1999.
- Veaux (Caroline), Victor (Lucien), *La Guerre de Troie n'aura pas lieu de Jean Giraudoux*, Atlande, 2002.

C-Notices, articles

- Alexandre Bergues (Pascale), « Au croisement du surnaturel et du sacré : l'Ange, l'Ondine et le Spectre dans le théâtre de Giraudoux », in *Cahiers Jean Giraudoux*, n°29, *Surnaturel et création*, dossier établi par Annie Besnard, Paris, Grasset, 2001.
- Allègre (Christian), « Le flirt et l'oxymore », *Jean Giraudoux*, Bernard Manciet, Mérib Mamardachvili, Poésie Slované, in *Europe*, revue littéraire mensuelle, n°841, 1999.
- Anamur (Hasan), « Clichés de femmes », *Et Giraudoux rêva la femme*, Études rassemblées par Sylviane Coyault et Choukri Hallak, Université Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1999.
- Barreyre (Jean), « Siegfried et Giraudoux », *Candide* n°219-24 mai 1928, in *Cahiers Jean Giraudoux*, n°14, enquêtes et interviews (I), (1919-1931), Paris, Grasset 1985.
- Besnard (Annie), Notice de Jérôme Bardini, « La Femme, rédemptrice ou contemptrice de l'humanité », *Et Giraudoux rêva la femme*, Études rassemblées par Sylviane Coyault et Choukri Hallak, Université Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1999.
- Besnard (Annie), « cafés et restaurants », *L'Espace dans l'œuvre de Jean Giraudoux*, Colloque international, 6-8 mai 2010, Université d'Ankara, Faculté des Lettres, département de Langue et Littérature françaises, textes réunis et publiés par Arzu Etensel Ildem, Basim Tarihi, 2011.
- Besson-Herlin (Marthe), Notice de *La Folle de Chaillot*, Jean Giraudoux, *Théâtre Complet*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, 1892.
- Body (Jacques), Introduction aux œuvres complètes de Jean Giraudoux, *Œuvres romanesques complètes I*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1990.
- Bosshard-Weber (Suzanne), « Suzanne et le voyage », *Et Giraudoux rêva la femme*, Études rassemblées par Sylviane Coyault et Choukri Hallak, Université Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1999.
- Brody (Jules), « Jean Giraudoux et la modernité du roman », in *Cahiers Jean Giraudoux*, n°12, *Modernité de Giraudoux*, colloque de Limoges, 1982, Grasset 1983.
- Brody (Jules), « La motivation du Récit girauducien, ou la poésie des cornichons dans Choix des Élues », in *Cahiers Jean Giraudoux*, n°20 *Jean Giraudoux et la problématique des genres*. Actes du colloque de Tours 1990, Grasset 1991.

- Brody (Jules), « La motivation du Récit giralducien, ou la poésie des cornichons dans choix des Élues », *Cahiers Jean Giraudoux n°20, Jean Giraudoux et la problématique des genres*, [Actes du colloque de Tours, 1990], Grasset, 1991.
- Brunot (Etienne), Ready (Wayne), Notice de *Sodome et Gomorrhe*, Jean Giraudoux, *Théâtre Complet*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, 1892
- Brunschwig (Hélène), « Rêverie sur les pouvoirs de la femme », *Et Giraudoux rêva la femme*, Études rassemblées par Sylviane Coyault et Choukri Hallak, Université Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1999.
- Chaperot (Georges), « Héros de Roman et de théâtre selon J.Giraudoux », *Candide n°258- [21 février 1929]*, *Cahiers Jean Giraudoux n°14, enquêtes et interviews (I)*, (1919-1931), Paris, Grasset 1985.
- Clancier (Georges Emmanuel), « Giraudoux et la jeunesse », *Cahiers Jean Giraudoux n°12, modernité de Giraudoux*, [colloque de Limoges, 1982], Grasset, 1983.
- Coyault (Sylviane), « Choix des Élues : une chanson de gestes », *Cahiers Jean Giraudoux n°20, Jean Giraudoux et la problématique des genres*, [Actes du colloque de Tours, 1990], Grasset, 1991.
- Coyault (Sylviane), « Ordre et beauté, luxe, calme et volupté : de la paresse giralducienne », *Les styles de l'esprit : mélanges offerts à Michel Lioure*, textes réunis par S. Bernard-Griffiths, S. Coyault, R. Pickering, et J. Wagner, éd. Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont Ferrand, 1997.
- Coyault (Sylviane), « Des femmes et des jardins », *Et Giraudoux rêva la femme*, Études rassemblées par Sylviane Coyault et Choukri Hallak, Université Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1999.
- Coyault (Sylviane), « Les Mots contre la guerre », *Jean Giraudoux*, Bernard Manciet, Méréab Mamardachvili, Poésie Slovène, in *Europe*, revue littéraire mensuelle, n°841, 1999.
- Coyault (Sylviane), « Le voyage en Amérique de Jérôme Bardini : considérations sur les espaces de Giraudoux », *L'Espace dans l'œuvre de Jean Giraudoux*, [Colloque international, 6-8 mai 2010], Université d'Ankara, Faculté des Lettres, département de Langue et Littérature françaises, textes réunis et publiés par Arzu Etensel Ildem, Basim Tarihi, 2011.
- Coyault-Dublanche (Sylviane), « Au nom du père, du fils et de la femme : La Passion selon Giraudoux », *Giraudoux et les mythes*, Textes réunis par Sylviane Coyault, Pierre Brunel, Alain Duneau et Michel Lioure, Presses Universitaires Blaise Pascal, centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2000.

