

UNIVERSIDADE DO ALGARVE
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

SOCIEDADES EM CRISE
NO TEATRO DE JEAN GIRAUDOUX

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE

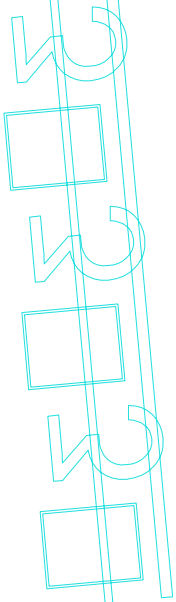
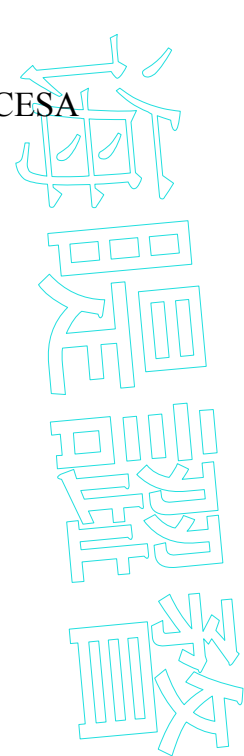
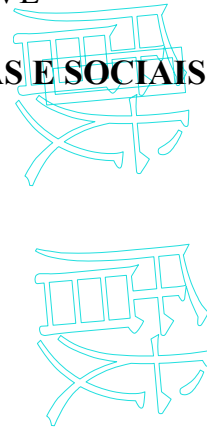
MESTRADO EM LITERATURA

ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA FRANCESA

LÍGIA DOMINGOS CIPRIANO

FARO

2007



Júri das provas de Mestrado em *Literatura – Especialização em Literatura Francesa*:

Presidente: Doutor **Petar Dimitrov Petrov**, Professor Associado com agregação da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve;

Vogais: Doutora **Cristina Alexandra Monteiro de Marinho Pinto Ribeiro**, Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto;

Doutora **Ana Clara Simão Viegas dos Santos**, Professora Auxiliar da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve.

NOME: LÍGIA DOMINGOS CIPRIANO

FACULDADE: CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

ORIENTADOR: PROFESSORA DOUTORA ANA CLARA SANTOS

DATA: OUTUBRO 2007

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: SOCIEDADES EM CRISE NO TEATRO DE
JEAN GIRAUDOUX

À mes parents

RESUMO

Neste projecto pretendemos evidenciar a profunda crise que atinge as sociedades dos anos 30 e 40 e que Jean Giraudoux transpôs na sua obra dramática. Desse modo, estudámos quatro peças do dramaturgo numa perspectiva sociológica. As obras seleccionadas para o nosso corpus são *Judith*, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Sodome et Gomorrhe* e *La Folle de Chaillot*.

O nosso estudo foi dividido em quatro partes em que apontámos, de início, algumas questões teóricas e metodológica acerca da sociologia da literatura e da sociologia do teatro. As outras partes da dissertação abrangeram o estudo do nosso corpus literário através de três domínios: o mítico e religioso, o privado, e o público. No primeiro domínio, apresentámos as ligações que as obras tecem com a tradição, as inovações das adaptações teatrais de Giraudoux, assim como as relações ou lutas que existem entre os Homens e o divino e o destino/a fatalidade.

Seguidamente, dedicámo-nos ao domínio privado tendo em conta, por um lado, as divisões que se verificam entre as personagens e, por outro, as causas e os remédios do vazio interior que assombra a vida dos homens. A resolução da crise parece residir no Amor, na originalidade.

Por fim, analisámos o domínio público tentando relacionar as obras não só com o contexto político, histórico, social e cultural, mas também com as ideologias antagónicas de cada um, mostrando as soluções que o dramaturgo defende no nosso corpus, isto é, a Razão, o papel da mulher, a harmonia entre Estado, Humanidade, Natureza.

Palavras-chave: teatro, sociedade, campo literário, mito, religião, ideologia.

ABSTRACT

In this project we pretended to show the deep crisis that strikes the societies during the 30-44 and what Jean Giraudoux demonstrated in his dramatic works. This way, we studied four plays of the playwright in a sociological perspective way. The selected works for our corpus are *Judith*, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Sodome et Gomorrhe* and *La Folle de Chaillot*.

Our study was divided into four parts which, in the beginning, we indicated some theoretical and methodological questions about the sociology of literature and the sociology of theatre. The other parts of dissertation involved the study of our literary corpus through three domains: the mythical and religious, the private and the public. In the first domain, we presented the connections that the works make with the tradition, also the innovations of the theatrical adaptations of Giraudoux, such as the relations or the fights that exist between the Man and the divine and the destiny/fatality.

Next, we dedicated ourselves in the private domain, taking into consideration, on one hand, the discord between the characters and, on the other hand, the causes and the cures of the inner empty which haunts the human life. The resolution of this crisis seems to live on Love, the originality.

Finally, we analysed the public domain trying to connect the works not only with the political, historical, social and cultural context, but also with the antagonistic ideologies of each one, showing the solutions that the playwright defends in our corpus, that is to say, the Reason, the woman's role, the harmony between the State, Humanity, and Mother Nature.

Key-words: theatre, society, literary field, myth, religion, ideology.

Tous les vivants ont de la chance

La Folle de Chaillot, I.

Sommaire

Introduction.....	1
-------------------	---

Première partie : De la sociologie de la littérature à la sociologie du théâtre

Chapitre I : Bref rappel historique.....	7
1. Des débuts de la sociologie comme science à la critique littéraire sociologique.....	7
2. Quelques critiques.....	9
Chapitre II : Champs d'approches dans la sociologie de la littérature et du théâtre.....	12
1. La théorie du champ littéraire de Pierre Bourdieu.....	12
2. L'approche théâtrale de Jean Duvignaud.....	14

Deuxième partie: Le domaine mythique et religieux

Chapitre I : Le recours à la mythologie.....	19
1. La tradition.....	19
2. Le mythe actualisé.....	22
Chapitre II : Le recours aux thèmes bibliques.....	23
1. Thèmes bibliques et noms de Saints dans le théâtre de Giraudoux.....	23
2. Le péché.....	28
2.1. La remise en cause de la création : désirs nihilistes et quête de l'Innocence.....	28
2.2. Le péché originel ou l'absolution giralducienne.....	32
2.3. Les sept péchés capitaux.....	33
2.4. Le Jugement dernier.....	39
3. L'accès au salut.....	40
3.1. La vertu, le Bien.....	40
3.2. Le sacrifice.....	41

Chapitre III : L'autorité religieuse.....	44
1. Présence de Dieu dans les pièces.....	44
2. Entité officielle.....	47
3. Du déclin des croyances au fanatisme.....	51

Chapitre IV : Destin et fatalité: des forces transcendantes ou cosmiques?	55
1. Le destin : forme accélérée du temps.....	55
2. Le libre-arbitre face au destin et à la fatalité.....	56

Troisième partie : Le domaine privé

Chapitre I : Les liens affectifs.....	67
1. L'amour maternel.....	67
2. L'amour conjugal : la passion, l'aimantation, le couple traditionnel.....	68
3. «Tu aimeras ton prochain comme toi-même».....	75
4. L'amour de soi : le narcissisme.....	76
5. L'amour du Beau.....	77

Chapitre II : Le sentiment de vide intérieur.....	78
1. Des personnages en manque d'amour.....	78
2. La folie : originalité bienfaitrice.....	79
3. Manque de sens de l'opportunité.....	80
4. Comment combler le vide intérieur ?.....	80

Chapitre III : Les conflits familiaux.....	82
1. Conflits de générations.....	82
2. Des familles divisées.....	82
3. Des clans divisés.....	83
3.1. Divergences féminines.....	83
3.2. Divergences masculines.....	87

Quatrième partie : Le domaine public

Chapitre I : Rappels contextuels.....	90
1. Montée des régimes totalitaires.....	90
2. Évènements décisifs entre 1930-1944 : de l'entre-deux-guerres au conflit mondial.....	90
3. L'impuissance des «autorités morales».....	92
4. Situation politique en France.....	93
5. Champ littéraire entre 1930-1944 : du théâtre littéraire à la politisation de la littérature.....	94
6. Giraudoux : l'écrivain diplomate.....	105
Chapitre II : Clins d'œil à l'actualité dans la dramaturgie giralducienne.....	107
1. La présence de l'Histoire.....	107
2. Faits divers	111
3. Les anachronismes : de nouvelles données pour les pièces.....	115
Chapitre III : Des défaillances économiques au malaise social.....	119
1. Des sociétés corrompues et inégales.....	119
2. La dénatalité.....	120
3. L'urbanisme au service du bien être public.....	121
Chapitre IV : Des tendances idéologiques antagonistes.....	124
1. Le nazisme.....	124
2. L'idéologie belliciste face au pacifisme.....	124
3. Les neutres.....	130
4. L'idéologie matérialiste.....	132
5. L'idéologie «aurélienne».....	133
6. L'idéologie giralducienne.....	135
Chapitre V : La patrie : notion aux contours inégaux.....	137
1. Du patriotisme à l'expansionnisme.....	137
2. Remise en cause du patriotisme.....	138

Chapitre VI : Solutions aux maux de l’homme.....	140
1. La raison : source de clairvoyance.....	140
2. «La Relève de la Femme».....	140
3. Le théâtre ou l’art d’éduquer la foule.....	143
Conclusion.....	146
Bibliographie.....	150
Annexes.....	159

Introduction

Éprouvée par deux guerres mondiales et la montée des régimes totalitaires, la première moitié du XXe siècle est marquée au théâtre par des sentiments de crise, de rupture existentielle et politique. Le théâtre de l'entre-deux-guerres et sous l'Occupation oscille entre théâtre littéraire, théâtre de Boulevard, et théâtre engagé, politique. C'est ce dernier qui prend le dessus progressivement. Dans ce panorama théâtral, Jean Giraudoux occupe une place importante car ses pièces reflètent nettement l'état d'esprit de la société de l'époque. Ainsi, nous nous proposons d'analyser dans cette étude le caractère chaotique qui règne dans les sociétés représentées dans le théâtre de Jean Giraudoux. Notre étude se penchera sur la quête spirituelle des personnages, le domaine privé et le domaine public représentés dans les œuvres. L'objet de la dissertation sera axé essentiellement sur le texte dramaturgique et sa relation avec le mythe, la religion, la société française des années trente et quarante à travers quatre pièces de Giraudoux : *Judith*, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Sodome et Gomorrhe* et *La Folle de Chaillot*.

De façon générale, notre recherche prétendra mettre en évidence comment Giraudoux s'approprie des thèmes anciens et comment il les fait fusionner avec les préoccupations françaises du moment. Le dramaturge s'est vu bien souvent accusé de ne pas s'engager davantage idéologiquement et politiquement dans ses œuvres. Néanmoins, les préoccupations qui hantent ses personnages sont révélatrices de la pensée existentielle et politique de l'auteur. L'écrivain diplomate a eu une idée claire de la situation de crise que traversent la France et le monde dans les années 30 et au début des années 40. En conséquence, l'orientation donnée à ce travail nous permettra de percevoir la détresse sociale que les personnages incarnent. À travers cette étude nous espérons montrer combien le théâtre de Giraudoux n'était pas seulement littéraire mais aussi tourné vers l'actualité et les conflits de l'époque qu'ils soient d'ordre spirituel, familial ou public.

Vouloir cerner ces questions à la croisée entre le littéraire et le social, c'est se pencher d'emblée sur le champ littéraire et culturel dans lequel évolue notre auteur. De ce fait, notre première partie s'attachera à mettre en avant les questions théoriques et méthodologiques concernant la sociologie de la littérature.

De là, nous nous pencherons sur les œuvres de notre corpus littéraire proprement dit. Ainsi, dans une deuxième partie, nous nous proposons d'étudier la relation qu'entretiennent les personnages avec le transcendant, d'observer le défaut d'unité au sein du concept famille, et les positions antagonistes quant à l'avenir du groupe, de la

nation. De cette manière, notre deuxième partie sera axée sur le retour aux mythes et aux thèmes bibliques. Nous nous fixons pour but de voir comment Giraudoux assimile dans ses pièces les traditions antiques et judéo-chrétiennes. Nous verrons aussi comment l'Homme réagit face aux entités transcendantes qui échappent à son contrôle.

Dans une troisième partie, notre étude se concentrera sur le domaine privé. En effet, nous examinerons les liens affectifs souvent conflictuels qui divisent ou unissent les personnages. Le groupe dans le domaine privé n'est pas à l'unisson. Nous essaierons alors d'en montrer les rouages et la cause de ces frictions qui nuisent à l'harmonie familiale.

Enfin, notre quatrième partie sera axée sur le domaine public. Nous étudierons les liens que le théâtre de Giraudoux tisse avec l'Histoire, avec le contexte de l'époque au niveau politique et au niveau de l'idéologie. En outre, nous examinerons le champ littéraire des années trente et quarante de façon à mettre en évidence le panorama littéraire de l'époque, les oppositions qui marquent le champ littéraire ou plutôt le champ théâtral et les répercussions de l'actualité dans le domaine littéraire et artistique.

Pour cela, nous ne pourrons pas restreindre notre étude aux quatre pièces énoncées, nous devons également poser notre regard sur l'Histoire de France de l'entre-deux-guerres, voir de quelle façon la scène politique évolue et conduit le monde à la Seconde Guerre mondiale, dont l'Occupation en France. Ceci nous amènera à faire référence au contexte historique européen, voire mondial le cas échéant, recouvrant cette période : des années 30 à l'année 1944¹. Nous ferons également référence à la politique française afin de pouvoir déterminer les affinités du théâtre girauducien avec son temps.

Cette étude étant centrée sur la relation que le texte dramaturgique girauducien a avec l'Histoire et le contexte social, nous ferons appel à la politique du texte et aux idéologies que la littérature peut véhiculer. D'un autre côté, nous utiliserons la méthode sociologique afin de délimiter le champ littéraire et les scissions qui y sont représentées. Sur ce champ d'approche la critique a fourni un important travail avec notamment Pierre Bourdieu qui définit la notion de champ littéraire et la met en pratique dans l'étude du champ littéraire et sa genèse au XIXe siècle dans *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Sur les traces de ce dernier, le nom de Gisèle Sapiro est aussi fondamental. Le travail de ce critique littéraire nous a permis de comprendre le

¹ Année du décès de Jean Giraudoux.

champ littéraire français sur la période des années 1930-1953. Dans *La guerre des écrivains*, Gisèle Sapiro nous dévoile les confrontations littéraires de cette période.

En ce qui concerne l'intérêt de la critique sur l'œuvre de Jean Giraudoux proprement dite, l'engouement ne décline pas. La critique centre son attention aussi bien sur l'œuvre romanesque, que sur les écrits dramatiques ou sur les essais de l'auteur. Sur la question du théâtre girauducien, bien des études ont été élaborées. Nous pouvons citer notamment Charles Mauron qui présente une étude psychocritique des pièces de Giraudoux. Sous une perspective plus esthétique, René-Marill Albérès nous présente un travail sur l'écriture girauducienne du point de vue moral mais aussi esthétique. Jacques Body est également un des critiques fondamentaux consacrés à l'étude de l'œuvre de Jean Giraudoux. Ce critique nous a fourni, entre autres, une biographie très complète sur la vie de l'écrivain mais aussi sur les affinités de ce dernier avec l'Allemagne dans un ouvrage intitulé *Giraudoux et l'Allemagne*. Pierre d'Almeida et autres critiques ont regroupé également des études sur diverses pièces dont un ouvrage intitulé *Analyses et réflexions sur La guerre de Troie n'aura pas lieu*, recherche mettant l'accent sur la pièce et son époque. Hormis ces ouvrages, l'œuvre de Giraudoux ne cesse d'attirer l'attention de la critique et nous pouvons rappeler la parution d'une série de cahiers dédiés à l'auteur et regroupant des articles variés faisant référence, entre autres, aux mythes, à la réception du théâtre de Giraudoux, à son action en tant que diplomate, sur l'image de la femme, ou encore l'image de la littérature dans l'œuvre girauducienne. Les *Cahiers Jean Giraudoux* sont publiés annuellement depuis 1972.

De là, nous nous proposons de présenter une étude qui permettra de percevoir la dimension sociale des pièces et montrer les rouages des multiples crises qui animent les sociétés représentées dans le théâtre girauducien. En conséquence, nous nous interrogerons sur l'image de la religion dans les pièces : que représente Dieu pour les personnages? Que devient la tradition judéo-chrétienne dans le théâtre de Giraudoux? Comment les personnages vivent-ils le péché? Quel(s) type(s) de Salut y recherche-t-on? Que devient l'homme et sa liberté face à la machine divine et à la fatalité?

Par ailleurs, nous nous questionnerons sur le défaut d'unisson dans le domaine privé: quelles sont les raisons de ces mésententes? Le compromis n'est-il pas possible? Les personnages travaillent-ils pour résoudre la crise qui divise les familles?

Finalement, nous réfléchirons sur les influences de l'Histoire et ses conflits politiques dans le domaine public: comment l'Histoire et l'économie se glissent-elles dans le théâtre de Giraudoux? Sous quelles formes ou images transparaissent les

idéologies dans les textes? Comment la notion de patrie évolue-t-elle avec la montée du nazisme et pendant l'Occupation? Comment contourner cette crise, ce mal de l'entre-deux-guerres, puis de la Seconde Guerre mondiale, et avoir enfin accès à un Eden terrestre, réel?

À travers ce travail, nous espérons dénouer cet état de crise sociale et parvenir à déchiffrer les maux qui, selon le dramaturge, empêchent la société de se libérer de ce malaise. En somme, notre approche essaiera d'exposer le procès que Giraudoux dresse à la société des années 1930-1944 et voir comment le dramaturge nous fait passer de la Création à la chute de l'Homme.

**Première partie : De la sociologie de la littérature
à la sociologie du théâtre**

Chapitre I : Bref rappel historique

1. Des débuts de la sociologie comme science à la critique littéraire sociologique

La perspective sous laquelle nous proposons d'étudier la littérature se situe dans le domaine sociologique. En effet, il semble évident que cet art n'est pas sans lien avec la réalité sociale qui l'environne et la société dans laquelle la littérature s'insère. D'ailleurs, comme le remarque Paul Dirkx, «de l'Antiquité à l'âge classique, la littérature recouvrait plus de formes du discours que de nos jours et était considérée comme ayant une valeur sociale et une valeur cognitive relativement évidentes»². Par conséquent, la littérature est non seulement partie intégrante de la société en tant que culture et art, mais elle est aussi créée et reçue par la société elle-même. Déjà à la fin du XVIIIe siècle, Mme de Staël s'interroge sur les marques de la société dans la littérature :

Je me suis proposé d'examiner quelle est l'influence de la religion, des mœurs et des lois sur la littérature, et quelle est l'influence de la littérature sur la religion, les mœurs et les lois.³

Il en est de même pour Hegel, comme nous le rappelle Paul Dirkx :

Pour le philosophe allemand, la réalité ne peut être comprise que comme une totalité significative. La littérature doit être considérée globalement comme un moment de l'histoire de l'art, laquelle est à son tour un moment de l'histoire de l'Esprit, Esprit qui tend à se révéler à lui-même en s'incarnant dans la réalité.⁴

À travers ces citations nous pouvons comprendre que ces auteurs suggèrent une nouvelle approche de la littérature et de la critique littéraire, qui s'achemine déjà vers la sociologie de la littérature. Par ailleurs, si nous observons l'évolution de la critique littéraire nous remarquons que l'approche biographique des œuvres littéraires défendue par Sainte-Beuve peut être perçue comme l'esquisse d'une sorte d'approche sociologique. En d'autres termes, lorsque Sainte-Beuve aborde la littérature à travers la

² DIRKX, Paul, *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin/HER, «Cursus Lettres», 2000, p. 18.

³ STAËL, Germaine de, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, Flammarion, 1991, p. 65.

⁴ DIRKX, Paul, *op. cit.*, p.49.

vie de l'auteur, il situe l'œuvre dans la vie du créateur et essaie de percer les traces que la vie personnelle de l'auteur et, donc, les traces sociales laissées dans l'œuvre. Bien sûr, Sainte-Beuve ne se définit pas comme sociologue, mais avec le recul nous pouvons entrevoir sa méthode comme une approche sociologique de la littérature avant la lettre et cela bien qu'étant encore réductrice vis-à-vis de l'œuvre.

Ainsi les préoccupations sociales vis-à-vis de la littérature ne sont pas nouvelles. Pourtant il faut attendre le XXe siècle pour que l'approche sociologique de la littérature fasse ses premiers pas, surtout dans les années 60. En outre, au début du siècle, Gustave Lanson développe la démarche sociologique à travers l'histoire littéraire, Paul Dirkx explique la théorie de Lanson de la manière suivante:

L'histoire littéraire participe à l'historiographie de la civilisation nationale et européenne, sa tâche consistant à cerner objectivement ce qui dans les œuvres agit sur cette civilisation. Or, si elle se distingue par là de la sociologie, elle n'en use pas moins des méthodes de l'historiographie moderne, lesquelles sont en parties fondées sur la démarche sociologique. Pour Lanson, l'histoire littéraire est donc inséparablement historique et sociologique [...].⁵

De là, Dirkx ajoute même :

L'histoire littéraire n'a donc pas seulement croisé la sociologie (et ce depuis le début du XIXe siècle), elle s'est instituée en inventant dans la foulée, pour ainsi dire, la sociologie de la littérature comme discipline.⁶

De même, nous pouvons faire référence aussi à la contribution de Jean-Paul Sartre et de Bertolt Brecht dans l'avance de la sociologie littéraire de part leurs idées émises sur la littérature. En effet, en ce qui concerne Sartre, ce dernier prône une littérature engagée. Cette idée va de soi avec la philosophie existentialiste de Sartre selon laquelle tout un chacun doit agir au nom de l'humanité : c'est-à-dire toutes nos actions doivent être régies selon la conscience que n'importe qui (soit tout le monde) agirait de la même manière que nous dans notre situation. Ainsi, nos actions engagent l'humanité. Par conséquent, comme le remarque Paul Dirkx, selon Sartre :

⁵ *Idem.*, p. 53.

⁶ *Ibidem*, p. 54.

L'écrivain a pour fonction de prendre et de faire prendre conscience du fait que tout un chacun est embarqué, engagé. Le travail de l'écrivain, «médiateur par excellence», a pour résultat objectif de faire passer pour lui et pour son lecteur l'engagement de l'état spontané à l'état réfléchi. Or, l'engagement réfléchi de l'écrivain, «c'est la méditation», s'écrie Sartre, au sens de ce qui catalyse la prise de conscience (la sienne propre et celle de son lecteur) et, par la même occasion [...] entre l'œuvre et le monde, c'est-à-dire entre l'œuvre et le monde des êtres humains.⁷

De ce fait, Sartre défend la dimension sociale de la littérature. Ceci contribue donc aussi à légitimer la sociologie de la littérature en tant que science.

2. Quelques critiques

Le besoin d'observer l'axiome société/littérature et la tendance des études littéraires des années 60 poussent plusieurs chercheurs à s'orienter vers la sociologie de la littérature dont Lucien Goldmann «qui cherche à établir des liens explicatifs entre la création de l'esprit et la vie sociale»⁸. De là, Goldmann va exposer trois étapes dans l'étude de la littérature :

1° texte — vision du monde ;

2° vision du monde — vie intellectuelle et affective du groupe (le plus souvent une classe sociale entière) ;

3° vie intellectuelle et affective — vie économique et sociale.⁹

Ainsi, nous pouvons observer que la méthode de Goldmann prétend mettre en évidence les liens qui unissent l'œuvre littéraire au *cosmos* et vice-versa et comment se reflètent les deux parties en question.

Dans les années 70, Claude Duchet, s'inspirant de Lucien Goldmann, développe ce qu'on appelle la sociocritique. Ce dernier propose d'étudier l'influence de la littérature dans la société et l'influence que cette dernière peut opérer dans l'œuvre littéraire :

⁷ *Ibidem*, p. 99.

⁸ *Ibidem*, p. 68.

⁹ *Ibidem*, p. 70.

Cette méthode critique cherche à détecter les procédés intratextuels qui font que le texte produit de l'idéologie et a en ce sens un impact social. À l'inverse, la société est présente dans le texte non pas tant à travers tel ou tel énoncé, tel ou tel passage (fût-il apparenté au lapsus) ou telle ou telle vision du monde, mais du fait que le texte intègre les conditions sociales de l'écriture et les exigences de lecture à venir.¹⁰

De même que Goldmann, Duchet aborde le texte littéraire sous trois aspects :

le «co-texte» est l'ensemble des discours qui accompagnent le texte [...]; le «hors-texte» est l'espace de référence socio-culturelle qui fait communiquer entre eux le texte et le lecteur ; enfin, le «texte» est la séquence linguistique désignée traditionnellement par ce mot.¹¹

En conséquence, Duchet prétend aborder la *communication* qui s'établit entre l'œuvre et tout ce qui l'entoure socialement.

De plus, c'est également dans la lignée de l'esthétique de la réception que la sociologie littéraire se développe. Ces critiques comprennent «qu'il est impossible de comprendre la réception de la lecture sans tenir compte de la production et des conditions sociales de la production» comme le rappelle Pierre Zima¹². Ce critique revendique «une théorie critique de la société»¹³ et recommande l'observation des échos de la société présents dans le texte, notamment les problèmes sociaux. En outre, «Zima entend aussi relier la morphologie du texte et ses conditions de production à la situation sociolinguistique du lecteur.»¹⁴. De là, l'acte créateur tient compte du public, et il semble que Zima s'attache à percevoir comment le public du moment peut influencer la création des textes à travers le langage utilisé. De ce fait, les tournures et le langage choisis sont essentiels dans l'étude de la sociocritique : «les valeurs et les normes sociales sont articulées sur le plan du langage»¹⁵.

La sociopoétique finit par avoir aussi une place de relief dans ce débat. Tel est le cas d'Alain Viala qui nous propose de voir en quoi un texte littéraire est le produit d'un

¹⁰ *Ibidem*, p. 85

¹¹ *Ibidem*, p. 85.

¹² ZIMA, Pierre V., *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, «Connaissances des Langues», 1985, p. 202.

¹³ DIRKX, Paul, *op. cit.*, p. 88.

¹⁴ *Idem*, p. 89.

¹⁵ ZIMA, Pierre, *op. cit.*, p. 209.

fait social et idéologique «l'étude des genres et autres formes codifiées (poétique), dont les variations doivent être corrélées à la variation de leur valeur sociale selon les divers états de société»¹⁶. Selon Alain Viala, le texte littéraire est un espace qui permet à l'auteur d'exposer son idéologie de façon explicite ou dissimulée. D'ailleurs, à propos de la théorie de ce dernier Paul Dirkx souligne que : «le réseau de toutes [l]es institutions se trouve médiatisé dans les textes par les «prismes» génériques et thématiques, et que l'écrivain y élabore une image de soi en fonction de sa position dans le champ »¹⁷. Par conséquent, la méthode de Viala¹⁸ vise également à mettre en relation l'œuvre littéraire («l'espace des positions») et l'idéologie/philosophie de l'auteur («prises de positions»).

¹⁶ DIRKX, Paul, *op. cit.*, p. 133.

¹⁷ *Idem*, p. 132.

¹⁸ Alain Viala appliqua sa méthode à l'analyse de l'institution littéraire du Grand Siècle (dans un ouvrage intitulé *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Éditions de Minuit, 1985) et, en particulier, à l'étude du cas racinien, emblématique de ce qu'il appellera «la stratégie du caméléon» (titre de son ouvrage publié à Paris aux éditions Seghers en 1990).

Chapitre II : Champs d'approches dans la sociologie de la littérature et du théâtre

1. La théorie du champ littéraire de Pierre Bourdieu

Il ne faut pas oublier que les travaux développés par Alain Viala sont redevables, en grande partie, aux théories créées par le sociologue Pierre Bourdieu. Bien que la recherche de ce sociologue ne porte pas exclusivement sur la sociologie de la littérature, il apporte des concepts qui sont à l'origine de nombreuses études dans ce domaine. Ce chercheur montre que la littérature est imbriquée dans d'autres domaines. Il développe ainsi la théorie des champs qu'il définit de la façon suivante :

Le champ est un réseau de relations objectives (de domination ou de subordination, de complémentarité ou d'antagonisme, etc.) entre positions [...]. Chaque position est objectivement définie par sa relation objective aux autres positions, ou, en d'autres termes, par le système des propriétés pertinentes, c'est-à-dire efficaces, qui permettent de la situer par rapport à toutes les autres dans la structure de la distribution globale des propriétés. [...] Le champ littéraire (etc.) est un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (soit pour prendre des points très éloignés, celle d'auteur de pièces à succès ou celle de poète d'avant-garde), en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces. Et les prises de positions (œuvres, manifestes ou manifestations politiques, etc.), que l'on peut et doit traiter comme un «système» d'oppositions pour les besoins de l'analyse, ne sont pas le résultat d'une forme quelconque d'accord objectif mais le produit et l'enjeu d'un conflit permanent. Autrement dit, le principe générateur et unificateur de ce «système» est la lutte même.¹⁹

La société est donc un grand système ou plutôt un grand champ. Ce dernier peut être découpé en d'autres champs tels que le champ littéraire, le champ culturel ou le champ économique, entre autres. Grâce à cette démarche, le chercheur peut observer la place ou l'importance d'un texte dans la culture (comment le texte s'insère-t-il dans le

¹⁹ BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, p. 378-381.

champ culturel), sa portée dans le domaine économique et financier de la société et sa relation avec le champ du pouvoir. De cette manière, les études de Pierre Bourdieu s'élaborent essentiellement autour du concept des champs imbriqués les uns dans les autres²⁰. Il essaie donc de montrer les connexions qui existent entre différents champs et ainsi voir les rouages de ce grand système. La littérature fait partie de ce que l'on appelle un champ littéraire, c'est-à-dire un système où l'on retrouve le créateur, le public/lecteur, les maisons d'éditions, les libraires, la critique littéraire, les institutions (comme l'Académie Française), les mouvements et écoles littéraires... Ledit système s'intègre lui-même dans le champ culturel dans la mesure où la littérature fait partie de l'art et donc de la culture. Cette dernière s'intègre à son tour dans le champ économique et financier puisque l'argent a sa part dans la culture (et donc dans la littérature). Les manifestations culturelles nécessitent de fonds monétaires et rapportent des profits monétaires. Cette conception de l'art se retrouve aussi dans la pensée de Brecht, mais ce dernier va plus loin en disant : « Le savoir n'est rien d'autre qu'une marchandise, on l'acquiert pour le revendre. »²¹.

Par ailleurs, nous rencontrons la notion d'«habitus» dans la théorie de Bourdieu qui est comme l'explique le sociologue: «l'habitus, le mot le dit, est un acquis et aussi un avoir qui peut, en certains cas, fonctionner comme un capital »²². En fait, cette notion rend compte des expériences («acquis») de chacun, d'un groupe. Le parcours social détermine donc les gens, une classe sociale et cela influence leur relation avec la littérature. De là Paul Dirckx schématise la méthode de Bourdieu en trois étapes :

- 1° situer le champ littéraire à l'intérieur du champ du pouvoir ;
- 2° analyser la structure interne du champ littéraire (l'espace des positions et celui, homologue, des prises de position) ;
- 3° étudier les systèmes de dispositions (habitus) des agents.²³

D'un autre côté, ce sociologue introduit la notion des «biens symboliques» à travers le champ de production. Bourdieu en donne la définition suivante :

²⁰ Cf. Tableau 1 en annexes, p. 159.

²¹ BRECHT, Bertolt, *Théâtre épique, théâtre dialectique. Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche éditeur, 1999, p. 35.

²² BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 294.

²³ DIRKX, Paul, op. cit., p. 126.

Le champ de production et de circulation des biens symboliques se définit comme le système des relations objectives entre différentes instances caractérisées par la fonction qu'elles remplissent dans la division du travail de production, de reproduction et de diffusion des biens symboliques.²⁴

Ce champ se divise en deux autres champs : le champ de production restreinte et le champ de grande production symbolique. Le premier regroupe les biens destinés à d'autres producteurs de biens symboliques, alors que le second champ englobe la production d'œuvres destinées au public en général : cultivés ou non²⁵. Par conséquent, les œuvres se distinguent selon le public visé. Bourdieu dresse donc deux groupes de lecteurs : les producteurs et les non-producteurs. À l'intérieur de ce dernier groupe il distingue aussi les cultivés du public originaire d'autres classes sociales.

Ainsi, nous constatons que Pierre Bourdieu met la littérature en relation avec tous les champs qui peuvent l'influencer ou qu'elle influence.

2. L'approche théâtrale de Jean Duvignaud

Avec le développement de la sociologie de la littérature, la critique théâtrale prend évidemment aussi une autre dimension. En effet, la méthode sociologique est adaptée au théâtre avec notamment Jean Duvignaud, entre autres. Les recherches de Jean Duvignaud, axées sur cette branche sociologique du théâtre, mettent en valeur le côté social de la pratique du théâtre : «Le théâtre est une manifestation sociale»²⁶. Il met aussi en évidence l'aspect rituel de la représentation théâtrale. Entre autres, il évoque la fonction du théâtre dans la société et le «marché» que cela représente. Il opère également un rapprochement entre le théâtre et le caractère théâtral de la vie quotidienne à travers les rôles sociaux que tout un chacun joue dans la vie courante.

La sociologie du théâtre permet de percevoir le théâtre sous un autre angle. Le texte, la représentation, les acteurs, le public/lecteur et les rouages qui se cachent derrière le théâtre en tant que texte et représentation sont pris en compte dans la mesure où tout cela forme un champ théâtral inséré dans le champ culturel et artistique.

D'autre part, le théâtre met en scène des valeurs comme le remarque Alain Viala : «Toute réflexion sur le théâtre demande que l'on s'interroge ainsi sur la façon

²⁴ BOURDIEU, Pierre, «Le marché des biens symboliques», in *L'année sociologique*, n°22, 1971, p. 54.

²⁵ Cf. *Idem*, p. 55.

²⁶ DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris, PUF, 1965, p. 1.

dont il révèle quelles formes et quels objets d'intérêt, c'est-à-dire quelles valeurs, parcourent et animent une société»²⁷.

Sur ce point, nous pouvons aborder le texte dramatique sous les différentes approches déjà mentionnées, afin de mettre en relation le texte et l'idéologie de l'auteur, sa place dans les champs théâtral, littéraire, culturel, du pouvoir, etc. En outre, Jean Duvignaud suggère ceci en ce qui concerne les études théâtrales :

au lieu de nous demander comment le théâtre s'explique par la réalité des classes, nous nous interrogeons sur la signification que le théâtre donne à une société, ce que l'homme d'une monarchie européenne ou d'une république libérale peut attendre de l'expression dramatique et quelle fonction le théâtre exerce dans les deux cas.²⁸

Le théâtre n'est pas seulement du texte littéraire, c'est aussi et surtout du spectacle. De ce fait, la critique sociologique étudie la dimension sociale de ce genre de spectacles. Avec cette approche, nous pouvons étudier quels genres de spectacles sont produits au cours des temps et où, dans quelle mesure. Nous pouvons également considérer la mise en scène comme un fait social et observer le type de costumes, d'acteurs, de décors que la représentation implique, tout comme les coûts que cela entraîne. D'autre part, nous pouvons étudier plusieurs représentations d'une même pièce afin de voir les différentes interprétations et lectures qui ont été faites de la pièce à travers les études de la mise en scène et, pour ce qui est des représentations du XXe siècle, la visualisation de plusieurs représentations d'une même pièce²⁹. Respectant la dimension dramaturgique véhiculée par la pratique sociale de l'art théâtral, Jean Duvignaud conseille de :

construire les attitudes qui correspondent aux pièces mises en question par le succès ou l'échec, définir les intentions cachées qui permettent de mesurer la qualité de l'attente ou des attentes propres à des secteurs de l'histoire. [...]

²⁷ VIALA, Alain, *Histoire du théâtre*, Paris, PUF, «Que sais-je ?», 2005, p. 9.

²⁸ DUVIGNAUD, Jean, *op. cit.*, p. 41.

²⁹ Bien qu'il soit également intéressant d'étudier la réception du théâtre de Giraudoux, cette approche n'est pas incluse dans notre étude car nous nous concentrons sur le texte dramatique au détriment du spectacle et de sa réception.

Une telle étude [...] pourrait aider à définir les configurations des modèles concrets qui correspondent aux diverses attentes des publics d'une époque, à mieux situer, par conséquent, la place de l'art théâtral *exprimé* parmi les virtualités qui ne se manifestent pas toujours.³⁰

Pour conclure cette première partie, nous pouvons remarquer que la littérature et bien plus encore le théâtre s'intègrent dans la société et sont liés à cette dernière bien plus qu'on ne le pense. En effet, ces manifestations artistiques ne se suffisent pas à elles seules puisqu'elles sont créées par des hommes sociaux et se destinent à une société. Les auteurs qui prétendent faire de l'art pour l'art ne parviennent pas à un tel résultat absolu car ils font partie d'une société et ils sont influencés par celle-ci et cela malgré eux.

Ainsi, la sociologie de la littérature permet de voir à quel point la littérature est un fait social. Cette science prétend montrer les rouages sociaux qui se cachent dans les textes, ou les représentations, tout comme les liens que la littérature tisse avec la société. De là, nous rappelons que la critique sociologique révèle également les idéologies qui sont encrées dans la littérature. Les œuvres littéraires exprimant tout un éventail d'idées, de personnages, d'intrigues et de situations, elles dressent une image proche ou non d'une société déterminée. Dans ce cas, le critique plonge dans les textes littéraires pour exploiter et étudier la société qui y est représentée. Cela est possible dans tous les genres littéraires. En outre, nous soulignons que la sociologie de la littérature englobe la sociologie des genres. À travers cette approche, les chercheurs délimitent le genre littéraire qu'ils souhaitent étudier. Cette méthode met en évidence les faits sociaux qui se cachent derrière les genres littéraires, et elle permet de voir quel genre de préceptes sociaux lesdits genres incarnent et quel type de porte-parole se fait sentir derrière les genres littéraires.

De ce fait, le genre dans lequel s'exprime l'auteur est aussi révélateur et mérite l'attention du critique. Celui-ci peut s'interroger sur le pourquoi du choix du créateur quant au mode d'expression utilisé : c'est-à-dire pourquoi l'auteur opte-t-il pour ce genre littéraire ? De cette manière, la prédilection d'un genre littéraire peut révéler les intentions (sociales) de l'auteur, ou le goût du moment, d'un groupe social.

³⁰ *Idem*, p. 40.

D'un autre côté, la critique sociologique peut utiliser les concepts de Pierre Bourdieu, c'est-à-dire la théorie des champs, pour définir le contexte dans lequel la littérature et plus précisément une œuvre littéraire s'insèrent. Ainsi, nous devons délimiter notre approche synchroniquement et géographiquement afin d'aboutir à des résultats concrets. En outre, le critique doit aussi sélectionner un type de littérature, voire même se tenir seulement à quelques œuvres. Ces limites permettent d'obtenir des réponses plus précises et cela permet aussi au chercheur de ne pas sombrer dans un travail trop pénible et interminable.

De cette façon, la sociologie de la littérature montre dans quelles circonstances littéraires une œuvre donnée est créée, perçue, reçue et intégrée dans le champ littéraire, en concomitance avec les autres champs. Par ailleurs, nous savons que la littérature n'est pas sans liens avec l'Histoire et les conditions sociales qui l'entourent. En conséquence, la sociologie de la littérature se penche aussi sur les textes littéraires pour étudier à quel point l'Histoire et les conditions sociales influencent les œuvres littéraires lors de leur création et lors de leur réception. Souvent des événements historiques ou mondains se glissent dans les textes littéraires. Le critique a alors un long travail devant lui pour rétablir les connexions avec l'Histoire de l'époque. Cette étude est d'autant plus difficile, car bien souvent ces échos de l'Histoire sont dissimulés dans les textes et l'auteur peut l'avoir inséré à son insu.

Enfin, la sociologie littéraire nous permet de voir et d'étudier le fonctionnement des sociétés fictives (créées par l'auteur) et réelles (transposées dans les œuvres de façon consciente ou non).

Bien sûr, cette science ne tient pas compte de la beauté des textes littéraires et toute leur poésie car ce n'est pas sa fonction, son objectif. Cependant pour cela nous avons d'autres outils, d'autres méthodologies qui ciblent leur étude sur ces aspects.

En conséquence, un critique doit choisir la méthode qui lui semble le mieux convenir à l'angle d'approche qu'il veut aborder, afin d'atteindre l'objectif fixé. De ce fait, la sociologie de la littérature convient pleinement lorsque le critique veut étudier les questions sociales auxquelles une ou plusieurs œuvres littéraires sont liées ou quelles idéologies elles véhiculent.

Deuxième partie: Le domaine mythique et religieux

Chapitre I : Le recours à la mythologie

Depuis l'Antiquité les hommes ont recours aux mythes afin d'expliquer des questions éternelles : qu'est-ce que l'Homme ? D'où vient-il ? Où va-t-il ? Ainsi se créent depuis la nuit des temps des mythes qui expliquent les origines du monde, les grandes avancées humaines, mais aussi les fléaux qui touchent l'humanité.

Dans les années 30 et 40, les dramaturges français reprennent des mythes de l'Antiquité. C'est le cas de Cocteau avec *Œdipe roi*, *Oedipus Rex* et *La Machine Infernale*, Gide avec *Oedipe*, Anouilh avec *Œdipe ou le roi boiteux* et *Antigone*, Sartre avec *Les Mouches* et, bien sûr, Giraudoux. Ce dernier reprend les mythes d'Amphitryon dans *Amphitryon 38*, d'Électre dans une pièce du même nom, et de la guerre de Troie dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. Dans ses pièces se mélangent les références gréco-romaines. Cela correspond à une tendance de l'époque qui peut s'expliquer par la période de troubles que le monde vit alors. En effet, les mythes sont souvent utilisés pour mettre en évidence des problèmes graves auxquels les hommes sont confrontés. De même, notre corpus littéraire recouvre la période de l'après Première Guerre mondiale et de la montée des régimes totalitaires, notamment du nazisme et le début de la Seconde Guerre mondiale en 1939. L'Europe prend alors un nouveau visage qui préoccupe les écrivains français dont Giraudoux.

En conséquence nous assistons à un retour aux mythes antiques mais ceux-ci sont bien sûrs actualisés. Les grandes lignes antiques sont conservées, quelques nouveautés surgissent et surtout les analogies faites ou plutôt l'interprétation qui en est faite change : elle prend les couleurs de l'époque.

1. La tradition

Dans notre corpus choisi, seule *La guerre de Troie n'aura pas lieu* entre dans le domaine mythique. Les personnages représentés dans cette pièce trouvent leurs origines dans la tradition mythique et littéraire de l'Antiquité gréco-latine, notamment avec *L'Illiade* et *L'Odyssée* qui racontent la dixième année de guerre entre les Troyens et les Grecs suite au refus troyen de rendre Hélène. *L'Odyssée* d'Homère fait le récit du voyage de retour des vainqueurs grecs vers leur royaume respectifs ainsi que le sort du peuple vaincu : la mort des hommes et l'esclavage pour les femmes.

Les héroïnes de ce mythe incarnent des archétypes de la femme, elles deviennent des symboles. Hécube incarne le symbole même de la mère et de l'épouse modèle, c'est

aussi le cas d'Andromaque. Hélène, elle, représente la beauté féminine, la femme fatale. Dans l'adaptation du mythe par Giraudoux, les personnages féminins suivent la tradition puisque Hécube et Andromaque incarnent l'archétype de l'épouse modèle, la mère par excellence. Dans l'Antiquité, Hécube est symbole de fertilité par le nombre d'enfants qu'on lui octroie : cinquante d'après Euripide, quatorze selon Apollodore. Elle est la mère aimante qui se voit confrontée à un terrible dilemme. En effet, les oracles de sa fille l'incitent à tuer son fils Pâris pour sauver Troie et donc ses autres enfants et sa future descendance dont Astyanax. Cependant, Hécube se voit incapable de tuer son fils et rend malgré elle possible la guerre de Troie et la perte de tous ses êtres chers. Cette légende n'apparaît pas dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. De la même manière, Andromaque, la mère qui fait tout pour sauver son fils dans la littérature antique, n'est encore dans l'adaptation de Giraudoux qu'une future mère. Toutefois, bien qu'elle porte encore dans son ventre le futur Astyanax, elle craint déjà pour sa vie. Pour ce qui est de leur état civil, Hécube et Andromaque sont représentées comme des épouses modèles. La femme d'Hector est extrêmement dévouée à son mari, son amour est incontournable dans l'*Iliade* mais également dans *Andromaque* d'Euripide. Même après la mort de son mari, Andromaque reste tout aussi attachée à son époux et elle exprime une totale aversion quant à la possibilité d'une nouvelle noce³¹. Dans la pièce de Giraudoux, bien que l'auteur reprenne le mythe juste avant la guerre de Troie, il est encore possible de voir la continuité de la figure archétype d'Andromaque car elle ne conçoit pas de vivre sans Hector. Il en est de même pour Hécube qui avoue à Priam ne le tromper qu'avec lui-même.

En outre, la tradition présente Hécube et Andromaque comme des femmes meurtries car elles sont aussi des martyres par les souffrances qu'elles endurent selon la tradition littéraire : perte de toute leur famille, de leur condition royale. Dans la pièce de Giraudoux, les personnages apparaissent avant la guerre de Troie, donc avant leurs souffrances.

