

**DRAMATURGIE DE LA CLÔTURE DANS LE THÉÂTRE DE  
J. GIRAUDOUX**

**DRAMATURGY OF CLOSING IN J. GIRAUDOUX THEATER**

**DRAMMATURGIA DI CHIUSURA NEL TEATRO DI  
J. GIRAUDOUX**

**Françoise BOMBARD<sup>1</sup>**

**Résumé**

*Le lecteur ou le spectateur du théâtre de Giraudoux a en tête certains mots de la fin restés célèbres. Pour autant, la dernière réplique constitue-t-elle la seule clôture des pièces ? Ne faut-il pas remonter plus haut dans le texte pour trouver où et comment se dénoue l'action et se résout le sort des personnages ? Dans ce théâtre qui se joue volontiers des conventions, y compris par le mot « Rideau » qui marque dans les manuscrits la clôture textuelle de façon conventionnelle, quels enjeux de la fin se dessinent sur le plan idéologique (retour à l'ordre ou non, et à quel ordre ?) et esthétique (importance de la réflexivité et de la théâtralisation) ?*

*Mots clés : dénouement, enjeux, mot de la fin, réflexivité, théâtralisation*

**Abstract**

*The reader or the viewer of the Giraudoux Theater has in mind some words of the late famous. However, the last reply is the only fencing of plays? Should we not go further back in the text to find where and how to undo the action and resolve the fate of the characters? In that Theater played gladly conventions, including by the word 'Curtain' which marks in the manuscripts the text close in the conventional manner, what is at stake at the end emerge ideologically (return to order or not, and in what order?) and aesthetics (importance of reflexivity and the dramatization)?*

*Key words: denouement, issues, closing remarks, reflexivity, dramatization*

**Riepilogo**

*Il lettore o lo spettatore di Teatro Giraudoux ha in mente alcune parole del tardo famoso. Tuttavia, l'ultima risposta è la scherma solo della opera teatrale? Dovremmo non tornare ulteriormente nel testo per trovare dove e come annullare l'azione e risolvere il destino dei personaggi? In quanto Teatro giocato felice convenzioni, anche attraverso la parola 'Tenda' che segna nei manoscritti il testo chiudere in modo convenzionale, che cosa è in gioco alla fine emerge ideologicamente (ritorno all'ordine o non e in quale ordine?) ed estetica (importanza della riflessività e la drammatizzazione)?*

*Parole chiave : finale , problemi, parola della fine, riflessività, drammatizzazione di chiusura*

---

<sup>1</sup> [francoise.bombard@ac-dijon.fr](mailto:francoise.bombard@ac-dijon.fr), Professeur agrégée honoraire, docteur ès lettres, France.

Si le mot « Rideau » marque dans les manuscrits de Giraudoux la clôture textuelle de façon conventionnelle, c'est bien davantage certains mots de la fin que se remémore le lecteur ou le spectateur de ce théâtre. Pour autant, devons-nous considérer la dernière réplique ou l'ultime didascalie comme seule clôture des pièces ? Ne faut-il pas chercher en amont pour trouver où et comment se dénoue l'action et se résout le sort des personnages ? Les variantes témoignent de l'attention que Giraudoux porte à l'écriture de la fin de ses pièces – il a même retenu et publié deux dénouements pour sa première pièce, *Siegfried*. Que devons-nous considérer comme la fin d'une pièce ? La fonction dramatique de la fin concerne l'achèvement fabulaire et le sort réservé aux personnages. Quant aux enjeux, ils sont de deux natures : idéologique et esthétique. Mainte pièce finit dans l'ambiguïté et ce théâtre oscille entre théâtralisation et réflexivité dans un jeu perpétuel avec les hypotextes.

### **Fin / dénouement**

Plus que le dénouement, la fin a fait l'objet d'ouvrages et d'articles portant essentiellement sur les diverses formes du récit

Conformément à ce qu'écrit G. Larroux<sup>1</sup>, le premier élément qui signale la fin au lecteur est le point. Ce point final, dans les manuscrits de Giraudoux, précède le mot « Rideau », véritable clausule conventionnelle qui renvoie à un type de scène et de salle (salle à l'italienne) : il marque donc bien la fin du texte à dire, à jouer, à interpréter. Pour le lecteur, l'unité qui précède, la phrase finale, est une réplique, excepté dans quatre pièces où une didascalie remplit cet office (*La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, *L'Impromptu de Paris*, *Cantique des cantiques*, *Sodome et Gomorrhe*) mais pour le spectateur, le texte de théâtre se termine dans tous les cas sur la dernière réplique alors que la pièce finit sur un jeu de scène ou de régie pour les quatre œuvres évoquées.