- Dawson (Brett), « Théorie du langage dramatique et problèmes de mise en scène chez Giraudoux », in *Cahiers Jean Giraudoux, n°10 du texte à la scène*, colloque de Strasbourg ; [29-31 Octobre 1980], *Jean Giraudoux et la Scandinavie*, Grasset, 1981.
- Duneau (Alain), Notice de *La Grande Bourgeoise*, Jean Giraudoux, *Œuvres romanesques complètes I*, éd. Jacques Body, Paris, Gallimard, 1990.
- Duneau (Alain), « La Fanfare du quatorze juillet » [paru en 1928 chez Kra], in *Cahiers Jean Giraudoux 1989, Giraudoux dans les lumières de 89*, Paris, Grasset, 1989.
- Duneau (Alain), « Un nouveau roman sociologique : la crise de la civilisation dans les derniers romans de Giraudoux », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 83^e Année n°5-6, Armand Colin, sept-déc 1983.
- Duneau (Alain), « La mission féminine », in *Et Giraudoux rêva la femme*, Études rassemblées par Sylviane Coyault et Choukri Hallak, Université Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1999.
- Duneau (Alain), « Du côté du rêve éveillé, » *Jean Giraudoux* de Bernard Manciet, Mérab Mamardachvili, Poésie Slované, in *Europe*, revue littéraire mensuelle. Europe, n°841, 1999.
- Fouchard (Flavie) « Les Espaces de la fuite dans Aventures de Jérôme Bardini », *L'espace dans l'œuvre de Jean Giraudoux*, Colloque international, [6-8 mai 2010], Université d'Ankara, Faculté des Lettres, département de Langue et Littérature françaises, textes réunis et publiés par Arzu Etensel Ildem, Basim Tarihi, 2011.
- Gauvin (Lise), « Figures de L'institutrice », in *Et Giraudoux rêva la femme*, Études rassemblées par Sylviane Coyault et Choukri Hallak, Université Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1999.
- Gauvin (Lise), Notice de *Cantique des cantiques*, Théâtre complet, éd. de Jacques Body, Paris, Gallimard, 1982.
- Gide (André), « Tombeau de Jean Giraudoux », in *L'Arche*, Revue mensuelle, mars 1944.
- Giraudoux (Jean Pierre), « D'un Fils », Préface à l'œuvre complète de Jean Giraudoux: *Théâtre complet*, éd. de Jacques Body, Paris, Gallimard, 1982.
- Goulding (Elisabeth), « La communication considérée comme un motif dans Amphitryon 38 », in *Cahiers Jean Giraudoux n°10, Du texte à la scène* -colloque de Strasbourg. ; [29-31 Octobre 1980], *Jean Giraudoux et la Scandinavie*, Grasset 1981.
- Guinle (Françoise – Isabelle), « Mode et Modernisme », texte publié dans la revue *des sports et du monde*, n°26, avril 1935, *Cahiers J.Giraudoux*, n°11. Centenaire 29 oct 1882-29 oct 1982, Paris, Grasset, 1982.