Cassandra, selon la tradition, a le don de prophétie. Grâce à celui-ci, elle est à mi-chemin entre le monde réel et l'au-delà, c'est-à-dire, le milieu humain et le monde transcendant, divin. Son don serait, pour certains auteurs du cycle épique grec, un cadeau du dieu Apollon qui lui permet d'avoir accès à la Vérité et à l'avenir. Toutefois

³¹ Remarquons, au passage, que c'est ce même caractère de mère et femme dévouées qui sera rendu par la tradition classique au XVIIe siècle, notamment sous la plume de Jean Racine dans une pièce qui porte le même nom que l'héroïne grecque.

Cassandra refuse de se donner à Apollon et attire sur elle la colère divine : elle est alors condamnée à faire des prophéties sans jamais être crue. Giraudoux suit aussi la tradition antique car Cassandra comprend que la guerre va avoir lieu et essaie de prévenir en vain les autres personnages. De ce fait, elle conserve son don de voyante à qui on accorde peu de crédit, mais aucune remarque n'est faite au sujet de l'origine de son don. Elle conserve ainsi son caractère à part, sa clairvoyance l'éloigne du reste du groupe.

Hélène, elle, est fidèle à l'archétype de la femme idéale, la beauté par excellence. Elle est la plus belle femme du monde et le demeure dans l'adaptation de Giraudoux, sa beauté étant quasi divine comme nous l'évoquerons plus loin. Le dramaturge suit d'ailleurs la tradition en rappelant même dans la pièce qu'Hélène serait issue d'un œuf que Léda aurait pondu, suite à sa nuit d'amour avec Jupiter. Pour ce qui est de sa condition de femme, la légende la plus connue est celle qui fait d'Hélène une femme volage, facile qu'évoquent Euripide dans *Les Troyennes*, *Hélène*, *Électre*, *Oreste* ou Apollodore dans *Épitomé*, Virgile dans *L'Énéide*, puis Benoît de Sainte More dans *Roman de Troie*, Tzetès dans *Lycophon*, Darès, Ovide dans ses *Héroïdes* et *Métamorphoses*, Hésiode dans ses *Catalogues*, et bien d'autres. Cette image de femme fatale et facile traverse les siècles jusqu'au XXe siècle chez Paul Claudel dans *Protée, drame satirique en deux actes* et chez Giraudoux dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. Dans cette adaptation, elle est l'objet des désirs masculins et ne se plaint pas d'avoir été enlevée par Pâris, elle essaie même de séduire Troïlus qu'elle ne parvient à embrasser qu'à la fin de la pièce.

Pour ce qui est de Polyxène, ce personnage est représenté dans l'Antiquité comme la fille exemplaire et qui reconforte sa vieille mère Hécube à l'annonce de sa propre mort dans *Les Troyennes* d'Euripide. Cependant, dans la pièce de Giraudoux elle ne tient qu'un rôle secondaire : elle n'est qu'une petite fille aimante, crédule, sensible.

Quant aux personnages masculins, Priam et les vieillards troyens maintiennent leur position traditionnelle au sujet d'Hélène : ils refusent de la rendre. Hector est toujours le grand héros troyen. C'est toujours un guerrier vaillant qui espère pourtant résoudre le conflit avec les Grecs en leur rendant Hélène. Enfin, le personnage d'Ulysse garde son caractère de grand orateur et d'homme rusé.

2. Le mythe actualisé

Néanmoins, face aux grandes lignes conservées du mythe, la reprise du thème antique acquiert une nouvelle dimension par le biais de son actualisation sur la scène contemporaine. Ce procédé permet de rapprocher le public du sujet qui lui est présenté et de lui montrer par cette même actualisation que les conflits des pièces antiques sont toujours à l'ordre du jour. En effet, cette actualisation permet de prouver que les problèmes, les peurs, les craintes restent les mêmes depuis l'Antiquité. Ainsi, dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, l'auteur met en évidence la peur d'un nouveau conflit armé et le fléau que cela représente pour l'homme. Cependant, il existe une rupture avec la tradition littéraire du mythe de Troie. En effet, Giraudoux aborde le thème avant le conflit, alors que les autres œuvres traitent soit la guerre de Troie proprement dite, soit ce qui se passe après ladite guerre. De ce fait, le dramaturge semble vouloir montrer les rouages qui mènent au conflit, il présente donc les choses de façon nouvelle. Au lieu de recourir à la question centrale du mythe, il reprend la légende à son début, avant qu'elle devienne mythique. Cette entreprise permet sans doute à l'auteur une plus grande liberté dans le processus de réécriture qui ouvre la voie au désarroi des personnages face au fléau qui les menace et qui leur semble de plus en plus inéluctable.

D'autre part, les dieux ne sont plus aussi présents dans la pièce de Giraudoux, ils envoient la messagère Iris parler en leur nom. De même ils ne sont plus les responsables du conflit gréco-troyen comme l'évoque le cycle épique grec : Zeus provoque le conflit afin de remédier à un surplus de population. Giraudoux rompt avec cette idée puisque le conflit repose sur le côté séducteur de Pâris qui a enlevé Hélène et sur l'envie que les Grecs ont de conquérir les richesses troyennes.

Quant à l'actualisation du mythe, Giraudoux rapproche le public des personnages antiques grâce à des anachronismes, par l'abordage de questions qui préoccupent tout public : le manque d'amour vrai, la peur de la guerre, comme on le verra plus loin dans la quatrième partie de cette étude.

Chapitre II : Le recours aux thèmes bibliques

1. Thèmes bibliques et noms de Saints dans le théâtre de Giraudoux

Comme d'autres dramaturges, Giraudoux adapte au théâtre des thèmes bibliques. Il s'agit d'une tendance du début du XXe siècle. Le début du siècle est marqué par un renouveau du catholicisme dans la littérature et notamment au théâtre c'est une réaction à l'essor du Positivisme de la fin du XIXe siècle. Deux clans se forment, ceux qui défendent la religion chrétienne comme Georges Bernanos ou François Mauriac, et ceux qui s'y opposent et prônent un monde sans Dieu comme Sartre et Camus. Quelque soit le parti pris, le théâtre de la première moitié du XXe siècle se penche sur la question religieuse. Cet intérêt explique la création de plusieurs pièces ayant recours aux thèmes bibliques ou faisant références à des épisodes bibliques. C'est le cas de Giraudoux de façon explicite dans *Judith*, *Sodome et Gomorrhe* et de façon moins claire dans *La Folle de Chaillot* ou bien Sartre dans *Le Diable et le Bon Dieu*. La présence d'une réflexion sur le catholicisme est le signe d'un intérêt collectif d'après Alain Couprrie :

Le renouveau catholique, amorcé dès la fin du XIXe siècle en réaction contre le positivisme, irrigue parallèlement le drame contemporain. C'est d'abord le fait de dramaturges eux-mêmes croyants [...]. Mais d'autres dramaturges, athées ou agnostiques, subissent également la fascination du sacré, s'interrogent sur sa nature, sur l'action de l'Église et de ses représentants officiels [...].³²

Le théâtre moderne est donc marqué par des préoccupations spirituelles, d'ordre religieux.

En ce qui concerne les pièces de Giraudoux, qui font référence à des thèmes religieux³³, le dramaturge nous fait replonger dans la *Bible*. En effet, ce sont deux thèmes de l'Ancien Testament, le premier issu du Livre de Judith et le second tiré de la Genèse (XIX). Le livre de Judith semble avoir été écrit en Palestine à la fin du IIe ou au début du Ier siècles av. J.- C. L'Ancien Testament fait le récit d'une bataille entre les Juifs encerclés, dans la ville de Béthulie, et l'armée d'Holopherne au service du roi assyrien Nabuchodonosor. Le camp ennemi des Juifs symbolise tout ce qui est impie. Il est donc l'ennemi de Dieu, d'autant plus que Nabuchodonosor veut contraindre les

³² COUPRIE, Alain, *Le Théâtre. Texte. Dramaturgie. Histoire*, Paris, Nathan/VUEF, 2003, p. 114.

³³ On se réfère ici, bien sûr, à *Judith* et à *Sodome et Gomorrhe*.

peuples conquis à l'adorer comme un dieu. Sur ce, apparaît Judith, une veuve d'une grande beauté. Elle reproche d'abord aux hommes juifs leur manque de foi et d'avoir fixé un préavis à Dieu : les anciens lui donnent cinq jours pour agir et sauver le peuple d'Israël, sinon ils se livreront à l'armée d'Holopherne. Ensuite Judith prie, elle s'en remet à Dieu. De là, elle se porte volontaire pour sauver son peuple et fait une dernière requête à Dieu : elle lui demande de lui donner la force et la capacité de séduire l'ennemi pour mieux l'abattre. Ainsi, alors que la population est presque sans vivres et sans espoir, Judith pénètre alors dans le camp ennemi. Elle réussit à s'approcher d'Holopherne et le séduit. Ils ne se retrouvent seuls que quelques jours après. Là, Judith enivre le général et le décapite. Judith revient ensuite parmi les siens avec la tête du général dans un sac et elle est vivement acclamée par les autres juifs. Ce meurtre déstabilise le camp ennemi qui s'enfuit. Les juifs sont sauvés grâce à la bravoure de la veuve qui devient Judith la sainte. Son triomphe est aussi la récompense de sa prière.

Dans la pièce *Judith*, Giraudoux s'éloigne de l'Ancien Testament dans le sens où le personnage de Judith refuse dans un premier temps sa mission, sa destinée, c'est-à-dire sauver son peuple. En outre, dans l'adaptation tout le monde réclame l'intervention de Judith, alors que dans le texte biblique Judith est volontaire. D'autre part, elle tombe amoureuse de l'ennemi de son peuple, Holopherne, avec qui elle passe une nuit d'amour. Dans le texte biblique, Holopherne est un général du roi des Assyriens, Nabuchodonosor, alors que dans cette adaptation théâtrale Holopherne est le roi. De plus, dans la pièce de Giraudoux, Judith n'est plus une veuve qui se présente devant les rabbins et qui se propose de sauver son peuple selon la volonté de Dieu qu'elle craint et à qui elle demande de l'épauler. En effet, dans *Judith*, l'héroïne est une jeune fille vierge et elle ne se reconnaît pas comme l'élue de Dieu, car ce dernier ne lui a fait aucun signe direct ; c'est pourquoi elle refuse tout d'abord sa mission. Elle décide de sauver son peuple par narcissisme, mais n'hésite pas à renier son Dieu et son peuple en s'unissant à Holopherne simplement parce qu'elle se sent délaissée par Dieu et parce qu'elle ne se sent pas l'élue pendant un moment. En outre l'héroïne de Giraudoux accepte de finir ses jours dans la synagogue, en réclusion, alors que dans la *Bible* Judith regagne son foyer et vit aisément jusqu'à sa mort mais refusant de se remarier. Pour finalement rejoindre la tradition, l'auteur introduit un personnage : un garde qui rétablit l'ordre des choses. En effet, par sa bouche Dieu se fait entendre et restitue à Judith sa pureté et sa sainteté en lui confiant que sa nuit d'amour n'est autre que le fruit de son imagination et qu'elle reste la grande héroïne qui a sauvé son peuple en tuant

Holopherne et donc en exécutant son destin. Grâce à cette intervention, Judith se réconcilie avec Dieu et la tradition car elle se croit à nouveau l'élue de Dieu.

Pour ce qui est du thème Sodome et Gomorrhe de la Genèse, le texte biblique raconte que ces deux villes étaient rongées par le péché de façon générale et la débauche homosexuelle. Dieu réclame plus de pureté, et donc l'hétérosexualité sinon les deux villes seront détruites par le feu et le soufre. La débauche continuant et faute de dix justes, Dieu réduit les villes en cendres. Cependant, avant d'éliminer les deux villes, le Tout-puissant envoie deux anges qui reçoivent la respectable hospitalité de Lot et sa famille. Les autres habitants découvrent que Lot a des hôtes chez lui, ils s'y rendent avec de mauvaises intentions, mais Lot les défend d'entrer, il veut préserver les envoyés de Dieu. Les hommes essaient donc de le violenter et Lot est alors sauvé par les anges. En récompense de sa bonne foi, les messagers de Dieu font part à ce juste des intentions de Dieu. Lot doit quitter la ville avec sa famille. Sa femme, ses deux filles et ses gendres refusent d'abord de le croire et de le suivre. Néanmoins, leur échappatoire implique une condition : ils ne peuvent pas se retourner avant d'avoir atteint Çoar, la ville qui leur servira de refuge. La femme de Lot ne respecte pas cette condition, elle est aussitôt changée en sel.

Dans la pièce *Sodome et Gomorrhe*, plus que dans *Judith*, Giraudoux rompt de façon plus nette avec les textes sacrés puisque il délaisse la thématique de l'homosexualité au profit de la rupture profonde qui s'est installée au sein des couples. Le dramaturge introduit de nouveaux personnages : Jean, Lia, Jacques, Ruth, Samson et Dalila. Alors que dans l'Ancien Testament ce sont les deux villes qui sont menacées, dans la pièce de Giraudoux c'est le monde qui semble menacé par manque d'un couple heureux. Dans l'adaptation les personnages sont aussi prévenus du danger qu'ils encourent s'ils continuent dans leur incohérence mais il n'y a plus qu'un seul Ange au lieu de deux³⁴. Ainsi, c'est la division du couple, leur désaccord et non les préférences sexuelles qui mettent en cause la survie du groupe, de l'espèce humaine. De ce fait, c'est la notion de couple qui prédomine dans la pièce de Giraudoux. Marianne Mercier-Campiche souligne que c'est par ce biais que Giraudoux se détache du texte religieux :

L'importance donnée au couple est une innovation significative par rapport au texte biblique. Dans le vieux récit de la Genèse, la vie et le salut de la cité

³⁴ Un archange apparaît aussi dans la pièce mais son intervention est faible contrairement à celle de l'Ange.

reposent sur les épaules de dix justes. Dans *Sodome et Gomorrhe*, il repose sur un couple heureux. Quelle marge entre l'exigence de Dieu et celle de Giraudoux ! Que celle de Dieu est plus modeste !³⁵

Par conséquent, Giraudoux semble même être plus exigeant que Dieu lui-même, car Dieu demande dix justes, qu'ils forment un couple ou pas. Dans la pièce de Giraudoux, on demande deux justes mais qui forment un couple vrai. Dans le texte biblique, trois justes sont épargnés, tandis que dans *Sodome et Gomorrhe*, le manque de bonne volonté de Lia condamne tout le monde sans exception. Alors que dans le texte biblique c'est le soufre et le feu qui anéantissent la ville, dans la pièce de Giraudoux les personnages sont «foudroyés» et réduits en «amas de cendres»³⁶.

En outre, le dramaturge désacralise ces thèmes bibliques en démythifiant les héroïnes : Judith et Lia. En effet, celles-ci semblent être abandonnées par Dieu, ou du moins c'est ce qu'elles ressentent, par le silence de Dieu. Elles se sentent simplement humaines, alors qu'elles voudraient être les élues de Dieu, mais pour cela elles exigent un signe de Dieu pour enfin accomplir leur destinée. Toutefois, elles ne sont pas exaucées et c'est pourquoi elles bafouent leur devoir. Judith se souille de plein gré dans les bras d'Holopherne pour défier Dieu, elle se sent ridiculisée du fait de ne pas avoir reconnu tout de suite Holopherne, de ne pas avoir tout de suite perçu la supercherie à laquelle on l'a confrontée :

La première lingère aurait découvert Holopherne déguisé entre ses serviteurs.
Pas moi, la sainte ! Dieu veut me perdre ! Je me perdrai !³⁷

De là elle se donne à Holopherne et elle revendique un crime passionnel par vengeance à l'égard de Dieu. Quant à Lia, elle refuse de former un vrai couple heureux avec Jean, car elle n'a pas obtenu un signe de Dieu. Toutes deux se sentent trahies, délaissées par leur Dieu.

Dans notre corpus littéraire, les noms de personnages sont fréquemment ceux de saints, certains proviennent de l'Ancien Testament, d'autres du Nouveau Testament, et

³⁵ MERCIER-CAMPICHE, Marianne, *Le Théâtre de Giraudoux et la condition humaine*, Paris, Éd. Domat, 1954, p. 159.

³⁶ GIRAUDOUX, Jean, *Sodome et Gomorrhe*, in *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1982, II, 8. Nous utilisons cette édition pour toute citation de cette pièce.

³⁷ GIRAUDOUX, Jean, *Judith*, in *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1982, II, 6. Nous utilisons cette édition pour toute citation de cette pièce.

d'autres postérieurs à ces textes bibliques. Ce recours aux noms bibliques représente également une marque du renouveau du catholicisme dans la littérature, tendance de l'époque comme nous l'avons vu. Il n'y a que dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* où ce n'est pas le cas, puisque l'auteur respecte les noms grecs et en invente quelques-uns mais à sonorité grecque.

En conséquence, nous rencontrons dans *Judith* des noms tels que Judith, Holopherne, Esther, Jacob, Joachim, Suzanne, Joseph³⁸ et Lia de l'Ancien Testament ; Paul et Jean du Nouveau Testament ; Daria, personnage chrétien postérieur aux textes bibliques. Dans *Sodome et Gomorrhe* apparaissent Lia et Judith (à nouveau), Athalie, Dalila, Ruth, Samson de l'Ancien Testament ; Martha³⁹, Salomé, Jacques, Luc, Jean (à nouveau), Pierre du Nouveau Testament. La présence de ces noms se justifie par l'adaptation du thème biblique. Néanmoins, une partie de ces noms ne font pas partie de l'épisode biblique adapté au théâtre. Ils sont tirés de la tradition judéo-chrétienne mais ils surgissent dans d'autres épisodes bibliques auxquels Giraudoux ne fait pas référence. Il est probable que Giraudoux ait eu recours à ces noms de personnages de l'Ancien Testament pour rester dans la tonalité du thème biblique.

D'autre part, dans *La Folle de Chaillot*, nous retrouvons Pierre du Nouveau Testament et Gabrielle peut être prise en compte aussi si l'on pense que cela peut être le féminin du nom de l'archange Gabriel (dans le Nouveau Testament). Pourtant là nous ne sommes plus confrontés à première vue à un thème biblique. Néanmoins, l'extermination des prospecteurs rappelle le Jugement dernier⁴⁰.

De ce fait, le théâtre de Giraudoux multiplie l'utilisation de noms chrétiens et notamment du Nouveau Testament même quand le sujet de la pièce n'est pas biblique ou bien qu'il a trait à l'Ancien Testament. Ceci renforce la présence de la religion dans les œuvres théâtrales du dramaturge. Toutefois, dans les pièces de Giraudoux, l'utilisation de noms de Saints ne reflète pas le désir de faire des pièces religieuses ou prêchant le catholicisme. Au contraire, les personnages portant des noms de saints sont désacralisés. Ils acquièrent une dimension humaine, sous l'emprise de la tentation, du péché. En outre, le retour au catholicisme dans le théâtre de Giraudoux fait apparaître la religion sous un nouvel angle. Le dramaturge reprend les grandes thèses de la religion

³⁸ Joseph et Joachim sont des noms de personnages que l'on retrouve dans l'Ancien et le Nouveau Testaments.

³⁹ Ce nom peut être rapproché du nom de Marthe.

⁴⁰ Cf. 2.4. Le Jugement dernier, pp. 39-40.

catholique dans ses pièces. D'un côté il montre que la société est coupable de tous les péchés dénoncés par le catholicisme, mais de l'autre il remet en cause la religion.

2. Le péché

Hormis les deux thèmes bibliques traités comme le sujet même de *Judith* et *Sodome et Gomorrhe*, d'autres allusions à la tradition judéo-chrétienne sont également présentes dans notre corpus littéraire, notamment le péché. Giraudoux nous présente des personnages coupables, intimement pécheurs. Cependant, le dramaturge cherche également à alléger le sentiment de culpabilité qui pèse sur les hommes.

2.1. La remise en cause de la création : désirs nihilistes et quête de l'Innocence

Dieu créa l'homme et ensuite la femme selon la tradition judéo-chrétienne et ces deux êtres forment un couple, un tout, c'est la Création divine:

Il [Dieu] prit une de ses côtes [de l'homme] et referma la chair à sa place. Puis, de la côte qu'il avait tirée de l'homme, Yahvé Dieu façonna la femme et l'amena à l'homme. Alors celui-ci s'écria :

«À ce coup, c'est l'os de mes os
et la chair de ma chair !
Celle-ci sera appelée « femme »,
car elle fut tirée de l'homme celle-ci !»

C'est pourquoi l'homme quitte son père et sa mère et s'attache à sa femme, et ils deviennent une seule chair.⁴¹

Ainsi, la création divine repose sur ce système indissociable que forme l'homme et la femme. En effet, la femme étant issue de l'homme, ces deux êtres forment un couple, un tout indivisible, harmonieux et uni. Cette conception d'unité est également présente dans le théâtre de Giraudoux. C'est d'ailleurs une notion fondamentale sur laquelle repose la survie et le bonheur du groupe, de la société. Toutefois, dans la Genèse, Dieu créa l'homme puis la femme, mais comme le souligne Marianne Mercier

⁴¹ Genèse. 2: 21-24.

Campiche Giraudoux reprend, de façon innovatrice, cet épisode de la Genèse par le biais de *Sodome et Gomorrhe* :

L'écrivain limousin a refait dans la Genèse non seulement le chapitre de Sodome et Gomorrhe, mais encore la création elle-même, d'une inspiration aussi admirable que peu canonique.⁴²

En effet, Giraudoux réajuste cette idée en réécrivant et donc refaisant la Création dans *Sodome et Gomorrhe* lors de l'intervention de l'Ange :

Mais, Lia, comprends donc. Il n'y a jamais eu de créature. Il n'y a jamais eu que le couple. Dieu n'a pas créé l'homme et la femme l'un après l'autre, ni l'un de l'autre. Il a créé deux corps jumeaux unis par des lanières de chair qu'il a tranchées depuis, dans un accès de confiance, le jour où il a créé la tendresse. Et le jour où il a créé l'harmonie, il a fait de chacun de ces corps identiques la dissemblance et l'accord mêmes. Et enfin, le jour où Dieu a eu son seul accès de joie, il a voulu se donner à soi-même une louange, il a créé la liberté et a délégué au couple humain le pouvoir de fonder en ce bas monde les deux récompenses, les deux pris de Dieu, la constance et l'intimité humaines.⁴³

L'Ange essaie de faire entendre raison à Lia, mais sans succès. Elle refuse de former un couple. Elle refuse de respecter la Création de la tradition judéo-chrétienne et de Giraudoux.

Par conséquent, lorsque les personnages de notre corpus littéraire ne forment plus des couples unis mais des couples en conflit et en profond désaccord, ils remettent en cause la création divine. En effet, Pierre et Irma n'ont pas le courage de former un couple avant l'intervention de la Folle de Chaillot qui a elle-même perdu Adolphe Bertaut; Pâris et Hélène ne forment pas un couple uni : leur couple repose sur l'éloignement psychique ou amoureux de l'autre. De même, le couple Hécube/Priam n'est pas à l'unisson car Priam convoite la femme de Ménélas, ou du moins sa beauté. Dans *Sodome et Gomorrhe*, Jean et Lia ne forment pas non plus un couple soudé, ils ne forment même plus un couple. Quant à Judith et Holopherne, leur cas est plus

⁴² MERCIER CAMPICHE, Marianne, *op.cit.*, p. 159.

⁴³ GIRAUDOUX, Jean, *Sodome et Gomorrhe*, II, 7.

complexe. Dans la mesure où Judith tue celui qu'elle aime, elle sauve son peuple mais brise le couple qu'elle a formé le temps d'une nuit avec Holopherne. Toutefois, en tuant Judith pense immortaliser leur union, leur amour et éviter les conflits et la rupture futurs par ce meurtre ; en somme, elle pense sauver cet amour et le rendre éternel. C'est la jalousie qui suscite le geste de Judith, elle se sent menacée :

C'est au moment où Judith a tout oublié de son état, de sa mission, de sa race que j'ai frappé... Au moment où j'allais me tuer moi-même, méprisant tous nos devoirs et toutes nos lois, car que me restait-il désormais au monde, entre un peuple que j'ai déserté et qui me hait, et un amant auquel le sommeil fournissait contre moi son premier oubli et sa première trahison ?⁴⁴

Par cette citation, on voit également que Judith n'accomplit pas réellement la prophétie, puisqu'elle tue Holopherne, selon ses dires, non pour sauver son peuple mais par amour pour lui. Ainsi, la seule solution que Judith trouve, pour sauvegarder son amour, passe par le meurtre de son amant et le désir de le rejoindre dans l'éternité comme le rappelle Marianne Mercier-Campiche :

Rien ne retient plus Judith dans une vie où Holopherne l'aurait oubliée, où elle ne serait plus unique. Elle caresse l'idée du suicide qui suivrait aussitôt la mort du général. Et, pour posséder Holopherne à jamais, elle le tue...⁴⁵

Cependant aux yeux de Suzanne, Judith ne fait que détruire l'amour qui l'unissait à Holopherne : «Tu te trompes... Tu as tué...»⁴⁶. Suzanne rappelle à Judith que son geste ne s'approprie pas à «la tendresse» :

Judith : [...] Ah ! Suzanne, parle franchement, la vue d'un corps endormi peut-elle appeler autre chose que le meurtre comme suprême tendresse !

Suzanne : Elle l'appelle pour les meurtriers. Tu seras pour les siècles celui que s'est choisi Dieu !⁴⁷

⁴⁴ GIRAUDOUX, Jean, *Judith*, III, 4.

⁴⁵ MERCIER-CAMPICHE, Marianne, *op. cit.*, p. 195.

⁴⁶ GIRAUDOUX, Jean, *Judith*, III, 4.

⁴⁷ *Idem*, III, 4.

De cette manière, au lieu de préserver son couple et respecter la création divine, Judith remet aussi en cause celle-ci, elle crée une rupture dans son couple car la mort les a séparés. Cependant, l'attitude de l'héroïne prend une autre dimension si l'on considère que son geste n'est autre qu'une provocation envers Dieu. En effet, dans ce cas Judith défie Dieu et son autorité. Elle se sent abandonnée et non plus l'élue de Dieu qu'elle voudrait tant être. La Judith de Giraudoux voudrait être comme la Vierge Marie : celle que Dieu a aimée, comme une épouse. Judith et Lia veulent être la femme de Dieu, c'est pourquoi elle renonce au monde à la fin de la pièce dans le cas de Judith, et préfère la mort dans le cas de Lia : elle pense de cette façon rejoindre Dieu. Par ce désir d'union divine, elles remettent en cause la Création. Derrière cette question, nous pouvons peut-être y voir une critique du célibat, notamment du célibat des religieux, des religieuses : les «épouses» du Seigneur.

Dans *La Folle de Chaillot*, la Création est remise en cause d'une autre manière. En fait le couple est en danger : celui d'Aurélie et d'Adolphe Bertaut s'est brisé. Il ne reste plus qu'Irma et Pierre mais leur bonheur est compromis par les hésitations des jeunes gens. Ils ont peur d'être heureux d'après Aurélie : «Regarde-le [Pierre] qui hésite déjà, qui hésite devant le bonheur, comme tous ceux de son sexe»⁴⁸. Ainsi, les responsables sont les hommes, le sexe masculin ; ce sont eux qui mettent en danger le couple et donc la Création. Aurélie pousse Irma et Pierre à s'embrasser car elle sait que leur hésitation est une menace pour le «couple édénique»⁴⁹. L'analyse de Charles Mauron prend un autre tournant, il considère que la peur du bonheur n'est qu'une apparence et que le fond du problème est la réalité, le monde qui entoure les personnages :

Giraudoux feint de croire que le couple édénique n'est menacé que par une hésitation devant le bonheur ; mais il nous a dit trop de fois que le seul contact avec la réalité risquait de le détruire [...].⁵⁰

D'après ce critique, il semble que le contact avec l'extérieur avili par les «mecs» dans *La Folle de Chaillot* est nuisible au bonheur des foyers, au bonheur des bonnes

⁴⁸ GIRAUDOUX, Jean, *La Folle de Chaillot*, in *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1982, II, p. 1030. Nous utilisons cette édition pour toute citation de cette pièce.

⁴⁹ L'expression est de Charles Mauron. Cf. MAURON, Charles, *Le Théâtre de Giraudoux. Étude psychocritique*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 197.

⁵⁰ *Idem, Ibidem.*

gens. Ce sont dans ce cas les «mecs» qui mettent en péril le couple et par conséquent la Création. D'un autre côté, le théâtre de Giraudoux présente d'autres types de création. En effet, certains personnages donnent vie aux autres, c'est le cas d'Aurélie qui sauve Pierre de sa détresse et le ramène à la vie. Pierre vit grâce à la Folle de Chaillot une seconde naissance. Dans ce sens, cette dernière assume de ce fait le rôle de Créateur.

2.2. Le péché originel ou l'absolution giralducienne

Le péché originel peut se résumer à la consommation du fruit défendu qui condamne l'humanité toute entière. Adam et Eve mangent de l'arbre de vie, malgré l'interdiction de Dieu. Ils ont alors conscience qu'ils sont nus, et qu'il y a le bien et le mal. Ils peuvent donc être juges, or ce discernement était réservé exclusivement à Dieu. Les hommes sont donc condamnés à la souffrance et à la mort, ils sont aussi chassés du jardin de l'Eden. Ainsi, tous les hommes sont issus du péché. Toutefois, en refaisant la création ou en essayant de la corriger, Giraudoux absout les personnages du péché originel qui poursuit l'homme dans la tradition chrétienne. Giraudoux crée des personnages purs donc absouts du péché originel. C'est le cas d'Andromaque, d'Hécube, de Judith, d'Aurélie et même Irma car elle forme un nouveau couple à la fin de *La Folle de Chaillot*. En fait, c'est en recréant ou en essayant de recréer de vrais couples, des couples purs que les personnages sont absouts du péché originel. En effet, la tradition chrétienne et notamment la pensée de l'apôtre Paul considèrent qu'un seul homme peut condamner les hommes par son péché (comme Adam), tout comme un seul homme peut sauver l'humanité (comme Jésus-Christ). En conséquence, Giraudoux absout ses personnages du péché originel par la seule présence de justes formant de vrais couples. Ces vrais couples sont Andromaque et Hector dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Judith et Holopherne dans *Judith*, Irma et Pierre dans *La Folle de Chaillot*. Face à ces personnages nous avons les élus qui refusent d'être absouts en formant un vrai couple. Il s'agit de Lia et Jean, ou plutôt de Lia seule. Elle préfère continuer dans la lignée d'Eve et donc la mort.

Par ailleurs, l'épisode de la rencontre de Judith et d'Holopherne sous la tente de ce dernier et leur nuit d'amour peuvent également être associés à la répétition du péché originel. Holopherne représentant le camp ennemi, il peut être associé au fruit défendu qui séduit Judith, la jeune femme pure, vierge, qui finit par succomber à la tentation : l'union avec Holopherne. De plus, Holopherne l'invite à connaître le bonheur sans Dieu. Cependant, là nous avons un paradoxe : d'un côté l'union sous la tente

d'Holopherne perpétue le péché originel et, de l'autre, l'épisode en est absout par l'absence de Dieu sous cette tente. En effet, dans les œuvres de Giraudoux nous rencontrons parfois des lieux vierges, purs et donc absouts du péché originel. Néanmoins, cette absolution s'accompagne de l'absence de Dieu, c'est ce qui semble faire la pureté du lieu. La tente d'Holopherne est donc un de ces lieux. De là, Holopherne est d'autant plus l'ennemi de Dieu car il échappe au divin. En fait, l'homme semble n'être réellement pur qu'en l'absence de Dieu. Giraudoux inverse les choses. La présence de Dieu entraîne la notion de péché dans la société, c'est pourquoi certains personnages comme Judith sont amenés à se réfugier dans des paradis terrestres où Dieu n'a aucune emprise : c'est seulement là qu'ils se sentent vraiment purs. Ainsi, si l'on reprend l'expression de Charles Mauron, la tente d'Holopherne représente «le Paradis terrestre avant le péché»⁵¹.

Face à cela, on comprend facilement que les rabbins dans *Judith* voient dans le personnage d'Holopherne l'ennemi juré de Dieu. Il n'est pas juif et il est capable de créer des endroits où Dieu n'existe pas et où donc le divin n'a aucune autorité.

D'autre part, le dramaturge absout ses personnages féminins de leur faute originelle en les présentant comme des êtres fondamentalement bons. Ces personnages ne sont pas source de péché, au contraire, ces femmes sont la solution pour recréer un couple pur, vrai. Ainsi, le dramaturge absout la femme en effaçant l'image du péché qu'elle incarne dans la tradition chrétienne.

2.3. Les sept péchés capitaux

Hormis les fautes citées ci-dessus, les sept péchés capitaux (l'avarice, la colère, l'envie, la gourmandise, la luxure, la paresse, l'orgueil) sont également présents.

En effet, on retrouve l'avarice dans *La Folle de Chaillot* avec les «mecs». Ils sont avides de pouvoir, d'argent. Ils sont égoïstes, le partage ou la solidarité sont complètement étrangers à leur personne comme l'exprime le Président qui assure que le billet de cent francs retrouvé par terre est à lui : «Les billets de cents francs sont aux riches, et non aux pauvres»⁵². Les prospecteurs sont donc des êtres cupides et avilis par leur richesse. Ils ne conçoivent pas l'idée de partage avec les plus démunis.

Par ailleurs, nous rencontrons la colère dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* lors du dénouement, lorsque Hector perd son calme et tue Démokos. En effet, la

⁵¹ *Idem*, p. 45.

⁵² GIRAUDOUX, Jean, *La Folle de Chaillot*, I, p. 953.

situation entre les Grecs et les Troyens exaspère Hector, et en désespoir de cause l'époux d'Andromaque perd son sang-froid et recourt à l'agression. Il assassine Démokos en disant : «Voilà pour ton chant de guerre !»⁵³. En proférant ces mots, Hector décharge toute sa fureur sur Démokos qui l'exaspérait avec ces remarques et attitudes déplacées, bellicistes. Toutefois, Hector tombe malgré lui dans le bellicisme en exprimant sa colère par ce meurtre.

Encore dans cette pièce un autre péché capital est présent. Il s'agit de l'envie à travers le désir qu'éprouvent les vieillards troyens vis-à-vis d'Hélène : femme de Ménélas et à présent maîtresse de Pâris. D'autre part, les Grecs envient les richesses troyennes comme l'avoue Ulysse à Hector :

Les autres Grecs pensent que Troie est riche, ses entrepôts magnifiques, sa banlieue fertile. Ils pensent qu'ils sont à l'étroit sur du roc. L'or de vos temples, celui de vos blés et de votre colza, ont fait à chacun de nos navires, de vos promontoires, un signe qu'il n'oublie pas. Il n'est pas très prudent d'avoir des dieux et des légumes trop dorés.⁵⁴

Les Grecs convoitent ainsi ce qui est à autrui et donc ne leur appartient pas, et ne leur revient pas de droit. D'un autre côté, ce péché est également présent dans *Sodome et Gomorrhe* puisque les couples se convoitent réciproquement : Lia et Jacques se désirent, Ruth et Jean également :

Ruth : [...] Ce que je pouvais t'envier, quand tu parlais de Jean !⁵⁵

Et :

Lia : [...] Je te quitte pour Jacques. Tu es prêt, Jacques ?

Jacques : Je t'aime, Lia. Je ferai ce que tu veux.⁵⁶

Ces personnages ne se sentent pas pleinement réalisés car ils éprouvent un manque : posséder ce qui est à l'autre leur semble bien mieux que ce qu'ils ont. Cet état

⁵³ GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, in *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1982, II, 14. Nous utilisons cette édition pour toute citation de cette pièce.

⁵⁴ *Idem*, II, 13.

⁵⁵ GIRAUDOUX, Jean, *Sodome et Gomorrhe*, I, 1.

⁵⁶ *Idem*, I, 2.

d'esprit conduit les Grecs à vouloir la guerre avec Troie et les deux couples dans *Sodome et Gomorrhe* à échanger d'époux/d'épouse.

Pour ce qui est de la gourmandise nous pouvons l'entrevoir dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* à travers le personnage grec : Oïax et dans *Judith* à travers le garde de la tente d'Holopherne car ces derniers sont complètement en état d'ivresse. Ils présentent donc un comportement excessif vis-à-vis de l'alcool et nous pouvons les considérer comme des représentants du péché capital qu'est la gourmandise.

Nous constatons également la présence de la luxure chez Pâris comme le montre cette réplique du personnage:

Je ne sais pas si tu te rends très bien compte de la monstruosité que tu commets, en supposant qu'un homme a devant lui une nuit avec Hélène, et accepte d'y renoncer.⁵⁷

Ce péché est aussi présent au sein même du couple Pâris/Hélène, plus exactement lors du récit du gabier troyen et d'Olpidès racontant les ébats amoureux des deux amants comme le montrent ces répliques :

Le Gabier : Et moi de ma cachette, quand j'aurais dû voir la tranche d'un seul corps, toute la journée j'ai vu la tranche de deux, un pain de seigle sur du pain de blé... Des pains qui cuisaient, qui levaient. De la vraie cuisson.

Olpidès : Et moi d'en haut j'ai vu plus souvent un seul corps que deux, tantôt blanc, comme le gabier le dit, tantôt doré. A quatre bras et quatre jambes...

[...]

Olpidès : Et j'ai dû rester jusqu'à la nuit dans la hune. [...]

Le Gabier : Et quand ils se désenlaçaient, ils se léchaient du bout de la langue, parce qu'ils se trouvaient salés.

Olpidès : Et quand ils se sont mis debout, pour aller enfin se coucher, ils chancelaient...⁵⁸

Bien qu'Hector essaie d'amoindrir la liaison entre Pâris et Hélène, le Gabier et Olpidès sont très clairs sur le côté charnel de la relation du dit couple. Toutefois, dans

⁵⁷ GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, I, 4.

⁵⁸ *Idem*, II, 12.

cette même scène, surgit peu après un élément qui diminue le caractère fautif de la luxure. C'est bien sûr la déesse Aphrodite qui minimise ce genre de péché par la théorie suivante à travers le message qu'elle confie à Iris :

Oui, Aphrodite ; elle me charge de vous dire que l'amour est la loi du monde. Que tout ce qui se double d'amour devient sacré, que ce soit le mensonge, l'avarice, ou la luxure.⁵⁹

La philosophie de la déesse est ainsi rédemptrice au sujet de la lascivité qui anime les deux amants. Cependant, Aphrodite souligne que ce pardon a pour base l'amour, or si l'on considère que ce qui existe entre Pâris et Hélène n'est qu'une sorte d'aimantation comme nous le verrons dans la troisième partie, alors la proposition d'Aphrodite n'allège pas le péché capital dont le couple est l'agent.

En ce qui concerne la paresse, elle pourrait être revendiquée par Pâris car il dégage une image d'inertie, de quelqu'un qui vit exclusivement dans l'oisiveté, qui refuse de faire le moindre effort.

Enfin, le dernier péché capital, l'orgueil, nous pouvons attribuer ce péché aux vieillards troyens car leur fierté et leur égoïsme les fait préférer la guerre plutôt que de rendre Hélène à son époux légitime. De plus, la femme de Ménélas leur permet de se sentir mieux, plus vivants, plus fiers, leur amour-propre augmente en sa présence. Ils se sentent envahis par un sentiment de bien être comme l'explique Priam :

Elle est une espèce d'absolution. Elle prouve à tous ces vieillards que tu vois là au guet et qui ont mis des cheveux blancs au fronton de la ville, à celui qui a volé, à celui-là qui trafiquait des femmes, à celui-là qui manqua sa vie, qu'ils avaient au fond d'eux-mêmes une revendication secrète, qui était la beauté.⁶⁰

Pourtant, en préférant garder Hélène, les vieillards troyens n'écoutent que leurs sens. Afin de préserver cet apaisement, ils sont prêts à tout. Ceci les conduit malgré leur prétendue «absolution» à n'être que des êtres vaniteux et orgueilleux car ils préfèrent sacrifier tout un peuple et déclencher une guerre sanglante au détriment du bien être collectif et ne favoriser qu'une minorité déraisonnable. Ainsi, nous pouvons considérer

⁵⁹ *Ibidem*, II, 12.

⁶⁰ *Ibidem*, I, 6.

que d'une certaine façon Hélène déclenche à son insu cette montée d'orgueil, ce qui rend les vieillards troyens coupables de ce péché capital.

Par ailleurs, l'orgueil est aussi présent dans *Judith*, du moins aux yeux de ceux du camp d'Holopherne comme Egon :

Sarah : [...] Que hais-tu, dans les Juifs ?

Egon : Je ne suis pas original. L'orgueil !⁶¹

Ces répliques montrent que les Juifs sont perçus comme des êtres avilis par les compagnons d'Holopherne. Ils leur attribuent le péché d'orgueil comme faisant partie de l'essence même des Juifs⁶².

D'un autre côté, l'orgueil se fait également sentir chez Judith, mais chez ce personnage le péché y apparaît comme blessé, c'est ce que nous dit, notamment à propos de l'héroïne juive, Charles Mauron en ces termes : «L'orgueil d'être élue est ainsi brisé comme l'orgueil d'être aimée»⁶³. Judith se sentait orgueilleuse, au dessus de ses semblables car elle croyait avoir une mission divine à accomplir et parce qu'elle se disait la préférée de Dieu, mais son ego est meurtri lorsqu'elle se sent trompée et délaissée par Dieu. Elle ne se sent à nouveau orgueilleuse qu'à la fin de la pièce, après la révélation du garde, car elle se croit à nouveau préférée entre toutes les femmes.

Par ailleurs, nous pouvons voir dans ces attitudes orgueilleuses un fond de vanité. En effet, les personnages cherchent l'admiration d'autrui de façon exagérée dans le cas de Judith ou Lia puisqu'elles veulent être les élues de Dieu et donc plus aimées par Dieu que leurs semblables. D'ailleurs, pour Giraudoux l'Orgueil est plutôt une lutte contre Dieu :

l'histoire de l'Orgueil n'est guère autre chose que l'histoire de notre création. Nous en reviendrons toujours là. Étudier l'Orgueil, c'est étudier l'homme dans sa lutte contre Dieu.

[...]

L'Orgueil a deux degrés.

⁶¹ GIRAUDOUX, Jean, *Judith*, II, 1.

⁶² Nous remarquons que ce préjugé antisémite peut être associé aux préjugés des années 30 à l'encontre des Juifs et donc à l'antisémitisme qui marque profondément l'entre-deux-guerres et la Seconde Guerre mondiale.

⁶³ MAURON, Charles, *op.cit.*, p. 49.

Dans le premier, l'orgueilleux veut sa victoire sur Dieu.

Dans le second, état suprême de l'Orgueil, l'orgueilleux désire sa propre défaite.⁶⁴

Et :

Le mouvement créateur ne vient jamais aux hommes dans une période d'humilité, mais bien dans ces périodes d'enjouement qu'ils croient être le bien-être et qui n'est au contraire que l'esprit de provocation aux dieux dans sa plus haute tension.⁶⁵

En fait, pour Giraudoux, l'homme pêche parce qu'il veut rivaliser avec la création divine en inventant d'autres choses, mais aussi parce qu'il défie la vie donnée par Dieu en enviant la mort, c'est-à-dire l'antithèse de la vie, le néant.

En outre, c'est le péché le plus capital aux yeux du dramaturge car les autres sont également présents dans le règne animal :

Si l'on examine, en effet, ce programme parfait de soirée familiale ou provinciale qu'est en général le répertoire des péchés capitaux, on peut constater que six se retrouvent chez les animaux. Ce ne sont donc pas des péchés.⁶⁶

Cette constatation permet à Giraudoux d'absoudre ces sentiments perçus comme des péchés. Étant présents chez les animaux qui sont des êtres innocents, sans péchés, les six péchés en questions ne peuvent donc pas être considérés comme tels chez l'homme. Ceci revient à dire que si la paresse, l'envie, la gourmandise, la luxure, l'avarice, la colère sont naturels aux animaux, ils le sont aussi chez l'homme. Giraudoux réduit ainsi les sept péchés capitaux à un seul, à l'Orgueil.

Ceci se reflète dans notre corpus par la remise en cause de la Création divine et le péché originel. En effet, les personnages défient Dieu en s'opposant et en méprisant son entreprise originelle et en s'opposant à Dieu même. C'est notamment le cas de Lia qui choisit le néant. Les personnages sont orgueilleux par leur attitude envers la Vie.

⁶⁴ GIRAUDOUX, Jean, «L'Orgueil», in AAVV, *Les 7 péchés capitaux*, Paris, Éditions Kra, 1929, pp. 14-15.

⁶⁵ *Idem*, p. 21.

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 12-13.

2.4. Le Jugement dernier

Dans *Judith*, l'héroïne juive présente également un côté justicier, car elle extermine le mal en assassinant Holopherne. Sous cette perspective, elle incarne une justicière faisant parti du Bien, agissant au nom de Dieu.