Or la phrase finale « est souvent l'objet d'un investissement spécial [...] elle tend à s'émanciper comme énoncé promis à la remémoration [...] »<sup>2</sup>. Elle est ce « mot de la fin » si fréquent sous la plume de Giraudoux et que sa brièveté rend frappant. La palme du mot bref revient à l'« Amen » de *Pour Lucrèce*, précédé et suivi de points de suspension<sup>3</sup>. Ce terme religieux détourné s'est attiré les foudres de Claudel : « La morale est donnée par une vieille maquerelle, Barbette [...] dont le métier est de mener

---

<sup>1</sup> Larroux, G., *Le Mot de la fin*, Nathan, Paris, 1995, p. 18.

<sup>2</sup> Larroux, G., *op. cit.*, p. 19.

<sup>3</sup> *PL*, p. 1116.

*les hommes à la damnation éternelle. Amen.* Telles sont les dernières paroles de Giraudoux, dans quelle bouche ! [...].<sup>1</sup> ». Dans ces mots de la fin, nombreuses sont les phrases exclamatives, le point d'exclamation prolongeant comme un point d'orgue une voyelle ouverte, qu'il marque l'exaltation amoureuse – « Siegfried, je t'aime !<sup>2</sup> » – ou l'enthousiasme – « L'île est prête !<sup>3</sup> », « C'est du théâtre !<sup>4</sup> ». A l'inverse, les sonorités fermées teintent de nostalgie le mot de la fin d'*Ondine* : « Comme je l'aurais aimé !<sup>5</sup> » Les phrases déclaratives énoncent un constat : « La parole est au poète grec.<sup>6</sup> », « Cela s'appelle l'aurore.<sup>7</sup> ».

Le mot de la fin est savamment amené. Ainsi, à la fin de *Judith*, le ralenti obtenu par les didascalies et les points de suspension est associé à un jeu d'antithèses qui conduit à la clôture du texte : « Le garde : [...]. Je mime Judith la putain. [...]. Judith, après un dernier regard au garde : Que votre procession approche... Judith la sainte est prête....<sup>8</sup> ». Dans *Siegfried*, la multiplication des points de suspension et les interrogatives brèves aboutit au « Siegfried, je t'aime ! ». La matérialisation de la fin passe, dans cette pièce, par la mention de la « ligne idéale », celle qui, dans la gare frontière où se déroule le dernier acte, sépare l'Allemagne de la France, or selon G. Larroux, « parmi les figures spatiales qu'un texte convoque à ses bordures, il n'est pas rare que la frontière au sens propre, autrement dit la figure du tracé, apparaisse.<sup>9</sup> ».

En fait, seuls deux de ces « mots de la fin » devenus célèbres se sont imposés d'emblée à Giraudoux : la dernière réplique de *Siegfried* et celle de *La Folle de Chaillot*. Les autres, dont certains nous paraissent pourtant si évidents dans leur formulation, résultent la plupart du temps d'une recherche parfois laborieuse et inséparable de celle du dénouement. La clôture ne se réduit pas au mot de la fin *stricto sensu* : elle englobe le plus souvent un échange rapide de répliques, parfois des didascalies, et, dans deux cas, une tirade entière (celle de Jupiter dans *Amphitryon 38* et celle de Barbette dans *Pour Lucrèce*).

---

<sup>1</sup> Claudel, P., *Journal*, cité dans *TC* (Pl.), p. 1797.

<sup>2</sup> *S*, IV, 6, p. 76.

<sup>3</sup> *SVC*, 11, p. 591.

<sup>4</sup> *IP*, 4, p. 724.

<sup>5</sup> *O*, III, 7, p. 851.

<sup>6</sup> *GT*, II, 14, p. 551.

<sup>7</sup> *É*, II, 10, p. 685.

<sup>8</sup> *J*, III, 8, p. 276.

<sup>9</sup> Larroux, *op. cit.*, p. 44.