- Hallak (Choukri), « La Dialectique du vrai et du faux dans la folle de Chaillot », in *Cahiers Jean Giraudoux*, n°25, *La Folle de Chaillot 1945-1995, Lectures et Métamorphoses*, dossier établi par Guy Teissier et Pierre d'Alméida, Paris, Grasset, 1997.
- Hallak (Choukri), « La femme folle », *Et Giraudoux rêva la femme*, Études rassemblées par Sylviane Coyault et Choukri Hallak, Université Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1999.
- Hubert (Marie-Claude), « Le théâtre de Giraudoux entre tradition et modernité », in *Cahiers Jean Giraudoux n°16, Giraudoux, Européen de l'Entre deux Guerres*, Etudes réunies et présentées par Sylviane Coyault, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008.
- Jisa (Simona), « La Traversée du miroir de Jérôme Bardini ou le paysage de la rupture », *Jean Giraudoux et la nature*, Actes du Colloque International co-organisé par la Société Internationale d'Études Giralduciennes et Le Laboratoire de Littérature Comparée de l'Université Aristote de Thessalonique [30 octobre-novembre 2008], Université Aristote de Thessalonique, Édition du laboratoire de Littérature Comparée Thessalonique, 2009.
- Korzeniowska (Victoria), « Les mythes de la féminité dans l'œuvre de Jean Giraudoux », conférence parue dans *Giraudoux et les mythes*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les littératures modernes et Contemporaines, 2000.
- Landerouin (Yves), « Giraudoux et le pirandellisme », in *Cahiers Jean Giraudoux n°16, Giraudoux, Européen de l'Entre deux Guerres*, Études réunies et présentées par Sylviane Coyault, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2008.
- Lépron (Myriam), « L'écriture de la fuite chez Aragon et Giraudoux », in *La Poétique du détail : autour de Jean Giraudoux*, volume 1, Études réunies et présentées par André Job, CRLMC Amis de Jean Giraudoux.
- Lépron (Myriam), « le lit, un espace intime », *L'Espace dans l'œuvre de Jean Giraudoux*, Colloque international, [6-8 mai 2010], Université d'Ankara, Faculté des Lettres, département de Langue et Littérature françaises, textes réunis et publiés par Arzu Etensel Ildem, Basim Tarihi, 2011.
- Lioure (Michel), « La dualité dans le théâtre de Giraudoux », in *Cahiers Jean Giraudoux n°10, Du texte à la scène, Jean Giraudoux et la Scandinavie*, colloque de Strasbourg [1980], Grasset, 1981.
- Lioure (Michel), « Espaces imaginaires dans l'œuvre de Giraudoux », *L'Espace dans l'œuvre de Jean Giraudoux*, Colloque international, [6-8 mai 2010], Université d'Ankara, Faculté

- des Lettres, département de Langue et Littérature françaises, textes réunis et publiés par Arzu Etensel Ildem, Basim Tarihi, 2011.
- Modrzejewska (Krystyna) « Figures de Judith biblique et giralducienne », in *Giraudoux et les mythes*, Textes réunis par Sylviane Coyault, Pierre Brunel, Alain Duneau et Michel Lioure, Presses universitaires Blaise Pascal, centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2000.
- Moraud (Yves), « Giraudoux et notre interrogation sur le pouvoir, le sens et le discours », in *Cahiers Jean Giraudoux n°12, Modernité de Giraudoux*, colloque de Limoges, [1982], Grasset, 1983.
- Prior (Roy), Rodney (Helen), Notice de *La Menteuse*, *Œuvres romanesques complètes II*, éd de Jacques Body, Paris, Gallimard, 1994.
- Robichez (Jacques), Notice de *Pour Lucrèce*, *Théâtre complet*, éd de Jacques Body, Paris, Gallimard, 1982.
- Santa (Angels), « Voyage au bout de la féminité : quelques images de femmes chez Giraudoux », in *La Poétique du détail : autour de Jean Giraudoux*, *Cahiers Jean Giraudoux*, n°34, Études réunies et présentées par André Job, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Presses Universitaire Blaise Pascal, 2006.
- Struve-Debeaux (Anne), « Précieux Giraudoux : le bijou, le corps, l'écriture », in *Et Giraudoux rêva la femme*, Etudes rassemblées par Sylviane Coyault et Choukri Hallak, Université Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1999.
- Tatsopoulos (Hélène), « Aspects de « L'Europe galante » chez Giraudoux et Morand », in *Cahiers Jean Giraudoux*, n°16, *Giraudoux, Européen de l'Entre deux Guerres*, Etudes réunies et présentées par Sylviane Coyault, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008.
- Tawtel (Macha), « Une étudiante syrienne « se déclare », *Cahiers Jean Giraudoux n°26 - Giraudoux à l'étranger un écrivain et la planète* ; numéro conçu par Alain Duneau avec la participation de Guy Teissier, Grasset, 1998.
- Teissier (Guy), Notice de *Judith*, *Théâtre complet*, éd de Jacques Body, Paris, Gallimard, 1982.
- Teissier (Guy), « Maquerelles et prostituées », in *Et Giraudoux rêva la femme*, Études rassemblées par Sylviane Coyault et Choukri Hallak, Université Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1999.
- Tin (Louis Georges), *Magazine littéraire « Homère les Métamorphoses d'Ulysse »* n°427, janvier 2004.