Néanmoins, c'est dans *La Folle de Chaillot* que le Jugement dernier semble avoir le plus d'écho. En effet, Aurélie et ses alliés font le procès des «mecs» avant d'épurer le mal dans Paris. Ceci peut être associé au Jugement dernier : les méchants se voient confrontés à leurs méfaits avant la mort. Dans *L'Apocalypse*, l'apôtre Jean raconte une vision qu'il a eue. Ce texte est donc une révélation, le récit d'un songe. Sur ce point, nous pouvons déjà rapprocher le deuxième acte de la pièce qui ressemble étrangement à un songe. D'autre part, le texte biblique évoque le Jour où la colère de Dieu atteint son paroxysme. C'est l'heure de juger les impies et de sauver les justes. De même dans la pièce de Giraudoux, Aurélie se fait juge des «mecs». Toutefois, dans la pièce de Giraudoux le procès se fait sans la réelle présence des accusés puisque c'est le chiffonnier qui représente les «mecs». Il feint d'être l'avocat desdits accusés. Le verdict est rendu rapidement : la peine capitale. Ainsi, les accusés sont jugés et condamnés à leur insu et la peine leur est infligée grâce au piège que la folle de Chaillot leur tend. Elle les attire dans un souterrain sans issue et après les avoir invités à descendre, elle les enferme à jamais. Ainsi, Aurélie endosse le rôle du juge, puis du bourreau, ou bien si l'on rapproche cet épisode du Jugement dernier, elle se présente comme l'égale de Dieu puisque c'est elle qui juge, condamne et foudroie les pécheurs en les faisant descendre en enfer, c'est-à-dire le souterrain. De même, dans *L'Apocalypse* les méchants sont damnés et Dieu les enferme dans le puits de l'Abîme alors que les justes sont sauvés, les persécutés, les martyrs ressurgissent, ils reprennent même vie. Les bons sont aussi préservés dans la pièce et l'on voit réapparaître également les justes ayant disparus. En effet, dans la pièce les défenseurs des animaux et des plantes ressurgissent : ils représentent les gardiens du monde animal et végétal. Quant à la réapparition des Adolphe Bertaut, ils incarnent une nouvelle ère où les hommes veilleront au maintien du bonheur qu'ils ne fuiront plus désormais.

La folle de Chaillot est donc une justicière. En ce sens elle peut être rapprochée de Judith car toutes deux se donnent pour mission l'anéantissement de l'ennemi. Par ailleurs, nous pouvons rapprocher le chant des trompettes du Jugement dernier de *L'Apocalypse* et l'adaptation giralducienne. En effet, dès l'ouverture de la pièce le ton est donné par le chanteur :

Entends-tu le signal
De l'orchestre infernal !⁶⁷

La didascalie nous indique que ces deux vers sont le début de la chanson *La Belle Polonoise*. Pourtant, si l'on s'attarde sur ces deux vers, le «signal» peut être associé au retentissement de la septième trompette de l'Apocalypse et qui annonce le courroux de Dieu et l'extermination des pécheurs. Quant à l'«orchestre infernal», il peut être rapproché de l'enfer qui va ouvrir ses portes aux damnés. Toutefois, ce «signal» peut aussi être perçu comme le signe que les condamnés, les «mecs» se font entre eux. C'est la note de départ de leur machination finale qui donne du même coup le départ de leur fin proche.

3. L'accès au Salut

Face à cette spirale de péchés dans laquelle les personnages sont pour nombre d'entre eux entraînés, bon gré mal gré, ils agissent tous dans un même but : leur propre salut. Ce dernier peut avoir une valeur individuelle ou collective. Ce salut passe notamment par une vie vertueuse, par la pratique du bien et par le sacrifice.

3.1. La vertu, le Bien

En ce qui concerne la vertu, on retrouve cette qualité chez des personnages tels qu'Andromaque, Cassandre, Hécube, Hector, Troïlus, les folles (malgré leur folie apparente). Néanmoins, c'est Andromaque qui semble être le porte-parole même de la vertu car elle incarne l'épouse modèle, vertueuse, dévouée. Ses pas ne sont guidés que par l'Amour : celui qu'elle éprouve pour son époux et le fils qu'elle attend de lui. Elle est une femme pure, innocente, aimante : ceci constitue sa vertu et c'est à cela qu'elle se raccroche. Andromaque croit que seule la vertu peut sauver les hommes, ou plus précisément un amour vertueux comme elle le dit à Hélène :

Peut-être, en effet, n'aurait-elle [la guerre] pas lieu ! Peut-être, si vous l'aimiez, l'amour appellerait-il à son secours l'un de ses égaux, la générosité, l'intelligence... Personne même le destin, ne s'attaque d'un cœur léger à la passion... Et même si elle avait lieu, tant pis !⁶⁸

⁶⁷ GIRAUDOUX, Jean, *La Folle de Chaillot*, I, p. 951.

⁶⁸ GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1982, II, 8.

Cette réplique nous montre que pour Andromaque l'amour, soulignons-le l'amour vrai, vertueux, est synonyme de salut car il est capable d'empêcher les fléaux ou en tout cas de les amoindrir, d'aider à les supporter, à accepter la disgrâce.

De même, c'est aussi un amour vertueux, pur, authentique qui seul peut sauver Sodome et Gomorrhe. Cependant, dans les deux cas, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* et *Sodome et Gomorrhe*, ce n'est pas la vertu qui a le dernier mot mais la bêtise humaine et l'obstination.

La notion de bien peut être associée à la bienséance mais aussi à la notion de faire le bien autour de soi. Ceci implique également le respect du cosmos qui nous entoure, cette préoccupation est présente dans *La Folle de Chaillot*. En effet, les personnages alliés d'Aurélié refusent de voir leur environnement saccagé pour faire des fouilles de pétrole, pour en tirer de l'argent. La richesse monétaire ne justifie pas la destruction du cosmos. Ainsi, le bien passe par la préservation du groupe et de son habitat, de son paradis.

D'autre part, le Bien, au sens de juste, bonté et amour, est aussi la solution pour trouver le Salut. Il s'agit en fait de la miséricorde pour les pécheurs grâce à la bonté ou l'amour de quelques justes. Cette idée reflète une préoccupation ancienne dans la tradition antique mais aussi judéo-chrétienne. En effet, déjà dans la Genèse Abraham demande à Yahvé miséricorde pour les cités de Sodome et Gomorrhe s'il y reste encore dix justes au moins. De même dans lesdites pièces de Giraudoux, le salut du groupe repose sur la présence ou non de justes. Des personnages tels qu'Andromaque cherchent à éviter que la punition ou le fléau retombe sur les justes au même titre que ceux qui ne soucient pas d'autrui, de ses semblables. Néanmoins, par rapport à la clémence divine, le dramaturge semble plus exigeant car il ne suffit pas qu'il y ait encore des justes, il faut que ces justes soit également les élus comme c'est le cas d'Hélène et Pâris, ou Lia et Jean, ou Irma et Pierre, ou Judith. Dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* et dans *Sodome et Gomorrhe*, le couple élu repousse l'authenticité, le Bien ; tandis que dans les deux autres pièces les élus finissent par accepter leur mission.

3.2. Le sacrifice

L'idée de sacrifice transparaît dans l'œuvre de Giraudoux par le biais de certains personnages à qui une mission est confiée : celle de sauver le groupe, autrui. On leur demande de faire abstraction de leur ego et de faire ce qui est le mieux pour les autres au détriment de leur bonheur, de leur tranquillité, de leurs désirs. Il est donc question de

générosité vis-à-vis des autres, du don de soi. Pourtant, selon Marianne Mercier Campiche, Giraudoux rejette cette notion:

L'idée de sacrifice [...] est en effet parfaitement étrangère à Giraudoux, car elle s'accompagne le plus souvent du dessèchement des plus belles qualités et de l'aridité d'une âme naguère pleine de sève.⁶⁹

En réalité, ce que Giraudoux refuse c'est l'hypocrisie, le sacrifice est quelque chose d'authentique. De ce fait, il semble que le dramaturge ne dénonce pas le sacrifice. Il lui donne simplement une autre dimension. Il s'agit alors d'un don de bonne foi, un acte de générosité, d'amour envers la société. C'est ainsi qu'il faut entrevoir cette idée de sacrifice dans les œuvres de Giraudoux.

Dans notre corpus, l'esprit de sacrifice est présent chez Judith à la fin de la pièce. En effet, elle se voit obligée de garder le silence sur sa nuit d'amour avec Holopherne pour ne pas déshonorer son peuple. Elle s'y contraint après avoir entendu le messager de Dieu. L'idée de sacrifice au début de la pièce n'est pas recevable si l'on tient compte que Judith agit non pas pour sauver son peuple, mais parce qu'elle se croit l'élue. C'est donc par égocentrisme. Toutefois, son geste n'est pas perçu de la même manière de l'extérieur car le peuple juif voit en elle une héroïne qui se sacrifie pour sauver ses semblables et la cité de Béthulie. Il s'agit pour eux d'un acte de bonne foi, d'amour pour ses semblables. Ainsi, dans *Judith*, nous avons deux vérités : celle de Judith qui ne se sacrifie qu'à la fin de la pièce en gardant le silence ; et celle des Juifs qui croient que l'héroïne s'est livrée à l'ennemi, s'est sacrifiée par amour pour son peuple.

Dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, l'idée de sacrifice apparaît chez des personnages tels qu'Andromaque et Hector. Andromaque est prête à renoncer à son couple si cela pouvait sauver les Troyens. En fait, elle fait passer la survie du groupe avant son propre bonheur. De la même manière, Hector ne s'insurge pas contre les insultes qui lui sont faites à lui et à sa femme. Il fait abstraction de son orgueil, de son ego pour essayer de sauver la paix. Les réactions du couple sont donc des sacrifices qu'ils adoptent en vue du bonheur du groupe. Au contraire, les vieillards troyens préfèrent sacrifier leur peuple plutôt que de rendre Hélène car elle est trop importante à

⁶⁹ MERCIER CAMPICHE, Marianne, *op. cit.*, p. 162.

leurs yeux. Ils font preuve d'égoïsme et de vanité en faisant passer leur bien être avant la survie de leur peuple.

De façon similaire dans *Sodome et Gomorrhe*, Lia préfère sacrifier sa cité tout en sachant que la survie du groupe dépend de sa réconciliation avec Jean. Là aussi comme chez les vieillards troyens, l'idée de sacrifice fonctionne de façon inverse puisque c'est le groupe qui est sacrifié à la place de la minorité qui refuse d'être martyr et préfère satisfaire ses caprices.

D'un autre côté, le Salut passe aussi par la rédemption des personnages, ils doivent se repentir pour être sauvés. Ceci est aussi un sacrifice. C'est ce que l'Ange demande à Lia et à Jean, mais surtout à Lia. Le Salut du groupe est donc remis entre les mains d'une femme. Notre corpus littéraire comporte des personnages qui opèrent ce repentir. Il s'agit d'Irma et de Pierre. En effet, Pierre qui allait se suicider dans la Seine est sauvé par la plongeuse Irma. Il est sauvé des eaux. Or dans la tradition chrétienne l'eau est synonyme de pureté. Dans l'Épître aux Romains, l'apôtre Paul souligne que le baptême, qui implique donc l'eau, est source de pardon. Ainsi, nous pouvons dire que le sauvetage de Pierre est un nouveau baptême, une nouvelle naissance d'où il sort purifié puisqu'il se repent d'avoir cédé au chantage des prospecteurs. Parallèlement, il y a le personnage d'Irma : c'est une plongeuse et son monologue nous fait comprendre qu'elle est une prostituée. Néanmoins en sauvant Pierre, elle pratique une bonne action, elle aussi se purifie dans l'eau. De là, ces deux personnages repentis finissent par former un vrai couple à la fin de la pièce et c'est là que réside leur absolution finale.

Chapitre III : L'autorité religieuse

Nous nous devons de faire la distinction entre les divinités antiques et Dieu en tant que divinité judéo-chrétienne dans les pièces de thèmes bibliques.

1. Présence de Dieu dans les pièces

La présence de Dieu ou des dieux dans le théâtre de Giraudoux est essentiellement silencieuse. Ce silence peut peut-être s'expliquer au nom de l'amour comme nous le dit l'article «Dieu et la littérature» dans *Littérature* de Giraudoux :

Ne préfère-t-il [Dieu] pas être un secret, à être une divulgation. Je n'assurerais jamais qu'à Dieu que Dieu existe. La croyance en Dieu est l'éternel début d'un amour, c'est-à-dire un silence.⁷⁰

Cette citation nous expose une relation discrète avec Dieu qui a pour base le silence. Cette idée nous permet de comprendre le silence de Dieu dans les œuvres, même si parfois ce silence est mal reçu, mal vécu.

Néanmoins, la volonté divine se fait tout de même connaître par quelques messagers. Dans *Judith* c'est par la voix d'un prophète aux allures de vagabond et d'un garde endormi que semble se faire connaître le message divin. Dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* c'est par l'intermédiaire d'Iris que Zeus, Aphrodite et Pallas se font entendre. Dans *Sodome et Gomorrhe* c'est l'Ange qui est le représentant de Dieu, et dans *La Folle de Chaillot* il n'y a pas de message divin ni personne se présentant clairement et ouvertement comme l'envoyé de Dieu. Le silence de Dieu atteint son paroxysme dans cette dernière pièce, la religion n'a pas de place apparente. En effet, dans cette œuvre le mot Dieu n'est prononcé qu'une fois par Aurélie : «Le monde est beau et heureux. C'est Dieu qui l'a voulu. Nul homme n'y pourra rien»⁷¹. Cette réplique nous montre que la folle de Chaillot a foi en Dieu, en sa toute puissance et en sa bienveillance. Hormis ce personnage, personne d'autre ne se réfère à Dieu, les personnages semblent tous dénués de religion. Malgré cette absence apparente la tradition judéo-chrétienne est bien présente, ne serait-ce que par les noms de saints de certains personnages. De plus, nous pouvons voir dans le personnage d'Aurélie un

⁷⁰ GIRAUDOUX, Jean, «Dieu et la littérature», in *Littérature*, Paris, Gallimard, s. d., p. 121.

⁷¹ GIRAUDOUX, Jean, *La Folle de Chaillot*, II, p. 982.

messenger ou envoyé de Dieu disons implicite. En effet, elle est respectée par certains et d'autres la craignent ou plutôt la perçoivent comme une possible entrave à leur conquête. De plus, c'est elle qui juge les «mecs» et rétablit l'ordre dans le cosmos qui l'entoure, elle est donc toute-puissante comme une déesse.

Par conséquent, la présence de Dieu dans notre corpus se tient au silence. Le Tout-puissant n'intervient jamais directement et d'ailleurs cette absence pèse énormément chez Judith et chez Lia. Elles se perdent faute d'un signe de celui qu'elles vénèrent comme le souligne Rawa Kawgy-Chawa : «Le problème n'est pas en Dieu et ses exigences, le problème est dans la femme qui souffre l'abandon du divin»⁷².

Cette absence est insupportable pour les deux héroïnes car en fait l'objet de leur désir n'est pas humain mais divin : elles aiment Dieu et souhaiteraient devenir son épouse, car il représente pour elles l'être où l'entité parfaite par excellence par opposition à l'homme qui est imparfait et éphémère. Elles souhaitent remplacer un amour imparfait par un amour parfait et éternel. Cependant, elles se sentent trahies par ce silence qui signifie un «non», de ce fait les deux héroïnes se donnent à un autre par vengeance tel que le remarque Rawa Kawgy-Chawa à propos de Lia :

Pour se venger du ciel, de Dieu, de l'Ange, elle se donne au premier homme venu, à Jacques. Mais l'amour de Jacques ne peut pas la sauver, il ne fait que l'avilir.⁷³

Ces propos sont également valables pour Judith dans la mesure où elle se donne à Holopherne par vengeance. Elle se sent trahie par Dieu qui l'a abandonnée et laissée se méprendre face au faux Holopherne. Cet affront la pousse par vengeance vers le pire ennemi de son peuple, c'est-à-dire Holopherne. Néanmoins le désespoir de Judith redouble par rapport à Lia car la première se sent bafouée. Écoutons Rawa Kawgy-Chawa :

La femme, qui souffrait de la trahison du divin, est trahie une seconde fois par l'humain ! Elle tue alors pour se venger, ou, comme elle le prétendra, pour préserver sa nuit d'amour [...] ⁷⁴

⁷² KAWGY-CHAWA, Rawa, «La Femme et Dieu dans *Judith et Sodome et Gomorrhe*», in COYAULT, Sylviane, HALLAK, Choukri (dir.), *Et Giraudoux rêva la femme*, Clermont-Ferrand, CRLMC, 1999, p. 173.

⁷³ *Idem*, p. 174.

En conséquence, Judith se venge de la puissance divine à plusieurs égards : elle se venge de Dieu en se donnant à Holopherne puis en le tuant selon elle par amour. Nous rappelons que ce geste met aussi en cause la création divine puisque Judith détruit le couple qu'elle formait avec le général ennemi. Le meurtre d'Holopherne et la revendication passionnelle de Judith sont ainsi l'ultime affront de Judith envers Dieu. Toutefois, l'héroïne recouvre son visage de sainte, de pureté, conforme à la tradition, à la fin de la pièce grâce à l'intervention de la voix du garde. Par ce dénouement, Giraudoux permet à l'autorité divine d'avoir le dernier mot puisqu'il confond Judith ce qui permet de rétablir l'ordre, de concrétiser finalement la prophétie. De cette manière Judith est exaucée car elle croit réellement que Dieu ne l'a jamais délaissée et qu'Il la distingue entre les autres femmes. Toujours selon Rawa Kawgy-Chawa, c'est cette illusion qui reconforte Judith : «Si Judith a obéi à l'ange, c'est parce qu'elle se sentait élue de Dieu, aimée de Dieu»⁷⁵.

C'est ainsi cet amour qui la fait renoncer au blasphème et taire son amour infernal pour Holopherne. Dieu a eu le dernier mot, sa volonté s'accomplit, mais Judith sort aussi gagnante car elle se sent aimée de Dieu qui, en plus, lui ôte sa trahison envers lui. Elle est aimée et sa vertu est intacte : «Mais Dieu t'aimait. Mais Dieu avait décidé que d'Holopherne rien ne te toucherait»⁷⁶. Par conséquent, Judith est plus chanceuse que Lia qui ne parvient même pas à séduire l'Ange à défaut de Dieu.

Néanmoins, les paroles du garde, soit disant messenger de Dieu, peuvent être mises en cause si l'on tient compte d'une réplique de Suzanne à propos du garde: «Il est ivre !»⁷⁷. Ou encore les didascalies suivantes :

*D'un geste il a courbé les épaules de Judith vers la terre, puis s'est rejeté sur le banc, où le garde ivre mort dort à nouveau.*⁷⁸

[...]

*Le garde, ivre mort*⁷⁹

Au moment où Suzanne prononce ces mots, le garde est endormi, il ne se réveille pas réellement jusqu'à la fin de la pièce. Les paroles qu'ils profèrent sont dites

⁷⁴ *Ibidem*, p. 170-171.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 174.

⁷⁶ GIRAUDOUX, Jean, *Judith*, III, 7.

⁷⁷ *Idem*, III, 4.

⁷⁸ *Ibidem*, III, 7.

⁷⁹ *Ibidem*, III, 8.

pendant son sommeil et surtout pendant son état d'ivresse. De ce fait, le caractère divin de son discours est faussé, désacralisé puisque l'envoyé de Dieu n'est qu'un garde complètement ivre. Par ce biais, Giraudoux ridiculise l'autorité et la parole divines.

Par ailleurs, le besoin du transcendant, de Dieu est si fort que les personnages n'ont aucune difficulté à croire le message du garde. Judith voulait tellement un signe du Tout-puissant que même les paroles d'un garde ivre se convertissent pour elle en message divin. Par là, Giraudoux souligne la crédulité des personnages, on peut même dire qu'il va jusqu'à ridiculiser leur foi innocente.

2. Entité officielle

À l'exception de *La Folle de Chaillot*, Dieu ou les Dieux sont des entités à caractère officiel que l'on consulte pour demander conseil, que l'on respecte. Il est intéressant de voir l'attitude que les personnages ont envers le divin. En effet, dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, les Troyens consultent les dieux pour savoir s'ils doivent ou pas rendre Hélène aux Grecs. Dans *Judith*, Dieu semble réclamer le sacrifice de Judith et par sa main le meurtre d'Holopherne, mais cette demande n'est pas explicite. En fait ce sont les hommes qui réclament Judith. Dans *Sodome et Gomorrhe*, Dieu réclame un couple heureux pour sauver le monde, l'humanité. Dans tous les cas, les paroles divines sont entendues avec attention, respect et cela bien que Judith et Lia tentent de déjouer la volonté de Dieu.

Cependant, ce caractère officiel est dénigré et remis en cause par les propos mêmes des tout-puissants. En effet, dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* les Troyens demandent conseil aux dieux afin de savoir s'ils doivent ou non rendre Hélène aux Grecs, mais le message des dieux est contradictoire au sujet du dilemme des Troyens. Trois divinités (Aphrodite, Pallas et Zeus) se prononcent par la voix d'Iris à ce sujet et elles ne sont pas d'accord, mais Zeus va plus loin en se contredisant lui-même :

Oui, Aphrodite ; elle me charge de vous dire que l'amour est la loi du monde. Que tout ce qui double l'amour devient sacré, que se soit le mensonge, l'avarice ou la luxure. Que tout amoureux, elle le prend sous sa garde, du roi au berger en passant par l'entremetteur. J'ai bien dit l'entremetteur. S'il en est un ici, qu'il soit salué. Et qu'elle vous interdise à vous deux, Hector et Ulysse, de séparer Pâris d'Hélène. Ou il y aura la guerre.

[...]

Oui, Pallas me charge de vous dire que la raison est la loi du monde. Tout amoureux, vous fait-elle dire, déraisonne. Elle vous demande de lui avouer franchement s'il y a plus bête que le coq sur la poule ou la mouche sur la mouche. Elle n'insiste pas. Elle vous ordonne, à vous Hector et à vous Ulysse, de séparer Hélène de ce Pâris à poil frisé. Ou il y aura la guerre...

[...]

Zeus, le maître des dieux, vous fait dire que ceux qui ne voient que l'amour dans le monde sont aussi bêtes que ceux qui ne le voient pas. La sagesse, vous fait dire Zeus, le maître des dieux, c'est tantôt de faire l'amour et tantôt de ne pas le faire. Les prairies semées de coucous et de violettes, à son humble et impérieux avis, sont aussi douces à ceux qui s'étendent l'un près de l'autre, soit qu'ils lisent, soit qu'ils soufflent sur la sphère aérée du pissenlit, soit qu'ils pensent au repas du soir ou à la république. Il s'en rapporte donc à Hector et à Ulysse pour que l'on sépare Hélène et Pâris tout en ne les séparant pas. Il ordonne à tous les autres de s'éloigner, et de laisser face à face les négociateurs. Et que ceux-là s'arrangent pour qu'il n'y ait pas la guerre. Ou alors, il vous jure et il n'a jamais menacé en vain, il vous jure qu'il y aura la guerre.⁸⁰

Ils ne sont pas à l'unisson, au contraire Aphrodite défend la loi du cœur, soit des sens, Pallas se fait le porte-parole de la raison et le discours de Zeus est contradictoire, il n'aide donc en rien les Troyens et les Grecs, il les confond. Les dieux acquièrent ainsi un côté illogique et complètement dénué de sens. Ceci dénigre leur autorité puisqu'ils sont déraisonnables, presque déments. Toutefois, les divinités ne parlent que de l'union des amants, l'Amour vrai au sein du couple n'est pas abordé. Cette requête ne vient pas des dieux mais des hommes, ou plutôt d'Andromaque comme le révèle le tête-à-tête qu'elle a avec Hélène :

Andromaque : Je ne sais pas si les dieux veulent quelque chose. Mais l'univers veut quelque chose. Depuis ce matin, tout me semble le réclamer, le crier, l'exiger, les hommes, les bêtes, les plantes... Jusqu'à cet enfant en moi...

Hélène : Ils réclament quoi ?

Andromaque : Que vous aimiez Pâris.⁸¹

⁸⁰ GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, II, 12.

⁸¹ *Idem*, II, 8.

Au moment où Andromaque profère ce discours, les dieux ne se sont pas encore prononcés, mais comme nous l'avons vu leur message n'apporte aucune contribution au règlement de la crise, ni aucune requête au sujet des vrais couples. Andromaque cache sa demande derrière la volonté de l'univers qui lui semble avoir plus d'autorité que sa simple personne. Toutefois, sa requête semble proche de celle de l'Ange dans *Sodome et Gomorrhe*. En effet, tous deux demandent la présence d'un vrai couple pour pouvoir sauver le reste du groupe. Andromaque a compris que la vraie erreur de Pâris et d'Hélène est leur amour distant, le manque d'authenticité. En conséquence, nous pouvons la rapprocher de la figure de l'Ange dans *Sodome et Gomorrhe*. Dans ce cas, Andromaque tiendrait le même rôle que l'Ange, celui de messenger ; elle avertit Hélène que si elle n'aime pas réellement Pâris, alors Troie est perdue. D'un autre côté, cette réplique rappelle le début de *Judith* où tout le monde réclame et «crie» le nom de Judith et réclame quelque chose d'un personnage : Judith. Ici aussi, selon Andromaque les éléments et les gens demandent une chose à quelqu'un : Hélène, mais celle-ci ne comprend pas ce qu'on réclame, comme Judith, elle ne s'identifie pas à l'élue qui peut sauver le monde. Ainsi, la requête venant des hommes, ceci fausse le caractère transcendant des personnages, leur mission devient alors d'ordre purement humain.

En outre, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* présente un autre type de présence divine en la personne d'Hélène. En effet, en tant qu'incarnation même de la Beauté, elle acquiert une dimension divine, c'est une déesse aux yeux des vieillards troyens. Ils l'adorent, la vénèrent. Elle est d'autant plus divine qu'elle est douée de pardon pour les vieillards ; c'est du moins le sentiment qu'ils ont comme le montre cette réplique de Priam qui cherche à expliquer pourquoi Hélène ne peut pas être rendue aux Grecs :

Mon cher fils, regarde seulement cette foule, et tu comprendras ce qu'est Hélène. Elle est une espèce d'absolution. Elle prouve à tous ces vieillards que tu vois là au guet et qui ont mis des cheveux blancs au fronton de la ville, à celui-là qui a volé, à celui-là qui trafiquait des femmes, à celui-là qui manqua sa vie, qu'ils avaient au fond d'eux-mêmes une revendication secrète, qui était la beauté. Si la beauté avait été près d'eux, aussi près qu'Hélène l'est aujourd'hui, ils n'auraient pas dévalisé leurs amis, ni vendu leurs filles, ni bu leur héritage. Hélène est leur pardon, et leur revanche, et leur avenir.⁸²

⁸² *Ibidem*, I, 6.

De ce fait, nous comprenons que la femme de Ménélas est vitale pour ces personnages, elle est la Beauté synonyme de Bien en qui ils ont foi. Ainsi, si Hélène est source de miséricorde, de rédemption, elle incarne donc, pour les vieillards troyens, le rôle d'une divinité, d'un Dieu tout-puissant ayant autorité de juger les hommes et de les absoudre. Elle représente celle qui enlève le péché du monde comme le Christ.

D'un autre côté, Dieu en tant qu'autorité morale est associé à l'autorité du père par excellence, il est le Père tout-puissant. De là, l'amour et le désir que Lia et Judith éprouvent envers Dieu sont incestueux : elles refoulent leur complexe d'Œdipe sur Dieu. Toutefois, Charles Mauron, qui traite l'amour de Lia envers l'Ange, ne décèle pas un désir hétérosexuel chez la jeune femme :

L'interprétation psychologique de l'Ange permet de voir en lui un des objets sacrés qui peuplent l'univers intérieur, sans doute une figure parentale très ancienne, maternelle plutôt que paternelle.⁸³

En effet, l'ange est une figure protectrice qui peut être associée à la protection parentale. Cependant, il ne nous semble pas si évident de voir chez l'ange une figure féminine. Il semble plutôt remplacer Dieu aux yeux de Lia. À défaut de Dieu le Père tout-puissant, Lia se retourne vers l'autre figure divine à sa portée. De même que Lia, Judith semble également pâtir du complexe d'Œdipe puisqu'elle tente de séduire Dieu. Par conséquent, Dieu prend la figure d'un Don Juan qui ne laisse pas les femmes indifférentes, notamment Judith et Lia. Charles Mauron voit dans ceci un conflit intérieur : «Le lien entre le moi et le surmoi a été sexualisé : Dieu apparaît en séducteur, ou capable d'être séduit»⁸⁴. Ainsi, le lien entre le moi et le surmoi passe par le complexe d'Œdipe. Le surmoi se dérègle, il cesse de censurer les pulsions interdites. Ces dernières prennent le dessus puisque Lia et Judith avouent leur amour pour Dieu : la figure paternelle par excellence.

En ce qui concerne le côté séducteur de Dieu, Charles Mauron explique :

À l'expérience, Dieu lui apparaît plutôt comme un séducteur qui vous choisit, vous arrache à vos autres attachements, vous possède et vous abandonne.⁸⁵

⁸³ MAURON, Charles, *op. cit.*, p. 218.

⁸⁴ *Idem*, p. 218.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 49.

Ainsi, Dieu adopterait le comportement du parfait Don Juan, celui qui séduit et une fois qu'il a fait succomber sa proie, la délaisse pour en séduire une autre. Néanmoins, Lia et Judith espèrent réellement que Dieu les choisissent, les aiment et ne les délaissent pas à nouveau. Lia est sans succès, mais Judith est convaincue qu'elle a obtenu ce qu'elle voulait : selon elle, elle est l'élue aimée de Dieu ; c'est pourquoi elle accepte à la fin de la pièce de vivre dorénavant retirée du monde comme le montre les répliques suivantes :

Joachim : Tu habiteras désormais la synagogue. Tu ne laisseras parvenir à toi aucun ami, aucun parent.

Judith : C'est facile. Ma saleté et ma gloire ne me laissent plus d'autre fréquentation que Dieu.⁸⁶

Ce qui aux yeux du rabbin est le châtement de Judith pour blasphémer en criant son amour pour Holopherne est finalement perçu par la jeune femme comme le moyen de concrétiser son entreprise : se faire pardonner son penchant pour le roi ennemi et adorer Dieu. Judith accepte car elle ne veut personne d'autre que Dieu. Elle décide donc de dédier sa vie à son Dieu. La fin de la citation nous révèle que l'héroïne ne sent plus l'égale du commun des mortels car elle ne veut plus avoir à faire qu'à Dieu.

3. Du déclin des croyances au fanatisme

D'un autre côté, nous remarquons que certains personnages se méfient des dieux, ou plutôt ils n'y croient pas fermement. C'est le cas de l'oncle de Judith, de Jean et d'Holopherne dans *Judith*. En effet, dans cette pièce ce sont les seuls qui s'opposent aux prêtres et donc à l'autorité religieuse. Joseph et Jean tentent en vain de déjouer la prophétie dès le début de la pièce : l'oncle de Judith ordonne d'enfermer le prophète pour éviter que ses paroles ne se dispersent et ne gagnent plus d'alliés : «Le bâillon et dans la cave !»⁸⁷. Nous pouvons voir dans l'attitude de Joseph la crainte de perdre un être cher, mais aussi le témoignage de ceux qui ont perdu la foi en Dieu car il ne semble pas craindre ce qui est divin. L'oncle de Judith semble dénigrer les envoyés de Dieu : «Il est sale et il sent mauvais... C'est sûrement un prophète...»⁸⁸. Cette réplique nous

⁸⁶ GIRAUDOUX, Jean, *Judith*, III, 8.

⁸⁷ *Idem*, I, 1.

⁸⁸ *Ibidem*, I, 1.

montre que Joseph a une très mauvaise image des messagers de Dieu, il semble rapprocher les prophètes, ceux qui détiennent un message divin, des vagabonds. Cette conception ternit l'image des prophètes, leur autorité s'en trouve de ce fait amoindrie. En outre, son opinion et celle de Jean sur la volonté ou la parole de Dieu n'est guère plus appréciée. En effet, la prophétie concernant Judith n'est rien d'autre pour eux sinon un non-sens que tous les autres juifs vénèrent :

Jean : Tu as vu sur toutes ces vitrines des boutiques sur chaque piédestal de réverbère, gravée au diamant ou tracée au charbon, suivant les moyens de fortune de l'écrivain, cette phrase stupide sur la plus belle et la plus pure de nos filles séduisant Holopherne ?⁸⁹

À travers cette réplique de Jean dirigée à Joseph, nous pouvons déduire que les deux personnages ne croient pas à la prophétie. Ce genre de croyances leur semble «stupide», déraisonnable, mais ils savent que les gens ont besoin de cette foi pour se sentir rassurés. Il s'agit donc d'un phénomène collectif où les gens s'accrochent à ce qu'ils croient être un signe, un message de Dieu comme le remarque Jean :

Et sur chaque place, cet amalgame de vieillards hystériques, d'enfants à bec-de-lièvre et de femme étoilées de lupus qui s'assemblent autour de chaque miracle en gestation [...] ⁹⁰

De même, l'oncle de Judith ne croit pas à la volonté de Dieu selon laquelle Judith doit séduire Holopherne et le tuer pour sauver le peuple juif comme il l'avoue au grand rabbin Joachim : «Tu es rabbin, je suis banquier, et tu oses me parler de prophéties. Parlons d'hystérie collective !»⁹¹. Pour Joseph, il s'agit donc aussi d'un phénomène collectif presque pathologique. Face à cet affront envers la religion Joachim réplique : «Et je dois croire que j'ai devant moi le seul lucide, sans doute ?»⁹². Ce à quoi répond Joseph : «Si tu n'es pas le plus hypocrite, oui...»⁹³.

⁸⁹ *Ibidem*, I, 1.

⁹⁰ *Ibidem*, I, 1.

⁹¹ *Ibidem*, I, 2.

⁹² *Ibidem*, I, 2.

⁹³ *Ibidem*, I, 2.

Ainsi, s'instaure une dualité : l'hypocrisie des rabbins, voire de la religion, et le bon sens de personnages tels que Joseph, Jean et Holopherne qui semblent se passer de Dieu. Ce dernier considère que l'homme est plus heureux sans les divinités et il tente d'en persuader Judith :

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. Songe aux jeunes gens et aux jeunes filles s'étreignant simplement dans les draps frais, et se jetant les oreillers à la tête, quelques talons roses en l'air, sans anges et sans démons voyeurs... ! Songe à l'homme innocent...⁹⁴

Les derniers mots d'Holopherne sont révélateurs, car selon lui le péché trouverait sa source dans la religion. L'homme ne serait «innocent» et donc pur que sans la religion, sans Dieu. Ceci va à l'encontre des traditions, même celle du bon sauvage car même pour Rousseau le mal trouve sa source dans la société, il n'accuse en aucun cas la religion.

D'autre part, l'oncle de Judith va jusqu'à qualifier de «sauvage» ce à quoi les juifs veulent pousser Judith :

Je vois autour de moi la faim, la peste. Le moindre vent, du nord ou du sud, me rappelle, qu'entre Holopherne et nous une armée de cadavres aussi nous assiège... Mais mon peuple se sauvant par des pratiques de sauvage, par l'infamie, je regrette, cela je ne le vois pas encore.⁹⁵

L'oncle de Judith n'admettant pas que la prophétie soit raisonnable, il l'associe aux pratiques de peuples primitifs, de «sauvage».

Ils n'ont du moins pas la foi en tout ce qui se dit et ne prennent pas cela pour la volonté de Dieu. Dès le début de la pièce, Jean et Joseph nous montrent par le défaut de foi qu'ils ne croient pas en la destinée de Judith. Ils voient dans tout cela de l'hypocrisie et refusent que Judith soit le bouc émissaire des croyances infondées et manipulées par les rabbins et les autres Juifs.

⁹⁴ *Ibidem*, II, 4.

⁹⁵ *Ibidem*, I, 2.

En fait, comme Judith et Lia, les Juifs dans *Judith* se raccrochent à tout ce qui leur semble pouvoir être un signe de Dieu. Ce signe pour eux est d'une absolue nécessité alors que pour Jean et Joseph ce n'est pas le cas. Ces derniers suivent leur raison alors que les autres se fient à leur foi. D'ailleurs Joseph pense que sa nièce aussi suit sa raison : «Si Judith veut le [le grand rabbin] recevoir, elle le recevra. Elle a de la défense et de la raison...»⁹⁶. De ce fait, Joseph ne craint pas trop pour sa nièce au début de la pièce, il ne se doute pas qu'elle aussi a besoin d'un signe de Dieu, qu'elle souffre de l'absence du Tout-puissant. Cependant, Jean sait que l'absence de bon sens les rôde : «La seule raison où nous en sommes, affamés, à la veille du massacre, c'est le déraisonnable. Et en ce sens, l'invention des prêtres est logique. Eux ont raison.»⁹⁷.

La déraison est une menace qui pèse sur la société et Jean en a conscience. Il va jusqu'à prétendre qu'en temps de crise les hommes se réfugient dans la religion qui devient source de raison et plus seulement de foi. Les choses s'inversent donc, cela représente un danger car les gens confondent un acte de foi et un raisonnement logique. La raison semble ne plus être capable de leur venir en aide, ils ont donc recours à la foi. Cette solution leur semble être la seule issue de secours, la foi en Dieu et en son omnipotence seule capable de les sauver devient vitale. Toutefois, ils nécessitent d'un signe pour se convaincre que Dieu ne les a pas abandonnés. Par conséquent, nous pouvons considérer que ce besoin vital de signe du divin révèle un manque de foi en Dieu. La société remet en cause inconsciemment le Tout-puissant au fond d'elle-même à cause de son silence. Les hommes ont besoin d'un signe pour se rassurer et se rappeler que Dieu existe. Néanmoins, ce manque de proximité avec les divinités est tellement convoité, désiré qu'il les conduit à des extrêmes : tout et n'importe quoi peut être alors pris pour une parole et, ou un geste divins. C'est notamment le cas à la fin de *Judith* où les paroles d'un garde ivre mort sont entendues et prises pour un message de Dieu. Ainsi, le déclin de la foi conduit à l'aveuglement et entraîne paradoxalement la plupart dans le fanatisme.

⁹⁶ *Ibidem*, I, 1.

⁹⁷ *Ibidem*, I, 1.

Chapitre IV : Destin et fatalité : des forces transcendantes ou cosmiques ?

Le destin et la fatalité sont des notions que Giraudoux traite dans son œuvre. Elles sont présentées de façon entrelacée et conservent leur caractère inéluctable.

1. Le destin : «forme accélérée du temps»

Dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* Cassandre présente une définition du destin à Andromaque dès la scène d'exposition : «C'est simplement la forme accélérée du temps. C'est épouvantable»⁹⁸. Cette réplique démontre un lien entre le destin et le temps, et l'adjectif «épouvantable» rapproche ces deux concepts de la fatalité. Ces trois idées forment donc un système indissociable. En outre, face à l'incompréhension d'Andromaque, Cassandre compare tout ceci à un tigre : «À ton aise. Ayons recours aux métaphores. Figure-toi un tigre. Tu la comprends, celle-là ? C'est la métaphore pour jeunes filles. Un tigre qui dort»⁹⁹. Cassandre utilise la figure d'une bête sauvage dangereuse dont le réveil imminent et imprévu représente une menace, un péril. Cette comparaison ne s'arrête pas là car à la fin de la scène d'exposition le tigre et Hector se confondent. En effet, Cassandre semble associer le tigre à Hector :

Cassandre : Ah ! Hector rentre dans la gloire chez sa femme adorée !... Il ouvre un œil... Ah ! Les hémiplegiques se croient immortels sur leurs petits bancs !... Il s'étire... Ah ! Il est aujourd'hui une chance pour que la paix s'installe sur le monde !... Il se poulèche... Et Andromaque va avoir un fils ! Et les cuirassiers se baissent maintenant sur l'étrier pour caresser les matous dans les créneaux !... Il se met en marche !

[...] Et il monte sans bruit les escaliers du palais. Il pousse du mufler les portes...

Le voilà... Le voilà...

La voix d'Hector : Andromaque !

Andromaque : Tu mens !... C'est Hector !

Cassandre : Qui t'as dit autre chose ?¹⁰⁰

⁹⁸ GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, I, 1.

⁹⁹ *Idem*, I, 1.

¹⁰⁰ *Ibidem*, I, 1.

Ces répliques nous annoncent le réveil du tigre, c'est-à-dire du destin, la marche inéluctable des choses, le temps mais aussi l'arrivée d'Hector ; les trois coïncident. Hector semble incarner ce tigre. Cassandre nous avertit dès le début de la pièce : le destin en la personne d'Hector est en marche, rien ne pourra l'arrêter et il déclenchera fatalement la guerre, le destin s'accomplira.

2. Le libre-arbitre face au destin et à la fatalité

Si le destin et la fatalité sont inéluctables, il est intéressant de voir ce que devient le libre-arbitre des héros de notre corpus et où se situe la limite entre la volonté humaine et le destin, et donc où s'arrête la responsabilité des personnages et de leurs actes ou leurs fautes. Où s'arrête notre volonté ? Notre libre-arbitre est-il impuissant face au destin, à la fatalité ?

Dans *Judith*, l'héroïne juive et ce dont le grand rabbin veut en faire sont définis de la manière suivante par Joseph : «Une grande Juive, une héroïne : une femme hors de son destin, une déclassée»¹⁰¹. Cette définition de l'oncle de Judith met en avant le caractère à part des héroïnes, pour lui elles sont des êtres exclus. Cette conception est proche de celle d'Ulysse au sujet d'Hélène : «Elle est une des rares créatures que le destin met en circulation sur la terre pour son usage personnel»¹⁰². Les paroles d'Ulysse nous révèlent qu'Hélène est une héroïne au-dessus des autres, sur laquelle personne n'a prise. Elle est comme Judith différente du reste du groupe par sa relation directe avec le destin. Toutes deux sont les personnages par qui le destin s'accomplit. Elles semblent dans ce cas dépourvues de libre-arbitre. Cependant, Judith, elle, se croit libre car elle refuse d'abord sa destinée et parce qu'ensuite elle trahit Dieu en se donnant à Holopherne selon elle. Pourtant, la fin de la pièce lui enlève toute volonté d'action si l'on tient compte du message du garde. Contrairement à cette dernière, Hélène sait que le destin est inéluctable et que sa volonté, son libre-arbitre n'ont aucune autorité face au destin, à la fatalité comme le montre ces mots qu'elle dirige à Hector :

Je n'hésite pas à choisir. Ce serait trop facile de dire «Je fais ceci», ou «Je fais cela» pour ceci ou cela se fit. [...] Ce n'est pas en manœuvrant des enfants qu'on détermine le destin...¹⁰³

¹⁰¹ GIRAUDOUX, Jean, *Judith*, I, 2.

¹⁰² GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, II, 13.

¹⁰³ *Idem*, I, 9.

Par ce discours, Hélène veut dire que nos actions n'influencent pas le destin car il est prédestiné. D'autre part, le terme «enfants» peut être associé à l'innocence ce qui fait d'Hélène un personnage innocent. Ceci lui enlève toute culpabilité ou toute responsabilité face aux terribles événements qui s'annoncent. Les tentatives d'Hector pour convaincre Hélène sont vaines, mais pas par faute de bonne volonté de la reine grecque, mais par son innocente impuissance face aux événements. En fait, la volonté n'est pas suffisante pour déjouer l'avenir et le cours des choses. En tout cas, la volonté d'Hélène, d'Hector, d'Andromaque, Hécube, Cassandre ne sont pas suffisantes. Dans cette pièce, le libre-arbitre et l'action n'ont pas une relation de cause à effet sur le destin. Bien qu'Hector refuse toute résignation, il n'arrive pas à éviter le conflit. Andromaque et son époux sont les seuls dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* à ne jamais perdre espoir et à vouloir changer les choses, le destin. Malgré la fatalité qui retombe sur Troie, ils croient fermement en leur libre-arbitre et au pouvoir d'action de ce dernier. Pourtant, le dénouement de la pièce ne leur donne pas raison. En effet, ils finissent par être confrontés à l'inéluctable, au conflit. Hector, déclenche malgré lui la guerre en assassinant Démokos. Il n'a pas freiné la fatalité, il n'a fait qu'accomplir le destin et son libre-arbitre n'a alors aucune importance, ni aucune conséquence qui puisse déjouer les éléments, le destin.

Toutefois, une relation de cause à effet, entre la volonté des personnages et le destin, semble s'instaurer dans *Sodome et Gomorrhe* car Lia condamne tout le monde y compris elle-même par son refus de renouer avec Jean en tant que couple modèle. Elle renonce de plein gré à la chance que l'Ange lui a donnée. Néanmoins, s'il on tient compte de la tradition biblique, c'est-à-dire la fin fatale des cités, la relation de cause à effet cesse d'exister. Dans ce cas, Lia cesse d'être coupable, car son refus se devrait à l'accomplissement inéluctable du destin.

D'un autre côté, bien que le destin soit imparable, le rabbin a foi en certains éléments qu'il croit être capables de déjouer l'avenir, il s'exprime en ces termes :

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, le doigt de David, le doigt de Jahel, le doigt de Judith...¹⁰⁴

¹⁰⁴ GIRAUDOUX, Jean, *Judith*, I, 2.

Dans «terribles engrenages» nous pouvons voir une référence au destin, à la fatalité ; à ce sujet la conception de destin semble se rapprocher de la conception de Cocteau notamment dans *La Machine infernale* où les dieux et le destin forment une machine infernale comme une spirale sans fin, quelque chose de machiavélique contre l'être humain. Cependant la suite de la phrase nous montre que le rabbin sait comment dompter la machine : par l'entremise d'enfants qui incarnent l'innocence, ou des femmes que l'on peut associer à la douceur ou plutôt la séduction.