A quel type de personnage le mot de la fin revient-il ? Dans un tiers des pièces, il est confié à l'héroïne, à ces femmes et jeunes filles qui peuplent l'univers giralducien : Geneviève, Judith, Ondine, Aurélie, Agnès. Un seul « héros » s'en voit gratifié, et ce n'est sans doute pas un hasard : Outourou, le notable tahitien qui a tenu tête aux Anglais (*Supplément au voyage de Cook*). Il échoit moins souvent au personnage principal : Lewis (*Tessa*), le député Robineau (*L'Impromptu de Paris*), le Président de *Cantique des cantiques*, ou encore à un personnage secondaire qui a aussi un rôle de témoin : Cassandre (*La Guerre de Troie n'aura pas lieu*), Barbette (*Pour Lucrèce*). Certains personnages sont des relais de l'auteur auprès du public : ainsi le Mendiant (*Électre*), l'Archange (*Sodome et Gomorrhe*) et un meneur de jeu, le Droguiste d'*Intermezzo* qui assure de façon plaisante la clôture.

Dans la dramaturgie classique, le dénouement intervient après la dernière péripétie « élimin[ant] définitivement conflits et obstacles<sup>1</sup> ». La *Poétique* d'Aristote et les écrits des doctes au XVII<sup>e</sup> siècle exigent que le dénouement soit vraisemblable, et obéisse aux bienséances, d'où le recours au récit dans les tragédies. A l'inverse, mélodrame et drame romantique n'hésitent pas à présenter sur scène des morts violentes, des dénouements sanglants.

Les dénouements du théâtre de Giraudoux ne cherchent pas à se conformer à des règles devenues obsolètes dans le théâtre moderne tout comme la notion de genre imposant fin heureuse ou malheureuse. Pourtant le dénouement d'*Électre* est narré dans de longues tirades par le Mendiant, résurgence du chœur antique, et c'est encore lui qui commente la catastrophe finale. Le poète belliciste Demokos est frappé à mort par Hector. A la fin d'*Ondine*, à l'entrée de la Fille de vaisselle, Hans « tombe mort.<sup>2</sup> » et comme dans un mélodrame, Lucile s'empoisonne et meurt sur scène dans *Pour Lucrèce*.<sup>3</sup> La dernière page de *Tessa* a été réécrite par Giraudoux comme une sorte de variation sur *La Bohème* de Puccini : dans un décor misérabiliste, celui d'une pension de famille sordide, Tessa meurt d'épuisement sur scène, mais les interventions de l'hôtesse et de sa fille ajoutent la dérision au pathétique, mettant ainsi à distance le drame.

---

<sup>1</sup> Pavis, P., *Dictionnaire du théâtre*, A. Colin, Paris, p. 86.

<sup>2</sup> *O*, III, 7, p. 850.

<sup>3</sup> *PL*, III, 6, p. 1113.

A quelques exceptions près, les remaniements opérés par Giraudoux dans les versions successives d'une pièce sont nombreux. Affectent-ils les réponses apportées aux questions soulevées par l'exposition ou sont-ils seulement une manière de finir plus satisfaisante sur le plan stylistique ?

Au plus près de la fin textuelle, quatre dénouements tragiques résolvent brutalement non seulement le sort des personnages mais aussi ce qui était en jeu : la possibilité de l'existence d'un couple (*Tessa, Ondine*), la sauvegarde d'une cité et d'un pays (*La Guerre de Troie n'aura pas lieu*), le salut de deux villes maudites (*Sodome et Gomorrhe*). Très en amont de la fin textuelle, les premiers dénouements de *Siegfried, Judith, Intermezzo, Électre* correspondent à la fin d'une quête : celle de l'identité française du héros qui se croyait Allemand, identité révélée par Zelten à l'acte III, celle du meurtre de l'ennemi des Juifs, Holopherne, par Judith, annoncée au début de l'acte III par Jean, celle de la vérité sur la mort d'Agamemnon, initiée comme une chasse par Électre, et résolue par la tirade de Clytemnestre proclamant sa haine du roi des rois<sup>1</sup>. Le second dénouement de chacune de ces pièces intervient après la dernière péripétie : le départ de Siegfried pour la France avec Geneviève, son ancienne fiancée ; le triomphe des autorités religieuses imposant leur vérité sur le meurtre d'Holopherne ; la vengeance, exercée par Oreste sur Égisthe et Clytemnestre conformément au mythe antique.