- Vernois (Paul), « Le dialogue amoureux chez Giraudoux et ses prolongements dramaturgiques », in *Cahiers Jean Giraudoux n°10, Du texte à la scène- Jean Giraudoux et la Scandinavie*, colloque de Strasbourg, [29-31 Octobre 1980], Grasset, 1981.
- Vidal (Fabienne), « Animaux et végétaux dans *La Folle de Chaillot* », in *Cahiers Jean Giraudoux, La folle de Chaillot 1945-1995, Lectures et métamorphoses*, dossier établi par Guy Teissier et Pierre d'Almeida, Grasset, 1997.
- Weil (Colette), Notice d'*Électre*, *Théâtre complet*, éd. de Jacques Body, Paris, Gallimard, 1982.
- Zaied (Souad), « Jeux d'espace et Espace du jeu dans *Intermezzo* », in *L'Espace dans l'œuvre de Jean Giraudoux*, Colloque International, [6-8 Mai 2010], Textes réunis et publiés par Arzu Etensel Ildem.

III-Enquêtes et interviews.

- Lefèvre (Frédéric), *Les Nouvelles Littéraires n°33- 2 juin 1923*, *Cahiers Jean Giraudoux n.14*, enquêtes et interviews (I), (1919-1931), Grasset, 1985.
- Lefèvre (Frédéric), *Les Nouvelles littéraires n°175-20 février 1926*, « Une heure avec Jean Giraudoux, poète et romancier français », in *Cahiers Jean Giraudoux n°14, enquêtes et interviews (I), (1919-1931)*, Grasset 1985.

IV -Ouvrages de critique générale et essais classés par ordre alphabétique

- Abirached (Robert), *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.
- Amacker (René), *Linguistique saussurienne*, Genève, 1975.
- Artaud (Antonin), *Le Théâtre et son double*, œuvres complètes, Tome IV, Paris, Gallimard, 1964.
- Barthes (R), Kayser (W), Booth (W), Hamon (Ph), *Poétique du récit*, Paris, éd. du Seuil, 1977.
- Barthes (R), *Sur Racine*, éd du seuil, [1963], *Œuvres complètes, Tome I*. Éd établie et présentée par Eric Marty, Paris, Éd du Seuil, oct. 1993 pour la composition et la présentation du volume.
- Barthes(R), *Mythologies*, Paris, éd du Seuil, 1957.
- Barthes (R), *Fragments d'un discours amoureux*, éd Cérès, 1996.
- Barthes (R), Kayser (W), Booth (W), Hamon (Ph), *Poétique du récit*, éd du seuil, 1977.