Ainsi, pour le grand rabbin le destin a prévu la destruction de Béthulie et du peuple Juif mais par Judith la machine peut être déjouée. Leur destin dépend alors du libre-arbitre de l'héroïne juive, à savoir (au début de la pièce) si elle accepte ou pas sa mission pour certains, sa destinée pour d'autres. La fin de la pièce contredit le rabbin puisque le garde ivre, messenger de Dieu, révèle aux personnages que le cours des choses n'a pas été troublé, chaque personnage a joué son rôle selon l'ordre préétabli du destin. De ce fait, le libre-arbitre et la volonté humaine ne sont qu'illusion. L'homme ne peut qu'essayer de déjouer le destin ou de le dompter, c'est une quête inaccessible que les héros espèrent sans cesse pouvoir accomplir. C'est une chimère que les personnages poursuivent sans relâche.

D'autre part, le destin apparaît dans l'œuvre de Giraudoux comme une «volonté étrangère et inconsciente»¹⁰⁵ aux personnages. Ils se sentent guidés inéluctablement par quelque chose d'inexplicable qui n'est autre que le destin. René Marill Albérès souligne que dans *Judith* le caractère inéluctable des choses prend une dimension divine :

Judith est en somme une héroïne qui s'aperçoit que les héros ne décident pas du destin. Une volonté étrangère et inconsciente les mène, à laquelle elle donne le nom de Dieu pour rester dans l'atmosphère biblique.¹⁰⁶

De là, on comprend que ce qui est inexplicable s'élucide par le recours au transcendant, c'est un refuge que les personnages utilisent pour se sécuriser, cela leur permet de justifier et expliquer ce qu'ils ne contrôlent pas. En outre, le destin résume les adversités inattendues que la vie introduit dans la vie des héros. René Marill Albérès définit la notion de destin dans le théâtre de Giraudoux en ces termes :

¹⁰⁵ L'expression est de René Marill Albérès. Cf. ALBÉRÈS, René Marill, *Esthétique et Morale chez Jean Giraudoux*, Paris, Librairie Nizet, 1970, p. 394.

¹⁰⁶ *Idem, Ibidem.*

C'est alors qu'apparaît le destin, image des forces et des hasards qui échappent au contrôle humain. Il prend l'apparence d'une volonté extérieure à l'humanité¹⁰⁷

Ainsi, le destin semble s'apparenté à tout ce qui n'est pas humain et que l'homme ne peut pas contrôler. C'est ce qui le guide malgré lui vers de bonnes opportunités ou vers des catastrophes. D'un autre côté le caractère inéluctable du destin dans l'œuvre de Giraudoux subit une influence tolstoïenne. En effet, Tolstoï se sert du destin pour expliquer les évènements :

la marche des choses de ce monde est arrêtée d'avance, elle est subordonnée au concours de tous les libres arbitres des personnes qui y prennent part, et les Napoléons n'ont sur elle qu'une influence extérieure et apparente.¹⁰⁸

Cette citation nous montre que cet auteur, tout comme Giraudoux, minimise la responsabilité des hommes à travers l'idée de destin. Nos actions et notre libre-arbitre sont limités par l'ordre des choses, par le destin, par des phénomènes extérieurs à l'homme qui rendent nos choix et nos vies des faits prédestinés. L'ordre des choses est en fait la conjonction des volontés humaines, des circonstances économiques, politiques, naturelles. Le destin selon la pensée tolstoïenne est le résultat d'une alchimie complexe où tout entre en ligne de compte. Nous pouvons réduire cet axiome comme Cassandre le fait à la «bêtise humaine et celle des éléments». Le destin perd alors son caractère uniforme, le déroulement des évènements a pour cause un ensemble d'éléments qui fait du destin le résultat d'une action collective comme René Marill Albères le remarque: «La Fatalité est un phénomène collectif, et, pour cette raison, difficilement prévisible»¹⁰⁹. Ce caractère collectif implique également une responsabilité collective. Ainsi les personnages ne sont pas personnellement responsables, c'est le groupe et les éléments extérieurs, extrahumains.

Néanmoins, il semble que la notion de destin et de libre-arbitre évolue dans l'œuvre de Giraudoux. En effet, dans *Judith* mais aussi dans *Sodome et Gomorrhe* la «volonté étrangère» du destin est associée à Dieu et l'homme se voit incapable de la

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 394.

¹⁰⁸ TOLSTOÏ, Léon, *La Guerre et la Paix*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1952, p. 1022.

¹⁰⁹ ALBÈRES, René Marill, *op. cit.*, p. 399.

déjouer. Dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, elle est tout ce qui est inhumain mais les dieux n'ont aucune prise sur elle. Cette idée justifie la résignation de Cassandre. Elle ne fait rien, elle sait que sa volonté n'est pas suffisante pour changer l'avenir. Ce personnage incarne une figure résignée, son action se limite à avertir les autres personnages des fléaux qui les menacent, mais elle n'est pas entendue. Cassandre se trouve dans un monde à part, elle a accès à la vérité mais les autres personnages ne croient pas ses dires. De même, dans *La Folle de Chaillot*, Aurélie est présentée au début de la pièce comme un être à part, quelqu'un qui gêne comme le montre cette requête du Président : «Garçon, faites circuler cette femme !»¹¹⁰. Aurélie dérange les prospecteurs. Tout ce qu'elle dit est mis sous le signe de la folie et n'est donc pas pris en compte. De ce fait, nous pouvons rapprocher Aurélie et Cassandre car toutes deux souffrent du même mal : elles vivent dans une autre dimension et la majorité des gens ne leur accorde aucun crédit. À ce stade, ces deux personnages et leur libre-arbitre n'ont aucune influence sur la réalité, sur le destin. Toutefois, le statut d'Aurélie évolue rapidement dans la pièce. En effet, elle est très vite vue comme une menace :

Voilà nos vrais ennemis, Baron ! Ceux dont nous devons vider Paris, toute affaire cessante ! Ces fantoches tous dissemblables, de couleur, de taille, d'allure ! [...] Notre pouvoir expire là où subsiste la pauvreté joyeuse, la domesticité méprisante et frondeuse, la folie respectée et adulée. Car voyez cette folle [Aurélie] ! Le garçon l'installe avec des grâces de pied, et sans qu'elle ait à consommer, au meilleur point de la terrasse.¹¹¹

Cette crainte des «mecs» révèle qu'Aurélie a un pouvoir d'action. Son libre-arbitre peut changer les choses. Son emprise augmente dès le moment où elle se trouve des alliés et où elle affronte la réalité en face dans le but de l'améliorer. Aurélie est le seul personnage dans notre corpus dont le libre-arbitre influence réellement le cours des choses. Ainsi, Aurélie représente la revanche de Cassandre car *La Folle de Chaillot* réussit à sauver Chaillot, Paris, le monde.

En conséquence, dans *La Folle de Chaillot* les personnages et la notion de destinée semblent progresser grâce à Aurélie et les autres folles. Ces personnages incarnent la persévérance et le libre-arbitre absolu. En effet, elles déjouent le destin à

¹¹⁰ GIRAUDOUX, Jean, *La Folle de Chaillot*, I, p. 965.

¹¹¹ *Idem*, I, p. 966.

travers le monde imaginaire qu'elles créent. D'un autre côté, elles croient en la volonté de l'homme et son succès. Elles évitent les forages dans Paris et la destruction que cela entraînerait. Aurélie rétablit également l'ordre des choses en réunissant Pierre et Irma. Elle leur fait comprendre que le monde nous offre des opportunités pour être heureux et que nous devons les reconnaître. Nous avons ensuite le choix de les saisir ou pas. Dans cette dernière pièce de Giraudoux, c'est le libre-arbitre qui gagne la partie au détriment du destin. Néanmoins, cette victoire ne s'opère que parce qu'Aurélie est en communion avec l'univers, le cosmos. C'est en comprenant le monde qui l'entoure, en étant à l'unisson avec le cosmos qu'Aurélie réussit à faire valoir sa volonté face à l'ordre des choses. Les personnages ont donc un pouvoir d'action sur leur vie, leur destinée.

En outre, l'action au théâtre est synonyme de langage. Martine David rappelle la fonction du langage au théâtre en ces termes :

Le langage théâtral a enfin une *double fonction* : il peut être action (dans *La Pratique du Théâtre*, l'abbé d'Aubignac écrit : «Au théâtre, parler c'est agir») ou instrument de l'action. Dans le premier cas, la parole a pour finalité d'agir dans l'immédiat sur l'interlocuteur, de provoquer ses réactions, éventuellement pour ménager par ce biais des effets de surprise ; dans le second, elle véhicule une information, une idée, un sentiment qui contribue à éclaircir la situation dramatique et pourra faire progresser l'action dans le futur.¹¹²

De ce fait, si le langage est action dans le théâtre, nous pouvons remarquer que *La guerre de Troie n'aura pas lieu* s'ouvre sur cette réplique d'Andromaque : «La guerre de Troie n'aura pas lieu, Cassandre !¹¹³». Le discours d'Andromaque est plutôt volonté d'agir qu'action, mais le personnage croit en son pouvoir d'action. En conséquence, si le langage est action, alors il pourrait être le moyen pour déjouer ou influencer le destin. C'est ce que croient les personnages. Ils espèrent que leurs paroles transforment la réalité et que leur volonté, leurs souhaits se concrétisent, deviennent réalité. Les folles dans *La Folle de Chaillot* en sont un exemple car elles espèrent pouvoir effacer ou modifier leur destin passé en parlant à Adolphe Bertaut ou à un chien mort. Le fait de leur parler les rend réels, elles font abstraction du destin, de la réalité. Néanmoins, le pouvoir d'action du langage n'est qu'un leurre. Le langage n'est pas

¹¹² DAVID, Martine, *Le théâtre*, Paris, Belin, , «Sujets», 1995, p. 100.

¹¹³ GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, I, 1.

suffisamment puissant pour changer le cours des choses. La guerre de Troie a lieu ; Judith devient l'héroïne juive qui a tué l'ennemi des Juifs et non son amant ; le discours de Lia ne lui permet pas d'être aimée de Dieu ni de l'Ange ; Aurélie ne renoue pas réellement avec Adolphe Bertaut. Pourtant, dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* la fausse accusation que Démokos fait déclenche la guerre. Il est dans ce cas difficile de trancher entre le pouvoir du langage et le destin. La parole de Démokos est action puisqu'elle engendre la guerre, mais nous pouvons aussi considérer que ce personnage n'est autre que l'instrument du destin au même titre qu'Hélène et alors sa volonté, ses paroles sont guidées par la fatalité. Il ne serait alors que le jouet du destin.

D'autre part, il semble que l'œuvre de Giraudoux soit empreinte de l'influence de la pensée de Spinoza en ce qui concerne le libre-arbitre. En effet, pour ce penseur, le libre-arbitre est une illusion ; tout est sous la dépendance du déterminisme :

J'appelle libre, quant à moi, une chose qui est et agit par la seule nécessité de sa nature ; contrainte, celle qui est déterminée par une autre à exister et à agir d'une certaine façon déterminée. [...] Telle est cette liberté humaine que tous se vantent de posséder et qui consiste en cela seul que les hommes ont conscience de leurs appétits et ignorent les causes qui les déterminent.¹¹⁴

Selon Spinoza, nous avons conscience de nos actes mais ce n'est pas pour cela que nous les déterminons. Ces actes découlent de la nécessité, d'un déterminisme naturel que les lois de la nature nous imposent. Dieu, la nature et le destin forment un tout ; c'est cette Totalité qui nous détermine. En fait, c'est la Nature, divine, qui détermine toute chose. Pour Spinoza, Dieu est la Nature ; il refuse le surnaturel. Pour lui le divin se confond avec le cosmos, le naturel. Ceci rejoint le panthéisme. Sur ce point, Spinoza influence Giraudoux. En effet, comme nous l'avons vu la destinée des personnages dépend du cosmos qui acquiert une dimension sacrée. En outre, les personnages de notre corpus littéraire ont l'illusion de maîtriser le cours de leur vie. C'est le cas de Judith lors de sa révolte contre Dieu, des «mecs» dans *La Folle de Chaillot*. Il en est de même pour les Grecs et les Troyens dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* et des personnages dans *Sodome et Gomorrhe*. Cependant, des personnages tels que Cassandre, Hélène et Ulysse, dans *La guerre de Troie n'aura pas*

¹¹⁴ SPINOZA, Baruch, «Lettre 58», in *Œuvres. Traité politique – Lettres*, Paris, Garnier, 1929, t. III.

lieu, ont conscience des limitations de l'homme. Ils savent qu'ils ne sont pas absolument libres et que leur vie dépend des lois de la nature, du destin. Il en est ainsi pour les divinités qui apparaissent dans cette pièce ; même les dieux doivent se plier aux exigences de la nature, ils n'ont pas une volonté pure. C'est l'ordre naturel du cosmos, le destin qui déterminent les hommes et leurs actions. Cette notion est bien présente dans le théâtre de Giraudoux. Les personnages ont l'illusion d'être libres, mais l'absolue liberté est un leur. Néanmoins, la liberté peut devenir accessible si l'homme renoue de façon harmonieuse avec la nature. En effet, c'est par l'union avec le cosmos que l'homme trouvera la paix, car par cette liaison l'homme ne sera plus un étranger dans la Nature. Les lois de la nature ne sont pas une contrainte, elles sont naturelles, c'est une nécessité. Ainsi, être libre c'est obéir aux lois de la nature, et ce que Spinoza met en cause est la croyance en un libre-arbitre absolu. Cette conception de la vie est également présente dans notre corpus littéraire. Giraudoux met en scène un personnage qui a perçu cette vérité. Il s'agit d'Aurélié dans *La Folle de Chaillot*, elle a compris que la liberté de l'homme passe par l'harmonie avec les lois de la nature, c'est pourquoi elle veut préserver le monde qui l'entoure. Elle veut rénover la communion avec le cosmos pour pouvoir être libre. En fait, Giraudoux dénonce l'égoïsme, l'anthropocentrisme en faveur de l'harmonie cosmique ou universelle et humaine.

En définitive, Giraudoux mélange les traditions gréco-romaine et judéo-chrétienne tout en créant une rupture par les nouveautés qu'il apporte aux thèmes. Il adapte les thèmes antiques mais la religion est toujours présente. Les pièces se retrouvent liées entre elles par l'angoisse face à l'absence de bonheur ou à la possible perte de ce même bonheur. Cette peur se justifie par la menace qui pèse sur certains couples. Ils représentent les couples élus, édéniques et par là ils donnent voix aux couples en général. Leur rupture signifie de ce fait une menace pour le groupe qui vit dans la déchéance et multiplie les péchés, ils remettent en cause les traditions chrétiennes comme la Création, les sept péchés capitaux. Ces traditions sont en fait perçues comme des codes, des règles naturelles et humaines dont dépendent la survie et le bonheur de la société. Leur salut repose alors sur l'amour vrai des couples élus, et sur le sacrifice de ces élus, donc par le Bien et l'Amour, la communion avec le Cosmos.

Face à cela les pièces sont marquées par l'omniprésence du divin et surtout la tradition judéo-chrétienne par les noms des personnages, les références à des thèmes, des épisodes bibliques. Ceci démontre un certain intérêt de la part du dramaturge en ce

qui concerne la question religieuse. Néanmoins, cette omniprésence sert essentiellement à questionner, voire remettre en cause ou dénoncer les maux que peuvent provoquer la religion. Les croyances exacerbées conduisent aux meurtres, aux guerres, mais elles cachent aussi un désir d'absolu sur terre, chose impossible. D'autre part, Giraudoux souligne dans son œuvre que la tradition chrétienne a introduit une mauvaise conscience innée à travers l'héritage du péché originel. Le dramaturge tente d'y remédier en refaisant la création : en recréant des couples vrais, l'auteur les absout de toute faute car ils sont nouveaux, donc encore purs.

Par ailleurs, les personnages sont confrontés aux dieux de qui ils attendent un geste qui représente pour eux un réconfort spirituel, mais ces derniers sont silencieux dans les pièces mais non moins présents. En effet, leur absence de signe est très mal vécue par Judith ou Lia comme nous l'avons vu. L'autorité religieuse et surtout la présence de Dieu sont vitales pour ces personnages, mais cette nécessité n'apporte rien de bon. Ceci les conduit irrémédiablement au fanatisme. Les personnages s'accrochent à tout pour se sentir proches et aimés de Dieu. Cette quête divine est en somme le déplacement du manque d'amour humain sur le divin. En fait, les personnages se sentent incomplets avec l'amour humain car il est imparfait alors que dans la quête de Dieu et de son amour, ils espèrent trouver la perfection et l'éternel. Cette quête semble désespérée et le dramaturge ridiculise la voix des dieux. Ils adoptent des formes burlesques comme le garde ivre dans *Judith* et tiennent des propos incohérents comme dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* mais ils peuvent aussi se dissimuler derrière la folie apparente comme chez Aurélie. Néanmoins cette dernière n'est molestée que par les mecs. Elle et Cassandre sont clairvoyantes, mais tandis qu'Aurélie passe à l'action, et se présente comme une justicière, Cassandre, elle, ne sait pas comment résoudre les maux qui touchent Troie. Elle les comprend mais est incapable d'y remédier, elle n'a donc pas le pouvoir dont jouit Aurélie. Judith aussi est une justicière mais ses fins sont personnelles, passionnelles.

En conséquence, le Salut de l'humanité passe par la raison de l'homme et l'Amour vrai et dans notre corpus cette responsabilité repose sur quelques femmes : Judith dans la pièce du même nom, Hélène dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Lia dans *Sodome et Gomorrhe*, les folles et Irma dans *La Folle de Chaillot*. On constate donc que le triomphe dans *Judith* et *La Folle de Chaillot* se doit à l'action des personnages qui semblaient à première vue les plus faibles : les femmes. Dans les autres pièces la situation est la même mais les héroïnes refusent d'agir. De cette manière, les

personnages se différencient par leur destin et la fatalité qui retombent sur eux. Bien que certains veuillent protéger leur groupe, leur bêtise ou le hasard les laissent pieds et points liés ou les conduit à déclencher ce qu'ils voulaient le moins, comme Hector. D'autres comme Judith et Aurélie ont le pouvoir d'agir et elles s'en servent, alors que d'autres sont originellement ou naturellement le jouet du destin comme Hélène. En conséquence, chacun accomplit son destin, mais seuls les élus sont à même de changer le cours des choses. Ceux-là, Aurélie, Judith et Lia, sont absolument libres d'agir ou non pour le bien du groupe.

En somme, Giraudoux ridiculise les dieux ou Dieu à travers ses messagers, mais il défend les grandes thèses du Christianisme : le Bien, l'Amour, le couple, la famille. Ainsi, ce que Giraudoux critique est l'attitude des hommes et ce qu'ils font de la religion, des Dieux ou de Dieu.

Finalement, Giraudoux prône la communion avec la nature. Pour lui c'est le vrai péché originel de l'humanité : l'éloignement de l'homme et de la nature. Leur absolution passe donc par l'union des hommes, par de vrais couples, et par l'union harmonieuse avec la nature, le monde, l'univers.

Troisième partie: Le domaine privé

Chapitre I : Les liens affectifs

Dans cette partie, nous nous proposons de nous pencher sur le domaine privé de la société : c'est-à-dire la famille, les liens affectifs et les maux qui peuvent y exister.

En ce qui concerne les liens affectifs nous nous proposons de voir les différents objets de l'Amour et les différentes façons d'aimer présentes dans notre corpus littéraire. Nous avons tout d'abord l'amour maternel, on le retrouve chez Hécube, Andromaque dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* et, d'une certaine manière, chez Aurélie dans *La Folle de Chaillot*¹¹⁵.

1. L'amour maternel

Les liens qui unissent une mère à un fils sont très forts dans le théâtre de Giraudoux, nous en avons quelques exemples. Tout d'abord, Hécube notamment vis-à-vis d'Hector, puis Andromaque et l'enfant qu'elle s'apprête à mettre au monde, mais aussi Aurélie qui se rapproche du rôle de la mère dans sa relation avec Pierre et Irma. Ces femmes aiment leurs progénitures et ne souhaitent que les protéger des fléaux du monde et les voir heureux. Elles veillent sur leurs petits, elles sont ainsi synonyme de protection, d'amour, de dévouement, de soutien, de courage.

Pour ce qui est d'Andromaque, la peur qu'elle a de voir son enfant devenir un soldat lui fait proférer des menaces contre la vie ou l'intégrité physique de ce dernier pour éviter qu'il puisse prendre part aux combats. Ce dialogue entre Hector et Andromaque en est un exemple :

Andromaque : Il ne sera pas lâche. Mais je lui aurais coupé l'index de la main droite.

Hector : Si toutes les mères coupent l'index droit de leur fils, les armées de l'univers se feront la guerre sans index... Et si elles lui coupent la jambe droite, les armées seront unijambistes... Et si elles lui crèvent les yeux, les armées seront aveugles, mais il y aura des armées, et dans la mêlée elles se chercheront le défaut de l'aîne, ou la gorge, à tâtons...

Andromaque : Je le tuerai plutôt.

¹¹⁵ Nous n'évoquons pas l'amour filial ni l'amour paternel dans notre étude car ces deux aspects ne sont pas réellement traités dans notre corpus. Il semblerait que Giraudoux donne plus de valeur ou d'importance à l'amour dont la femme est source au détriment des sentiments des hommes, excepté ce qui a trait aux relations amoureuses.

Hector : Voilà la vraie solution maternelle des guerres.

Andromaque : Ne ris pas. Je peux encore le tuer avant sa naissance.¹¹⁶

Cette réaction meurtrière d'Andromaque va à l'encontre de la figure aimante que le personnage incarne habituellement. L'idée de voir un jour son enfant partir au combat lui semble insupportable, elle préfère opter pour l'infanticide. Dans cette scène, l'amour qu'Andromaque ressent pour son bébé devient un amour aliéné. Elle oublie qu'en voulant étouffer la vie qui grandit en elle, elle ne fait que changer le visage de l'ennemi. En suivant la solution d'Andromaque, l'ennemi à craindre n'est plus seulement le soldat du camp opposé dans une guerre, l'ennemi des futurs soldats les rôde dès leur naissance, la figure de la mère deviendrait alors menaçante. Toutefois, nous pouvons comprendre que les paroles de la femme d'Hector ne sont que le miroir de l'épouvante qu'elle éprouve face à un conflit armé imminent avec les Grecs. En outre, la solution désespérée et déraisonnable d'Andromaque ne lui éviterait pas la perte d'un être cher, en l'occurrence son fils. Son désarroi lui fait dire des atrocités qui ne correspondent nullement aux valeurs qu'elle défend, c'est-à-dire l'Amour.

2. L'amour conjugal : la passion, l'aimantation, le couple traditionnel

Giraudoux accorde une place primordiale aux liens affectifs qui existent au sein d'un couple. D'ailleurs c'est sur le concept du couple que repose la société selon l'auteur. En effet, ils représentent le principal pilier de l'équilibre social. Ainsi, Giraudoux nous montre à travers ses personnages les rouages de l'amour conjugal et ses différences selon la conception des couples à propos de l'amour. Le dramaturge met également en évidence les conflits que peuvent engendrer au sein de l'homme et la femme ces différents concepts de l'Amour. Nous sommes ainsi confrontés à plusieurs sortes d'amour : passionnel, courtois, traditionnel.

Tout d'abord considérons l'amour passionnel. Dans cette catégorie, nous pouvons y inclure Andromaque¹¹⁷, Judith, mais aussi Aurélie. Pour ces personnages, l'amour est un lien très fort, où l'on ne trouve pas de moyen terme. Dans cette conception du couple, les amants doivent être réellement soudés, comme attachés l'un à l'autre sinon l'un d'eux risque de partir comme le dit Aurélie, la Folle de Chaillot :

¹¹⁶ GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, I, 3.

¹¹⁷ Nous traiterons le cas d'Andromaque plus en détail dans le couple traditionnel car ce personnage nous semble à la frontière entre l'amour passionnel et l'amour traditionnel, c'est-à-dire le couple dit traditionnel.

«Quand on laisse partir quelqu'un, on ne le revoit jamais [...] J'ai laissé partir Adolphe Bertaut. Je le tenais pourtant bien. Je ne l'ai jamais revu»¹¹⁸.

Dans le cas de Judith, cet amour passionnel la conduit même au crime passionnel : l'assassinat de l'être aimé, en l'occurrence Holopherne. Ce crime s'explique par la jalousie que Judith éprouve ; elle refuse de ne pas être l'unique femme d'Holopherne, elle ne supporte pas l'idée qu'il puisse la trahir. Le seul assoupissement de son amant constitue à ses yeux déjà le début d'un éloignement au sein de leur couple :

C'est au moment où Judith a tout oublié de son état, de sa mission, de sa race que j'ai frappé... [...] car que me restait-il désormais au monde, entre un peuple que j'ai déserté et qui me hait, et un amant auquel le sommeil fournissait contre moi son premier oubli et sa première trahison ?¹¹⁹

Judith justifie l'assassinat d'Holopherne en accusant ce dernier d'infidélité. En effet, l'héroïne juive a peur de l'éphémère, elle préfère donc tuer son amant afin que leur amour soit éternel et elle agit avant même que leur union soit salie par une infidélité à venir. Ainsi, l'amour pour Judith est passionnel et possessif de façon démente au sens où elle choisit de donner la mort à celui qu'elle aime et se prive de sa présence plutôt que de risquer une rupture. En tuant Holopherne, Judith parvient à immortaliser leur union et évite toute souillure pouvant compromettre cet amour.

D'un autre côté, nous pouvons entrevoir dans le geste fatal de Judith le désespoir d'un amour interdit et impossible car Holopherne est l'ennemi du peuple de Judith. Cette dernière en a conscience quand elle dit : «que me restait-il désormais au monde, entre un peuple que j'ai déserté et qui me hait [...]»¹²⁰. De là, le meurtre que Judith accomplit et le suicide qu'elle prévoit semblent être à ses yeux la seule échappatoire pour pouvoir sauver son amour. Il semblerait donc que Giraudoux ait voulu faire de ce thème biblique une histoire d'amour défendue proche de celle de Roméo et Juliette excepté que dans *Judith* c'est l'héroïne qui prend l'initiative et tue son amant. Cependant ses plans échouent car elle demeure en vie et privée de son amant.

¹¹⁸ GIRAUDOUX, Jean, *La Folle de Chaillot*, I, p. 973.

¹¹⁹ GIRAUDOUX, Jean, *Judith*, III, 4.

¹²⁰ *Idem*, III, 4.

En ce qui concerne Andromaque, sa conception de l'amour conjugal comporte un caractère passionnel dans la mesure où la femme d'Hector envisage l'amour comme un perpétuel sacrifice ce qui implique de la souffrance même minime. Andromaque présente ce type d'amour à Hélène en ces termes :

On ne s'entend pas, dans l'amour. La vie de deux époux qui s'aiment, c'est une perte de sang-froid perpétuelle. La dot des vrais couples est la même que celle des faux : le désaccord originel. Hector et le contraire de moi. Il n'a aucun de mes goûts. Nous passons notre journée ou à nous vaincre l'un l'autre ou à nous sacrifier. Les époux amoureux n'ont pas le visage clair.¹²¹

Ce discours d'Andromaque nous montre que l'amour conjugal selon ce personnage est un perpétuel combat où les personnages souffrent et cèdent par amour pour l'autre. La vie des deux époux est alors une suite de compromis. Cet amour peut être considéré passionnel dans la mesure où il s'agit d'un amour qui entraîne la douleur, la souffrance du fait qu'il y ait des sacrifices. Ce sont des sacrifices opérés de façon volontaire et aimante mais cela ne change pas leur essence. Ce sont des attitudes que les époux adoptent malgré eux, seulement pour faire plaisir à l'autre et cela au détriment de leur désir. C'est en ce sens que nous pouvons considérer cet amour passionnel, car ce genre d'affection s'accompagne d'un certain tourment pour les amants.

D'autre part, la notion de sacrifice dans l'amour passionnel peut avoir de l'influence sur la société et le cosmos qui l'entourent. En effet, l'amour passionnel sort du cercle conjugal quand le sacrifice du couple permet de sauver le groupe ou un autre couple. De même, Andromaque est prête à faire ce genre de sacrifice comme le souligne Charles Mauron :

la jeune Troyenne accepterait de voir son propre bonheur ruiné, son propre couple détruit pour l'amour d'un autre couple car la communion humaine resterait affirmée comme une valeur en soi, digne de foi et de sacrifice.¹²²

Ainsi, pour Andromaque, l'amour qui unit un couple acquiert une dimension universelle. L'amour passionnel ne s'applique pas à chaque couple en particulier, les

¹²¹ GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, II, 8.

¹²² MAURON, Charles, *op. cit.*, pp. 103-104.

couples passionnés forment un groupe. De là, on comprend qu'Andromaque accepte de sacrifier son couple, à condition que ce soit pour sauver un couple semblable au sien, un couple passionné car pour elle seuls ces couples sont vrais, authentiques, profonds. En outre, l'espérance d'une vie ou d'un avenir meilleur repose sur ce genre de couples. En effet, Andromaque soutient que seuls ces couples peuvent éviter les catastrophes ou du moins les rendre plus supportables comme le montrent cette réplique de la femme d'Hector :

Peut-être, en effet, n'aurait-elle [la guerre] pas lieu ! Peut-être, si vous vous aimiez, l'amour appellerait-il à son secours l'un de ses égaux, la générosité, l'intelligence... Personne, même le destin, ne s'attaque d'un cœur léger à la passion... Et même si elle avait lieu, tant pis !¹²³

De ce fait, les couples passionnés fonctionnent comme une source génératrice d'espoir ou d'apaisement. Son authenticité, sa force permettent d'affronter et de supporter la douleur. La passion amoureuse est également une puissance capable de déjouer le destin. En fait, l'amour passionné d'un couple est source de Bien, c'est le Salut du groupe.

Face à cet amour passionnel, dit vrai pour Andromaque, Giraudoux nous présente dans ses œuvres un amour plus léger, l'aimantation, dont le porte-parole est Hélène dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. Par aimantation, nous entendons un amour libertin, sans pressions, sans tourmentes, sans obligations. Il s'agit d'un amour simple, et qui se rapproche de l'amour charnel. Hélène et Pâris sont les personnages qui incarnent ce genre d'amour. Ils représentent un couple distant mais cette distance est intentionnée voire même naturelle et donc elle ne représente aucun obstacle au sein du couple ni même aucun conflit. Il semblerait que cette distanciation leur permette justement de ne pas entrer en conflit l'un avec l'autre ; paradoxalement, c'est cette distance qui les rend proches et complices comme le dit Pâris : «Même au milieu de mes bras, Hélène est loin de moi»¹²⁴. Ou bien : «L'absence d'Hélène dans sa présence vaut tout»¹²⁵. Ces répliques du prince troyen mettent en évidence une dualité au sein de l'amour qui unit le couple. Leurs corps sont proches, mais la communion d'âme et de

¹²³ GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, II, 8.

¹²⁴ *Idem*, I, 4.

¹²⁵ *Ibidem*, I, 4.

sentiments est au second plan, elle est accessoire. L'aimantation est de ce fait la réunion de deux personnes qui s'attirent physiquement sans se pencher sur l'état de leurs sentiments. Ils s'unissent de façon libre, sans arrière-pensée, sans vouloir contrôler l'autre. Ainsi, le secret de Pâris et d'Hélène semble résider dans l'absolu liberté de l'autre, ce qui inclut l'adultère, mais aux yeux de ces derniers cela n'est pas condamnable, cela fait partie de la liberté de l'autre. Grâce à cette philosophie, ils sont à l'unisson. Cette attitude libertine leur permet de contourner les habituels maux de la plupart des couples tels que les disputent, la jalousie. L'aimantation se présente donc comme un amour sans tourment comme l'explique Hélène à Andromaque :

Je ne le trouve pas si mal que cela, mon amour. Il me plaît, à moi. Évidemment cela ne tire pas sur mon foie ou ma rate quand Pâris m'abandonne pour le jeu de boules ou la pêche au congre. Mais je suis commandée par lui, aimantée par lui. L'aimantation, c'est aussi un amour, autant que la promiscuité. C'est aussi une passion autrement ancienne et féconde que celle qui s'exprime par les yeux rougis de pleurs ou se manifeste par le frottement. Je suis aussi à l'aise dans cet amour qu'une étoile dans sa constellation. J'y gravite, j'y scintille, c'est ma façon à moi de respirer et d'êtreindre. [...] Qu'est-ce qu'il va devenir, si j'y verse la jalousie, la tendresse et l'inquiétude ! Le monde est déjà si nerveux : voyez vous-même !¹²⁶

On voit par cette réponse d'Hélène que l'aimantation est une issue de secours qui permet d'échapper au stress que la société et le quotidien proportionnent aux hommes. Par cet amour, Hélène se sent dans son élément, libérée de toute contrainte, de toute censure. De là, elle essaie de briser la frustration que Troïlus semble éprouver. Les répliques suivantes nous montrent l'état d'esprit du jeune prince : «Je les [les filles] hais»¹²⁷. Ou bien : «On les embrasse toutes. Je donnerais ma vie pour n'en avoir embrassé aucune»¹²⁸. À travers ces mots, Hélène comprend que le jeune homme ne se sent pas à l'aise face à l'amour. De plus, le fait qu'il la suive permet à Hélène de deviner que le jeune se sent attiré par elle, mais qu'il n'ose pas exprimer ses sentiments. Elle décide donc de le séduire. Cependant, Troïlus décline la possibilité d'embrasser Hélène.

¹²⁶ *Ibidem*, II, 8.

¹²⁷ *Ibidem*, II, 1.

¹²⁸ *Ibidem*, II, 1.

Son refus peut être perçu comme une condamnation de l'aimantation ou bien le refus d'embrasser celle que l'on considère la plus belle femme du monde. Ce geste lui apporterait de la notoriété puisque la seule vue d'Hélène est déjà motif de gloire. Pourtant, Troïlus ne veut pas avoir ce genre de renom tel que le révèle ce dialogue entre Pâris et son jeune frère:

Pâris : Embrasse Hélène devant eux : tu seras célèbre. Tu veux être célèbre plus tard, dans la vie ?

Troïlus : Non. Inconnu.

Pâris : Tu ne veux pas devenir célèbre ? Tu ne veux pas être riche, puissant ?

Troïlus : Non. Pauvre. Laid.

Pâris : Laisse-moi finir !... Pour avoir toutes les femmes !

Troïlus : Je n'en veux aucune, aucune !¹²⁹

Le jeune prince préfère la médiocrité car il sait que ce que Pâris lui propose ne sont que des futilités. C'est pour cela que Troïlus refuse d'embrasser la maîtresse de Pâris. En fait, derrière son refus se cache un désir de passion, d'authenticité, il prône dans ce cas l'amour vrai et inconditionnel comme Andromaque.

Néanmoins, Hélène veut malgré tout éveiller et initier Troïlus à l'amour. Elle réussit à l'embrasser à la fin de la pièce. Son attitude pourrait être rapprochée d'une libertine qui veut faire une nouvelle victime ou bien entraîner Troïlus dans la débauche. Le refus de Troïlus peut être considéré comme une affronte aux yeux d'Hélène. Il est le premier homme qui se dérobe et qui renonce à ses faveurs. Dans ce cas, nous pouvons rapprocher Hélène de Mme de Merteuil dans *Les Liaisons dangereuses* de Laclos. Ce genre de femme n'admet pas être rejetée, elle n'accepte pas un échec comme le sous-entend cette phrase d'Hélène : «Nous nous embrasserons, Troïlus. Je t'en réponds»¹³⁰. Nous pouvons comprendre à travers la réplique d'Hélène son agacement. Non contente de la réaction du jeune homme, Hélène annonce donc qu'elle obtiendra ce qu'elle veut, c'est-à-dire un baiser de son beau-frère. Elle y parvient finalement. Cependant, l'intention d'Hélène peut avoir une autre signification. Elle croit en sa philosophie amoureuse, sans complexes. Elle veut aider Troïlus. Elle ne souhaite pas qu'il fasse de l'amour un fruit défendu, c'est pourquoi elle essaie de l'embrasser. L'aimantation lui

¹²⁹ *Ibidem*, II, 2.

¹³⁰ *Ibidem*, II, 2.

semble être le remède à la frustration de Troïlus, car selon Hélène, cet amour est le genre d'affection la plus saine qui soit pour les couples.

D'un autre côté, nous avons le couple traditionnel avec notamment Andromaque et Hector. Andromaque est le symbole de l'épouse traditionnelle, celle qui aime son mari, le respecte, et ne met jamais son autorité en cause, elle lui est corps et âme dévouée. Elle se sent dépendante de son mari, et lui est entièrement fidèle, Hector l'est aussi d'ailleurs : «Andromaque et moi avons déjà convenu de moyens secrets pour échapper à toute prison et nous rejoindre»¹³¹. À travers cette réplique on comprend que l'idée d'avoir une autre femme pour Hector est impensable. Andromaque est l'unique femme de sa vie. De même, la femme de Priam nourrit un amour exclusif envers son époux. De cette manière, Hécube se rapproche de l'épouse modèle traditionnelle. En effet, elle répond à Priam, qui lui a demandé si elle l'avait déjà trompé, ceci : «Avec toi-même seulement, mais cent fois»¹³².

De ce fait, dans le couple traditionnel, les époux doivent être vertueux et fidèles. Pourtant dans ce type de couple, on décèle deux courants : le premier est celui d'Andromaque et son amour inconditionnel et soumis pour Hector ; le second est celui d'Hécube qui respecte son mari, mais n'hésite pas à l'affronter pour lui dire ouvertement ce qu'elle pense et lui livrer bataille¹³³.

Irma, personnage féminin de *La Folle de Chaillot*, semble aussi être adepte de ce type d'amour. Bien qu'elle soit présentée comme une femme facile, Irma espère connaître le grand amour et rencontrer l'homme de sa vie auquel elle sera dévouée. Ce désir apparaît dans son monologue :

Jamais je n'ai dit à l'un d'eux que je l'aimais. Je ne le dirai qu'à celui que j'aimerai vraiment. [...] et que penserait celui que j'attends s'il savait que j'ai dit je t'aime à ceux qui m'ont tenue avant lui dans leurs bras ? Mon Dieu, que j'ai eu raison de m'obstiner à être plongeuse ! Car il viendra, il n'est plus loin. Il ressemble à ce jeune homme sauvé des eaux. À le voir en tout cas le mot gonfle déjà ma bouche, ce mot que je lui répéterai sans arrêt jusqu'à la vieillesse, sans

¹³¹ *Ibidem*, I, 6.

¹³² *Ibidem*, I, 6.

¹³³ *Ibidem*, I, 6.

arrêt, qu'il me caresse ou qu'il me batte, qu'il me soigne ou qu'il me tue. Il choisira.¹³⁴

Le discours d'Irma nous révèle qu'elle vit dans l'aimantation faute de ne pas avoir encore trouvé son âme-sœur. Dès lors, elle lui sera fidèle car c'est le seul qu'elle aimera et à qui Irma aura avoué son amour. Ainsi, elle fait la distinction entre les amants avec qui elle a une relation d'aimantation et l'homme avec qui elle vivra le restant de ses jours. Avec cet homme là, elle aspire à un amour traditionnel où la soumission de la femme à son compagnon est la règle. Irma s'en remet à ce futur amant, auquel elle se donne entièrement et entre les mains duquel elle met sa vie. En somme, Irma défend l'amour inconditionnel et exclusif envers son compagnon que si celui-ci réussit à émouvoir réellement la femme. C'est le cas de Pierre. Irma ne se sent pas attiré par lui, elle l'aime. Avec lui, elle ne veut pas d'aimantation, elle veut une relation durable, fondée sur des sentiments vrais, qui viennent du cœur. Elle souhaite former avec Pierre un couple traditionnel où l'homme est le pilier de cette relation.

3. «Tu aimeras ton prochain comme toi-même»¹³⁵

Par ailleurs, nous retrouvons dans les quatre pièces de notre corpus l'amour pour son prochain en tant que notre alter ego. Ceci est notamment visible chez Hector, les folles de Chaillot, à sa façon Judith, Ruth ; tous veulent sauver le monde en sauvant leur prochain. Hector fait l'impossible pour éviter la guerre et sauver ses concitoyens du massacre. Hormis cela, même dans les champs de bataille il réussit à avoir des sentiments positifs envers son n'ennemi qui en définitive n'est autre que son prochain : un alter ego comme on peut le voir dans ce passage où Hector raconte ce qu'il éprouve lorsqu'il tue quelqu'un du camp ennemi :

Puis l'adversaire arrive, écumant, terrible. On a pitié de lui, on voit en lui, derrière sa bave ses yeux blancs, toute l'impuissance et tout le dévouement du pauvre fonctionnaire humain qu'il est, du pauvre mari et gendre, du pauvre cousin germain, du pauvre amateur de raki et d'olives qu'il est. On a de l'amour

¹³⁴ GIRAUDOUX, Jean, *La Folle de Chaillot*, I, p. 990.

¹³⁵ *Lévitique*, 19:18.

pour lui. On aime sa verrue sur la joue, sa taie dans l'œil. On l'aime... Mais il insiste... Alors on le tue.¹³⁶

Et encore :

Est-ce simplement cette fatigue du métier dont parfois l'ébéniste sur son pied de table se trouve tout à coup saisi, qui un matin m'a accablé, au moment où penché sur un adversaire de mon âge, j'allais l'achever ? Auparavant ceux que j'allais tuer me semblaient le contraire de moi-même. Cette fois j'étais agenouillé sur un miroir. Cette mort que j'allais donner, c'était un petit suicide.¹³⁷

De là, on comprend que la dernière guerre à laquelle a participé Hector a suscité des sentiments nouveaux dont la compassion et l'amour de son prochain en tant qu'alter ego. Par conséquent, la guerre a changé la perception du monde d'Hector, il en sort donc plus humain. En tant qu'ancien combattant, il devient un nouveau défenseur de la paix.

4. L'amour de soi : le narcissisme

Si l'on observe certaines répliques d'Andromaque, on se rend compte qu'il existe un autre type d'affection chez les vieillards troyens. La femme d'Hector semble accoler les pères de la cité au narcissisme. D'après elle, ce n'est pas la beauté d'autrui qu'ils aiment mais son contraire et donc ici leur propre reflet : «Nos vieillards n'adorent pas la beauté, ils s'adorent eux-mêmes, ils adorent la laideur»¹³⁸. De là, nous comprenons qu'à travers la laideur adulée, les vieillards s'adorent eux-mêmes. De ce fait, Andromaque dénonce le simulacre des vieillards troyens et donc leur hypocrisie, car ces derniers prétendent aimer Hélène, symbole même du Beau.

D'autre part, nous pouvons déceler également un certain narcissisme chez Lia dans *Sodome et Gomorrhe*. Cette idée est soutenue par Marianne Mercier Campiche en ces termes :

¹³⁶ GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, I, 3.

¹³⁷ *Idem*, I, 3.

¹³⁸ *Ibidem*, II, 8.

L'ange lui [Lia] reproche son repliement sur elle-même, son indifférence à la nature offerte à l'homme pour son plaisir et son repos. [...] Lia méconnaît la création. Dans les deux cas, l'absence d'élan vers le monde extérieur a pour conséquence un appauvrissement de l'être.¹³⁹

L'héroïne de cette pièce fuit le monde et nous pouvons y voir un certain narcissisme. Elle ne voit pas ce qui l'entoure, elle ne voit qu'elle. Les paroles de l'ange sont très explicites à ce sujet : «Ton occupation, c'est toi-même. La vie, c'est ta vie»¹⁴⁰. Son attitude est empreinte d'égoïsme certes, mais le fait de ne contempler que sa personne peut être associé à une adoration egocentrique et donc narcissique.

5. L'amour du Beau

Dans notre corpus littéraire, nous sommes confrontés également à l'amour du Beau qui dans certains cas vire à l'obsession pour ceux qui adorent le Beau en tant que réalité physique. Cette affection éveille surtout les sens, il a donc un côté charnel. Nous pouvons considérer cet amour d'ordre obsessionnel car il conduit les personnages, tels que Priam, Démokos, les vieillards troyens, le Géomètre, à préférer leur propre annihilation et celle de leurs proches plutôt que de cesser de côtoyer celle qui incarne à leurs yeux le Beau par excellence.

Parallèlement à cette conception, nous avons l'amour du Beau en tant que réalité psychique, morale, et donc platonique. Dans ce cas, le Beau est synonyme du Bien par excellence par opposition au mal. Cet amour se retrouve chez Cassandre, Andromaque, Hécube, Hector dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, les folles, Irma, Pierre et quelques autres bonnes gens dans *La Folle de Chaillot*. Nous pouvons souligner que la majorité de ces personnages sont des femmes alors que dans l'autre perspective de cet amour nous ne rencontrons que des hommes. De même, cet amour du Beau/Bien entraîne les personnages dans une lutte contre l'autre conception du Beau, soit une lutte contre le monde des apparences au profit du Vrai, de ce qui peut donc être source de vrai bonheur.

Par conséquent, ce qui se cache derrière ces deux conceptions de l'amour du Beau n'est autre qu'une lutte pour un monde meilleur, une quête du bonheur universel.

¹³⁹ MERCIER CAMPICHE, Marianne, *op. cit.*, p. 167.