La présence de deux dénouements successifs peut créer une ambiguïté : ainsi dans *Amphitryon 38* et *Pour Lucrèce*. Jupiter a obtenu d'Alcmène ce qu'il voulait, à savoir l'étreinte féconde mais la mortelle obtient (ou croit obtenir) la mansuétude du dieu pour le couple fidèle qu'elle forme avec Amphitryon, dénouement au combien ironique puisque la « clairière de fidélité » qu'évoque Jupiter dans la dernière tirade est faite de deux infidélités involontaires dues à un quiproquo : celle d'Alcmène qui a été prise par Jupiter sous les traits de son mari et celle de son mari qui a passé la nuit auprès de Lédä (censée remplacer Alcmène auprès de celui qu'elles ont cru être le faux Amphitryon). Cette trouvaille de Giraudoux infléchit les versions antérieures du mythe (Plaute, Molière).

De qui la fin de *Pour Lucrèce* consacre-t-elle vraiment la victoire? Paola a d'abord triomphé en révélant que Lucile a été victime non du faux viol mis en scène par Barbette mais de son propre désir :

*Paola : [...]. Oui, il y a bien eu viol cette nuit, mais pas du fait de Marcellus. Le corps tout gentil, l'âme toute blanche de Madame Blanchard ont bien été touchés d'une baguette [...] et toute la suite est*

---

<sup>1</sup> *É*, II, 8, p. 678.

*venue [...], le dégoût du mari, l'appât de l'amant, mais c'est l'œuvre de Madame Blanchard elle-même. [...]. Elle n'a pas deviné qu'elle n'avait pas embrassé, pas aimé. La pureté se serait moquée de notre farce. Madame Blanchard a cru tout ce qu'on lui contait, qu'elle avait gémi de joie, que sa main avait retenu Marcellus, le bras, la jambe de Marcellus.<sup>1</sup>*

Et Paola, meneuse de jeu, de souligner ce dénouement : « Et voilà l'intermède fini.<sup>2</sup> » Lucile avoue :

*[...] Je hais mon mari. Mais cet homme qui est là, qui hier encore était dans vos bras, je l'aime... Paola : [...]. C'est une défaite, pauvre amie, et sans recours. Lucile : Sans recours ? Quelle erreur ! Il est là, dans ma main, mon recours.<sup>3</sup>*

En s'empoisonnant, Lucile reste fidèle à son serment de petite fille qui « a juré [...] de ne pas admettre le mal, qui s'est juré de prouver, par la mort s'il le fallait, que le monde était noble, les humains purs.<sup>4</sup> ». Vient alors le moment de résoudre la question du couple Blanchard, dénouement pour lequel Giraudoux a hésité entre deux solutions :

*Du premier manuscrit à la dernière dactylographie, l'avant-dernière scène – supprimée montre le mari en larmes, implorant le pardon de sa femme et célébrant pompeusement son sacrifice [...]. C'est l'incompréhension masculine sous sa forme élaborée. Mais à partir du troisième manuscrit de l'œuvre, s'introduit dans la fin de l'acte une autre scène, avant celle-là, où le Procureur repousse toute explication, maudit sa femme et sort en justicier. C'est l'incompréhension masculine dans sa brutalité la plus sommaire.<sup>5</sup>*

La tirade de Barbette va dans ce sens : « Tu as bien été violée. Pas par Marcellus, cela on en guérit [...]. Mais par la bêtise des hommes, la grossièreté des hommes, la méchanceté des hommes.<sup>6</sup> ». Dans le cas de cette pièce, la révélation de la vérité n'aboutit pas à la résolution des conflits, bien au contraire, elle les exacerbe par la généralisation du propos.

Le sort des héros et des personnages principaux est-il fixé par le dénouement ? Il l'est et le plus fréquemment par la mort, subie ou donnée.

---

<sup>1</sup> *PL*, III, 4, p. 1106-1107.

<sup>2</sup> *PL*, III, 5, p. 1110.

<sup>3</sup> *PL*, III, 6, p. 1112.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *TC* (Pl.), p. 1792.

<sup>6</sup> *PL*, III, 8, p. 1116.