- Baudrillard (Jean), Guillaume (Marc), *Figures de l'Altérité*, Paris, Descartes et Cie, 1994.
- Benveniste (Emile), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
- Bergez (Daniel), *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2006-2009.
- Berthelot (Francis), *Parole et Dialogue dans le roman*, Paris, Nathan Université 2001.
- Blum (Léon), *Du Mariage*, Albin Michel, 1907.
- Brémond (Claude), *La Logique du récit*, Collection poétique, éd du seuil, Paris, 1973
- Chaumier (Serge), *La Déliaison amoureuse. De la fusion romantique au désir d'indépendance*, Paris, Armand Colin, 1999.
- Chemama (Roland), Vandermersch (Bernard), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Larousse, 2007.
- Compagnon (Antoine), «L'angoisse de lire», in *Magazine Littéraire* n°400, *Éloge de l'ennui, un mal nécessaire*, juillet-août 2001.
- Corcos (M), Flament (M), Jeammet (Ph), *Les Conduites de dépendance dimensions psychopathologiques communes*, Masson, Paris, 2003.
- Coulet (Henri), « Modèles de fuites dans quelques romans français du XVIII^e siècle, Le Texte romanesque et son paratexte », in *Espaces de la fuite dans la littérature narrative française avant 1800*, Actes du XII^e colloque international de la Société d'Analyse de la Topique Romanesque, Kairouan 24-27 novembre 1998, textes réunis et présentés par Arbi Dhifaoui, Faculté des Lettres et Sciences Humaines Kairouan Tunisie, mars 2002.
- Dällenbach (Lucien), *Le Récit Spéculaire, essai sur la mise en abyme*, collection poétique, Paris, seuil 1977.
- Dandrey (Patrick), *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Klincksieck, 1992.
- Ducrot (Oswald), Todorov (Tzvetan), Sperber (Dan), Safouan (B.Moustafa), Wahl (François), *Qu'est ce que le structuralisme*, Paris, éd. du Seuil, 1968.
- Dufourmantelle (Anne), *La Femme et le Sacrifice- D'Antigone à la femme d'à côté*, Denoël, 2007.
- Erman (Michel), *Poétique du personnage de roman*, Ellipses, 2006.
- Everaert-Desmedt (Nicole), *Sémiotique du récit*, De Boeck et Lancier S.A., éd De Boeck Université, 2000.
- Fages (J-B), *Comprendre le structuralisme*, éd Edouard Privat, 1967.
- Foucault (Michel), *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
- Gautier (Jules de), *Le Bovarysme*, Paris-Mercure de France, 1892.
- Genin (Stéphanie), *La Dimension Tragique du Sacrifice*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Girard (G), Ouellet (R), Rigault (C), *L'Univers du théâtre*, Critica, [PUF 1995], Cérès Éditions, 1997.

- Girard (G), Ouellet(R), Rigault(C), *L'Univers du théâtre*, Critica, [Presses Universitaires de France 1995], Cérès Éditions, 1997.
- Girard (René), *La Violence et le Sacré*, Grasset, 1972.
- Girard (René), *Le Sacrifice*, Bibliothèque Nationale de France, 2003.
- Goldenstein (Jean Pierre), *Lire le roman*, De Boeck et Larcier, S.A, 2005.
- Gontier (Fernande), *La Femme et le couple dans le Roman (1919-1939)*, Klincksieck, 1976.
- Haynal (André), *Les Grandes découvertes de la psychanalyse-Le Narcissisme, l'Amour de soi*, Collection dirigée par Bela Grunberger et Janine Chassegeut-Smirgel, éd Sand, 1985.
- Heller (Karin), *Et couple il les créa*, éd du cerf, 1997.
- Henry (Michel), *Le Bonheur de Spinoza*, PUF, 2004.
- Joubert (Jean –Louis), *La poésie*, Critica, Paris, [Armand Colin, 1992], Cérès éd, 1997.
- Jung (Carl Gustave), *L'Âme et La Vie*, LGF - textes essentiels réunis et présentés par Jolande Jacobi, Introduction de Michel de Cazenave, et traduit de l'allemand par le Dr. Roland Cohen et Yves Le Lay, Livre de Poche, 1995.
- Lacan (Jacques), *Le Séminaire-Livre VII, L'Éthique de la psychanalyse*, texte établi par Jacques Alain Miller, éd du seuil, sept 1986.
- Larthomas (Pierre), *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Presses Universitaires de France 1980, Paris, Armand Colin, 1972.
- Lojkin (Stéphane), *La Scène de Roman*, Méthode d'analyse, Paris, Armand Colin, 2002.
- Mauron (Charles), *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel*. Introduction à la Psychocritique-Librairie José Corti, 1962.
- Neuburger (Robert), *Les Territoires de l'intime, l'individu, le couple, la famille*, Édition Odile Jacob, 2000.
- Propp (Vladimir), *Morphologie du conte*, Collection Points, 1970.
- Quéré (France), *L'Amour, le Couple*, éd du centurion, 1992.
- Rammah (Leila), *De quelques manifestations de la fuite dans le roman du XVIII^e siècle, Espaces de fuite dans la littérature narrative française avant 1800*, Actes du Colloque International de La Société d'Analyse de la Topique Romanesque [Kairouan 24-27 novembre 1998], textes réunis et présentés par Arbi Dhifaoui, Facultés des Lettres et Sciences Humaines Kairouan, Mars 2002.
- Rodis-Lewis (Geneviève), *Epicure et son école*, Paris, Gallimard, 1975.
- Roy-Reverzy (Éléonore), *La Mort d'Eros, la mésalliance dans le roman du second XIX^e siècle*, édition Sedes, 1997.