¹⁴⁰ GIRAUDOUX, Jean, *Sodome et Gomorrhe*, I, 4.

Chapitre II : Le sentiment de vide intérieur

Face à ces différents amours, bien souvent les personnages de notre corpus ne se sentent pas complètement réalisés ; effectivement le fait d'avoir une certaine conception de l'amour n'implique pas nécessairement que cette dernière soit une réalité dans la vie des personnages. En fait, ces conceptions sont en partie utopiques et ne s'appliquent pas à la réalité. De là, les personnages se sentent frustrés, il manque quelque chose dans leur vie ; il s'agit fréquemment d'un manque d'amour, d'attention, d'un renouveau dans leur quotidien morose.

1. Des personnages en manque d'amour

Des personnages, tels que les Folles, Irma, Pierre, dans *La Folle de Chaillot*, Judith, Jean, dans *Judith*, Lia, Ruth, Jean et Jacques dans *Sodome et Gomorrhe*, ne se sentent pas pleinement réalisés dans la vie car il leur manque quelque chose de fondamental. Ils sont en manque d'amour. Pour les deux principaux couples de *Sodome et Gomorrhe* la cause du manque réside dans le conflit qui existe entre les hommes et les femmes. Ils ne forment pas un couple mais deux personnes ensemble, qui ne savent plus pourquoi elles sont ensemble, l'affection qui les unissait a disparu ou a été oubliée de part et d'autre.

Ainsi, ce manque d'amour est également le résultat de la crise qui existe au sein des couples. Excepté celui d'Hector-Andromaque et celui de Pâris-Hélène, les autres couples ne sont pas harmonieux. Dans *La Folle de Chaillot*, les prospecteurs ne sont pas liés à leur femme : «Le Président : Cher Baron, je n'ai jamais accordé une confiance à ma femme, à ma fille»¹⁴¹. Ce personnage n'accorde aucune valeur et aucune crédibilité à la famille, à son couple. Son mariage étant dépourvu de confiance, il ne connaît donc pas ce qu'est l'amour. Il est en manque de ce point de vue.

Dans le cas d'Hécube-Priam, le roi troyen convoite une autre femme, Hélène. Il est évident que cela crée une tension au sein de son couple. Toutefois, il est intéressant de voir ce qui pousse Priam à adorer Hélène : elle a sur lui un effet bénéfique puisque Priam se sent un homme meilleur. Il éprouve donc un manque, un manque d'admiration, ou d'attention de la part de sa femme. Par conséquent, ce manque

¹⁴¹ GIRAUDOUX, Jean, *La Folle de Chaillot*, I, p. 954.

d'amour est aussi dû à un certain égocentrisme. D'ailleurs, d'autres personnages souffrent du même mal. En effet, la principale préoccupation de Lia et de Jean retombe essentiellement sur leur personne du fait qu'ils pensent et se plaignent chacun de leur côté et n'essaient plus de communiquer ne serait-ce que leur amour. En conséquence, ce manque d'amour vient en partie de la division qui se produit au sein du couple ; à partir du moment où ils ne constituent plus un tout, leur amour se divise et il se crée un vide en eux : ils ne portent plus en eux l'amour de l'autre.

2. La folie : originalité bienfaitrice

Toutefois, ce vide intérieur peut être également associé à autre chose qu'au manque d'amour ; il s'agit du manque d'originalité comme nous pouvons le voir dans *La Folle de Chaillot*. En effet, les Folles nourrissent leur quotidien par leurs extravagances, de cette manière elles réussissent à embellir leurs journées et à combler un peu la solitude qui les entoure. C'est ce qu'explique Aurélie à Pierre qui essayait de se suicider. Elle lui fait ainsi comprendre que nos folies ou nos rêves, les choses simples ou bizarres que l'ont fait au long de la journée permettent de pimenter nos vies, de remplir nos vies. En somme, c'est l'activité, si originale soit-elle, qui nous rend vivants et donc comblés comme semble le vouloir dire Aurélie : «Tous les vivants ont de la chance, Fabrice...»¹⁴².

Ainsi, l'extravagance ou la folie ne sont pas péjoratives. Bien au contraire. Elles représentent une nécessité, une sortie de secours face à un monde fade et triste pour des personnages tels qu'Aurélie. Les Folles ferment les yeux pendant longtemps, elles n'acceptent pas la dure réalité qui les entourent. En conséquence, elles se créent un monde à part, un monde fantaisiste, un Eden où elles se sentent reines, en sécurité où elles sont heureuses. Leur bonheur est tourné dans le passé, leur folie apparente leur permet de rester dans ce paradis perdu. Néanmoins, ce monde fantaisiste n'est pas perçu comme démentiel, il est pour les Folles l'accès à un monde plus vrai, comme l'explique Choukri Hallak :

Ce droit [d'être fou] se transforme en une exigence voire même une nécessité dans « un monde où l'on (n'est) pas heureux (...), où l'on (n'est) pas son maître¹⁴³ ». Ce qui est donc revendiqué, c'est le droit d'être vrai.¹⁴⁴

¹⁴² *Idem*, I, p. 976.

¹⁴³ *Ibidem*, I, p. 985.

De ce fait, la folie dans *La Folle de Chaillot* devient un moyen d'accéder au vrai, à l'essence même. De même, la folie en tant qu'originalité, non pas excentrique mais à valeur positive, permet de combler le vide que l'on ressent et donc de se créer son propre petit bonheur même si celui-ci se situe entre le réel et l'imaginaire.

3. Manque de sens de l'opportunité

D'autre part, nous pouvons souligner que ce vide intérieur que les personnages ressentent correspond à un bonheur partiel, donc incomplet et pour certains insuffisant. Néanmoins, cette faille peut trouver sa source dans le fait que l'on ne saisit pas toujours l'opportunité d'être heureux qui se présente nous. D'ailleurs Aurélie, la Folle de Chaillot, semble croire que le bonheur est à portée de main pour ceux qui savent le reconnaître et donc le saisir, soit ne pas laisser échapper les chances qui nous sont offertes d'être heureux. En somme, la vie serait constituée de bonnes opportunités, il suffit d'être attentif, rapide et de ne pas avoir peur comme le remarque Aurélie à propos de Pierre: «Regarde-le qui hésite déjà, qui hésite devant le bonheur, comme tous ceux de son sexe»¹⁴⁵.

Le problème réside donc dans la peur de vivre intensément la vie. Cette crainte risque de faire fuir la chance et le bonheur qui finissent par s'envoler: «Il y a trois heures que vous vous connaissez et vous plaisez, et vous aimez. Embrassez-vous, et vite, sinon ce sera trop tard»¹⁴⁶. Ainsi, le bonheur se présente sous la forme d'opportunités à prendre, chacun doit reconnaître celles-ci et les saisir afin de pouvoir accéder à une vie heureuse.

4. Comment combler le vide intérieur ?

Les personnages souffrant d'un vide intérieur essaient de combler cette carence de quelque façon que ce soit. Pour les vieillards troyens l'échappatoire passe par Hélène : l'épouse d'autrui. Elle est leur «revanche» et la solution à tous leurs problèmes personnels : sa présence leur fait tout oublier. Ces personnages veulent oublier leur âge et à fortiori leur incapacité au combat car, en fait, ils sont d'anciens combattants qui regrettent la guerre. Le recours à la violence était pour eux condition sine qua non pour

¹⁴⁴ 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*, Paris, Grasset, 1997, pp. 52-53.

¹⁴⁵ GIRAUDOUX, Jean, *La Folle de Chaillot*, II, p. 1030.

¹⁴⁶ *Idem*, II, p. 1030.

être comblé et se sentir vraiment des hommes. La guerre comble donc la virilité masculine.

Quant aux folles dans *La Folle de Chaillot*, ces dernières se réfugient dans un monde imaginaire qu'elles ont créé consciemment. Leur vie réelle ne les satisfaisant pas, c'est par le rêve qu'elles se sentent comblées car elles imaginent leur vie comme elles souhaiteraient qu'elle fût.

En ce qui concerne Judith et Lia, ces deux femmes pensent ne pouvoir remplir le vide qu'elles éprouvent qu'en se sentant aimées de Dieu. Judith y arrive à la fin de la pièce grâce au message du garde, mais Lia n'a pas cette chance. Elle condamne son peuple et se condamne elle-même en rejetant Jean. Elle se réfugie donc dans la mort.

Ainsi, les personnages ont chacun leur méthode pour échapper à la réalité et au vide qu'ils éprouvent. Ils adoptent le rêve, l'adoration d'une femme ou de Dieu, la guerre voire même la mort en dernier recours, mais jamais l'amour auprès de son épouse ou époux, de sa famille. Les personnages en manque cherchent toujours une issue extérieure à leur couple.

Chapitre III : Les conflits familiaux

Le malaise qui se fait sentir entre les personnages n'est pas seulement un manque dans la vie de chacun, il a également pour cause les conflits et tensions qui se font sentir au sein des familles.

1. Conflits de générations

Parmi ces conflits, nous pouvons commencer par les conflits de générations, ceux-ci sont notamment présents dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* et de façon moins marquée dans *La Folle de Chaillot*, *Judith* et *Sodome et Gomorrhe*.

Dans le premier cas, nous assistons à une confrontation entre la jeunesse troyenne et les vieillards troyens. Seule exception : Hécube qui est dans le camp de la jeunesse. Les premiers sont pacifistes, défenseurs de la raison alors que les seconds sont bellicistes et défenseurs des sens. Pour ce qui est des folles, nous pouvons déceler une certaine friction entre elles et les «mecs». Effectivement, ces derniers les dénigrent dû à leur grand âge. Nous pouvons rajouter que les propos des «mecs» laissent entendre que vieillesse est synonyme de folie au lieu de sagesse. Néanmoins, nous savons que derrière cette folie apparente, se cache de la sagesse.

Dans ce même courant de conflit entre générations, Judith se rebelle dans un premier temps contre la volonté des anciens, les rabbins. Cependant, ce conflit de générations reflète aussi dans certains cas la mise en cause de l'autorité paternelle. Quand Judith refuse d'accomplir son destin, elle défie les rabbins qui s'associent à l'autorité du père. Il se crée alors un conflit non seulement entre les générations mais aussi entre le père et ses enfants.

2. Des familles divisées

Dans la pièce sur *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux, nous rencontrons un duel singulier, celui d'Hécube-Hector face à Priam. Il se produit donc une scission entre la mère et le fils d'un côté et l'autorité paternelle de l'autre. En effet, en tant que belliciste, Priam s'oppose au départ d'Hélène, il est donc prêt à livrer son fils à une mort certaine juste pour satisfaire un caprice, celui de pouvoir contempler Hélène à loisir. Il est donc normal qu'Hécube veuille protéger son fils et s'insurge contre la guerre et à fortiori la possibilité de le perdre. Ainsi, le couple Hécube-Hector

symbolise, de façon générale, les mères et leurs progénitures s'alliant dans un même combat, celui de préserver la paix et éviter les tueries qu'engendrent les guerres.

D'autre part, au sein des couples, il existe aussi des frictions. Elles se résument au fait que certains hommes envient l'épouse d'autrui, de son voisin : c'est le cas de Pâris, des vieillards troyens, et des Grecs comme Oïax. Dans le cas des vieillards troyens, ceci crée des dissensions dans les mariages car ils manifestent ouvertement leur admiration, voire passion pour Hélène, la femme de Ménélas. De ce fait, les épouses troyennes se sentent menacées et révoltées par cet état d'esprit masculin, comme le démontre la réplique suivante d'Hécube :

Vous n'êtes guère galants, en tout cas, ni patriotes. Chaque peuple remise son symbole dans sa femme, qu'elle soit camuse ou lippue. Ils n'y a que vous pour aller loger ailleurs.¹⁴⁷

Ainsi, par la bouche d'Hécube, nous pouvons déceler la voix des femmes troyennes délaissées par leur mari. La femme de Priam dénonce l'adultère.

En outre, la convoitise de la femme ou l'époux de l'autre est également présente dans *Sodome et Gomorrhe*, où les deux couples éprouvent le désir de s'échanger leur concubins, concubines, et dans *La Folle de Chaillot* où Aurélie regrette qu'Adolphe Bertaut soit avec une autre femme au lieu d'être resté avec elle. Dans les deux œuvres, les sentiments de malaise, de regret, de frustration prédominent chez ces personnages qui n'ont pas à leur côté la personne désirée.

3. Des clans divisés

3.1. Divergences féminines

D'un autre côté, parmi les femmes l'unisson ne règne pas, puisque nous avons les femmes comme Hélène ou comme Lia et Ruth pour qui le sort des autres importe peu, ni même leur propre sort, les femmes modèles comme Hécube et Andromaque qui représentent les épouses traditionnelles conservatrices comme nous l'avons évoqué, les femmes vouées au célibat comme Cassandre qui se rapproche des folles par leur clairvoyance face à «la bêtise humaine», les jeunes femmes comme Irma qui ne

¹⁴⁷ GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, op. cit., II, 6.

demandent qu'à être heureuses mais qui ont besoin qu'on les encourage et, enfin, les femmes comme Judith qui rêvent de passion amoureuse.

Cette scission au sein des femmes est présente dans la pensée de Giraudoux dès 1934, date à laquelle il initie une série de conférences à propos de la femme française et son poids, son rôle dans la société, mais aussi les différents groupes de femmes qui existent. D'après Giraudoux, les femmes se divisent en trois groupes distincts. En reprenant la division tripartite des femmes que Giraudoux opère dans «La Relève de la Femme»¹⁴⁸, nous pouvons essayer de voir les reflets d'une telle division dans notre corpus. Giraudoux classe donc les femmes dans cet ordre : les traditionnelles, les féministes et les naturellement libres ou «néo-féministes»¹⁴⁹ pour reprendre l'expression de Marilyn Schuler. Giraudoux expose la femme traditionnelle en ces termes :

Nous trouvons d'abord la femme qui, sur un rythme plus rapide, vit de la vie de sa mère ou de ses grands-mères. Son existence gravite autour du mari, ou de l'homme qu'elle aurait dû épouser. Elle est tout entière tournée vers les anciens droits, les anciens devoirs, les anciens soucis. Elle préfère les occupations aux préoccupations.¹⁵⁰

Ce genre de femmes reste confiné dans la tradition, elle vit dans l'ombre de l'homme qui est à ces yeux le pilier central de la société. Ces femmes restent donc dans la lignée de la tradition judéo-chrétienne, notamment de l'Ancien Testament où les femmes dépendent de l'homme. Dans cette catégorie nous pouvons y inclure Andromaque dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Irma dans *La Folle de Chaillot*, et Ruth dans *Sodome et Gomorrhe*, si l'on considère son attitude à la fin de la pièce. En effet, Andromaque ne vit que pour son mari, Hector, l'héroïne s'en remet toujours à son cher époux qu'elle met sur un piédestal. De la même manière, Irma ne recherche que le bonheur auprès d'un homme. Irma recherche en quelque sorte la protection des hommes, la sécurité qu'ils peuvent lui apporter. Elle se rapproche de Pierre et en tombe amoureuse. De là, Pierre devient le centre de son existence. Quant à Ruth, l'attitude de cette dernière évolue tout au long de la pièce. En effet, elle s'insurge contre son mari,

¹⁴⁸ GIRAUDOUX, Jean, «La Relève de la Femme», in *La Française et la France*, Paris, Gallimard, 1951.

¹⁴⁹ SCHULER, Marilyn, «Les droits de la femme : Andromaque, amie de Jean Giraudoux», in *Cahiers Jean Giraudoux n°18. Giraudoux dans les lumières de 89 avec deux versions inédites du régicide*, Paris, Grasset, 1989, p. 120.

¹⁵⁰ GIRAUDOUX, Jean, «La Relève de la Femme», *op. cit.*, p. 119.

son couple au début, mais elle finit par revenir sur sa position. Ruth retourne finalement dans les bras de Jacques, elle préfère suivre à nouveau les traditions et refouler ses sentiments et son désir de changement comme une femme traditionnelle.

En ce qui concerne les féministes, Giraudoux en parle de la façon suivante :

J'ai la plus grande estime pour les féministes, et je ne vois pas très bien, d'ailleurs, comment on pourrait ne pas être de leur avis. Leur mot d'ordre est : les Françaises veulent et doivent voter, afin disent leurs programmes, de conquérir leurs droits civils et d'assurer leurs droits économiques. [...] L'épisode du féminisme politique est un épisode nécessaire et héroïque, mais quelque peu retardataire. [...] Le grand intérêt des féministes, c'est que la bataille livrée par elles a moins pour enjeu l'égalité devant l'urne que l'égalité devant le travail.¹⁵¹

Mais Giraudoux termine sur ces mots à propos des féministes :

Mais je crois qu'elles font ainsi le jeu des dirigeants périmés de la nation, qui sont trop heureux d'entretenir hypocritement ce combat politique, comme on entretient un abcès de fixation, pour empêcher les femmes d'entrer d'une façon plus moderne dans le vie générale du pays.¹⁵²

En fait, Giraudoux trouve tout à fait louable que les femmes veuillent avoir un rôle plus actif dans la société, mais il semble croire que leur combat politique ne les détourne de leur vraie mission dans la société. Elles ne doivent donc pas lutter pour le droit de voter, mais plutôt pour une participation active de la femme dans la société, la nation.

Dans cette catégorie féministe, nous pouvons y admettre Hécube dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. Cette dernière n'hésite pas à s'impliquer dans les affaires d'État en prenant part au débat sur le départ d'Hélène et la possibilité d'éviter la guerre. Hécube incarne donc les féministes qui concentrent leur lutte sur l'action politique. Dans le cocon familial, le féminisme suscite l'opposition à l'autorité de l'homme. Hécube s'oppose à son mari, elle refuse de refouler son avis, elle souhaite être entendue

¹⁵¹ *Idem*, p. 122-125.

¹⁵² *Ibidem*, p. 127

et prendre part aux décisions. Pour cela, la reine de Troie a recours au sarcasme qui lui permet de mettre à nue les fausses valeurs ou l'hypocrisie masculine.

De son côté, Aurélie, la folle de Chaillot, ne baisse pas les bras non plus, derrière sa folie apparente, elle se veut active et réussit son entreprise en déroutant les «mecs» avec l'aide des autres folles. En conséquence, ces dernières peuvent être également admises dans le camp des féministes.

Quant à Judith, dans la pièce du même nom, et Lia dans *Sodome et Gomorrhe* ou Ruth au début de la pièce, ces héroïnes refusent de jouer les épouses modèles. Cependant, dans le cas de Judith et Lia, ces dernières ne souhaitent pas jouer un rôle actif dans la société, elles aspirent à un autre état. La réalité terrestre ne les satisfait pas, elles revendiquent une quête à caractère divin puisqu'elles veulent être liées non pas à des hommes mais à un Dieu. Néanmoins, nous pouvons considérer en définitive, qu'elles veulent être libres de choisir leur compagnon, qu'il soit divin ou humain.

Face à cette pseudo-quête de liberté se trouve le dernier groupe de femmes qui incarnent finalement la liberté : les néo-féministes. Giraudoux les dépeint en ces termes :

Et enfin, en troisième lieu, formant déjà une masse que chaque jeune génération grossit, nous retrouvons une variété de femmes sans habitudes, sans préjugés, sans hostilité vis-à-vis de la domination masculine, qui essaie de s'adapter à la vie d'aujourd'hui. Elle n'est pas libérée, elle est naturellement libre.¹⁵³

Dans ce groupe, les femmes se caractérisent par leur absolue liberté qui leur est naturelle et n'est donc pas issue d'une lutte contre le sexe masculin. Dans ce cas de figure se retrouve Hélène qui semble détachée de la réalité et Cassandra dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. Ces deux figures féminines sont en fait clairvoyantes et c'est cette clairvoyance qui les détache du reste du groupe. Elles forment une classe à part. Paradoxalement elles se laissent guider par les hommes. Elles sont libres, mais inactives car elles se croient impuissantes face à la bêtise masculine et à celle des éléments.

Les folles dans *La Folle de Chaillot* bénéficient également de cette liberté naturelle grâce à leur folie qui leur permet de s'évader du réel. La folie est pour ces

¹⁵³ *Ibidem*, pp. 127-128.

femmes l'échappatoire qui leur permet de contrôler leur monde imaginaire où elles sont ce qu'elles veulent, où elles sont libres.

Par conséquent, les catégories établies par Giraudoux ne sont pas complètement étanches. Certains personnages féminins sont effectivement présents dans plusieurs catégories. Ce qui distingue nettement les femmes tient au fait que certaines veulent jouer un rôle actif dans la société tandis que les autres sont inactives par égoïsme ou par défaitisme. Ainsi, nous pouvons regrouper ces différents groupes en deux grands groupes. Le premier regroupe les femmes qui luttent pour la survie de l'humanité, pour un monde meilleur ; le second regroupe les autres femmes qui ne réagissent pas face à la détresse du monde. Cette dualité se doit à leur vision contraire du monde. Leur attitude dans la société se résume à la foi qu'elles ont dans le genre humain et la force de leur volonté. Elles sont actives¹⁵⁴ si elles croient pouvoir changer le monde ou bien passives, voire désintéressées, si elles estiment que leur bonne volonté ne suffit pas à changer les choses¹⁵⁵ ou parce qu'elles refusent tout simplement de faire avancer l'homme, de sauver le groupe¹⁵⁶.

Cette division rend plus difficile le combat des femmes «actives» du fait que cela crée une faille dans le groupe des femmes, leur combat est donc affaibli par manque d'unisson. Néanmoins, elles ne sont pas les seules : l'autre front, celui des hommes, est lui aussi divisé.

3.2. Divergences masculines

Pour ce qui est du clan masculin, nous pouvons entrevoir trois grands groupes : les résignés comme ceux de *Sodome et Gomorrhe*, les bellicistes de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* ou les «mecs» de *La Folle de Chaillot* prêts à tout saccager pour satisfaire leurs caprices, et les hommes bons qui luttent au côté des femmes pour un cosmos plus harmonieux tels qu'Hector dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, et les alliés du sexe masculin d'Aurélié dans *La Folle de Chaillot*.

On voit de ce fait que l'unisson ne règne dans aucun des groupes, ce qui fragilise leur action, notamment pour ceux qui essayent de faire du monde, de l'humanité une société harmonieuse, en paix.

¹⁵⁴ Dans cette catégorie nous avons les folles, Hécube, Andromaque.

¹⁵⁵ C'est le cas de Cassandre et Hélène.

¹⁵⁶ C'est le cas de Judith et de Lia.

En définitive, le domaine privé est en crise par manque d'unité, d'harmonie au sein des familles, des sexes. Leurs conceptions antagonistes de l'amour ou du rôle que chacun des sexes doit jouer dans la société créent un fossé entre les différents personnages. Cette dissonance fait alors apparaître un manque dans la vie de ces derniers. Ils sont essentiellement en manque d'amour. Bien qu'ils soient en quête d'affection et de bonheur, les personnages n'arrivent pas ou ne savent pas saisir les opportunités de félicité que la vie leur présente. Par ailleurs, nous pouvons déceler un paradoxe, les personnages tels que Pierre ne rêvent que d'une vie heureuse mais en même temps ils ont peur ; c'est probablement ce qui les fait manquer ou décliner les chances d'être heureux qui se présentent à eux. En conséquence, les héros giralduciens cherchent alors d'autres moyens pour combler ce vide intérieur ou atténuer les divergences qui scindent le domaine privé. En effet, les héros se réfugient pour certains dans la folie, c'est le cas des Folles comme nous l'avons vu. Néanmoins, le seul moyen de combler ce vide intérieur et déjouer la crise qui hante le cercle privé réside dans la résolution des divergences, mais surtout dans l'Amour de ses proches, de l'alter ego, de l'Humanité.

Quatrième partie: Le domaine public

Chapitre I : Rappels contextuels

Les pièces de notre corpus littéraire s'insèrent dans une époque particulière de l'Histoire, car elles sont créées entre l'entre-deux-guerres, à l'époque où la géopolitique européenne et même mondiale connaît des changements importants et où le climat des tensions atteint son paroxysme avec la Seconde Guerre mondiale.

1. Montée des régimes totalitaires

L'Europe connaît une nouvelle donne politique avec la montée du fascisme vers les années 30. L'Italie est la première à basculer dans un régime totalitaire dès 1922 lors de l'arrivée de Mussolini au pouvoir. Ensuite, en 1928 c'est le Portugal qui abandonne la démocratie pour adopter un régime dictatorial sous le commandement d'Oliveira de Salazar. En 1933, après une ascension progressive c'est Hitler qui arrive au pouvoir en Allemagne, il est à la tête du parti nazi et développe en quelques années sa politique d'expansion : l'«espace vital» qui englobe les persécutions des familles juives. En 1934, les nazis prennent aussi le pouvoir en Autriche. Par la suite, en 1936, c'est le tour de la Grèce : le pays tombe dans une dictature militaire instaurée par le général Metaxás. En 1938, l'Espagne aussi tombe dans un régime dictatorial avec le général Franco qui devient le chef de l'État et du gouvernement espagnols au prix d'années sanglantes de guerre civile.

Le mot d'ordre dans ces pays est la répression féroce de l'opposition, comme en est l'exemple la «nuits des longs couteaux» en Allemagne, le refus des libertés civiques et l'expansion du pays au détriment de peuples soumis par la force, comme l'Éthiopie vaincue en 1936 par l'Italie.

Par ailleurs, les grandes lignes de ces régimes étant le totalitarisme il n'est pas étonnant qu'ils signent entre eux des accords de soutien mutuel. C'est le cas de l'Allemagne, l'Italie et bien sûr l'U.R.S.S. qui bien avant les autres pays a instauré un régime totalitaire qui incarne la figure de Staline pour l'époque qui nous intéresse.

2. Evènements décisifs entre 1930-1944 : de l'entre-deux-guerres au conflit mondial

Au cours des années trente et quarante, le monde se voit confronté à des tensions et des horreurs jamais vues avant. Il s'agit en effet de mesures prises ou d'agressions faites à l'encontre de minorités ethniques ou d'autres nations qui débouchent sur la

Seconde Guerre mondiale. Ces accords dressent peu à peu un tissu d'alliances, de soutien entre certains pays et même avec le Vatican. Parmi eux, nous pouvons compter le concordat signé entre le Vatican et le régime nazi en 1933. En 1934, l'Allemagne et la Pologne se mettent d'accord par un pacte de non-agression. D'autre part, nous assistons au rétablissement du service militaire en Allemagne en mars 1935¹⁵⁷, à la promulgation des lois de Nuremberg à l'encontre de la communauté juive ; et l'attaque de l'Abyssinie et de l'Éthiopie par le régime de Mussolini.

Puis, en 1936 la Rhénanie est remilitarisée¹⁵⁸. En mai 1936, l'Italie conquiert l'Éthiopie. La même année la population espagnole s'engouffre dans une guerre civile. En octobre l'Axe Rome-Berlin est signé. Du côté espagnol, c'est le début de la guerre civile entre le mouvement franquiste et les rebelles. En novembre, le Japon et l'Allemagne signent le pacte anti-Komintern ; l'Italie se joint à cette alliance en 1937, la Hongrie et l'Espagne en 1939.

1938 est marquée par la progression du programme nazi avec l'Anschluss : l'Autriche est rattachée à l'Allemagne en mars. En septembre Hitler met la main sur la Sudètes à l'issue des accords de Munich. En novembre Hitler continue son offensive, il augmente la persécution des juifs notamment lors de la «nuit de cristal». Puis en mars 1939, la Tchécoslovaquie est entièrement démembrée et annexée par le Reich allemand. La signature du pacte germano-soviétique se fait en août. De son côté, l'Italie envahit l'Albanie en avril et se rapproche de l'Allemagne avec la signature du pacte d'Acier en mai. Hitler continue à faire des alliances en 1939, il fait un pacte de non-agression avec l'U.R.S.S.

Ces évènements font monter les tensions et créent des dissensions profondes dans les relations et la politique internationales mais tout le monde craint de déclencher un nouveau conflit armé et donc aucun état ni la SDN ne parviennent à freiner les offensives. La passivité règne jusqu'à l'invasion de la Pologne en septembre 1939 qui fait finalement réagir la communauté internationale et qui déclenche la Seconde Guerre mondiale.

La Seconde Guerre mondiale éclate le 3 septembre 1939 avec la déclaration de guerre de la France et du Royaume-Uni à l'Allemagne. Ce conflit devient vite planétaire par le jeu des alliances et des colonies des pays en guerre mais aussi par les nouvelles offensives que les belligérants perpétuent. En effet, l'U.R.S.S. envahit aussi la Pologne

¹⁵⁷ Mesure qui viole le Traité de Versailles (1919).

¹⁵⁸Cf. note 157.

en septembre 1939 et la Finlande en décembre. En octobre 1940, l'Allemagne s'empare du Danemark et entre en Norvège, puis en mai le Reich se tourne vers le Luxembourg, la Belgique, la Hollande et la France. Le mois suivant l'Italie déclare la guerre à la France et à la Grèce en octobre. Les affrontements se poursuivent en Afrique rapidement.

Les débuts de la guerre, jusqu'en 1943, sont essentiellement marqués par les victoires de l'Allemagne et ses alliés. En effet, la France signe l'armistice dès 1940, la Yougoslavie capitule en avril 1941. Cependant, les membres de l'Axe entrent eux-mêmes en conflit dès juin 1941 avec l'attaque de l'U.R.S.S. par l'Allemagne et l'Italie. 1941 est ainsi une année charnière dans le cours de l'histoire. En effet, à la fin de l'année les Allemands sont aux portes de Leningrad et le Japon attaque Pearl Harbor ce qui entraîne l'entrée en guerre des Etats-Unis en décembre 1941.

Néanmoins, la guerre prend un autre tournant surtout à partir de 1943: les Alliés commencent peu à peu à reprendre le dessus en accumulant victoire après victoire. Le régime de Mussolini tombe et en octobre l'Italie déclare la guerre à l'Allemagne. La libération des états occupés s'opère progressivement. Les Alliés commencent à préparer l'après-guerre lors des plusieurs rencontres : conférences de Téhéran en octobre 1943, conférence de Yalta en février 1945, conférence de Potsdam fin juillet début août 1945. Finalement les Alliés remportent la guerre au cours de l'année 1945.

3. L'impuissance des «autorités morales»

Par autorités morales, nous entendons le pouvoir politique et religieux tels que la SDN ou le Vatican. Ceux-ci n'ont aucune force réelle, il l'a perdue dans le cas du Vatican. Toutefois, ce dernier continue à diffuser son avis même si cela ne change pas les choses comme en août 1935 : le Vatican dénonce les persécutions religieuses qui ont lieu en Allemagne. De même en 1936, Pie XI met en cause l'hitlérisme et le stalinisme. À nouveau sans succès, Pie XI appelle à la paix en 1936, mais son message est interdit en Allemagne. Il en est de même lors de l'encyclique du Pape en 1937 condamnant le nazisme. Le régime d'Hitler va même jusqu'à vouloir déchristianiser l'Allemagne en créant de nouvelles règles, entre autres : la reformulation du *Credo* et le remplacement de la *Bible* par *Mein Kampf*.

La SDN est notamment impuissante face aux événements qui ont lieu au cours des années 1930-1944. En effet, elle ne tient qu'un rôle d'arbitre que l'on entend mais qui n'a aucune autorité et aucun pouvoir d'action sur le terrain. Les motions de censure

ou les menaces qu'elles profèrent sont donc vides de sens et n'ont qu'une valeur morale. Cet état de fait se vérifie à plusieurs reprises notamment lors du conflit sino-japonais en 1932 : le Japon débarque à Shanghai en janvier sans que la SDN ne puisse rien faire d'autre que de manifester son désaccord. Ceci conduit le Japon à quitter l'organisation en février 1933.

Il existe d'autres exemples comme la condamnation du réarmement de l'Allemagne en 1935. Cependant la SDN n'aboutit à rien puisqu'elle ne parvient pas à faire reculer le régime d'Hitler qui décide de quitter l'organisation la même année. Néanmoins, la SDN ne baisse pas les bras car elle condamne à nouveau l'Allemagne en 1936 lorsqu'elle réoccupe la Rhénanie même en sachant que son action est sans effet. L'Italie suit les pas du régime nazi en quittant elle aussi la SDN en 1937.

4. Situation politique en France

En ce qui concerne la France proprement dite, cette époque est également assez tumultueuse. Les cicatrices de la Première Guerre mondiale ne sont pas tout à fait refermées : la plupart des Français voit en l'Allemagne un ennemi, il en est de même pour les Allemands vis-à-vis de leurs voisins français. Ce climat s'intensifie avec la montée du nazisme en Allemagne, ils ne supportent pas l'humiliation de la dernière guerre et surtout le traité qui en est issu : le «diktat» de Versailles.

En outre, la France connaît une certaine instabilité politique : les gouvernements se succèdent. On compte 58 gouvernements entre 1930 et 1940. Ensuite la France connaît l'occupation et le gouvernement de Vichy puis, en parallèle, le gouvernement de Gaulle à partir de juin 1944. Il n'est reconnu par les Alliés qu'en octobre 1944, mais dès juin 1940 un comité national français, instauré par de Gaulle, est reconnu par le gouvernement britannique.

De même que les autres pays d'Europe, la France connaît également une montée de l'extrême droite notamment en février 1934, à la suite de l'affaire Stavisky et la démission du préfet de police Chiappe qui donnent lieu à des manifestations violentes et faisant plusieurs blessés. Toutefois, la droite est contrecarrée avec l'arrivée au pouvoir du Front Populaire en juin 1936 avec Léon Blum jusqu'en mars 1938, puis Daladier jusqu'en mars 1940. Face à l'invasion de la Pologne par l'armée allemande, Daladier déclare la guerre à l'Allemagne le 3 septembre 1939. Cependant les combats sur le front français sont presque inexistant ce qui lui vaut le nom de «Drôle de guerre». Néanmoins, cette inaction sur le front ne dure qu'un temps et l'armée allemande passe à

l'attaque le 10 mai 1940 et elle gagne rapidement du terrain. De là, le chef du gouvernement français démissionne en mars 1940 et cède la place à Paul Reynaud qui fait alors appel au maréchal Pétain qui est nommé vice-président du Conseil. Ce dernier signe l'armistice à Rethondes le 22 juin 1940. La France se retrouve alors divisée en deux zones, le gouvernement se met en place à Vichy. La guerre est officiellement terminée pour la France, mais beaucoup ne s'avouent pas vaincus et répondent à l'appel du 18 juin 1940 du général de Gaulle : la Résistance se met peu à peu en place et contribue fortement à la libération du pays. La coupure du pays est profonde : elle est physique mais aussi idéologique. En effet, il y a les partisans de Pétain et ceux qui vont se ranger du côté de de Gaulle. Parmi les premiers, nous pouvons distinguer deux groupes : les sympathisants de Vichy qui n'ont pas tout de suite ou n'auront jamais réellement conscience des vraies intentions et idéaux de Pétain ; de l'autre, les collaborateurs. Ces derniers se scindent aussi en deux groupes : ceux qui vont collaborer avec Vichy et le nazisme par intérêt financier par de circonstance, et ceux qui vont collaborer car ils s'identifient parfaitement à l'idéologie pétainiste/hitlérienne.

5. Champ littéraire entre 1930-1944 : du théâtre littéraire à la politisation de la littérature

Le champ culturel au début du XXe siècle est marqué au théâtre par le réalisme et le symbolisme¹⁵⁹, déjà présent à la fin du XIXe. Le symbolisme se dresse comme une esthétique s'opposant au réalisme. Le Symbolisme reproche en effet au Réalisme sa trop grande proximité avec le réel, son surplus d'objectivité qui tend à systématiser les choses de manière trop mécaniste. Au contraire, le Symbolisme entend suggérer, se détacher du réel. Ce désir d'éloignement du réel gagne du terrain pour devenir une tendance générale au sein des dramaturges de la première moitié du XXe. Tous vont se détacher du théâtre réaliste et naturaliste.

Après la Première Guerre mondiale, surgit le Surréalisme qui a notamment pour origine le Symbolisme. Le Surréalisme se caractérise par l'absence de règles, l'écriture automatique, la révolte. Ce mouvement refuse la distinction des genres littéraires et exclu le théâtre. Néanmoins, quelques surréalistes se sont tout de même lancés dans la création théâtrale dont Guillaume Apollinaire, Louis Aragon, Robert Desnos, Paul Éluard, Philippe Soupault, Benjamin Péret, Roger Vitrac et pendant un certain temps

¹⁵⁹ Pierre Quillard est un des noms du théâtre symboliste.

Jacques Prévert. Cependant les surréalistes les plus illustres du courant semblent abandonner cette modalité dans les années 20, mais le mouvement couvre la première moitié du XXe siècle et perdure même jusqu'aux alentours de 1960.

La fin des genres littéraires prônée par les surréalistes se fait aussi sentir dans le théâtre de façon générale. En effet, la nouveauté passe aussi par la dissolution des genres. En effet, les dramaturges cessent de manière générale d'indiquer le genre de la pièce (tragédie, comédie). Ils indiquent dans la plupart des cas seulement le nombre d'actes comme, par exemple, Giraudoux qui intitule une de ces pièces ainsi : *La guerre de Troie n'aura pas lieu. Pièces en deux actes*. D'autres comme Anouilh distinguent certaines de ses pièces selon la tonalité des œuvres qu'il regroupe par couleur¹⁶⁰.

D'autre part, un théâtre dit psychologique fait aussi son apparition avec notamment Henry Bernstein¹⁶¹, Georges Porto-Riche. Par ailleurs, l'essor du positivisme à la fin du XIXe siècle entraîne un renouveau du catholicisme qui se prolonge dans la première moitié du XXe siècle. Certains dramaturges vont défendre la religion chrétienne avec le «théâtre communautaire»¹⁶², d'autres la remettent en cause et prônent l'athéisme¹⁶³. Le théâtre catholique se destine à un public rural, croyant. En même temps que ce retour à la religion, au cours des années 30, certains dramaturges défendent un théâtre littéraire. Ces auteurs souhaitent présenter au public un théâtre dit littéraire par opposition au théâtre de Boulevard. Le texte dramatique est défendu et perçu comme primordial et littéraire dans ce type de théâtre. Cette défense s'insurge contre les textes trop pauvres du point de vue littéraire. Le théâtre littéraire est marqué par Cocteau, André Obey, Jean Anouilh, Henry de Montherlant, Georges Bernanos. C'est aussi dans cette lignée que s'inscrit Jean Giraudoux. En effet, son théâtre est poétique. Les références culturelles et le langage du dramaturge permettent à Giraudoux de se démarquer du théâtre de Boulevard.

Parallèlement à toutes ces tendances théâtrales, le Théâtre de Boulevard continue à avoir du succès mais il est en opposition avec les autres tendances théâtrales. Il existe effectivement une scission entre les auteurs du théâtre de Boulevard et les autres qui considèrent le Théâtre de Boulevard peu sérieux et moins littéraire. Dans le Théâtre de Boulevard nous retrouvons des auteurs comme Armand Salacrou, Henry Bernstein,

¹⁶⁰ Anouilh regroupe ses œuvres dramatiques en *Pièces roses, Pièces noires, Nouvelles pièces noires*.

¹⁶¹ Nous soulignons que ce dramaturge reste malgré tout lié au Théâtre de Boulevard.

¹⁶² Expression est d'Alain Viala. Cf. VIALA, Alain, *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, Paris, PUF, 1997, p. 418-419.

¹⁶³ Cf. Deuxième partie p. 23.

Marcel Achard, Marcel Pagnol, Édouard Bourdet, Félicien Marceau, André Roussin, Marcel Aymé, Jules Romain, Jean Sarmant, Maurice Donnay, Sacha Guitry. Toutefois, le théâtre de Boulevard connaît une certaine évolution dans la première moitié du XXe siècle. Il devient plus «sérieux» du fait de son entrée à la Comédie-Française. Il continue dans la lignée du vaudeville tout en adoptant une autre perspective, celle de l'«autodérision» selon Florence Fix :

Le théâtre dit de «boulevard» devient après la Première Guerre mondiale une forme difficile à cerner, aux nombreux avatars. Même les lieux de la représentation se diversifient, puisque le boulevard quitte les boulevards pour s'installer en France à la Comédie-Française. S'il continue à présenter des mélodrames et des vaudevilles qui reprennent les formes d'avant guerre, il se place également dans une perspective d'autodérision. En effet, les formes, voire les contenus, du théâtre de boulevard sont repris par des auteurs qui détournent en dénonciation satirique du genre.¹⁶⁴

De cette manière, le théâtre de Boulevard ne perd rien de sa popularité, au contraire, il acquiert seulement une autre dimension, une verve plus satirique. En outre, les pièces du théâtre moderne ne sont pas seulement divertissement, littérature, elles ont un message à passer. Ce genre de théâtre est qualifié de révolutionnaire et il se destine aux populations urbaines à l'inverse du théâtre catholique. Par ailleurs, certains dramaturges comme Jean-Paul Sartre défendent un théâtre de situations, un théâtre engagé, tendance qui émerge avec la montée du fascisme dans les années 30, surtout après la manifestation du 6 février 1934 et l'affaire Stavisky. Les positions dans le champ littéraire sont alors liées aux positions politiques, c'est ce que nous dit Gisèle Sapiro qui met en lumière dans *La guerre des écrivains* les oppositions, les conflits qui existent au sein du champ littéraire :

la politique devient un mode de démarcation des positions dans le champ littéraire. Le temps des écoles littéraires est révolu.¹⁶⁵

¹⁶⁴ FIX, Florence, «Théâtres du XXe siècle», in SOUILLER, Didier, FIX, Florence, HUMBERT-MOUGIN, Sylvie, ZARAGOSA, Georges, *Études théâtrales*, Paris, PUF, 2005, p. 166.

¹⁶⁵ SAPIRO, Gisèle, *La guerre des écrivains 1940-1953*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1999, p. 70.

En conséquence, l'engagement des auteurs devient la marque de leur position dans le champ littéraire. L'engagement politique remplace alors dans la littérature l'adhésion aux courants littéraires, c'est donc la mort de l'art pour l'art. La politique prend le relais au détriment des questions esthétiques, artistiques. La littérature se retrouve intimement liée aux idéaux politiques mais aussi à l'Histoire.

En ce qui concerne Giraudoux¹⁶⁶, il a été souvent accusé de ne pas se prononcer clairement, de ne pas être suffisamment engagé, ce qui a pu faire croire qu'il défendait le régime de Vichy sous l'Occupation. La critique lui a beaucoup reproché son silence «politique» dans ses pièces, Florence Fix nous le rappelle en ces termes :

Le désir de simplicité, d'«innocence» se trouve dans la relecture de mythes bibliques (Judith) ou antiques (Électre, Œdipe) car la tragédie selon Giraudoux équivaut à «de la pureté, c'est-à-dire en somme de l'innocence». Innocence, car, hors des conflits et des rapports de force qui animent les drames romantiques et les mélodrames d'avant guerre, les personnages tragiques, conscients du caractère irrémédiable de leur destin, se refusent à la petitesse d'une révolte sans espoir et trouvent dignité et rédemption dans l'acceptation et l'abnégation. Il s'agit donc d'un théâtre a-politique en ce qu'il ne propose pas de visée dialectique, voire, est un encouragement au non-engagement politique, ce qui lui fut beaucoup reproché, mais aussi d'un théâtre d'une grande qualité stylistique, renouant avec un désir de beauté de la langue dramatique [...].¹⁶⁷

En fait, Giraudoux voudrait retrouver à travers son théâtre l'«innocence» et donc il en exclurait l'actualité, la politique, l'Histoire. Cependant, nous pouvons nous interroger sur cet état de fait. En effet, la démarche de Giraudoux est plus littéraire, ses pièces ne sonnent pas comme des manifestes politiques, ou des prises de positions explicites, bien qu'il soit véritablement engagé dans la vie politique de l'époque puisqu'il fait partie du corps diplomatique français. Toutefois, Giraudoux dissimule ses idées derrière un théâtre poétique, il prêche un retour à l'innocence, à la pureté, certes, mais c'est une façon de remettre en cause l'actualité. L'écrivain a une responsabilité envers la société et Giraudoux en a conscience. Il ne souhaite pas faire un théâtre «a-politique», il met plutôt l'accent sur des questions problématiques de son époque

¹⁶⁶ Cf. dans les annexes la production littéraire de Giraudoux, pp. 160-163.

¹⁶⁷ FIX, Florence, «Théâtres du XXe siècle», *op. cit.*, pp. 161-162.

comme l'urbanisme, entre autres. De plus, l'abondance des anachronismes dans ses pièces sont la preuve que l'œuvre de Giraudoux n'est pas sans lien avec son époque. C'est une marque d'engagement, un engagement poétisé. Par conséquent, ses pièces sont bien détentrices des idéaux de Giraudoux. C'est derrière des pièces à première vue littéraires ou même poétiques que Giraudoux dénonce le nazisme et les tensions internationales dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, ou qu'il dénonce le matérialisme ou la présence de l'occupant dans *La Folle de Chaillot*. Ainsi, Giraudoux ne peut pas être considéré un dramaturge engagé de façon active et explicite du fait qu'il dissimule ses idées dans des pièces plus littéraires que politiques. Pourtant, sous l'Occupation il décline le poste d'Ambassadeur à Athènes et se retire du monde diplomatique et politique pour se consacrer à la rédaction de ses essais et de ses dernières pièces. Le poste que Giraudoux rejette et sa retraite un peu anticipée peuvent être perçus comme un refus au régime de Vichy. Ses pièces semblent converger vers cette idée mais son absence d'engagement nous empêche de faire de lui un auteur engagé au même titre que Sartre par exemple.