Russell (Bertrand), *Le Mariage et la Morale*, [1970, traduction française], The Bertrand Russell Peace Foundation Limited, Ed Robert Laffont, 1985

Singly (François de), *Le Soi, le Couple et la famille*, éd Nathan, 1996.

Tadié (Jean-Yves), *Le Récit poétique*, PUF, 1978.

Valette (Bernard), *Le Couple fatal*, Paris, Bordas, 1990.

Vatin (Claude), *Ariane et Dionysos*, Presses de l'Ecole normale supérieure, 2004.

IX Thèses consultées

Hohwald (François), *Entre idéal d'Eglise et réalité vécue: le couple chrétien marié, disciple du Christ*, Thèse, doctorat de Théologie Catholique, Université de Strasbourg, Faculté de Théologie Catholique, Directeur de thèse: M. le Professeur Robert Moldo, Strasbourg- Octobre 2009.

Lépron (Myriam), *Commencer...sans fin, Études des incipit et des clôtures dans les romans de Jena Giraudoux*, Université Clermont Ferrand II-Blaise Pascal, Thèse dirigée par Sylviane Coyault, Décembre 2007.

X- Lectures complémentaires

Anouilh (Jean), *Antigone*, [1944], Théâtre I, éd établie, présentée et annotée par Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, 2007.

Balzac (Honoré de), *La Femme de trente ans, La Comédie Humaine II, Études de mœurs, scènes de la vie privée*, édition publiée sous la direction de Pierre Castex.

Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, Paris, Bordas, 1995.

Colette, *Sido*, Hachette, [1961], Œuvres III, éd publiée sous la Direction de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1991.

Delacomptée (Jean-Michel), *La Princesse de Clèves La Mère et le Courtisan*, PUF, 1990.

Flaubert (Gustave), *Madame Bovary, Œuvres complètes I*, Édition établie et annotée par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1951.

Gide (André), *Les nourritures terrestres*, Société du Mercure de France, 1897.

Laclos (Choderlos de), *Les Liaisons dangereuses*, Paris, GF Flammarion, 1964.

Maupassant (Guy de), *Une Aventure Parisienne*, Petits classiques Larousse, éd. présentée par Évelyne Amon, éd. Larousse 2009.

Morand (Paul), *Lewis et Irène*, Paris, [Grasset, 1924], Romans, Bibliothèque de la Pléiade, éd publiée sous la direction de Michel Collomb, Paris, Gallimard, 2005.

Moravia (Alberto), *Le Mépris*, Traduit de l'italien par Claude Poncet, [Bompiani, 1954], Flammarion, 1989.

Musset (Alfred), *On ne badine pas avec l'Amour*, Paris, Gallimard, 1990.

Nabokov (Vladimir), *Lolita*, Version originale, [Paris, 1955], Version française, Paris, Gallimard, 1959.

Platon, *Le Banquet ou de l'Amour*; Traduction d'Emile Chambry, Paris, Flammarion, 1964.

Vercors, *Le Silence de la mer*, Paris, Albin Michel, 1951.

La Sainte Bible, Paris, éd du Cerf, 1955.

La Bible de Jérusalem, Paris, édition du Seuil, 1973.

XI – Revue et magazine littéraire

Labre (Chantal), «Sénèque, le mal sans nom», in *Magazine Littéraire* n°400, *Éloge de l'ennui, un mal nécessaire*, juillet-août 2001.