Pour ce qui est des adeptes du théâtre engagé, nous retrouvons notamment Romain Rolland, Albert Camus, bien entendu Jean-Paul Sartre, Bertolt Brecht. Ce dernier oriente son art dramatique vers ce qu'il appelle le théâtre épique ; ce genre de pratique théâtrale ne donne pas de réponses claires, il invite le spectateur à s'interroger, à réfléchir et à se distancier des personnages. Cependant, le théâtre et les théories de Brecht sont surtout découverts en France après la Seconde Guerre mondiale. Ces auteurs présentent des œuvres où l'idéologie est très marquée. Ils veulent faire passer au public leur idéologie. À ce sujet, Martine David nous dit :

Le théâtre engagé, sans pour autant négliger l'intérêt porté aux formes théâtrales, utilise le théâtre pour lancer un message, faire passer une idéologie, transmettre au public une interrogation politique ou plus largement philosophique. Outre le plaisir du spectacle, il invite les spectateurs à réfléchir aux problèmes abordés par la pièce qu'ils sont venus voir. Il se développe tout au long du siècle dans tous les pays luttant en particulier contre l'oppression sociale et politique.¹⁶⁸

¹⁶⁸ DAVID, Martine, *op. cit.*, p. 52.

Ainsi, l'engagement de ces auteurs dans leurs pièces prétend éveiller les consciences face aux maux qui les entourent, ils appellent à la réflexion, voire l'action, la lutte contre les régimes totalitaires de l'époque. Certains dramaturges prennent parti dans la politique de l'époque. Cela marque la montée de l'engagement des intellectuels qui est assez général à l'époque. En effet, Gide, Aragon, Sartre, Salacrou, Romain Rolland, Jacques Prévert se rangent aux côtés du parti communiste. À l'opposé de ces derniers, se trouvent Brasillach, Marcel Aymé, Romains qui se rattachent aux idéaux de la droite. Mauriac prend parti au côté des Républicains contre Franco (en Espagne), alors que Claudel prend le parti du dictateur espagnol en 1937. Ces intellectuels s'engagent politiquement et ils expriment leurs idéaux dans leurs œuvres à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Ces derniers jouent un rôle important car leurs positions influencent malgré tout la société. Ces divergences fondamentalement opposées n'apaisent pas les tensions qui existent à l'époque, d'autant plus que chaque groupe est très actif comme par exemple André Malraux¹⁶⁹ qui s'engage même dans la guerre civile d'Espagne. Avec la Seconde Guerre mondiale et notamment l'occupation du sol français par les Allemands, la prise de conscience politique, l'engagement augmentent bien que le champ littéraire pendant l'Occupation perde de son autonomie. En effet, les auteurs se voient censurés, contrôlés par le régime nazi mais aussi par le gouvernement de Vichy. La liberté d'expression est donc mise à l'épreuve, ceci constitue également un motif d'engagement. Les écrivains se retrouvent confrontés au silence, ou à une certaine neutralité, ou au soutien du régime¹⁷⁰, la collaboration, ou à la clandestinité, la Résistance, dans tous les cas ils doivent choisir un des camps. De ce fait, l'Occupation favorise l'engagement.

En conséquence, le champ littéraire des années 1930-1944 est engagé et actif dans la divulgation de ses idées puisque les prises de parti sont très claires voire même pratiques pour certains d'entre eux qui entrent dans la Résistance ou participe à la Collaboration pendant l'Occupation. Les neutres, eux, se réduisent au silence. Les opinions en jeu sont en tout cas complètement antagonistes. En outre, l'Occupation remet en cause le concept de conscience nationale, les hommes de lettres prennent part à la discussion comme le souligne Gisèle Sapiro qui met en lumière les oppositions, les

¹⁶⁹ Nous citons cet auteur seulement à titre d'exemple ; n'étant pas dramaturge, il n'entre pas dans le champ théâtral.

¹⁷⁰ Dans cette catégorie nous pouvons retenir les noms de Claudel, Péguy, Pierre Schaeffer, Claude Vermorel, René Bruyez.

conflits qui existent au sein du champ littéraire parmi les écrivains en activité à l'époque :

La guerre et la défaite ont remis la question du moralisme national à l'ordre du jour dans le débat littéraire [...]. Or cette surenchère dans la désignation des «coupables», qui participe de la rhétorique de la contribution et de la culture du reniement, met en lumière, par contraste, la dissociation entre nationalisme et conservatisme qu'a opérée l'occupation étrangère, et que les ultras de la collaboration ont porté à son paroxysme. Elle révèle la priorité accordée par ces moralistes à la défense de l'ordre social au détriment du sentiment patriotique, et à la lutte contre les agents du «désordre» plutôt qu'au combat contre l'envahisseur et contre le nazisme.¹⁷¹

Ainsi, chaque clan d'écrivains (résistants, collaborateurs) culpabilise le clan adverse au sujet de la défaite des Français. Toutefois, les partisans de Vichy vont plus loin puisque leur fidélité au gouvernement en place quel qu'il soit les poussent à condamner ceux qui sont prêts à risquer leur vie pour libérer la patrie. Les collaborateurs se disent patriotes alors qu'ils collaborent et soutiennent l'ennemi qui les a privés de leur liberté, de leur souveraineté nationale. Les résistants sont donc perçus comme étant les traîtres. Cette divergence politique est transposée sur la scène littéraire d'après Gisèle Sapiro :

En accréditant l'idée d'une équivalence entre «trahison littéraire» et «trahison nationale», elle accélère le processus de conversion de l'indignation personnelle en indignation universelle, qui est, comme on l'a vu dans le cas de François Mauriac, un des ressorts du passage de l'attitude du «refus» à l'engagement dans la lutte clandestine.¹⁷²

En fait, l'équivalence de «trahison nationale» dans la littérature montre bien que la littérature devient vraiment engagée sous l'Occupation. Les idées véhiculées dans la littérature et dans la politique ne sont plus distinguées. Il s'agit d'idées qui forment un tout, l'opinion, la voix des auteurs n'est plus l'art pour l'art mais considéré comme des

¹⁷¹ SAPIRO, Gisèle, *op. cit.*, p. 690.

¹⁷² *Idem*, p. 691.

manifestations d'engagement politique. En conséquence, la vie politique et la vie littéraire se retrouvent intimement liées. Sur ce point, Gisèle Sapiro remarque encore :

Alliances qui vont permettre la réunification symbolique du champ littéraire éclaté autour de la lutte pour la reconquête de la dignité et de son autonomie. Celle-ci coïncide désormais avec le combat pour la reconquête de l'indépendance nationale.¹⁷³

De cette manière, les partisans ou sympathisants de la Résistance s'allient, les divergences cessent au sein de ce groupe. Le champ littéraire tourne alors autour de deux pôles les Résistants ou ses sympathisants et les défenseurs du régime de Vichy et de la Collaboration ou ses partisans. C'est le pôle du «refus» qui finit par remporter la guerre au sens propre mais aussi la guerre des écrivains. Cette lutte dans le champ littéraire entre les deux pôles s'accompagne de la lutte pour l'autonomie, la liberté, mais celle-ci n'est possible que si la France recouvre sa souveraineté. L'autonomie du champ littéraire français dépend donc de l'issue finale de la guerre. Par conséquent, ceci explique l'ascension de l'engagement politique des hommes de lettres sous l'Occupation. Le champ littéraire est de ce fait marqué par une «politisation»¹⁷⁴ qui atteint son paroxysme pendant la Seconde Guerre mondiale.

D'un autre côté, la voix des dramaturges pendant l'Occupation est souvent ambiguë, c'est pourquoi il est parfois difficile de percevoir quel est le parti pris des auteurs¹⁷⁵ face aux événements et au régime de Vichy. Ce phénomène s'explique du fait que les dramaturges jouent sur les mots pour pouvoir être publiés, joués, pour contourner la censure.

D'autre part, on constate un retour à l'Antiquité et aux mythes antiques surtout dans les années 1930-1944. En même temps, on constate un retour au tragique dû aux tensions politiques de l'entre-deux-guerres puis à l'Occupation. En outre, au cours de cette période les dramaturges ont souvent recours aux mythes antiques afin de présenter des idéaux, de défendre certaines valeurs. C'est le cas de Giraudoux, Cocteau, André

¹⁷³ *Ibidem*, p. 691.

¹⁷⁴ L'expression est de Gisèle Sapiro. Cf. *Ibidem*, p. 70.

¹⁷⁵ Cocteau, par le choix de thèmes anodins pour ses pièces, et Montherlant en sont des exemples.

Gide, Sartre, Anouilh, Claudel¹⁷⁶. Le retour aux mythes pendant l'Occupation gagne encore plus d'essor comme le souligne Alain Viala :

Vichy intervient aussi sur les pièces créées : dès 1941, il donne pour consigne d'éviter les sujets d'actualité et de préférer l'histoire reculée ou l'Antiquité. C'est ainsi que la mythologie est à l'honneur sous l'Occupation : les Cyclopes, Iphigénie, Eurydice, Jupiter, Amphitryon, Électre et autre Antigone sont pléthore et, de 1941 à 1943, on peut recenser 23 pièces sur l'Antiquité dans les théâtres parisiens.¹⁷⁷

Le régime de Vichy recommande des pièces évoquant l'Antiquité car c'est un sujet lointain sans prise apparente sur le présent. La censure veut éviter les pièces d'actualité et donc polémiques, les dramaturges voulant contourner la censure se voient alors dans l'obligation de suivre les directives de l'État. Le retour aux mythes sous l'Occupation est donc l'issue permettant d'échapper à la censure. Cependant, il semble que le régime de Vichy ait oublié le caractère universel et intemporel du mythe. De là, en reprenant les mythes antiques et bien qu'en faisant usage d'un langage ambiguë, les dramaturges ont pu contourner la censure tout en invitant le spectateur à réfléchir sur son actualité. Par ailleurs, le retour aux mythes et l'essor de l'engagement des dramaturges créent un lien entre les auteurs de cette époque comme le souligne Sylvie Jouanny :

Du retour aux valeurs du passé à la philosophie de l'engagement en passant par le recours au mythe, ce qui rassemble les dramaturges de l'entre-deux-guerres, c'est une même pratique du théâtre comme réflexion morale et politique.¹⁷⁸

En conséquence, l'engagement et le retour aux mythes se retrouvent liés. L'engagement des dramaturges se fait souvent par le retour au mythe car cette forme dramatique invite l'homme à s'interroger, selon Sylvie Jouanny le mythe aide à exprimer les maux qui marquent cette époque :

¹⁷⁶ Cf. Deuxième partie, Chapitre I : Le recours à la mythologie, p. 19.

¹⁷⁷ VIALA, Alain, *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, op. cit., p. 423.

¹⁷⁸ JOUANNY, Sylvie, *La Littérature française du 20^e siècle. Tome 2. Le théâtre*, Paris, Armand Colin/HER, «Lettres Cursus», 1999, pp. 37-38.

Forme ancienne, le mythe n'est donc pas pour autant signe de désengagement d'une époque. Au contraire, le plus souvent, il constitue le prétexte à une réflexion sur la liberté et la condition humaines, au moment où le désarroi suscité par la montée du nazisme, la deuxième guerre mondiale, et par le développement de la philosophie existentialiste invitent l'homme contemporain à chercher des repères à l'appui de son désir d'engagement. Le moule des tragédies grecques et de l'histoire ancienne permet d'exprimer le sentiment tragique moderne [...].¹⁷⁹

Ainsi, le mythe permet paradoxalement d'affirmer son engagement face à l'actualité. Il illustre l'atmosphère tragique de l'époque. Cependant ce recours au mythe gagne une nouvelle dimension par l'intrusion anachronique de l'histoire du XXe siècle. À ce sujet, Sylvie Jouanny s'exprime en ces termes :

l'univers mythique tragique d'un Cocteau, d'un Giraudoux, d'un Anouilh ou d'un Sartre est miné de l'intérieur par toutes sortes d'anachronismes, de ruptures de ton, qui passent du tragique au burlesque, accroissant le plus souvent l'effet recherché. Si la tragédie antique se voit profondément renouvelée dans cette expression moderne, les thèmes et ressorts traditionnels demeurent, exprimant le malheur d'une humanité toujours engagée dans un combat qui la dépasse.¹⁸⁰

Le retour à l'Antiquité connaît une modernisation du mythe notamment par les clins d'œil à l'histoire, à l'actualité. D'autre part, une inquiétude se fait sentir face à la guerre, puis l'oppression de l'occupant. Alain Couprie nous fait remarquer l'évolution de la fatalité vers un sentiment d'impuissance :

Le tragique change alors de nature : son essence n'est plus, comme par le passé, de l'ordre de la tension entre l'homme et une transcendance clairement identifiée, entre les jeux et les leurres de la conscience et de la liberté. Elle se fait interrogation. Evocation des horreurs de l'histoire, le tragique s'efforce d'en être une exploration, voire une explication. Comment, pourquoi l'histoire devient-

¹⁷⁹ *Idem*, p. 38.

¹⁸⁰ *Ibidem*, pp. 37-38.

elle barbare ? À la fatalité se substitue l'idée certes voisine, mais différente quant à son origine : l'impuissance.¹⁸¹

La fatalité, le destin perdent donc leur dimension transcendante avec le théâtre de la première moitié du XXe siècle. De cette manière, les dramaturges renouvellent les pièces antiques en les rapprochant des temps modernes par les allusions à l'actualité, mais les maux de l'humanité restent inchangés car ils sont toujours d'actualité. En conséquence, le retour au mythe est une façon de montrer que le combat de l'homme et la fatalité sont intemporels. Les dramaturges justifient donc cette idée en actualisant le mythe par les anachronismes. D'autre part, Sylvie Jouanny rajoute :

Montherlant, Giraudoux, Anouilh, Sartre, Camus s'interrogent à leur manière sur la liberté, l'engagement, la mort, la société à venir ; la plupart d'entre eux recourent au mythe et à une perception synchronique de l'Histoire pour exprimer ce qui les tourmente dans leur présent.¹⁸²

En somme, le mélange du mythe et de l'histoire représentent une forme que certains dramaturges ont utilisée pour mettre en évidence leurs préoccupations face aux événements de l'époque et face à l'avenir. Ce genre de pièces est donc le biais par lequel les dramaturges réfléchissent et invitent le public à prendre conscience de ce qui ne va pas, des périls qui les guettent, mais aussi à s'engager. Ce type de pièce devient un moment de réflexion pour le dramaturge et le public mais présenté de façon désinvolte, par le spectacle théâtral.

Dans ce panorama théâtral, le retour au mythe s'inscrit dans un désir de faire du théâtre littéraire, mais aussi du théâtre où les valeurs soient défendues ce qui conduit le théâtre à l'engagement, et l'existentialisme avec Sartre. Ce mouvement expose un certain optimisme ; il évolue avec certains comme Camus vers le défaitisme, le pessimisme, une certaine révolte qui les mènent à l'absurde. Le théâtre de l'absurde marque surtout la seconde moitié du XXe siècle, après la Libération, mais dans l'entre-deux-guerres et notamment dans les années 30 nous rencontrons déjà des précurseurs ou plutôt des auteurs qui annoncent le théâtre de l'absurde. Il s'agit d'Artaud, Vitrac, Apollinaire, Julien Torma ou même Jean Cocteau.

¹⁸¹ COUPRIE, Alain, *Lire la tragédie*, Paris, Nathan/VUEF, 2001, p. 174.

¹⁸² JOUANNY, Sylvie, *op. cit.*, p. 38.

En ce qui concerne la prose, les auteurs de l'époque sont très productifs : les plus en vogue sont alors Giraudoux (bien sûr), Saint-Exupéry, André Malraux, Céline, Brasillach, Julien Green, Jean Giono, entre autres. Du côté de la poésie, nous pouvons faire référence notamment à Jacques Prévert, Aragon, Paul Éluard, Robert Desnos, Francis Ponge.

6. Giraudoux : l'écrivain diplomate

Dans les années 30, Giraudoux est déjà un homme de lettres renommé, il connaît aussi le succès au théâtre à partir de 1928 avec sa première pièce, *Siegfried*. Il voyage beaucoup, publie ses ouvrages (romans, pièces de théâtre, essais) et donne des conférences. Parallèlement, il fait partie du corps diplomatique depuis plusieurs années et à cette période de sa vie il devient inspecteur général des postes diplomatiques et consulaires (en 1934). En 1936, il décline l'offre d'administrer la Comédie Française.

À la veille de la guerre, Giraudoux est nommé commissaire général à l'Information (juillet 1939) jusqu'en mars 1940, date à laquelle il prend la tête d'un «conseil supérieur à l'Information»¹⁸³. Malgré son poste diplomatique, son statut socio-culturel ne lui attire pourtant pas la sympathie des Allemands car il fait partie de la liste des auteurs censurés en été 1940. Puis en janvier 1941, Giraudoux quitte le corps diplomatique, il prend sa retraite. Il passe ses dernières années à écrire des pièces, des essais où il exprime ses idées concernant les thèmes les plus divers tels que l'urbanisme, le sport, la littérature... ; il se lance également dans le cinéma.

Les œuvres de Giraudoux sont empreintes de sa vision de diplomate. Grâce à son poste de haut fonctionnaire, il a une vision claire des maux du monde contemporain ; et cela même s'il l'a démenti à propos de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* :

je n'ai pas voulu écrire une pièce d'actualité. J'ai, selon ma coutume, voulu développer, un certain nombre d'idées qui me sont chères, et dont l'intérêt me paraît, ne disons pas éternel, mais assez permanent.¹⁸⁴

¹⁸³ BODY, Jacques, *Jean Giraudoux*, Paris, Gallimard, 2004, p. 715.

¹⁸⁴ CRÉMIEUX, Benjamin, «Je suis partout – 7 décembre 1935 «conversation sur le théâtre M. Jean Giraudoux et *La guerre de Troie n'aura pas lieu*.», in AAVV, *Analyses et réflexions sur Giraudoux La guerre de Troie n'aura pas lieu, l'histoire*, Édition Marketing, «ellipses», Paris, 1989, p. 17.

Néanmoins, les œuvres font référence à l'actualité. À travers elles, les idées du dramaturge se dressent en parallèle au monde de l'époque et se confondent le temps de la fiction au cours de laquelle les personnages essaient de reconstruire ou préserver un Eden.

Chapitre II : Clins d'œil à l'actualité dans la dramaturgie giralducienne

Bien que Giraudoux se soit défendu d'avoir fait «une pièce d'actualité»¹⁸⁵ pour ce qui est de *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, le fait est que dans cette pièce et les autres de notre corpus littéraire les clins d'œil à l'actualité sont nombreux. On le voit à travers les multiples références historiques, politiques, les références à des faits divers. Ces références sont souvent anachroniques par rapport au temps de la fiction.

1. La présence de l'Histoire

Si nous nous penchons en premier sur *Judith*, nous pouvons vérifier que cette œuvre comporte des allusions au XXe siècle et notamment à la Première Guerre mondiale tel que le montre cette réplique de Joseph dans la scène d'ouverture: «Elle [Judith] est encore à l'hôpital, chez les blessés...»¹⁸⁶. Cette réplique nous indique que Judith se rend à l'hôpital pour aider les combattants blessés. Ceci semble en anachronisme par rapport au thème biblique ; à ce sujet, Guy Tessier annote : «pratique, répandue chez les aristocrates et les riches bourgeoises au cours de la Première Guerre mondiale, d'organiser à l'arrière des hôpitaux militaires»¹⁸⁷. La Grande Guerre est également présente à travers une intervention de Paul, coadjuteur du grand rabbin : «Tu vois nos morts se relever dans les tranchées en entendant crier : «Debout les morts !»¹⁸⁸. Guy Tessier rappelle que «Debout les morts» est le : «Cri lancé par l'adjuvant Péricard au Bois-Brûlé, le 8 avril 1915»¹⁸⁹.

En ce qui concerne *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, la scène d'exposition rapproche d'emblée le mythe de Troie à l'histoire du XXe siècle en introduisant une expression anachronique dans la bouche d'Andromaque : «Quand il [Hector] est parti, voilà trois mois, il m'a juré que c'était la dernière»¹⁹⁰. Cette phrase fait allusion à une expression connue au cours de la Première Guerre mondiale : la «der des ders». Les gens pensaient que c'était la dernière des guerres. Par ailleurs, quand Andromaque dit que cela fait trois mois qu'Hector est absent, elle nous rappelle que les hommes de 14 pensaient que la guerre ne durerait pas et qu'ils seraient de retour pour les vendanges. Ils croyaient que la guerre durerait trois mois au plus. En conséquence, dès l'ouverture

¹⁸⁵ CRÉMIEUX, Benjamin, *op. cit.*, p. 17.

¹⁸⁶ GIRAUDOUX, Jean, *Judith*, I, 1.

¹⁸⁷ TEISSIER, Guy, «Notes et variantes», in GIRAUDOUX, Jean, *Judith*, p. 1346.

¹⁸⁸ GIRAUDOUX, Jean, *Judith*, I, 2.

¹⁸⁹ TEISSIER, Guy, *op. cit.*, p. 1347.

¹⁹⁰ GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, I, 1.

de la pièce le dramaturge rapproche les personnages du mythe de Troie de la réalité européenne du début du XXe siècle. Un parallèle se dresse entre les deux situations. Elles sont semblables. Les Troyens sortent d'une guerre tout comme les Français des années 30 qui sont sortis depuis quelques années de la Grande guerre mais dont le souvenir est toujours présent.

Par la suite, à l'acte I, scène 3 Andromaque déclame à nouveau une réplique où s'insère un anachronisme historique. Elle évoque le jour où la guerre éclatera et qui rappelle l'époque où la guerre de 14 a éclaté : «Le jour où les blés seront dorés et pesants, la vigne surchargée, les demeures pleines de couples»¹⁹¹. À ce sujet, Colette Weil souligne que :

En général, les déclarations de guerre se faisaient après la moisson, pour que les soldats puissent quitter leur famille, les travaux achevés (28 juillet, 6 août, 23 août 1914 et 3 septembre 1939).¹⁹²

Encore dans la même scène Andromaque s'adresse à Hector en ces termes : «Il ne sera pas lâche. Mais je lui aurai coupé l'index de la main droite»¹⁹³. Colette Weil voit dans cette affirmation une : «Allusion aux mutilations volontaires des poilus (pour se faire réformer)»¹⁹⁴. Giraudoux rapproche le mythe de l'actualité par ces clins d'œil à l'histoire.

D'autre part, nous pouvons déceler le reflet de l'époque dans une des répliques d'Hécube : «Chaque peuple remise son symbole dans sa femme qu'elle soit camuse ou lippue»¹⁹⁵. En effet, Colette Weil rapporte que selon Gunnar Graumann il s'agit d'une «allusion à l'actualité de 1935, à savoir la beauté des femmes d'Abyssinie ou d'Ethiopie»¹⁹⁶. Dans la même scène, une autre référence peut être remarquée dans les paroles d'Andromaque : «Les soldats qui défilent sous les arcs de triomphe sont ceux qui ont déserté la mort»¹⁹⁷. Cette image rappelle les défilés qui ont lieu sur les Champs-Élysées. L'acte II comporte également des anachronismes de ce type. On en retrouve dans une des répliques de Démokos : «Tu veux dire les médailles, les fausses

¹⁹¹ *Idem*, I, 3.

¹⁹² WEIL, Colette, «notes», in GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Le Livre de Poche, Paris, s. d., p. 62.

¹⁹³ GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, I, 3.

¹⁹⁴ WEIL, Colette, *op. cit.*, p. 62.

¹⁹⁵ GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, I, 6.

¹⁹⁶ WEIL, Colette, *op. cit.*, p. 77.

¹⁹⁷ GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, I, 6.

nouvelles ?»¹⁹⁸. D'après Colette Weil, ces mots font référence à «certains communiqués de guerre (1914-1918), particulièrement pendant la bataille de la Marne, et à l'«intoxication» des esprits par la propagande, dans les deux camps»¹⁹⁹.

De même lorsque le Géomètre prend la parole, la mémoire de la guerre de 14 est présente :

Les armées doivent partager les haines des civils. Tu les connais : sur ce point elles sont décevantes. Quand on les laisse à elles-mêmes, elles passent le temps à s'estimer. Leurs lignes déployées deviennent bientôt les seules lignes de vraie fraternité dans le monde, et du fond du champ de bataille, où règne une considération mutuelle, la haine est refoulée sur les écoles, les salons ou le petit commerce.²⁰⁰

En ce qui concerne cette intervention de Géomètre, Colette Weil perçoit :

la fraternisation des tranchées, pendant la guerre de 14-18. Allusion aussi aux efforts d'organisation d'un patriotisme de l'arrière (pendant la même guerre) et à des efforts plus récents (1935) pour créer le sentiment d'une conscience nationale.²⁰¹

D'un autre côté, le public de l'époque (1935, date de création de la pièce) a reconnu dans le personnage de Busiris un ministre : Nicolas Politis qui a servi d'arbitre dans le conflit qui a opposé l'Italie et l'Abyssinie²⁰². De plus, l'utilisation de l'expression «anciens combattants» fait immédiatement écho aux anciens combattants de la Grande Guerre.

Le discours d'Hector est également parsemé d'anachronismes comme le révèle cette réplique : «Un discours aux morts de la guerre, c'est un plaidoyer hypocrite pour les vivants, une demande d'acquittement. C'est la spécialité des avocats»²⁰³. Ceci rappelle bien sûr les discours aux morts prononcés par les chefs d'État français. Colette

¹⁹⁸ *Idem*, II, 4.

¹⁹⁹ WEIL, Colette, *op. cit.*, p. 114.

²⁰⁰ GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, II, 4.

²⁰¹ WEIL, Colette, *op. cit.*, p. 115.

²⁰² Cf. GRAUMANN, Gunnar, «*La guerre de Troie*» *aura lieu. La préparation de la pièce de Giraudoux*, C.W.K. Gleerup, Lund, 1979, pp.122-126.

²⁰³ GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, II, 5.

Weil souligne à ce sujet que «Poincaré, avocat de son métier, inaugurerait presque chaque dimanche un monument aux morts de la guerre»²⁰⁴.

Par la suite, on peut discerner une allusion aux accords de Stresa (avril 1935) à travers une intervention d'Andromaque : «Et leurs bateaux [des Grecs] qui accostent là-bas dans les banderoles et les hymnes, c'est le mensonge de la mer»²⁰⁵. Colette Weil rappelle que lesdits accords ont été signés dans un décor semblable. Dans la même lignée, les conférences de Locarno (1925) et à nouveau celle de Stresa transparaissent dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* lors d'une des prises de parole d'Ulysse :

A la veille de toute guerre, il est courant que deux chefs des peuples en conflit se rencontrent seuls dans quelque innocent village, sur la terrasse au bord d'un lac, dans l'angle d'un jardin.²⁰⁶

Par ailleurs, Ulysse évoque le désir expansionniste des grecs : «Les Grecs pensent que Troie est riche, ses entrepôts magnifiques, sa banlieue fertile. Ils pensent qu'ils sont à l'étroit sur du roc»²⁰⁷. Les paroles d'Ulysse au sujet des Grecs peuvent être rapprochées par analogie à la politique hitlérienne sur l'espace vital allemand dans les années 30 et développée antérieurement notamment dans *Mein Kampf*.

Quand la pièce touche presque à sa fin, Giraudoux nous renvoie encore au XXe siècle à travers la voix d'Ulysse : «Il est long comme le parcours officiel des rois en visite quand l'attentat menace...»²⁰⁸. Nous pouvons voir ici une allusion à l'attentat de Sarajevo qui déclencha la Première Guerre mondiale.

Dans *Sodome et Gomorrhe*, les anachronismes n'abondent pas. Ceci peut se trouver lié à la censure de l'époque. Giraudoux a probablement voulu éviter que sa pièce soit interdite. Il suit donc les recommandations de Vichy en évitant les thèmes d'actualités. Pourtant, à la fin de la pièce Étienne Brunet relève tout de même un anachronisme dans une réplique de Lia : «Si. Loth en grand lévite passe à gué sur son dos à travers le fleuve de feu ses filles en culotte»²⁰⁹. Ce critique met en évidence le sens du mot «lévite» dans une note : «Une lévite, au sens de longue redingote, est un

²⁰⁴ WEIL, Colette, *op. cit.*, p. 122.

²⁰⁵ GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, II, 8.

²⁰⁶ *Idem*, II, 13.

²⁰⁷ *Ibidem*, II, 13.

²⁰⁸ *Ibidem*, II, 13.

²⁰⁹ GIRAUDOUX, Jean, *Sodome et Gomorrhe*, II, 8.

subtil anachronisme, caché derrière un nom biblique»²¹⁰. Cet anachronisme est bien anodin, il ne heurte pas la sensibilité du régime de Vichy. Il s'agit donc d'un procédé purement anecdotique.

Quant à *La Folle de Chaillot*, cette œuvre comporte aussi des clins d'œil à l'histoire quoique rares, mais ces derniers ne fonctionnent pas comme des anachronismes. Ils apparaissent comme des références passées. À la fin de la pièce Aurélie fait référence à une visite du Tsar à Paris le 21 août 1897²¹¹. Ce souverain est sûrement le Tsar Nicolas II, mais il ne s'est pas rendu à Paris cette année là²¹².

Par ces allusions, Giraudoux actualise les thèmes de ces pièces, il rapproche les craintes des personnages de la situation et des expériences vécues dans la première moitié du XXe siècle. Par ce biais, il montre les causes du malheur de la société et comment elle en vient à la violence, à la guerre, à la déchéance. Ceci peut donc servir d'avertissement. En explicitant les causes qui nous poussent à de telles barbaries Giraudoux espère prévenir des maux futurs.

2. Faits divers

Dans notre corpus littéraire, les références aux faits divers sont également utilisées par Giraudoux. Ces derniers peuvent sembler secondaires mais ce sont des anachronismes qui permettent au dramaturge de rapprocher les pièces du public car ce sont des faits réels dont le public a ou a eu connaissance.

Ainsi, dans *Judith*, Joseph fait référence au chewing-gum en ces termes: «D'autres nations mâchent la gomme»²¹³. Un peu plus loin, Judith fait allusion à une fille qui aurait des stigmates : «J'ai appris que dans la rue Basse une jeune fille est visitée depuis quelques jours. Des stigmates apparaissent sur sa poitrine, sa langue, et elle porte mon nom»²¹⁴. Guy Tessier y voit une référence à un fait divers de l'entre-deux-guerres : «En Allemagne, Thérèse Neumann présentait depuis 1926 d'étranges stigmates pendant la semaine de la Passion»²¹⁵. D'un autre côté, les premières répliques de l'acte II évoquent les spectacles de Sarah qui sont présentés aux soldats dans le camp d'Holopherne:

²¹⁰ BRUNET, Étienne, «Notes et variantes», in GIRAUDOUX, Jean, *Sodome et Gomorrhe*, p. 1701.

²¹¹ GIRAUDOUX, Jean, *La Folle de Chaillot*, II, p. 1030.

²¹² Cf. BESSON-HERLIN, Marthe, «notes et variantes», in GIRAUDOUX, Jean, *La Folle de Chaillot*, p.1789.

²¹³ GIRAUDOUX, Jean, *Judith*, I, 1.

²¹⁴ *Idem*, I, 4.

²¹⁵ TEISSIER, Guy, *op. cit.*, p. 1347.

Egon : Nous les connaissons, tes spectacles gais. Douze femmes nues, sur le nombril desquelles tu projettes en couleur l'oriflamme de leur nation. Seul notre ministre de la Guerre y prend encore intérêt. Non, plus de spectacle d'art, ni de théâtre aux armées...²¹⁶

Sur ce, Guy Teissier fait le rapprochement avec la fameuse actrice Sarah Bernhardt:

Répliques visant les activités théâtrales de Sarah Bernhardt. La célèbre actrice, d'origine juive, anima le théâtre aux armées et participa à de nombreuses tournées pour les soldats sur le front.²¹⁷

Plus loin, nous rencontrons un autre anachronisme mais cette fois il s'agit d'une référence à Racine d'après Guy Teissier²¹⁸: «Sarah : Vas-y, Esther. C'est le moment. Assuérus t'écoute»²¹⁹. Par la suite, à l'acte II, scène 4, c'est Holopherne qui utilise une image anachronique : «Que fais-tu au milieu des Juifs et de leur exaltation, enfant charmante ? Songe à la douceur qu'aurait ta journée, dégagée des terreurs et des prières»²²⁰. Selon Guy Teissier, il s'agit d'une : «Réminiscence baudelairienne suggérée par le rapprochement des termes «enfant» et «songe à la douceur»²²¹. Hormis cette référence littéraire nous avons aussi un clin d'œil à *Macbeth* (V, 1) de Shakespeare d'après Guy Teissier, à travers le personnage du Garde : «Et sur tes mains, il reste sans doute quelque trace du meurtre ?... Oui, oui, frotte-les, pour faire apparaître sur elles une tache de sang !»²²². Dans la même scène, Holopherne fait allusion à la consommation de thé à cinq heures : habitude, notamment, anglaise et anachronique par rapport au texte biblique : «Songe au petit déjeuner du matin servi sans promesse d'enfer, au thé de cinq heures sans péché mortel [...]»²²³.

Par ailleurs, dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* Hélène s'étonne de la couleur de l'or sur la Paix : «Tiens, de l'or gris ? C'est une nouveauté...»²²⁴. C'est, en

²¹⁶ GIRAUDOUX, Jean, *Judith*, II, 1.

²¹⁷ TEISSIER, Guy, *op. cit.*, p. 1349.

²¹⁸ Cf. *Idem*, p. 1351.

²¹⁹ GIRAUDOUX, Jean, *Judith*, II, 2.

²²⁰ *Idem*, II, 4.

²²¹ TEISSIER, Guy, *op. cit.*, p. 1353.

²²² GIRAUDOUX, Jean, *Judith*, III, 7.

²²³ *Idem*, II, 4.

²²⁴ GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, I, 10.

effet, une découverte du XXe siècle. En outre, nous pouvons remarquer que la scène où Démokos essaie de fixer le visage d'Hélène ressemble à une séance de photos ce qui est évidemment anachronique dans le mythe de Troie. Le poète troyen demande à Hélène de ne pas bouger et de regarder l'oiseau qu'il feint d'avoir à la main. Il lui recommande de sourire et de s'arranger les cheveux comme lorsque quelqu'un pose pour une prise de photo. Ensuite Démokos compte jusqu'à trois comme s'il déclenchait l'appareil photo²²⁵. D'autre part, Démokos utilise le mot «intellectuels»²²⁶ alors que ce terme fait son apparition au XIXe siècle, lors de l'affaire Dreyfus. Giraudoux fait également référence au lancement de javelot à l'acte II, scène 11. D'après Graumann, c'est une allusion au record du lancement de javelot obtenu par un Finlandais en 1932²²⁷. Le texte fait aussi mention d'une ville de l'U.R.S.S. : Astrakhan, à l'acte II, scène 12.

En ce qui concerne *La Folle de Chaillot*, le Président fait référence à la création d'un cimetière d'animaux à la fin du XIXe siècle:

Je débutai mal comme chasseur du journal *La Fronde*, dont la directrice, l'illustre Séverine, m'employait à porter les cadavres au cimetière d'animaux d'Asnières qu'elle avait créé.²²⁸

Marthe Besson-Herlin rappelle à ce sujet que le cimetière et le journal ont été créés par Marguerite Durand²²⁹. Nous constatons que les personnages mentionnent d'autres journaux du début du XXe siècle comme *Le Gaulois*²³⁰, notamment celui du 7 octobre 1896 dans lequel la folle de Chaillot lit un article de la Comtesse Diane. Sur cette figure publique, Marthe Besson-Herlin souligne que ledit numéro de *Le Gaulois* ne comporte aucun article de la Comtesse²³¹ mais qu'elle a bien écrit pour le journal, dans d'autres numéros. Alors qu'elle évoque ledit numéro de *Le Gaulois*, Aurélie fait aussi allusion à la mode : «Avec le post-scriptum sur la taille à la Bressant !»²³². Marthe Besson-Herlin rapporte qu'il s'agit d'une coupe de cheveux en vogue à la fin du XIXe

²²⁵ Cf. *Idem*, II, 3.

²²⁶ *Ibidem*, II, 4.

²²⁷ GRAUMANN, Gunnar, *op. cit.*, p. 23.

²²⁸ GIRAUDOUX, Jean, *La Folle de Chaillot*, I, p.953.

²²⁹ Cf. BESSON-HERLIN, Marthe, *op. cit.*, p.1769.

²³⁰ Cf. réplique d'Aurélie, in GIRAUDOUX, Jean, *La Folle de Chaillot*, I, p. 977.

²³¹ Cf. BESSON-HERLIN, Marthe, *op. cit.*, p.1775.

²³² GIRAUDOUX, Jean, *La Folle de Chaillot*, p. 977.

siècle²³³. La mode est d'ailleurs présente par une autre intervention d'Aurélié : «J'ai été chez les sœurs Callot pour qu'elles m'y adaptent des fermetures éclair»²³⁴.

Outre ces références, Aurélié mentionne l'actualité théâtrale de l'époque où son esprit s'est figée (le XIXe siècle) quand elle rappelle le décès de l'actrice Léondine Leblanc en 1894, la date ne coïncide donc pas avec l'année du journal que la folle de Chaillot lit quotidiennement. Aurélié fait mention par la suite d'une pièce de Dumas fils *Denise*²³⁵ qu'elle dit avoir été jouée au Vaudeville or ce n'est pas le cas. Giraudoux se réserve ainsi une certaine liberté dans l'utilisation des références à l'actualité, elles ont un fond véridique, réel mais deviennent le jouet de la fantaisie de l'auteur dans ses œuvres.

Dans le texte de Giraudoux sont aussi représentées les sorties mondaines, telles que les bals à Bullier²³⁶ datant du XIXe siècle et fermé en 1935, l'Hippodrome²³⁷, la Galerie des Machines²³⁸ construite pour l'Exposition universelle de 1889. Même certains commerçants sont cités : Stern²³⁹ (graveur, établissement fondé en 1840), ou le chocolatier Gouache, célèbre à l'époque. D'autre part, le jargon financier et les manœuvres évoquées dans la pièce sont bien réels²⁴⁰ ainsi que le nom d'un grand financier Basil Zaharoff²⁴¹ ou la mention des «deux cents familles»²⁴² riches et puissantes familles des années 30. Quant à la chanson dont le chanteur a oublié les paroles elle ne correspond pas réellement à la Belle Polonaise, mais le titre est tout de même une référence à l'actualité du début du XXe siècle.

D'un autre côté, les folles ont recours à des personnages de l'actualité pour illustrer leur discours ou leur raisonnement. Elles évoquent des avocats et des procès réels : les avocats Lachaud²⁴³, Perruche²⁴⁴, Berryer²⁴⁵, le procès Landru²⁴⁶ ; et des faits divers tel que : «La Folle : [...] On raconte que des financiers sont tombés de l'avion

²³³ Cf. BESSON-HERLIN, Marthe, *op. cit.*, p.1775.

²³⁴ GIRAUDOUX, Jean, *La Folle de Chaillot*, I, p. 977.

²³⁵ *Idem*, II, p.1020.

²³⁶ *Ibidem*, II, p.1020.

²³⁷ *Ibidem*, II, p.1020.

²³⁸ *Ibidem*, II, p.1020.

²³⁹ *Ibidem*, II, p.1020.

²⁴⁰ Cf. BESSON-HERLIN, Marthe, *op. cit.*, p.1770.

²⁴¹ GIRAUDOUX, Jean, *La Folle de Chaillot*, II, p.1009.

²⁴² *Idem*, II, p.1016.

²⁴³ *Ibidem*, II, p.1003.

²⁴⁴ *Ibidem*, II, p.1008.

²⁴⁵ *Ibidem*, II, p.1017.

²⁴⁶ *Ibidem*, II, p.1008. Cf. aussi BESSON-HERLIN, Marthe, *op. cit.*, p. 1784.

dans la mer»²⁴⁷. Comme le rappelle Marthe Besson-Herlin, c'est ce qui est arrivé à un financier belge²⁴⁸.

3. Les anachronismes : de nouvelles donnes pour les pièces

Grâce à ces anachronismes les pièces de Giraudoux se rapprochent du public comme nous l'avons déjà mentionné. De cette manière, le spectateur s'identifie mieux aux situations qui lui sont présentées. En outre, Giraudoux essaie de montrer, en utilisant ces anachronismes, que les périodes distantes dans le temps ne sont pas si distinctes du point de vue des mœurs, des attitudes, des peurs, des craintes. En conséquence, ce qui était vrai dans les prémices de l'Histoire de l'homme, puis dans l'Antiquité grecque, ne cesse d'être véridique dans les années 1930-1944, mais aussi de nos jours. Le fait d'insérer des anachronismes dans le mythe permet à l'auteur de montrer que les hommes commettent toujours les mêmes erreurs. Ceci confère au temps une dimension cyclique, puisque l'humanité ne cesse d'être confrontée aux mêmes problèmes et de commettre les mêmes faux pas.

Ainsi, les conflits présents dans les pièces sont les mêmes qui occupent les esprits de toute population dont la survie ou l'équilibre sont menacés. De ce fait, les clin d'œil à l'actualité plus ou moins proche de Giraudoux et son public n'enlèvent rien au caractère universel du mythe ; au contraire, ils permettent de montrer que les mythes sont toujours d'actualité, quelque soit l'époque. Dans ce sens, le recours au mythe, pour ce qui est de *Judith*, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* et *Sodome et Gomorrhe*, est justifié et fonctionne bien car le dramaturge nous fait basculer dans l'intemporel et l'universel: dimensions principales d'un mythe.

Par ailleurs, le choix des anachronismes opéré par Giraudoux est intéressant. Il évoque de façon plus ou moins explicite des épisodes précis de l'Histoire. Il semble que l'auteur veuille dénoncer et «exorciser» certaines rancunes ou attitudes néfastes, hypocrites qui ont conduit les hommes à la barbarie, au manque d'amour. De là, l'utilisation de références à l'actualité permettent au dramaturge de dresser des parallèles entre la fiction, mythique ou non, qu'il présente et la société de son temps. Il essaie de cette manière de pointer du doigt ce qui caractérise la bêtise humaine. Par conséquent, l'intégration de ces clin d'œil servent à rappeler où a conduit la «bêtise humaine» de nos ancêtres afin que l'on en tire des leçons, afin d'avertir les hommes des

²⁴⁷ GIRAUDOUX, Jean, *La Folle de Chaillot*, II, p.1028.

²⁴⁸ Cf. BESSON-HERLIN, Marthe, *op. cit.*, p.1788.

fléaux qui les guettent s'ils continuent dans cette voie. Le dramaturge veut faire réfléchir son public. La présence d'anachronismes s'explique aussi du fait que le théâtre de cette époque, quoique distancié du théâtre réaliste, se veut le reflet de l'Histoire dans le théâtre engagé selon Alain Couprie :

Écho de l'histoire, le théâtre prend position dans les conflits idéologiques et les débats philosophiques. C'est le fait d'auteurs personnellement engagés dans l'action.²⁴⁹

En conséquence, c'est par l'Histoire que les dramaturges manifestent leur engagement. Sur ce, bien que Giraudoux se rattache plus au théâtre littéraire qu'engagé, ses œuvres théâtrales nous invitent à réfléchir ; et la présence des anachronismes nous révèlent son engagement face à l'histoire, l'actualité et donc à la politique. De plus, il ne faut pas oublier que Giraudoux est dans le corps diplomatique ; son engagement, quoique discret dans ses œuvres, semble alors d'autant plus naturel. Ses fonctions lui permettent d'avoir une vision avisée de la scène politique française et internationale, il se sent alors dans l'obligation de s'engager idéologiquement dans ses œuvres littéraires. C'est d'ailleurs le rôle que l'écrivain a acquis selon ses dires :

Aussi, chassé peu à peu de toutes les charges de l'État, éliminé des emplois aussi bien que des sinécures, suspect dans le journalisme, l'écrivain se voit condamné de plus en plus chez nous au rôle de prophète, et le prophète est, par définition, le conseiller dont on ne suit pas les conseils, c'est-à-dire le conseiller parfaitement inutile. Peu importe son attitude ou son opinion politique.²⁵⁰

L'écrivain a donc une mission vis-à-vis de la société, il doit s'engager, et son seul recours est la littérature. La fin de la citation exprime un certain pessimisme de Giraudoux. Il croit en son rôle dans la société, mais il regrette de n'avoir pas d'écho.

D'un autre côté, Giraudoux semble vouloir altérer le cours des choses reprenant les mythes au moment où ils ne sont pas encore légendaires. L'ordre des choses est alors en suspend selon Martine David :

²⁴⁹ COUPRIE, Alain, *Théâtre. Texte. Dramaturgie. Histoire*, op. cit., p. 113.

²⁵⁰ GIRAUDOUX, Jean, *La Française et la France*, op. cit., pp. 23-24.

Lorsqu'un auteur situe l'action dramatique de son œuvre dans une période historique connue ou dans un cycle légendaire célèbre, il est amené à choisir un moment précis de la période ou de la légende en fonction des événements qu'il veut montrer. [...] Plus surprenant est le choix de Giraudoux, qui intitule sa pièce *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, laissant supposer qu'on peut renverser l'ordre de l'histoire et créant dès le titre une attente et une interrogation.²⁵¹

Cet état des choses se fait aussi sentir dans *Sodome et Gomorrhe* et *Judith* car Giraudoux s'éloigne de la tradition, ce qui fait espérer un dénouement innovateur, pour ne rejoindre ladite tradition qu'à la dernière minute, à la fin de la pièce par un rebondissement qui réinscrit la pièce dans la légende.