Pomeau (René), *Revue d'histoire littéraire de la France*, Janvier-février 1983; n°1. Armand Colin.

XII- Dictionnaires utilisés

Dictionnaire des mythes littéraires, sous la direction de Pierre Brunel, Nouvelle édition augmentée, édition du Rocher, 1988.

Julliard (Jacques), Winoch (Michel), *Dictionnaire des intellectuels français- Les personnes-les lieux-les moments*, Paris, Seuil, Octobre 1996.

Grand dictionnaire de la philosophie Larousse -sous la direction de Michel Blay-larousse, VUEF, 2003.

Grand Dictionnaire de la psychanalyse, Larousse, 2007.

Encyclopédia Universalis, Tome 4, France S.A, 2002.

Encyclopédia Universalis, Corpus 8, France S.A, 1990.

Encyclopédia Universalis, Corpus 11, France S.A, 1990.

Mohamed Karray, Etienne Cossement, *Vocabulaire pratique de la philosophie et des sciences humaines*, Société Tunisienne de Diffusion, 1972.

Résumé de la thèse : ***Figures du couple dans l'œuvre de Jean Giraudoux.***

Mon sujet de thèse a porté sur les nombreuses figures du couple dans l'œuvre romanesque et théâtrale de Jean Giraudoux. La lecture des œuvres de cet auteur m'a conduit naturellement vers cette problématique. Nous retrouvons dans les pièces de théâtre et dans les romans, différentes représentations du couple qui questionnent la relation conjugale. Les personnages mis en scène par Giraudoux cherchent à déconstruire la représentation traditionnelle et à imposer de nouveaux rapports. Ma thèse reprend tous ces enjeux et se présente en trois parties :

La première offre une vue assez large sur la notion de couple. J'y traite notamment de la question des origines et je reviens sur les influences qui ont pu marquer notre auteur. Cette partie définitionnelle a été capitale pour circonscrire notre problématique mais aussi pour évoquer la culture de l'écrivain. Dans cette partie, j'interroge aussi le langage du couple, j'y analyse le discours ainsi que les mots qui ont tendance parfois à se transformer en véritable maux. Enfin, dans cette partie, j'évoque la relation de l'altérité en montrant ses points d'application au sein du couple.

Dans la deuxième partie, la réflexion se précise, j'analyse essentiellement la rupture du couple, les facteurs déclencheurs. Par ailleurs, pour comprendre la déroute que vit le couple, il était nécessaire de revenir au contexte de l'époque. En effet, la relation classique entre l'homme et la femme a subi un changement dû à un mouvement d'émancipation féminine accentuée par la fin de la seconde guerre mondiale. L'adultère se lit alors dans tous les comportements. Après avoir été conçu mentalement, il est revendiqué par les femmes qui entendent mettre fin à toutes les supercheries. Je m'interroge aussi dans cette partie sur la position même de l'auteur qui est quelquefois ambiguë. En effet si Jean Giraudoux est un fervent féministe, c'est aussi un écrivain conservateur qui pense que la guerre des sexes ne peut aboutir. La position de Giraudoux est donc beaucoup plus nuancée que celle d'un Margueritte, par exemple.

Dans la troisième partie, j'élargis ma problématique à la question du bonheur qui est aussi une thématique intrinsèque à celle du couple. Je montre qu'il y a tout d'abord dans l'œuvre un conflit entre le plaisir et le bonheur. Ce dernier est une pure façade qui accule les personnes à vivre ensemble. Les hommes sont d'ailleurs particulièrement attachés à leur bonheur, ils se l'arrachent comme du gibier. La femme quant à elle, fière et digne, se moque et se détourne de ce bonheur fait de prosaïsme et célèbre un art de vivre qui se fonde sur la jouissance totale. Elle abroge le système de valeurs revendiqué par les hommes qui veulent notamment en faire une figure sacrificielle. L'œuvre est à ce titre iconoclaste à plusieurs niveaux, elle bouscule les repères traditionnels et rend compte de nouveaux comportements qui sont un écho des mutations que connaît la France à cette époque.

Mots clés : couple-représentation-double-altérité-langage-échec-rupture-fuite-adultère-désir-bonheur-plaisir-sacrifice.

Doctorante : OUAKAOUI SALEM

Noussayba

Directrice de thèse : Professeur Sylviane

Coyault