D'autre part, les anachronismes faisant référence à des épisodes historiques ou politiques semblent avoir un but précis. En effet, les événements choisis semblent incarner des éléments déclencheurs de troubles. Ils incarnent un certain déterminisme. Ainsi, chaque geste ou attitude plus ou moins anodins ont des conséquences parfois néfastes, dévastatrices sur l'Histoire. Néanmoins, l'homme de l'entre-deux-guerres se sent aussi impuissant, il se retrouve alors confronté à une fatalité historique, c'est le contexte qui fait reposer sur l'homme la fatalité comme le souligne Alain Couprie à propos de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* :

La pièce pose une question simple, mais à laquelle l'ascension d'Hitler donne une résonance particulière : des « hommes de bonne volonté » peuvent-ils empêcher un conflit ? La géographie, l'histoire, la culture, la race prennent la place des dieux grecs pour devenir les rouages d'une immense fatalité.²⁵²

Cette remarque est valable également pour les autres pièces de notre corpus. Ainsi, on comprend mieux l'utilisation d'anachronismes, de clins d'œil au monde moderne. Ce sont ces éléments qui rendent la vie de l'homme fortunée ou fatale. Ceci rejoint la conception tolstoïenne de l'histoire et la vision déterministe de Spinoza²⁵³. Le contexte historique, naturel et nos attitudes collectives infléchissent l'avenir.

²⁵¹ DAVID, Martine, *op. cit.*, p. 86.

²⁵² COUPRIE, Alain, *Lire la tragédie, op. cit.*, pp. 175-176.

²⁵³ Cf. Le libre-arbitre face au destin et à la fatalité dans la Deuxième partie, pp. 62-63.

Cependant, chaque homme doit avoir conscience que ses actes ont des répercussions, l'humanité et son contexte historique sont donc responsables. Hector est responsable d'avoir déclenché la guerre, bien que ce soit malgré lui. Le meurtre de Démokos déclenche la guerre par la faute d'Hector. Le personnage a donc sa part de responsabilité face à l'entrée en guerre contre les Grecs. Cette idée de responsabilité est à rapprocher de la philosophie sartrienne. En effet, l'existentialisme implique la notion de responsabilité de l'individu. Selon Sartre, l'homme engage l'humanité par les choix qu'il opère dans sa vie. De même, Hector dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Lia dans *Sodome et Gomorrhe*, Judith dans la pièce du même nom engagent le reste du groupe de part leurs actions, mais en définitive le contexte historique ou le déterminisme qui entoure l'humanité semble avoir le dessus sur les actions individuelles des personnages car ils ne parviennent pas à déjouer le cours de l'Histoire, le destin.

Chapitre III : Des défaillances économiques au malaise social

Dans les œuvres de Giraudoux nous sommes confrontés à de nombreux maux qui tourmentent les personnages et à plus grande échelle la société. Certains de ces maux sont liés à l'économie qui comporte des problèmes, des défaillances telles que la corruption ou les inégalités économiques qui existent entre les gens.

1. Des sociétés corrompues et inégales

En ce qui concerne la corruption, elle est visible dans notre corpus dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* par le biais de Busiris, mais aussi dans *La Folle de Chaillot* à travers les «mecs» et leurs messagers ou hommes de main.

Dans le cas de Busiris, ce personnage incarne le droit, donc la Justice. Il est de ce fait censé être impartial, objectif. Il est vrai que l'on peut considérer que Busiris change de discours et se range à l'avis d'Hector. Néanmoins, le prince troyen offre aussi une récompense à l'expert s'il modifie sa thèse :

Tiens-le-toi pour dit, Busiris. Je n'ai jamais manqué ni à mes menaces ni à mes promesses. Ou ces gardes te mènent en prison pour des années, ou tu pars ce soir même couvert d'or. Ainsi renseigné, soumets de nouveau la question à ton examen le plus impartial.²⁵⁴

C'est ce que Busiris finit par faire. Ainsi, le doute persiste, le changement d'attitude de Busiris n'est pas clair : change-t-il de position par peur ou pour obtenir la récompense qui lui a été promise. La deuxième assertion le rend coupable de corruption. De toute manière, même s'il change d'avis malgré lui et que son entreprise remporte un succès, il est évident que Busiris ne renoncera pas à son dû.

Quant à la corruption dans *La Folle de Chaillot*, les prospecteurs considèrent que l'argent peut leur permettre de tout acheter, de corrompre pour atteindre tous leurs objectifs.

Hormis la corruption, la société est aussi victime d'inégalités dans la répartition des biens. La différence entre les riches et les pauvres est essentiellement visible dans *La Folle de Chaillot*, elle est marquée par la nette séparation entre les «mecs» d'un côté

²⁵⁴ GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, II, 5.

et de l'autre Aurélie et ses amis : les bonnes gens. Les premiers sont les représentants des riches alors que les autres peuvent être associés aux pauvres. Il y a donc une inégalité économique bien distincte dans la pièce. Cette inégalité semble justifiée aux yeux des prospecteurs : «Le Président : Les billets de cent francs sont aux riches, et non aux pauvres»²⁵⁵. La miséricorde et le partage n'existent pas pour ces personnages. D'ailleurs alors qu'ils pensent être sur le point de découvrir un nouveau gisement de pétrole d'une valeur colossale, ils escroquent Aurélie en lui faisant signer un document la dépossédant de tout gain possible : «Le Président : C'est le papier par lequel elle désiste de tout à notre profit. (*Il crie :*) Et voici votre commission, Madame»²⁵⁶. Les proscripteurs montrent par ce geste leur vrai visage, ils ne conçoivent pas de partager quoi que ce soit avec les pauvres. À aucune occasion ils ne tendent la main et apportent leur contribution à l'amélioration des conditions de vie des plus démunis. Les «mecs» font donc l'apologie de l'inégalité dans la répartition des biens et présentent cela comme une norme universelle.

Toutes les tensions politiques, économiques créent un malaise. Ceci a aussi des échos du côté social, cela engendre également des tensions au sein de la société. Giraudoux a également des préoccupations sur le plan social. En effet, selon lui, la société se retrouve en danger à long terme si elle ne modifie pas sa politique sociale. Pour le dramaturge, les principaux problèmes sont le faible taux de croissance et l'absence de confort dans les villes.

2. La dénatalité

D'après Giraudoux, les problèmes sociaux de la France sont notamment dus à un manque de naissances. La natalité n'est pas en progression dans la première moitié du siècle et cela préoccupe l'auteur car le faible taux de croissance affaiblit la France en tant que nation. Ces inquiétudes sont essentiellement développées dans un essai intitulé *Pleins pouvoirs*. En fait, Giraudoux défend l'idée selon laquelle une nation forte passe par une population dense et saine, et donc prête en nombre pour affronter l'adversité :

La logique exige que la nation prolifique, à l'étroit dans un pays ingrat, pénètre chez la nation résorbée aux territoires fertiles et inexploités. Il n'est qu'une vérité en ce bas monde : tout pays est à qui peut le prendre. Le présent des

²⁵⁵ GIRAUDOUX, Jean, *La Folle de Chaillot*, I, p. 953.

²⁵⁶ *Idem*, II, p.1023.

nations peut donc reposer sur le bon état et le bon fonctionnement des conventions ; leur sécurité de la minute peut être assurée par un service militaire de trois ou de trente ans, leur avenir repose uniquement sur le nombre et la qualité de leurs habitants, c'est-à-dire sur leur politique démographique...²⁵⁷

Ainsi, la démographie d'un pays est vitale, d'abord pour sa propre survie, mais aussi vis-à-vis des pays limitrophes. En effet, une population forte permet le développement et la défense de la nation, du territoire. Giraudoux prône l'augmentation de la natalité pour alléger le malaise social de la France. C'est par la lutte contre la mortalité et une politique nataliste que l'auteur prétend défendre la vie.

Dans notre corpus, cette préoccupation se vérifie dans la tentative de créer des couples. Andromaque, dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, l'Ange, dans *Sodome et Gomorrhe*, et Aurélie, dans *La Folle de Chaillot*, défendent l'union des couples, c'est-à-dire la famille et les futurs géniteurs.

3. L'urbanisme au service du bien être public

Pour Giraudoux, le bien être des citoyens passe énormément par le confort que les villes proportionnent à leurs habitants. L'urbanisme est ainsi une question essentielle. La question de l'urbanisme est traitée dans *Pleins pouvoirs* mais également dans son œuvre théâtrale notamment dans *La Folle de Chaillot*. Cette pièce est marquée par le souci de préserver Paris qui est menacé d'être dévasté par les recherches de pétrole que les «mecs» s'apprêtent à faire sur tout le sol de la capitale. De ce fait, Aurélie et ses alliés mettent en œuvre un plan pour déjouer les intentions malsaines pour l'environnement. Cette œuvre met en évidence l'importance de vivre dans un espace sain et en harmonie avec les hommes car cette harmonie est vitale au bien être de l'humanité. C'est la solution pour remédier au malaise social. En fait, à travers les fantaisies des folles, Giraudoux incite le public à être plus écologique, idée novatrice pour l'époque, et recommande une plus grande organisation de l'urbanisme. Giraudoux défend que de grands travaux sont nécessaires et vitaux à long terme pour le bien être des Français, il essaie donc de mettre en garde les autorités qui sont trop inactives à ce sujet comme le rappelle Cécile Chombard-Gaudin :

²⁵⁷ GIRAUDOUX, Jean, *Pleins pouvoirs*, Paris, Gallimard, 1939, p. 45.

Il [Giraudoux] dénonçait avec vigueur une véritable démission politique, l'absence d'une prise de conscience de l'importance de l'aménagement des villes pour l'équilibre des individus et de la société tout entière, non seulement chez les responsables politiques mais aussi chez le citoyen français ; cette politique du laisser-faire, l'acceptation de la médiocrité généralisée du cadre de vie et du tribut à payer à la tuberculose, le règne des affairistes enfin privaient ainsi les Français des véritables «droits urbains» dont leurs voisins allemands ou hollandais bénéficiaient largement.²⁵⁸

La préoccupation de l'auteur est centrée sur la conservation des architectures anciennes, les monuments comme le montre cette citation tirée de *Pleins pouvoirs* : «le citoyen ne doit en rien perdre de toutes ces informations de vérité et d'exaltation que sont les monuments du passé»²⁵⁹.

En outre, l'auteur dirige aussi son attention sur la modernisation des villes. Toutes ces mesures n'ont qu'une seule fin, celle de fournir aux habitants une vie meilleure à travers le progrès du confort urbain. Cette question est aussi présente dans *La Folle de Chaillot*, Aurélie veut veiller au bonheur des habitants en préservant le quartier. Néanmoins, la pièce va plus loin que les écrits sur l'urbanisme de Giraudoux. En effet, dans cette œuvre, la protection de la nature devient une pièce motrice du système urbain comme le souligne Cécile Chombard-Gaudin :

la Folle dépasse la seule défense du patrimoine naturel et bâti telle qu'elle y est proposée pour lui substituer un objectif infiniment plus large, le respect des équilibres naturels. On dirait aujourd'hui qu'elle est écologiste. Apôtre de la non-pollution, elle ne jette pas ses fleurs «et pas encore fanées» dans les égouts, défenseur de la nature, elle remercie ceux «qui ont sauvé des races d'animaux», ceux «qui ont sauvé ou créé une plante».²⁶⁰

En fait, Aurélie est très novatrice, elle défend ce que l'on appelle aujourd'hui le recyclage, elle se présente comme la protectrice de la faune et la flore. À travers ce personnage, Giraudoux expose des problèmes de l'environnement. Toutefois, cette

²⁵⁸ CHOMBARD-GAUDIN, Cécile, «La ville en folie», in *Cahiers Jean Giraudoux n°25, La Folle de Chaillot 1945-1995. Lectures et métamorphoses*, Paris, Grasset, 1997, p. 132.

²⁵⁹ GIRAUDOUX, Jean, *Pleins pouvoirs*, op. cit., p. 87.

²⁶⁰ CHOMBARD-GAUDIN, Cécile, op. cit., p. 138.

inquiétude a déjà des antécédents, notamment dans *Plein pouvoirs* où Giraudoux nous dit :

Dans cette expansion de la civilisation, il importe aussi qu'elle ne devienne pas l'ennemie de la nature, que la construction d'une usine n'y ruine pas cette usine de repos et d'imagination qu'est un site, que les pylônes électriques n'exigent pas au pied de chacun d'eux, dans une piteuse imitation du sacrifice aux vainqueurs, l'hécatombe des châtaigniers et la défaite des hêtres... C'est cet ensemble de règles esthétiques et morales, ce catéchisme humain et national que l'on dénomme [...] : l'urbanisme.²⁶¹

Les idées de cet auteur sont très en avance pour l'époque. L'urbanisme, pour Giraudoux, englobe donc des travaux architecturaux, mais également le respect de la nature. Il s'agit ainsi d'une entreprise humaine, à l'échelle nationale. L'humanité est concernée car il en va de son bien-être.

Dans *La Folle de Chaillot*, Aurélie met en garde les risques que l'homme risque à long terme, soit la détérioration de l'équilibre naturel. Cette pièce est donc un cri d'alarme, elle appelle les citoyens français à respecter la nature et les autorités à prendre des mesures, des attitudes face aux problèmes environnementaux et urbains qui pèsent sur la France.

En somme, c'est par l'amélioration des conditions de vie au niveau familial et du confort des espaces que les hommes peuvent résoudre le malaise social qui les mine. L'espace est essentiel pour le bonheur des hommes, et ce dernier dépend d'une population forte, dense et saine, d'un urbanisme où il fait bon vivre de façon harmonieuse avec l'environnement, la Nature, le monde. De cette façon, l'homme se sentira dans son élément.

²⁶¹ GIRAUDOUX, Jean, *Pleins pouvoirs*, op. cit., p. 87.

Chapitre IV : Des tendances idéologiques antagonistes

Les œuvres littéraires véhiculent des idées, des idéologies. Dans le corpus littéraire plusieurs idéologies sont présentes, parfois elles sont même incompatibles. En effet, nous pouvons y déceler l'idéologie nazie ou fasciste, le clan des belliqueux, les pacifistes, les neutres, entre autres.

1. Le nazisme

La guerre de Troie n'aura pas lieu présente un groupe de personnages qui semblent proches du nazisme des années 30. En effet, les Grecs, à travers leur porte-parole Ulysse, se rapprochent de la politique de l'espace vital d'Hitler. Ulysse exprime l'envie que ses compatriotes ressentent à l'égard du peuple troyen et des richesses de ce dernier : «Les autres Grecs pensent que Troie est riche, ses entrepôts magnifiques, sa banlieue fertile. Ils pensent qu'ils sont à l'étroit sur du roc»²⁶².

En fait, les Grecs prétextent l'enlèvement d'Hélène pour avoir de cette manière un motif pour déclarer la guerre aux Troyens. Ils veulent en réalité conquérir Troie, profiter de ses richesses, élargir leur territoire : mettre en œuvre leur politique expansionniste de l'«espace vital». Par cette idée, les Grecs peuvent donc être identifiés ou du moins rapprochés de la politique hitlérienne.

2. L'idéologie belliciste face au pacifisme

Dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, il est aisé de voir qu'un groupe de personnages est favorable à la guerre. Ce groupe représente donc l'idéologie belliciste. Il s'agit effectivement des vieillards troyens, dont Priam, mais aussi le Géomètre et Démokos. Dans cette catégorie s'incluent aussi les Grecs puisqu'ils ne cherchent qu'un prétexte pour déclencher une guerre. En ce qui concerne ces derniers, leur désir belliqueux s'explique par leur politique expansionniste : la conquête de leur «espace vital» passe par l'annexion par la force de nouveaux territoires. L'idéologie belliciste est la condition *sine qua non* de leur réussite du point de vue nazi.

D'un autre côté, ces personnages peuvent être rapprochés des bellicistes des années 30. Cette prise de position est le résultat d'un nationalisme poussé à l'extrême qui conduit un certain nombre de personnes à défendre la guerre, c'est-à-dire le recours

²⁶² GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, II, 13.

à la violence pour résoudre des différents ou bien le recours à la force pour imposer sa politique, ses idées. Cette attitude aussi radicale et agressive s'explique peut-être par un désir d'affirmation de soi ou de sa nation (considérée comme supérieure aux autres). Ce serait donc un manque de confiance ou d'amour propre qui conduit certains à désirer la guerre et à tout faire pour l'obtenir. La guerre serait le moyen de s'ennoblir, de se surélever, c'est ce qu'essaient d'expliquer Priam et Démokos :

Priam : [...] Est-il plus grande générosité que celle qui vous pousse à vous battre en ce moment pour la paix, la paix qui vous donnera des maris veules, innocupés, fuyants, quand la guerre fera d'eux des hommes !...

Démokos : Des héros.²⁶³

Ainsi, derrière l'idéologie belliciste se cache donc le désir de richesse, mais aussi le désir d'être un héros, d'acquérir l'immortalité.

Face à cela, nous avons également dans le clan des Troyens le Géomètre (le scientifique) et Démokos (le poète) qui personnifient les intellectuels de façon générale. Le Géomètre est aussi un adepte de l'idéologie belliciste, mais ses raisons sont arbitraires. En effet, il fait d'Hélène un élément vital de la société troyenne puisqu'elle devient la mesure de toute chose juste parce qu'il l'a décidé ou découvert²⁶⁴ :

Et, chose particulièrement sensible aux vrais géomètres, il n'y a plus à l'espace et au volume qu'une commune mesure. C'est la mort de tous ces instruments inventés par l'homme pour rapetisser l'univers. Il n'y a plus de mètres, de grammes, de lieues. Il n'y a plus que le pas d'Hélène, la coudée d'Hélène, la portée du regard ou de la voix d'Hélène, et l'air de son passage est la mesure des vents. Elle est notre baromètre, notre anémomètre !²⁶⁵

Par conséquent, son idéologie belliciste n'a pas de fondement proprement dit, étant donné qu'il défend la guerre juste pour préserver de nouvelles règles de mesures fraîchement inventées et imposées par cet admirateur d'Hélène.

²⁶³ *Idem*, I, 6.

²⁶⁴ Même s'il s'agit d'une découverte pour le Géomètre, elle n'est pas scientifique puisqu'elle a pour base les sens : l'amour que le Géomètre éprouve à l'égard d'Hélène lui fait voir Hélène partout, comme un nouvel élément, et donc pour lui comme une nouvelle mesure.

²⁶⁵ *Ibidem*, I, 6.

En ce qui concerne Démokos, celui-ci défend le bellicisme car pour lui Hélène est la muse inspiratrice par excellence : «Chaque fois qu'Hélène apparaît, l'inspiration me saisit. Je délire, j'écume, et j'improvise. Ciel, la voilà !»²⁶⁶. De ce fait, sa position belliciste repose sur le fait que la guerre est préférable à la perte de la source d'inspiration des poètes.

D'autre part, l'idéologie belliciste est également liée à la figure d'Hélène pour les vieillards troyens qui voient en elle leur raison de vivre d'après Priam :

Elle [Hélène] est une espèce d'absolution. Elle prouve à tous ces vieillards que tu vois là au guet et qui ont mis des cheveux blancs au fronton de la ville, à celui-là qui a volé, à celui-là qui trafiquait des femmes, à celui-là qui manqua sa vie, qu'ils avaient au fond d'eux-mêmes une revendication secrète, qui était la beauté. Si la beauté avait été près d'eux, aussi près qu'Hélène l'est aujourd'hui, ils n'auraient pas dévalisé leurs amis, ni vendus leurs filles, ni bu leur héritage. Hélène est leur pardon, leur revanche, leur avenir.²⁶⁷

En fait, ces bellicistes voient en la figure d'Hélène une consolation, une protectrice comme si elle était un ange, ou plutôt une déesse. Elle est leur rédemptrice, elle est source de pardon à leurs yeux. Les vieillards troyens se sentent des hommes meilleurs, ils se sentent des héros en la présence de la femme de Ménélas. En effet, leur grand âge leur a fait oublier les guerriers et les hommes forts qu'ils ont été jadis. En conséquence, ils défendent la guerre, à laquelle ils ne prennent plus part sur le champ de bataille, juste pour préserver leur sentiment de bien être et de vaillance que leur fait éprouver Hélène. Ils sont prêts à faire périr leurs fils et leur peuple juste pour garder près d'eux celle qui rend leur vieillesse plus agréable. Ainsi, les vieillards troyens sont essentiellement égoïstes, car ils font passer leur bien être avant tout le reste, avant la survie de leur peuple, de leur nation. Leur idéologie belliciste repose donc sur le souvenir d'une jeunesse vaillante qu'ils conservent dans leur mémoire et qu'ils retrouvent lorsqu'ils voient Hélène. Celle-ci fonctionne pour eux comme la madeleine de Proust, puisqu'elle les projette dans une dimension intemporelle : le bonheur perdu, passé, ou jamais trouvé. De là, on comprend qu'ils cherchent seulement une échappatoire qui les délivre de leur vie ratée ou à son crépuscule et Hélène est capable

²⁶⁶ *Ibidem*, I, 6.

²⁶⁷ *Ibidem*, I, 6.

par sa seule présence de leur faire oublier la réalité pendant ne serait-ce qu'un instant. Elle embellit ainsi leur triste vieillesse. En sa présence, plus rien ne compte, les vieillards oublient tous leurs tourments ; et une guerre leur paraît insignifiante à côté du sentiment de bien être qu'Hélène leur permet d'atteindre.

En définitive, dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, la présence d'Hélène justifie tout et est à la base et le prétexte de l'idéologie belliciste qui en réalité n'est autre qu'une passion malade à l'égard de l'épouse de Ménélas et de la femme idéale, fatale qu'elle incarne. Cette idéologie est vide de raison, puisque ses défenseurs, les admirateurs d'Hélène, donnent raison à la passion, au détriment du bon sens.

Face aux bellicistes se dresse l'idéologie pacifiste, présente également dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. De même, dans les années 30 il existe un groupe de personnes dites pacifistes. Ces gens s'opposent à tout type de conflit armé. La peur du néant, de la douleur, et bien sûr le bon sens leur fait préférer une résolution des problèmes de façon pacifique, et sans l'usage de la force. En effet, ce groupe a pleinement conscience que la guerre laisse lésée tout le monde. Toutefois, Michel Leymarie nous fait remarquer que pendant les années 30 : «Les pacifistes demeurent longtemps aveugles devant le péril hitlérien»²⁶⁸.

Cette idéologie pacifiste est défendue dans la reprise du mythe de Troie de Giraudoux par Hector et les femmes troyennes, plus précisément Andromaque, Cassandre et Hécube²⁶⁹. Cette doctrine défend la prise de position des femmes qui est importante dans une collectivité, un peuple. Leur avis n'est pas à négliger, les femmes veulent prendre parti dans les discussions politiques et aider à instaurer la paix.

Ce groupe de pacifistes semble plus censé que le groupe des bellicistes. En effet, l'idéologie pacifiste se pose contre l'idéologie nazie ou belliciste du fait qu'elle prône la raison, l'amour, la fraternité. Ses défenseurs s'insurgent contre la bêtise des hommes et leur hypocrisie. Elle défend le Bien par excellence.

Dans le cas d'Hector, ce dernier prend position du côté des pacifistes car il vient de finir une guerre. C'est un ancien combattant²⁷⁰ encore jeune qui n'a pas oublié, contrairement aux vieillards troyens les horreurs de la guerre, le fléau qu'elle représente et les blessures qu'elle laisse dans chaque famille. Lors de sa dernière bataille, Hector a

²⁶⁸ LEYMARIE, Michel, *Les intellectuels et la politique en France*, PUF, «Que sais-je ?», Paris, 2001, p. 45.

²⁶⁹ Nous n'intégrons pas la Petite Polyxène dans notre étude, car ses interventions, dans la pièce de Giraudoux, sont minimes.

²⁷⁰ Hector peut être perçu comme le représentant de tous les anciens combattants, qui, comme Hector, viennent de revenir à Troie après le dernier conflit.

enfin compris que la guerre est absurde, qu'elle n'a pas raison d'être, que la guerre nous fait tuer nos semblables :

Auparavant ceux que j'allais tuer me semblaient le contraire de moi-même. Cette fois j'étais agenouillé sur un miroir. Cette mort que j'allais donner, c'était un petit suicide.²⁷¹

Ainsi, il fait tout ce qui est en son pouvoir pour éviter un nouveau conflit. Cependant, son désir de paix conduit Hector à agir, malgré lui, en faveur de la guerre puisque c'est l'agression qu'il commet contre Démokos qui déclenche ce qu'il voulait le moins, la guerre.

Dans le cas de Cassandre et d'Hécube, leur raisonnement est très objectif, voire clairvoyant chez Cassandre. Ces deux femmes connaissent les hommes, leurs vices et leurs tares. Selon Mireille Cornud-Peyron : «Hécube refuse en effet d'être dupe des mots ; à aucun moment elle n'oublie les intentions bellicistes qui sous-tendent le discours des adversaires»²⁷². De ce fait, la femme de Priam n'hésite pas à montrer son amertume envers le sexe masculin et envers leur manque de jugement : «Tu as bien fais de les démasquer, Hector. Ils veulent faire la guerre pour une femme, c'est la façon d'aimer des impuissants»²⁷³. Cassandre, elle, a conscience dès le début de la pièce que la guerre aura bien lieu. Sa vision des choses, son don de prophétie lui donnent la capacité d'observer ce qui l'entoure de façon clairvoyante : «Je tiens seulement compte de deux bêtises, celle des hommes et celle des éléments»²⁷⁴. De là, elle peut se permettre de dire dès la scène d'exposition : «On va le [l'envoyé grec] recevoir grossièrement. On lui rendra pas Hélène. Et la guerre de Troie aura lieu»²⁷⁵.

Andromaque, elle, est parmi les pacifistes celle qui a le discours le plus passionné. En fait, sa peur de perdre ceux qu'elle aime, à savoir son époux Hector et l'enfant qu'elle porte (Astyanax), la fait souffrir par anticipation. Andromaque sait que la guerre va probablement être déclarée entre les Grecs et les Troyens, mais elle refuse d'admettre l'évidence, car elle pense repousser ainsi le conflit. Ainsi elle s'aveugle elle-même. Ses paroles sont aussi celles d'une épouse et d'une mère désespérée. D'ailleurs,

²⁷¹ GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, I, 3.

²⁷² CORNUD-PEYRON, Mireille, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Jean Giraudoux, Paris, Nathan, «Balises», 1990, p. 30.

²⁷³ GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, I, 6.

²⁷⁴ *Idem*, I, 1.

²⁷⁵ *Ibidem*, I, 1.

nous pouvons voir dans la pièce qu'elle incarne toutes les femmes dans sa condition d'épouse modèle et de mère bienveillante puisqu'elle dit à Priam: «Mon père, je vous en supplie. Si vous avez cette amitié pour les femmes, écoutez ce que toutes les femmes du monde vous disent par ma voix»²⁷⁶. En conséquence, Andromaque n'est pas si naïve qu'elle le paraît être. Son refus d'écouter Cassandre : «Tais-toi !»²⁷⁷, et son soutien inconditionnel en faveur de la paix peuvent être vus comme la manière qu'Andromaque a trouvée pour exorciser le fléau qui la menace et qui menace l'humanité : la guerre.

D'autre part, Andromaque, à défaut de pouvoir empêcher le conflit, veut donner un sens à la guerre. Effectivement, il lui semble que ce fléau est plus supportable s'il a une raison d'être qui soit louable, valable. Pour elle, la justification de la guerre peut venir de l'amour. En fait, elle demande à Hélène d'aimer Pâris, afin que la guerre ait lieu pour préserver un couple vrai, pour sauver leur amour comme l'explique Charles Mauron :

la jeune Troyenne accepterait de voir son propre bonheur ruiné, son propre couple détruit pour l'amour d'un autre couple, car la communion humaine resterait affirmée d'une telle foi et de sacrifice.²⁷⁸

À ce prix, Andromaque est prête à supporter la guerre et les morts qu'elle entraîne ; Troie entrerait alors en guerre au nom de l'Amour : «Et que nos idées et que notre avenir soient fondés sur l'histoire d'une femme et d'un homme qui s'aimaient, ce n'est pas si mal»²⁷⁹. En outre, la femme d'Hector va jusqu'à espérer que si Pâris et Hélène s'aimaient vraiment, la guerre serait peut-être évitée :

Peut-être, en effet, n'aurait-elle [la guerre] pas lieu ! Peut-être, si vous vous aimiez, l'amour appellerait-il à son secours l'un de ses égaux, la générosité, l'intelligence... Personne, même le destin, ne s'attaque d'un cœur léger à la passion...²⁸⁰

²⁷⁶ *Ibidem*, I, 6.

²⁷⁷ *Ibidem*, I, 1.

²⁷⁸ MAURON, Charles, *op. cit.*, pp. 103-104.

²⁷⁹ GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, II, 8.

²⁸⁰ *Idem*, II, 8.

En somme, Andromaque n'est pas complètement pacifiste. Elle ne supporte pas une guerre injuste, absurde ; dans le cas contraire, elle accepte ce fléau comme la raison d'être d'une cause juste, comme l'ultime moyen de défendre le Bien, l'Amour, la Justice.

Par conséquent, l'idéologie pacifiste prône la Justice, le Bien, le bon sens comme moyens d'assurer la paix.

3. Les neutres

Les neutres sont ceux qui donnent leur avis de façon impartiale ou bien ceux qui ne prennent pas parti dans les conflits. Dans les deux cas, ils se présentent comme étrangers aux conflits, ils ne veulent pas s'en mêler. C'est une forme d'éviter d'être lésé ou responsable. Ne prenant pas part au conflit ou aux discussions de façon personnelle, les neutres ne peuvent pas être considérés coupables. Leur opinion est donnée mais de l'extérieur, ils se mettent en dehors du problème.

La guerre de Troie n'aura pas lieu présente une prise de position soit disant impartiale : celle de Busiris, qui peut être associée à l'opinion de la Société des Nations : entité neutre. En effet, cette organisation internationale a pour mission d'éviter les conflits militaires et de prendre position de façon neutre face aux problèmes internationaux qui surgissent. Pourtant, comme Michel Leymarie le rappelle : «La Grande Guerre devait être «la der des ders» et la SDN arbitrer les conflits ; or les tensions réapparaissent»²⁸¹. De cette manière, Busiris peut être considéré comme le porte-parole de la SDN dans la pièce. En effet, on nous le présente comme étant un arbitre neutre qui vient apporter sa contribution en tant qu'expert de droit international. Néanmoins, l'aide de Busiris, dans le conflit existant entre les Grecs et les Troyens, est absolument inefficace. Son discours semble être une parodie des discours de juristes. Si l'on suit ce raisonnement nous pouvons peut-être même dire qu'à travers la voix de Busiris, Giraudoux démontre l'inefficacité de la SDN et son impuissance face aux menaces de guerre et qu'elle n'est qu'une organisation sans pouvoir réel et pratique en cas de conflit.

D'autre part, Busiris commence par donner raison aux Grecs mais il change rapidement d'avis sous les menaces d'Hector. En conséquence, l'avis de Busiris perd toute crédibilité. Ce retournement nous révèle la capacité d'orateurs et nous dirons

²⁸¹ LEYMARIE, Michel, *op. cit.*, p. 42.

même de sophistes que peuvent avoir les juristes/arbitres. Ils semblent choisir le parti qu'ils veulent de façon subjective au détriment de la neutralité.

D'un autre côté, nous pouvons inclure dans la catégorie des neutres Hélène car elle ne prend pas parti par conviction. Elle répète ce qu'on lui demande comme un perroquet, sans réfléchir :

Pâris : Dis-moi que tu hais Ménélas...

Hélène : Ménélas ? Je le hais.

Pâris : Tu n'as pas fini... Tu ne retourneras jamais en Grèce. Répète.

Hélène : Tu ne retourneras jamais en Grèce.²⁸²

La femme de Ménélas reprend les paroles de Pâris de bon gré, sans se soucier de ce qu'elles représentent. Elles sont vides de sens pour Hélène, elle exprime innocemment ce que son amant lui demande : «Il [Pâris] m'a priée de le dire. J'adore obéir à Pâris»²⁸³. Ainsi, Hélène répète seulement car elle se complait lorsqu'elle fait ce que Pâris lui demande. Elle se fait donc plaisir, elle le fait pour elle seulement. Elle fait semblant d'avoir une volonté propre, de pouvoir choisir : c'est-à-dire elle fait comme si elle décidait d'obéir.

Toutefois, sa neutralité ou son absence de conviction vont plus loin. En effet, Hélène est présentée comme une figure exempte de volonté propre comme l'explique Ulysse à Hector:

Vous vous êtes trompés sur Hélène, Pâris et vous. Depuis quinze ans je la connais, je l'observe. Il n'y a aucun doute. Elle est une des rares créatures que le destin met en circulation sur la terre pour son usage personnel. Elles n'ont l'air de rien. [...] mais si vous y touchez, prenez garde ! C'est là la difficulté de la vie, de distinguer, entre les êtres et les objets, celui qui est l'otage du destin.²⁸⁴

Hélène en a de même conscience :

²⁸² GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, I, 7.

²⁸³ *Idem*, I, 8.

²⁸⁴ *Ibidem*, II, 13.

Hector : [...] Tu as beau me dire oui, Hélène, tu es comble d'une obstination qui me nargue !

Hélène : C'est possible. Mais je n'y peux rien. Ce n'est pas la mienne.²⁸⁵

De ce fait sa neutralité lui est imposée, elle n'a pas choisi de camp par insensibilité mais parce qu'elle sait comme Cassandra que cela ne sert à rien. La volonté de l'homme n'est pas suffisante pour déjouer les éléments et la bêtise humaine : «Vous ne comprenez pas du tout, Hector. Je n'hésite pas à choisir. Ce serait trop facile de dire «Je fais ceci», ou «Je fais cela» pour que ceci ou cela se fit»²⁸⁶. Par conséquent, elle adopte la neutralité par résignation. Cependant cette résignation n'est pas synonyme de désespoir, elle se doit à la clairvoyance du personnage. Hélène laisse les événements arrivés d'eux-mêmes, naturellement car pour elle ils sont inéluctables, c'est le destin.

4. L'idéologie matérialiste

Bien des personnages dans les quatre pièces étudiées sont obnubilés par les biens matériels. Leur façon de penser, leurs convictions peuvent être vues comme une idéologie matérialiste. Les adeptes de cette philosophie sont essentiellement les prospecteurs, les «mecs», dans *La Folle de Chaillot*. Le matériau le plus précieux à leurs yeux est le pétrole d'après le Prospecteur: «La foi et les martyrs sont passés en ce siècle aux carburants»²⁸⁷. Ainsi, ce combustible devient en quelque sorte un veau d'or aux yeux des «mecs» car il est source de gains financiers. Par ailleurs, leurs ennemis sont évidemment les sentimentalistes :

Ils [les ennemis des prospecteurs] convainquent les esprits rétrogrades que ces médiocres réactions que sont le souvenir, l'histoire, l'intimité humaine, doivent prendre le pas sur celle des métaux et des liquides infernaux...²⁸⁸

En outre, l'idéologie matérialiste est aussi dévoilée par l'intermédiaire du Chiffonnier qui se fait le porte-parole des «mecs» durant leur procès chez Aurélie. Il souligne le pouvoir de l'argent : «J'ai toutes les femmes. Avec l'argent on a toutes les

²⁸⁵ *Ibidem*, I, 9.

²⁸⁶ *Ibidem*, I, 9.

²⁸⁷ GIRAUDOUX, Jean, *La Folle de Chaillot*, I, p. 962.

²⁸⁸ *Idem*, I, p. 962.

femmes, les personnes présentes exceptées»²⁸⁹. Les relations humaines cessent alors d'être, tout devient une question d'argent.

5. L'idéologie «aurélienne»

L'idéologie que nous nommerons «aurélienne» apparaît bien sûr dans *La Folle de Chaillot* et Aurélie en est le chef de file. La Folle de Chaillot défend la faune, la flore, l'amour, la vie : un cosmos en harmonie, heureux. Elle vit pourtant dans un monde parallèle à première vue puisque le temps semble s'être arrêté pour elle. En effet, Aurélie lit quotidiennement le même journal, un numéro de 1896. Il semble que ce soit l'époque où son bonheur ait été mis à l'épreuve par l'abandon de son compagnon. Elle préfère de ce fait fermer les yeux sur ce qui se passe ensuite et rester attachée à son bonheur perdu. Néanmoins, ce renfermement sur elle-même n'est qu'apparent. Il s'agit d'une réelle échappatoire mais consciente pour Aurélie ; parallèlement à cela elle n'est pas aveugle face au monde qui l'entoure. Ce personnage, qui est tout sauf perturbée psychologiquement, tient à protéger ses idéaux des «mauvaises gens» : les «mecs». En conséquence elle se dit attentive, malgré les apparences, à ce qui l'entoure et disposée à intervenir:

Je vais surveiller où en sont les mauvaises gens de Chaillot. Ceux qui plissent les lèvres, ceux qui donnent à la dérobée des coups de pied dans les maisons, les ennemis des arbres, les ennemis des animaux. [...] en fait ils hésitent sur les moyens de tuer le platane du musée Galliera ou de jeter une boule empoisonnée au chien du boucher de la rue Bizet. [...] Pour que ces bandits perdent tout pouvoir, il faut que je passe à leur hauteur, par la gauche. C'est dur, le crime marche vite, mais j'ai l'enjambée large.²⁹⁰

Ainsi, Aurélie est prête à sortir de son nuage pour freiner les ennemis du bonheur surtout quand elle comprend que la situation devient critique. En effet, elle n'avait pas une vision claire du monde dans lequel elle vit avant que le Chiffonnier ne la ramène à la réalité. Elle s'indigne d'avoir été laissée dans l'ignorance: «Ce sont des imbéciles, et vous aussi. Pourquoi ne m'as-tu pas prévenue, Irma ?»²⁹¹. Cette réplique

²⁸⁹ *Ibidem*, I, p. 1014.

²⁹⁰ *Ibidem*, I, p. 979.

²⁹¹ *Ibidem*, I, p. 985.

marque le retour à la réalité de la Folle de Chaillot, le fait qu'elle aurait voulu être au courant montre sa préoccupation pour autrui et sa volonté d'agir. Contrairement aux autres bonnes gens, et à leur passivité, Aurélie ne veut pas baisser les bras car elle sait que leur bonheur est réellement en péril :

Qu'avez-vous à vous, tous, à lamenter, au lieu d'agir. Vous pouvez tolérer cela, un monde où l'on ne soit pas heureux, du lever au coucher ? Où l'on ne soit pas son maître ? Seriez-vous lâches ? Puisque vos bourreaux sont coupables, Fabrice, il n'y a qu'à les supprimer.²⁹²

Elle invite les bonnes gens à se réveiller, à «agir». Cette réplique montre la détermination d'Aurélie. Cette dernière révèle aussi sa solution : couper le mal à la racine. Pour préserver son monde et le bonheur dans le monde réel, Aurélie propose de réduire à néant le mal et cela à sa source : faire disparaître les «mecs». Elle justifie cette solution de cette manière : «La mort vaut ce que vaut la vie d'un mort. La mort d'un vaut rien, ce n'est rien»²⁹³. De ce fait, la Folle de Chaillot ne s'afflige pas face à l'extermination de certains, si ces derniers sont la source du mal. Sur cette question, Joséphine, la folle de la Concorde, est de l'avis d'Aurélie comme le montrent ces phrases : «Toutes les batailles ont ce principe. Tu rassembles dans le même lieu tous les ennemis, et tu les tues»²⁹⁴.

En conséquence, l'idéologie aurélienne repose sur le fait que l'harmonie de tout le cosmos et le Bonheur doivent être préservés à tout prix, ce qui implique l'irradiation de tout ce qui peut nuire ou mettre en péril le Bonheur des Hommes.

Nous pouvons remarquer que c'est ce que fait Hector dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. Toutefois, l'entreprise de ce dernier échoue. En effet, en tuant Démokos, le prince troyen voulait anéantir le danger et la figure nuisible à la paix et au bonheur de Troie que représentait le poète, pourtant il n'obtient pas l'effet espéré mais plutôt l'effet inverse, c'est-à-dire la guerre.

Ainsi, l'idéologie aurélienne, dans la pratique, n'est pas la solution aux maux du monde, ce n'est donc qu'une utopie, un songe.

²⁹² *Ibidem*, I, p. 985.

²⁹³ *Ibidem*, II, p. 1004.

²⁹⁴ *Ibidem*, I, p. 1006.

6. L'idéologie giralducienne

Dans le corpus littéraire, aucune voix de personnage en particulier ne peut être associée à l'idéologie du dramaturge. Cependant, il est évident que Giraudoux n'est pas belliciste. D'ailleurs, Michel Maillard parle de l'auteur en ces termes :

Pacifiste convaincu, parce qu'il a été combattant et patriote tout aussi convaincu, Giraudoux est à même de percevoir cette nouvelle évolution de l'Allemagne, puis la montée du nazisme.

Combattant, il a vécu la guerre au plus près ; écrivain, il se fait le témoin de son absurdité, de son inhumanité.²⁹⁵

En effet, Giraudoux est un ancien combattant qui a été foncièrement marqué par la Première Guerre mondiale. Cela se voit dans tous ses écrits qui évoquent tous de près ou de loin le fléau que la guerre représente et les douloureuses marques que cette dernière laisse.

Ainsi, dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* nous reconnaissons dans Hector l'ancien combattant que Giraudoux a été. Ce personnage mythique incarne le soldat qui déteste la guerre, et qui ne souhaite qu'une chose la paix. Pourtant, Giraudoux se distancie d'Hector du fait que ce dernier n'a pas compris la bêtise humaine contrairement à Giraudoux. Par conséquent, Giraudoux peut être rapproché de Cassandre car elle est clairvoyante, elle sait faire la part des choses et analyser la situation de crise que les Grecs et les Troyens vivent. Tout comme l'auteur, elle sait que la guerre approche ; ce n'est qu'une question de temps.

D'un autre côté, Giraudoux est proche des idéaux d'Andromaque. Cette dernière incarne le côté idéaliste de Giraudoux. L'auteur, lui aussi, semble mieux supporter la guerre si elle a à sa base une raison louable. Cependant, cette raison n'est qu'une apparence car en fait cette raison n'est qu'un prétexte pour déclencher la guerre et la justifier. Giraudoux sait que la guerre est toujours absurde parce qu'elle est le résultat de l'irresponsabilité des hommes.

De cette manière, l'auteur essaie de montrer les rouages qui se cachent derrière les conflits armés, afin que les hommes en prennent conscience. Cette démonstration de

²⁹⁵ MAILLARD, Michel, *Giraudoux*, Nathan, «Balises Les écrivains», Paris, 1997, p.11.

Giraudoux, que constituent les pièces, peut donc être envisagée comme une tentative d'éviter les fléaux, échappatoire tant attendue par Andromaque.

Chapitre V : La patrie : notion aux contours inégaux

La notion de patrie, du patriotisme est très présente dans l'œuvre de Giraudoux. Les Grecs veulent récupérer Hélène. Les Troyens et les Juifs ainsi que les bonne gens dans *La Folle de Chaillot* veulent protéger leur territoire, leur nation. Ce concept gagne plusieurs visages et peut être poussée à l'extrême et déboucher sur de l'expansionnisme ou sur un non-sens.

1. Du patriotisme à l'expansionnisme

Dans le cas des Grecs, l'enlèvement d'Hélène conduit les Grecs à Troie pour réclamer la restitution de leur reine, de la femme de Ménélas. Leur patriotisme les pousse de ce fait hors de leur frontière pour récupérer ce qui leur appartient et cela même par la force : «Ulysse : Qu'Hélène nous soit donc rendue dans l'heure même. Ou c'est la guerre»²⁹⁶. Les Grecs lancent un ultimatum aux Troyens ce qui montre leur détermination : ils veulent à tout prix récupérer une des leurs, Hélène ; défendre ce qui leur appartient au prix d'une guerre, au prix de leur vie. Cependant, la suite de l'entrevue entre Ulysse et Hector nous révèle le vrai fond des revendications grecques :

Ulysse : [...] L'or de vos temples, celui de vos blés et de votre colza, ont fait à chacun de nos navires, de vos promontoires, un signe qu'il n'oublie pas. Il n'est pas très prudent d'avoir des dieux et des légumes trop dorés.²⁹⁷

En réalité, les Grecs n'utilisent l'enlèvement de leur reine que comme excuse. Derrière un patriotisme apparent ils cachent leur désir de conquérir Troie et ses richesses. Le rapt est le motif, l'excuse attendue par les Grecs pour affronter les Troyens et mettre en œuvre leur politique expansionniste : «Ulysse : Ils [les Grecs] pensent qu'ils sont à l'étroit sur du roc»²⁹⁸. Le vrai objectif des Grecs est l'expansion de leur territoire et ils se rapprochent par là de la politique de l'espace vital comme cela a déjà été évoqué. Par conséquent, leur patriotisme les conduit à vouloir imposer leurs idées, leur nation à d'autres territoires. Ils veulent s'agrandir, englober d'autres terres dans leur patrie.

²⁹⁶ GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, II, 12.

²⁹⁷ *Idem*, II, 13.

²⁹⁸ *Ibidem*, II, 13.

2. Remise en cause du patriotisme

Les patriotes défendent leurs idées nationales, leur nation, cela va de soi. Néanmoins chez les Troyens ou chez Judith les choses ne sont pas si distinctes.

Dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* les admirateurs d'Hélène se disent profondément patriotes pourtant ils remettent tout en cause au nom d'Hélène, une reine grecque. Leur patriotisme n'est donc pas complètement intègre du fait qu'ils convoitent une femme grecque ; Hécube les dénonce :

Vous n'êtes guère galants, en tout cas, ni patriotes. Chaque peuple remise son symbole dans sa femme, qu'elle soit camuse ou lippue. Il n'y a que vous pour aller loger ailleurs.²⁹⁹

La reine de Troie démasque le faux patriotisme des hommes. Ils se disent patriotes alors qu'ils mettent en péril leur nation par inclination pour la femme d'un autre, une femme étrangère à leur patrie. Leur soit disant patriotisme est donc illogique.

Du côté de Judith, c'est aussi un penchant pour quelqu'un étranger à son peuple, Holopherne, qui corrompt son patriotisme. Au début de la pièce, Judith refuse de se sacrifier, elle accepte la mission de sauver sa patrie seulement à partir du moment où elle se croit l'élue de Dieu. Ainsi, son patriotisme dépend de l'amour que Dieu a pour elle. Judith n'accepte de se sacrifier que par amour pour son Dieu. Cependant son patriotisme s'estompe dès qu'elle se sent abandonnée par Dieu : à son arrivée dans la tente du camp ennemi et qu'elle prend Egon, l'aide de camp, pour Holopherne. Elle se sent donc trahie par Dieu et décide de ce fait de trahir sa patrie dont le peuple est l'élue de Dieu : les Juifs. En bafouant ses compatriotes, Judith bafoue l'autorité divine. Sa révolte ne s'arrête pas là puisqu'elle se livre à Holopherne de bon gré, par amour. Sa nuit d'amour avec l'ennemi marque le climax de son antipatriotisme. Toutefois le meurtre qu'elle perpétue envers son amant lui permet de revenir, malgré elle, sur son attitude. En effet, bien qu'elle insiste avoir tué par amour, son geste est interprété comme patriotique. Finalement, le personnage connaît un revirement après l'intervention du garde que l'on prend pour le messager de Dieu. Judith finit par croire elle-même qu'elle n'a jamais trahi les siens et qu'elle a mené sa mission patriotique à bon terme.

²⁹⁹ *Ibidem*, I, 6.

Dans *Sodome et Gomorrhe*, Lia se rapproche de Judith car elle refuse de sauver sa patrie faute d'un signe de Dieu, faute de ne pas pouvoir être la femme de Dieu. En conséquence, Lia rompt réellement avec sa patrie jusqu'à la fin. Elle refuse de former un couple vrai avec Jean ce qui épargnerait tout le monde et préfère la mort de son peuple et la sienne. Face à cela, Jean, lui, est prêt à sauver ses semblables en simulant un couple vrai avec sa femme. Cet amour d'apparences et officiel lui suffit, et il le conçoit pour sauver son pays. On peut donc le considérer comme un patriote.

En somme, les personnages sont divisés : certains se disent patriotes mais ce n'est qu'une illusion. Ils défendent leur amour-propre et une femme grecque qu'ils vénèrent. D'autres, les Grecs, profitent d'un affront pour revendiquer leur patriotisme alors qu'en fait ils veulent mettre en pratique une politique d'expansion. Quelques-uns acceptent d'être patriotes et de se sacrifier si c'est pour la survie de leur monde, comme Andromaque dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Jean dans *Sodome et Gomorrhe*. Enfin d'autres, comme Judith et Lia, se démarquent du patriotisme juste parce qu'elles ne se sentent pas aimées de Dieu.

Chapitre VI : Solutions aux maux de l'Homme

Tout au long de ce travail, nous avons mis en évidence les maux des sociétés en crise de notre corpus littéraire. Cependant, Giraudoux donne aussi quelques indices pour résoudre les problèmes. Les solutions défendues reposent sur la Raison, l'Amour, mais surtout sur la Femme.

1. La Raison : source de clairvoyance

Dans les quatre pièces étudiées, les personnages qui semblent être les plus doués de raison sont Joseph, Jean et, d'une certaine manière, Holopherne³⁰⁰ ; Hélène, Cassandre, Hécube, Hector, Ulysse³⁰¹ ; Ruth, Jean, Jacques, le Jardinier, et peut-être l'Ange³⁰² ; et bizarrement les Folles de Chaillot, Passy et la Concorde³⁰³. Parmi tous ces personnages, nous pouvons distinguer plusieurs groupes : les clairvoyants et les autres qui sont seulement doués de bon sens. Le premier groupe rassemble Hélène, Cassandre, Aurélie, Ulysse, Holopherne, voire Hécube. Dans le deuxième se regroupent les autres personnages cités ci-haut.

Les clairvoyants se trouvent au-dessus des autres personnages car ils sont les seuls à comprendre ce qui se passe réellement et à savoir où la «bêtise humaine» peut les conduire. Les autres sont plutôt raisonnables, ils évitent de se laisser aveugler par les passions.

De là, ces personnages tentent de ramener à la raison leurs semblables. La Raison est la solution pour résoudre la crise que leur société traverse. Le bon sens peut permettre d'éviter aux hommes de commettre des atrocités, d'engendrer des fléaux tels que la guerre ou la décadence sociale qui suscitent la rupture totale des cocons familiaux.

2. «La Relève de la Femme»

Pour venir en aide à la société, Giraudoux propose un nouvel ordre social qui passe par l'entremise de la femme. C'est par elle que doit se faire la relève. Dès les années 30, Giraudoux manifeste sa foi en la femme et ses capacités notamment dans ses conférences sur la femme prononcées à cette époque et regroupées dans *La Française et*

³⁰⁰ Dans *Judith*.

³⁰¹ Dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*.

³⁰² Dans *Sodome et Gomorrhe*.

³⁰³ Dans *La Folle de Chaillot*.

la France. «La Relève de la Femme», titre d'une de ces conférences, présente les femmes comme source de Bien, comme le Salut du monde. Giraudoux apporte plusieurs arguments, il voit en la femme plus de clairvoyance et d'objectivité que chez l'homme, une plus grande sensibilité et compréhension de ce qu'est la Vie :

D'abord, par son attachement plus instinctif à la religion, par l'exercice plus courant des pratiques religieuses ; elle a par elles une notion autrement juste de ce qu'est la vie humaine, de sa petitesse et de sa grandeur, de sa brièveté et de son éternité.³⁰⁴

De ce fait, les femmes sont plus proches du Vrai, de l'Essence même. Cette idée se reflète dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* où les femmes semblent être les seules à détenir la vérité :

Démokos : Ne les laisse pas parler, Priam. On ne sait jamais ce qu'elles peuvent dire.

Hécube : Elles peuvent dire la vérité.³⁰⁵

L'attitude de Démokos est révélatrice, elle nous montre qu'il craint le pouvoir des femmes, il craint leur influence, leurs propos vrais. Les femmes comme Hécube, ou Cassandre, Hélène, ou les Folles sont donc source d'authenticité. Leur clairvoyance du monde les rend authentiques et leur permet de mettre à nu les hommes et les failles du système. En outre, la femme possède aussi une plus grande capacité à agir :

La femme vit dans la minute présente, elle a le goût des solutions rapides, des sanctions immédiates. [...] La femme voit encore directement les objets : un crime, et elle voit, non le procès, mais la guillotine ; une trahison, et elle voit non les débats, mais la sanction immédiate ; une loi, et elle voit non une période de transition qui peut durer des années, mais l'application dans l'heure même. [...] Cette incapacité politique qu'on leur reproche est donc justement la qualité qui

³⁰⁴ GIRAUDOUX, Jean, «La Relève de la Femme», *op. cit.*, p. 142.

³⁰⁵ GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, I, 6.

peut vaincre chez nous la routine politique, cette capacité de réactions instantanées dont notre pays a le plus grand besoin.³⁰⁶

Pour Giraudoux, les femmes sont donc plus actives et efficaces que les hommes qui nécessitent de plus de temps pour pouvoir prendre des mesures. Cette perspective se retrouve également dans notamment *Judith*, où c'est une femme qui agit et sauve son peuple. De même dans *La Folle de Chaillot*, c'est Aurélie qui prend les rênes et met à exécution un plan rapidement trouvé pour libérer Paris des «mecs». Dans *Sodome et Gomorrhe*, Lia bénéficie aussi de ce pouvoir d'action mais elle rejette la possibilité de sauver la cité. Elle est consciente qu'elle peut changer les choses, mais elle refuse de se sacrifier en jouant les couples officiels. Quant à *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, les personnages féminins s'empressent d'annoncer leur position face au conflit qui les menace mais elles ne parviennent pas à convaincre le sexe opposé. Elles prennent part à la discussion au lieu d'agir, elles entrent de cette manière dans le débat politique ce qui les détournent de leur but et leur nature c'est-à-dire l'action. D'un autre côté, Giraudoux estime que les femmes possèdent une plus grande capacité d'adaptation :

elle est plus moderne que l'homme. Je ne veux pas dire qu'elle soit plus capable que l'homme de créer son époque je peux même assurer que je ne le crois pas. Mais elle est plus capable de la subir et de n'y être pas dépaylée.³⁰⁷

Elle est dotée de plus de bravoure :

L'homme fuit la maladie, le malade ; il laisse à sa femme les œuvres ou la veillée du pauvre ou de l'affligé, et non seulement la lutte nouvelle pour la conservation de la vie lui est moins familière, mais aussi la connaissance exacte de la misère, de la détresse, et j'oserai dire aussi, de la souffrance.³⁰⁸

Giraudoux voit donc dans la femme un être capable d'affronter l'adversité, la souffrance. Elle est donc dotée de plus de courage que l'homme qui apparaît donc comme un être affaibli. C'est le cas de Pierre dans *La Folle de Chaillot*. En effet, ce

³⁰⁶ GIRAUDOUX, Jean, «La Relève de la Femme», *op. cit.*, pp. 134-137.

³⁰⁷ *Idem*, p. 141.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 143.

personnage se retrouve dans une situation à ses yeux intenable, il est menacé par ses créanciers, il opte alors pour le suicide. Pierre choisit la mort qui est pour lui une échappatoire lui permettant de fuir définitivement ses problèmes. Il est sauvé par une femme, Irma, et il reprend goût à la vie grâce à une autre femme, cette fois Aurélie, qui lui montre que la vie vaut la peine d'être vécue et donc qu'il ne faut pas la fuir.

Par ailleurs, les femmes sont tournées vers l'avenir, l'innovation au détriment de la stagnation masculine :

La vie de la femme la plus âgée baigne dans la jeunesse, c'est-à-dire dans l'avenir. L'homme n'a pas le vrai avenir, celui des enfants qui lui succèdent, mais celui des grands hommes qui l'ont précédé.³⁰⁹

En effet, les hommes se complaisent dans leur passé glorieux, leur beauté ou vitalité d'antan. C'est ce que font les vieillards troyens, ils se bercent dans le souvenir de leur virilité passée. L'avenir pour eux ne passe que par le souvenir du passé. À l'inverse les femmes luttent pour un futur meilleur.

Ainsi, Giraudoux s'en remet aux femmes pour redonner de nouvelles couleurs à l'humanité. Tout en faisant des conférences ou en écrivant des essais sur la société de l'époque, Giraudoux dissimule également ses idéaux dans ses œuvres littéraires. Les personnages de notre corpus incarnent bien cette volonté que Giraudoux a de faire de la femme le Salut du monde. En effet, leurs caractéristiques, sensibilité, clairvoyance, courage, comme on l'a vu sont les atouts féminins qui peuvent permettre l'accès à la paix, au bonheur, au Vrai. Bien que certaines figures échouent dans leur entreprise, d'autres comme Aurélie et ses comparses réussissent à renouveler l'ordre des choses. Toutefois, elles œuvrent toutes dans le même sens, l'avenir de l'homme heureux.

3. Le théâtre ou l'art d'éduquer la foule

Le théâtre n'est pas seulement source de divertissement, il est un aussi source de savoir. De même, Giraudoux croit au pouvoir de l'écriture et de là au pouvoir de ses pièces. Ainsi, son poste diplomatique lui permet d'avoir une vision claire des problèmes des nations, de l'Homme. De ce fait, l'auteur espère mettre à profit sa clairvoyance politique en explicitant dans ses pièces ce qui ronge la société et les rouages de ces

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 143.

maux. La conception tolstoïenne que Giraudoux a de l'histoire pousse le dramaturge à faire écho de l'Histoire dans son œuvre théâtrale. En effet, l'histoire et le destin des hommes sont intimement liés chez Tolstoï³¹⁰ et cette pensée se retrouve également chez Giraudoux. Ceci explique l'importance de l'Histoire dans le théâtre de Giraudoux. Ainsi, les allusions historiques, souvent anachroniques, constituent des exemples vivants et permettent alors de montrer que la vie de l'homme est régie par une certaine fatalité historique. Certains évènements fonctionnent comme des ressorts qui déclenchent une série de choses. Les circonstances, les éléments font que telle ou telle chose arrive. Le destin et l'histoire se confondent presque. De cette manière, Giraudoux fait appel à l'Histoire pour expliquer les causes des fléaux. En exposant les causes, il espère pouvoir trouver la solution à la crise qui touche la société, car en montrant les causes du mal, il est plus facile d'y remédier. D'autre part, en ayant recours au mythe, Giraudoux prouve que les maux sont les mêmes depuis la nuit des temps. C'est aussi une façon de dissimuler le caractère sérieux du texte. En effet, le théâtre, le recours au mythe ou à la fantaisie dans *La Folle de Chaillot* instaurent une distance. En outre, le théâtre est spectacle, fiction, les idées sérieuses sont donc insufflées au spectateur de façon ludique, mais le dramaturge espère toujours pouvoir éduquer le spectateur ou du moins le faire réfléchir. On en revient donc au *docere* et *ludere* d'Horace. Cependant, par ce retour au mythe, ou au passé du spectateur, à travers les anachronismes, le public est forcé de constater que les craintes, les espoirs ne changent pas. En conséquence, l'homme semble perpétuer les mêmes erreurs, depuis le péché originel, si l'on revient à la tradition judéo-chrétienne. Le dramaturge souhaite que le spectateur en prenne conscience et a postérieurement qu'il échange sa bêtise humaine contre la clairvoyance, l'amour.

Par conséquent, Giraudoux essaie de recréer un Eden dans ses pièces, il montre donc les chemins à ne pas suivre, et les choix à adopter. Il veut rééduquer la foule par le biais de son théâtre.

Finalement, le domaine public pâtit également de graves problèmes. Les contextes historique, politique et social se font entendre dans l'œuvre dramatique girauducienne. Ces influences sont également le reflet de l'évolution du champ littéraire où l'on assiste au passage du théâtre littéraire à la politisation du théâtre, de la culture,

³¹⁰ Cf. Deuxième partie, Chapitre IV, p. 59.

par l'engagement des artistes, des auteurs, des intellectuels. Les idéologies des années 30-44, souvent opposées, transparaissent aussi dans notre corpus, comme nous l'avons vu. Néanmoins, Giraudoux va plus loin en dissimulant derrière le visage de ses héros de nouveaux idéaux, notamment l'idéologie giralducienne prônant l'harmonie des Hommes avec l'Univers.

De là, le dramaturge lève discrètement le voile sur les solutions qu'il aimerait voir adoptées. Ainsi, la relève de la société passe par la Raison, la Femme, mais aussi par le théâtre. Le domaine artistique et notamment les dramaturges prennent alors une plus grande importance. Giraudoux rêve et espère voir émerger une époque où les auteurs ne seront plus des «prophètes» non-entendus, des conseillers inutiles, mais où la société toute entière, y compris les auteurs littéraires, marchera et progressera dans un seul but : le Bonheur, le Bien, l'Harmonie.

Conclusion

Au terme de cette étude, nous souhaitons mettre en évidence le caractère cosmique et humain du théâtre de Giraudoux. En effet, à travers ses œuvres théâtrales, le dramaturge nous montre combien les êtres humains de l'entre-deux-guerres sont envahis par une crise profonde. Avec la Seconde Guerre mondiale, les failles qui minent l'humanité atteignent leur paroxysme. À l'aide des pièces sélectionnées pour notre corpus, nous avons essayé de déceler les causes de ces maux qui ternissent l'avenir de l'homme des années trente et quarante, et cela en nous basant sur les trois domaines qui déterminent de façon essentielle les sociétés, c'est-à-dire la religion, la sphère privée et la sphère publique.

Ainsi, pour ce qui est de la question religieuse et le transcendant, Giraudoux met en scène des personnages qui luttent contre le caractère inéluctable du Destin. Cependant, les pièces girauduciennes éludent le côté transcendant du destin pour lui attribuer des causes humaines, naturelles. C'est la force des choses, du cosmos et la bêtise des hommes qui guident l'humanité.

D'un autre côté, les personnages s'enlisent dans un autre combat : celui où s'affronte le divin et l'humain. Certains souffrent face au silence divin et, de ce fait, ils cherchent désespérément un signe de Dieu. Ceci les conduit bien des fois au fanatisme et à rendre divin ou transcendant tout ce qu'il y a de plus humain. C'est le cas dans *Judith* où les Juifs prêtent aux clameurs humaines une connotation divine. Ce qui est une requête humaine, devient chez ces personnages un sacrifice exigé par Dieu, une prophétie divine. Face à cela, les opposants de Dieu tentent de rétablir la vérité humaine et l'Innocence. C'est ce que fait Giraudoux dans son œuvre dramatique. Il souhaite absoudre l'homme du Pêché originel et autres péchés que la religion a induit dans les consciences. L'auteur recrée alors un Eden où l'Homme est donc purifié, il réécrit certains passages de la Bible de façon à redonner à l'être humain son Innocence perdue à cause de la religion même. Cette tentative de purification de l'homme nous rappelle un verset de l'apôtre Jean à propos de Jésus : «Voici l'Agneau de Dieu, qui ôte le péché du monde»³¹¹. De la même manière Giraudoux crée des pièces où il enlève le péché du monde. Ses pièces deviennent alors des espaces vierges, à l'abri de Dieu, comme en est le symbole la tente d'Holopherne dans *Judith*, des refuges édéniques pour le public, ne fussent-ils durer que le temps de la représentation.

³¹¹ Jean, 1: 29.

Face à cela, l'époque contemporaine du dramaturge est également confrontée à des tensions au sein du domaine privé, du cocon familial. De la même manière, Giraudoux, met en lumière les rouages, les causes qui nous amènent à la crise. En effet, les personnages de notre corpus expriment les différents contours de l'Amour tels que l'affection qui unit les mères à leurs progénitures, ou les sentiments qui existent chez les couples, ou entre nous et notre alter ego. L'amour n'est pas uniforme. Au contraire, il se scinde en deux grands groupes. Les premiers aiment inconditionnellement leurs proches, leurs semblables, le Bien, le monde ; les autres sont plus détachés, ils défendent un amour moins étouffant, plus sain. Néanmoins, nous pouvons remarquer que là encore certains en viennent aux extrêmes puisqu'ils en arrivent à la négation de l'amour pour autrui et donc au narcissisme, c'est le cas des vieillards troyens. En conséquence, l'Amour n'est pas une source d'unité dans le domaine privé, c'est plutôt un motif de discorde. Ces différences trouvent leur prolongement dans les divergences familiales et les divergences de sexes. La société de l'époque est marquée par de nombreux débats où les conservateurs, qu'ils soient hommes ou femmes, s'affrontent aux modernistes qui prônent une plus grande emprise de la femme dans la société. De là, Giraudoux nous montre que l'homme ne peut être comblé dans ces circonstances dissonantes. L'être humain est en quête de quelque chose afin de remplir un vide existentiel. Aurélie et ses comparses semblent avoir trouvé la solution à travers la folie, leur excentricité créative, originale qui leur permet de pimenter leur quotidien. Le message de la Folle de Chaillot est clair, l'homme (surtout le sexe masculin) doit savoir saisir les opportunités que la vie lui tend, il ne faut pas avoir peur d'aimer, d'être heureux. Il ne faut donc pas fuir la vie, ou l'Amour comme Pierre, mais goûter la vie follement à deux.

Pour ternir encore plus ce tableau, les années de l'entre-deux-guerres, puis de la Seconde Guerre mondiale renforcent l'état de crise dans lequel vit la société, l'humanité. Le contexte historique et politique, comme nous l'avons vu, fait accroître année après année l'angoisse de la guerre. Dans son théâtre, Giraudoux laisse la porte ouverte à l'Histoire. Cette dernière fait son entrée sur la scène théâtrale girauducienne par des allusions, des clins d'œil anachroniques. C'est une façon de tisser des liens avec l'actualité, mais aussi de donner un nouveau sens à l'Histoire. Par ce biais, le dramaturge dénonce la bêtise humaine, il nous met en garde dans son théâtre car cette bêtise peut nous conduire à la déchéance. Il faut donc y remédier. Pour cela l'auteur fait le procès du domaine public à travers un regard critique non seulement sur l'économie

et la corruption qui minent et asphyxient la société, mais aussi par la mise en cause des médiocres, voire mauvaises, conditions sociales et urbanistes qui détériorent le bien être de la société. La rupture des couples, la dénatalité, la soif de l'or ou du pétrole, le manque de confort urbain, la détérioration de l'environnement sont autant de maux qui entravent le progrès de l'humanité, sa survie, l'harmonie sociale et cosmique. Par conséquent, l'État, la société doivent s'allier afin de prendre des mesures pour remédier à ce mal du siècle. Les nations doivent avancer en groupe, de façon unie et harmonieuse sans entrer dans l'extrémisme, le fanatisme qui ne peut qu'entraîner la déchéance et les horreurs déjà vérifiées au cours des deux Guerres mondiales.

Finalement, l'avenir de l'Homme, selon Giraudoux, passe par le bon sens et surtout par l'humain purifié au détriment du divin qui est à l'origine de l'idée de péché dans les pièces du dramaturge. L'Amour, l'harmonie des couples, le respect et l'amour de son prochain sont les conditions vitales pour une vie de groupe harmonieuse non seulement entre les hommes mais aussi avec le cosmos qui nous entoure. Pour accéder à cet état de félicité, Giraudoux compte sur la relève de la Femme par sa détermination pratique et rapide, sa pureté, et la source d'Amour dont elle est le symbole.

C'est également par son théâtre que Jean Giraudoux espère éveiller les consciences. Derrière sa préciosité, sa poésie, le dramaturge nous montre où conduit la bêtise humaine et celle des éléments. Son théâtre est donc un avertissement, une sonnette d'alarme, voire même la trompette du Jugement dernier si l'homme ne réagit pas. Cependant, l'homme peut réagir, les personnages girauduciens en sont l'exemple comme Andromaque, Hector et surtout la Folle de Chaillot. Tous les espoirs ne sont donc pas tous perdus pour les hommes et pour Giraudoux. La crise que les personnages incarnent n'est donc pas irréversible, le bonheur est toujours possible pour ceux qui veulent aimer et vivre car : «Tous les vivants ont de la chance»³¹².

³¹² GIRAUDOUX, Jean, *La Folle de Chaillot*, I, p. 976.

Bibliographie

Éditions des textes de Giraudoux

GIRAUDOUX, Jean, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», 1982.

—————, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Le Livre de Poche, Paris, s.d.

—————, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», 1994, 2 tomes.

—————, *Adieu à la guerre*, Paris, Grasset, 1919.

—————, *Armistice à Bordeaux*, Monaco, Éditions du Rocher, 1945.

—————, *La Française et la France*, Paris, Gallimard, 1951.

—————, *La Littérature*, Paris, Gallimard, s. d.

—————, «L'Orgueil», in AAVV, *Les 7 péchés capitaux*, Paris, Éditions Kra, 1929.

—————, *Pleins pouvoirs*, Paris, Gallimard, 1939.

—————, *Sans pouvoirs*, Monaco, Éditions du Rocher, 1946.

Ouvrages généraux

ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969.

ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, «classique», s. d.

BOMPIANI, V., *Dictionnaire des personnages*, Paris, S.E.D.E.S., 1960.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

BRECHT, Bertolt, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, Paris, L'Arche Éditeur, 1999.

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes féminins*, s. l., Éditions du Rocher, 2002.

COUPRIE, Alain, *Lire la tragédie*, Paris, Nathan/VUEF, 2001.

—————, *Le Théâtre. Texte. Dramaturgie. Histoire*, Paris, Nathan/VUEF, 2003.

DAVID, Martine, *Le théâtre*, Paris, Belin, «Sujets», 1995.

Dictionnaire de Biographie française, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1985, t. 16^e.

Dictionnaire des écrivains de langue française, Paris, Larousse/VUEF, 2001.

Dictionnaires des Lettres françaises, Paris, Librairie Générale Française, 1998.

Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, s. l., Brepols, 1992.

Dictionnaire universel des littératures, Paris, PUF, 1994.

DIRKX, Paul, *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, «Cursus Lettres», 2000.

DUBY, Georges et PERROT, Michelle, *Histoire des femmes en Occident. I. L'Antiquité*, Paris, Plon, 1991.

—————, *Histoire des femmes en Occident. V. Le XXe siècle*, Paris, Perrin, 2002.

DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris, PUF, 1965.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, «folio essais», 1963.

GRAVES, Robert, *Les Mythes grecs*, Paris, Fayard, 1967.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951.

HAMILTON, Edith, *La mythologie. Ses dieux, ses héros, ses légendes*, Alleur, Marabout, 1997.

HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Quadrige/PUF, 1984.

JARDÉ, A., *La Grèce antique et la vie grecque*, Paris, Librairie Delagrave, 1914.

JOUANNY, Sylvie, *La Littérature française 20^e siècle. Tome 2. Le Théâtre*, Paris, Armand Colin/HER, «Lettres Cursus», 1999.

La Sainte Bible, Paris, Les Éditions du Cerf, 1955.

LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique. Sa nature ses procédés*, Paris, PUF, 1980.

LIOURE, Michel, *Lire le théâtre moderne. De Claudel à Ionesco*, Paris, PUF, 1983.

LEYMARIE, Michel, *Les Intellectuels et la politique en France*, Paris, PUF, «Que sais-je ?», 2001.

PAVIS, Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, «fac Arts du Spectacle», 2005.

RÉMOND, René, *Introduction à l'histoire de notre temps. 3. Le XXe siècle de 1914 à nos jours*, Paris, Seuil, 1989.

ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, «Lettres Sup», 2004.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Nathan/VUEF, 2002.

SAPIRO, Gisèle, *La guerre des écrivains 1940-1953*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1999.

SARTRE, Jean-Paul, *Un théâtre de situation*, Paris, Gallimard, «folio essais», 1992.

SCHMITT, M. P., VIALA, Alain, *Savoir-lire*, Paris, Didier, 1982.

SPINOZA, Baruch, *Œuvres. Traité politique – Lettres*, Paris, Garnier, 1929, t. III.

SOUILLER, Didier, FIX, Florence, HUMBERT-MOUGIN, Sylvie, ZARAGOSA, Georges, *Études théâtrales*, Paris, PUF, «Quadrige Manuels», 2005.

STAËL, Germaine, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, Flammarion, 1991.

TISON-BRAUN, Micheline, *La Crise de l'humanisme. Le conflit de l'individu et de la société dans la littérature française moderne. Tome II. 1914-1939*, Paris, Librairie Nizet, 1967.

TOLSTOÏ, Léon, *La Guerre et la Paix I, II*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1952.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I, III*, Paris, Belin, «Belin Sup Lettres», 1996.

VIALA, Alain, *Histoire du théâtre*, Paris, PUF, «Que sais-je ?», 2005.

_____, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Editions de minuit, 1985.

_____ (dir.), *Le théâtre en France des origines à nos jours*, Paris, PUF, 1997.

ZIMA, Pierre V., «Esthétique de la réception et sociologie de la lecture», in *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, «Connaissances des Langues», 1985.

ZORGBIBE, Guillaume, *Littérature et Politique en France au XXe siècle*, Paris, Ellipses, 2004.

Ouvrages critiques

ALBÉRÈS, René Marill, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, Paris, Librairie Nizet, 1970.

AAVV, *Analyses et réflexions sur La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris, Ellipses, 1989.

BACKÈS, Jean-Louis, *Le mythe d'Hélène*, Clermont-Ferrand, Adosa, 1984.

BESSON-HERLIN, Marthe, «Notes et variantes, *La Folle de Chaillot*», in GIRAUDOUX, Jean, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», 1982.

BODY, Jacques, «Notice sur *La guerre de Troie n'aura pas lieu*», in GIRAUDOUX, Jean, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», 1982.

—————, *Jean Giraudoux la légende et le secret*, Paris, PUF, «PUF écrivains», 1986.

—————, *Jean Giraudoux*, Paris, Gallimard, 2004.

BRUNEL, Pierre, *Dix mythes au féminin*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, 1999.

BRUNET, Étienne, «Notes et variantes, *Sodome et Gomorrhe*», in GIRAUDOUX, Jean, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», 1982.

CARLIER, Christophe et GRANDJEAN, Philippe, *Les mythes antiques dans le théâtre Français du XXe siècle. Électre. La Guerre de Troie n'aura pas lieu. Les Mouches. La Machine infernale*, Paris, Hatier, «Profil Histoire Littéraire Première Bac», 1998.

COHEN, Robert, *Giraudoux Three Faces of Destiny*, Chicago, The University of Chicago Press, 1970.

CORNUD-PEYRON, Mireille, *La guerre de Troie n'aura pas lieu, Jean Giraudoux*, Paris, Nathan, «Balises», 1990.

COYAULT-DUBLANCHET, Sylviane, « La guerre n'a pas lieu dans l'écriture : *Lecture pour une ombre et Adorable Cléo* de Jean Giraudoux», in MILKOVITCH-RIOUX, Catherine, PICKERING, Robert, *Écrire la guerre*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.

COYAULT, Sylviane, BRUNEL, Pierre, DUNEAU, Alain, LIOURE, Michel, *Jean Giraudoux et les mythes. Mythes anciens, mythes modernes*, Clermont-Ferrand, CRLMC, 2000.

COUYAULT, Sylviane, HALLAK, Choukri (dir.), *Et Giraudoux rêva la femme*, Clermont-Ferrand, CRLMC, 1999.

GÉLY, Véronique, «Le parasite et sa séduction», in ROMAN, Myriam, TOMICHE Anne, *Figures du parasite*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, «Littératures», 2001.

GRAUMANN, Gunnar, «*La guerre de Troie*» *aura lieu. La préparation de la pièce de Giraudoux*, C.W.K. Gleerup, Lund, 1979.

—————, «Note sur le texte et choix des variantes *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, in GIRAUDOUX, Jean, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», 1982.

HALLAK, Choukri, «Le jeu du sacré et du profane dans *Judith*», in *Jean Giraudoux. L'écriture palimpseste*, Clermont-Ferrand, CRLMC, s. d.

HOULET, Jacques, *Le théâtre de Giraudoux*, Paris, Éditions Pierre Ardent, 1945.

JALOUX, Edmond, «visite à Giraudoux», in *D'Eschyle à Giraudoux*, Fribourg, Egloff, 1946.

KORZENIOWSKA, Victoria B., *The Heroine as a social redeemer in the plays of Jean Giraudoux*, Bern, Peter Lang, 2001.

MAGNY, Claude-Edmonde, *Précieux Giraudoux*, Paris, Éditions du Seuil, 1945.

MAILLARD, Michel, *Giraudoux*, Paris, Nathan, «Balises Les écrivains», 1997.

MAUROIS, André, «Jean Giraudoux», in *De Sartre à Gide*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1965.

MAURON, Charles, *Le théâtre de Giraudoux étude psychocritique*, Paris, L'Harmattan, 2002.

MERCIER CAMPICHE, Marianne, *Le théâtre de Giraudoux et la condition humaine*, Paris, Domat, 1954.

—————, «L'Héroïne dans le théâtre de Giraudoux», in *Le théâtre moderne. Hommes et tendances*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1973.

QUILLOT, Roland, *Les métamorphoses de l'inquiétude : Giraudoux*, Hesse, Buzzati, Paris, PUF, 1997.

RAYMOND, Agnès G., *Giraudoux devant la victoire et la défaite. Une interprétation politique de sa pensée après les deux guerres*, Paris, Nizet, 1963.

ROBICHEZ, Jacques, *Le théâtre de Giraudoux*, Paris, SEDES, 1976.

TEISSIER, Guy, «Notes et variantes, *Judith*», in GIRAUDOUX, Jean, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», 1982.

VEAUX, Caroline et VICTOR, Lucien, *La guerre de Troie n'aura pas lieu et Électre de Jean Giraudoux*, Neuilly, Atlande, 2002.

WEIL, Colette, «notes», in GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Le Livre de Poche, Paris, s.d.

Reuves et cahiers

BOURDIEU, Pierre, «Champ intellectuel et projet créateur», in *Les Temps modernes*, 22^e année, nov. 1966, n°246, pp. 865-905.

—————, «Les bien symboliques», in *L'année sociologique*, n°22, 1971, pp. 49-126.

Cahiers Jean Giraudoux n°7. Giraudoux et les Pouvoirs, Paris, Grasset, 1978.

Cahiers Jean Giraudoux n°10. Du texte à la scène. Colloque de Strasbourg 1980. Jean Giraudoux et la Scandinavie, Paris, Grasset, 1981.

Cahiers Jean Giraudoux n°14 Enquêtes et interviews I, Paris, Grasset, 1985.

Cahiers Jean Giraudoux n°16. Messages du Continental. Allocutions radiodiffusées du Commissaire général à l'Information (1939-1940), Paris, Grasset, 1987.

Cahiers Jean Giraudoux n°17. L'Image de la littérature dans l'œuvre de Jean Giraudoux, Paris, Grasset, 1988.

Cahiers Jean Giraudoux n°18. Giraudoux dans les lumières de 89 avec deux versions inédites du régicide, Paris, Grasset, 1989.

Cahiers Jean Giraudoux n°19. Enquêtes et interviews I, Paris, Grasset, 1990.

Cahiers Jean Giraudoux n°21. Figures juives chez Jean Giraudoux, Paris, Grasset & Fasquelle, 1992.

Cahiers Jean Giraudoux n°24, La Folle de Chaillot 1945-1995. Dossier du Cinquantenaire, Paris, Grasset, 1996.

Cahiers Jean Giraudoux n°25, La Folle de Chaillot 1945-1995. Lectures et métamorphoses, Paris, Grasset, 1997.

Cahiers Jean Giraudoux n° 28. Giraudoux pasticheur et pastiché II, Paris, Grasset & Fasquelle, 2000.

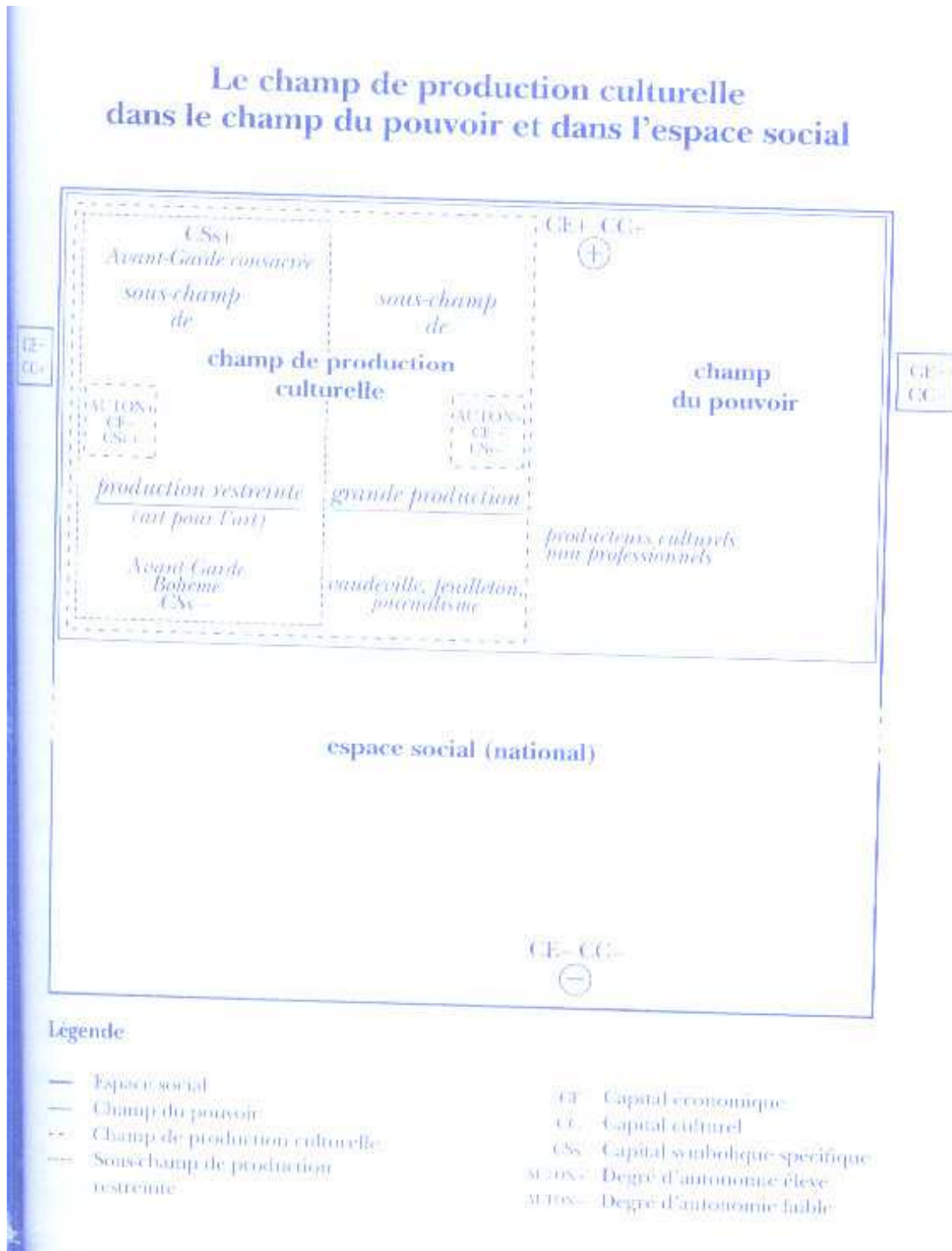
«Les femmes 5000 ans pour l'égalité», in *L'Histoire*, n° 245, juillet - août 2000.

«Jean Giraudoux», in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 83^e année, n°5-6, septembre/décembre 1983.

«Jean Giraudoux», in *Europe Revue Littéraire mensuelle*, n° 841, mai 1999.

Annexes

Tableau 1



Production littéraire de Jean Giraudoux

1895 : *La Rosière des Chamignoux* (pièce de théâtre).

1904 : *Premier rêve signé* [«Le Dernier Rêve d'Edmond About»] (conte).

1906 : «De ma fenêtre» (nouvelle) ; *Écho* (nouvelle) ; *Les Rides* (conte).

1907 : «La Pharmacienne» (nouvelle).

1908 : «Sainte Estelle» et «Le Petit Duc» (nouvelles) ; *Le Cyclope* (conte) ; *Contes du matin* (contes : «Le Cyclope», «L'Homme qui s'est vendu», «Le Blanc», «D'un cheveu», «Au cinéma», «L'Ombre sur les joues», «Guiguitte et Poulet», «La Lettre anonyme», «La Surenchère», «La Méprise», «Une Carrière»).

1909 : *Provinciales* (recueil de nouvelles : «De ma fenêtre», «Sainte Estelle», «Le Petit Duc», «Allégories» et «La Pharmacienne») ; «À l'amour à l'amitié» (nouvelle).

1910 : «Jacques l'Égoïste» (nouvelle) ; «Dom Manuel le Paresseux» (nouvelle).

1911 : «Bernard, le faible Bernard» (nouvelle) ; *L'École des indifférents* (recueil de nouvelles : «Jacques l'Égoïste», «Dom Manuel le Paresseux», «Bernard, le faible Bernard»).

1912 : «Ulysse et les sirènes» (conte).

1914 : *Récit d'Alsace. Aout 1914* (récit de la campagne d'Alsace).

1916 : «Vers la Nonette, vers la Marne» (deviendra «Périple» dans *Lectures pour une ombre*).

1917 : *Lectures pour une ombre* (récit de guerre).

1918 : *Simon le Pathétique* (roman) ; *Amica America* (roman).

1919 : «Morts d'Elpéonor» (conte) ; *Elpéonor* (contes : «Le cyclope», «Les sirènes», «Morts d'Elpéonor») ; *Adieu la guerre*.

1920 : *Adorable Cléo* (roman).

1921 : *Suzanne et le Pacifique* (roman).

1922 : *Siegfried et le Limousin* (roman).

1923 : *La Prière sur la Tour Eiffel* (deviendra un chapitre de *Juliette aux pays des hommes*).

1924 : *Juliette aux pays des hommes* (roman).

1926 : «Nouvelles morts d'Elpéonor» ; *Elpéonor* (contes «Le cyclope», «Les sirènes», «Morts d'Elpéonor») ; «Nouvelles morts d'Elpéonor») ; *Bella* (roman) ; *Hommes-tigres* (rapport).

1927 : *Églantine* (roman) ; «L'Orgueil» (article, in AAVV, *Les sept péchés capitaux*).

1928 : «Manifeste de la Ligue urbaine» ; *Le Sport* (sera inclus dans *Sans Pouvoirs*) ; *Siegfried* (pièce de théâtre) ; «Discours sur le Berry» ; *La Grande bourgeoisie ou toute femme a la vocation* (nouvelle).

1929 : «Racine» (sera inclus dans *Littérature*) ; *Amphitryon 38* (pièce de théâtre).

1930 : «D'un romantisme à l'autre : un centenaire» (conférence) ; *Aventures de Jérôme Bardini* (roman) ; *Rues et visages de Berlin* (court texte rédigé après un voyage à Berlin).

1931 : «Le Théâtre contemporain en Allemagne et en France» (conférence) ; *Judith* ; «Discours sur le théâtre» (sera inclus dans *Littérature*).

1932 : *Textes choisis* ; *La France sentimentale* (recueil d'essais)³¹³.

1933 : *Intermezzo* (pièce de théâtre) ; «La Querelle de la comédie» (conférence).

1934 : *Combat avec l'Ange* (roman) ; *Tessa* (pièce de théâtre) ; «La Femme 1934», «La Relève de la femme» et «La Femme devant l'univers» (conférences publiées ensuite en 1935, puis réunies dans *La Française et la France* dans une édition posthume en 1951) ; *Mitrah-Mitra* (projets de films, ultérieurs à 1934³¹⁴) ; «L'Écrivain journaliste» (article).

1935 : «L'Urbanisme et le Rôle présent de l'écrivain» (conférence) ; *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (pièce de théâtre) ; *Supplément au voyage de Cook* (pièce de théâtre) ; «Les Confusions de l'époque. France et étrangers», «Chômage et peuplement», «Élections académiques», «Sécurité et peuplement», «Politique raciale» (articles).

1936 : «Les Cinq Tentations de La Fontaine» (conférences) ; *La menteuse* (roman, publication à titre posthume en 1958).

1937 : *Électre* (pièce de théâtre) ; *L'Impromptu de Paris* (pièce de théâtre).

1938 : *Cantique des cantiques* (pièce de théâtre) ; «Maquillage de Paris» (article).

1939 : *Pleins pouvoirs* (essai) ; *Choix des élues* (roman) ; *Ondine* (pièce de théâtre) ; allocutions (réunies ensuite dans *Messages du Continental*) ; «La France lucide. Sophismes et vérités de l'heure», «La France peuplée. Notre race», «La France moderne. Notre vie», «La France passionnée. Les grands travaux», «La France et sa mission» (conférences).

1940 : *Armistice à Bordeaux* (essai, publication posthume) ; «L'enjeu de la guerre», «Le droit d'être commandé», «Sur une trahison», «Révision d'une formule», «L'activité» (articles) ; *Sans pouvoirs* (essai, publié à titre posthume en 1946).

³¹³ C'est ainsi que la presse de l'époque a qualifié cet ouvrage.

³¹⁴ Nous n'avons que cette information car l'époque précise où Giraudoux s'est consacré à ce projet est incertaine. La critique indique seulement que le projet est ultérieur à l'année 1934. Il en est de même pour le projet de deux autres films : *Les Lépreux* et *Le Mal de la terre*.

1941 : *Littérature* (essai) ; *Sodome et Gomorrhe* (pièce de théâtre, elle représentée qu'en 1943) ; «Aménagement de la France», «Message à la Légion» (articles) ; *L'Apollon de Marsac* (pièce de théâtre jouée en 1942, elle deviendra *L'Apollon de Bellac*).

1942 : *La Duchesse de Langeais* (film) ; *Pour Lucrèce* (pièce de théâtre, elle ne sera représentée qu'en 1953) ; *Souvenir de deux existences* (manuscrit inachevé).

1943 : fin du tournage du film de *Béthanie*.

1944 (publication posthume) : *Écrit dans l'ombre* (éléments de l'essai *Sans pouvoirs*) ; *La Folle de Chaillot* (pièce de théâtre jouée seulement en 1945).

1947 (publication posthume) : *Visitations* (conférences de 1942).

1969 (publication posthume) : *Or dans la nuit* (recueil posthume).