Dans *Fin de Siegfried*, le héros est assassiné. Tessa succombe à sa passion pour Lewis, le poète belliciste Demokos est tué par Hector, Lucile se suicide pour rester fidèle à son idéal de pureté. Dans de nombreuses œuvres la mort intervient comme châtiment : Hans meurt d'avoir trahi Ondine, suivant le pacte scellé avec le Roi des ondins ; Judith accepte la réclusion et les mortifications imposées par les prêtres ; le « faux spectre », présumé assassin du château, est tué par les bourreaux ; Clytemnestre et Égisthe sont assassinés par Oreste ; le comte Marcellus est tué en duel par Armand. La sanction imposée à Zelten dont la tentative de putsch a échoué est le bannissement, et c'est l'oubli qu'inflige le Roi des ondins à Ondine victime de sa passion pour Hans ; les « mecs » de La Folle de Chaillot sont envoyés dans un souterrain semblable à l'enfer. Un dénouement apocalyptique clôt *Sodome et Gomorrhe* : « *Et c'est la fin du monde. Tous sont foudroyés. Les groupes ne sont plus que des amas de cendres.*<sup>1</sup> » Rares sont les fins qui marquent le triomphe du héros : celui d'Agnès n'est-il pas teinté d'amertume, et celui d'Outourou ne relève-t-il pas de l'utopie ? Quelques couples se trouvent enfin réunis ou se forment : Geneviève et le héros éponyme de *Siegfried*, Isabelle et le Contrôleur d'*Intermezzo*, Jérôme et Florence (mais au prix d'une fin amère pour le Président évincé), Agnès et le président de l'Office des Grands et Petits Inventeurs, Hélène et Troilus (au détriment de Pâris). D'autres couples affirment leur pérennité envers et contre tout : Alcmène et Amphitryon malgré le subterfuge de Jupiter, Hector et Andromaque en dépit de l'échec du parti de la paix.

Nous voyons combien, même dans des œuvres comiques ou à tout le moins souriantes, peu de personnages, sympathiques ou non, sont gratifiés d'un sort heureux ou enviable, et quoique Giraudoux n'ait intitulé « tragédie » que *Judith*, violence et cruauté s'imposent dans un monde où les personnages qui échouent sont plus nombreux que ceux qui réussissent à faire triompher leurs sentiments ou leurs valeurs.

### **Enjeux de la fin**

Le changement radical de dénouement ne concerne pas que l'action et les personnages : il oriente la signification de l'œuvre. Dès *Siegfried*, adaptation scénique de son roman *Siegfried et le Limousin*, Giraudoux est confronté à la difficulté de choisir une fin. Dans la première version complète, dite D<sup>2</sup>, il opte pour le tragique : le héros est assassiné par des tueurs aux ordres d'un groupe d'officiers allemands. Il a publié ce texte en

---

<sup>1</sup> SG, II, 8, p. 915.

<sup>2</sup> TC (Pl.), p.1200.

1934 sous le titre *Fin de Siegfried* : à cette date, comme le rappelle J. Body, « les crimes nazis – tant à l'encontre des communistes et des démocrates que des SA – ont inspiré à Giraudoux le regret d'avoir rejeté de dénouement tragique et prophétique.<sup>1</sup> ». Ce serait cependant réduire la portée de la pièce que de considérer la dernière version (celle de la création en 1928 par Jouvet) comme un simple *happy end*. Geneviève et Siegfried ont fait plus que se retrouver après sept ans de séparation dus à la guerre et à l'amnésie du héros : au cours de ces trois jours, ils se sont redécouverts et, plus important encore, Siegfried part vers son ancienne patrie en assumant les deux parts de lui-même, France et Allemagne en lui réconciliées :

*Siegfried et Forestier vivront côte à côte. Je tâcherai de porter, honorablement, les deux noms et les deux sorts que m'a donnés le hasard. [...]. Il n'est pas de souffrances si contraires, d'expériences si ennemies qu'elles ne puissent se fondre un jour en une seule vie, car le cœur de l'homme est encore le plus puissant creuset. [...]. Il serait excessif que dans une âme humaine, où cohabitent les vices et les vertus des plus contraires, seuls le mot "allemand" et le mot "français" se refusent à composer.<sup>2</sup>*

Albérès explique cette obstination de l'auteur à réconcilier l'inconciliable : « Giraudoux élude l'Allemagne de la volonté de puissance pour en revenir à l'Allemagne poétique dont il a besoin.<sup>3</sup> » Pour deux autres pièces, en revanche, Giraudoux a écarté le *happy end*. Echo des préoccupations contemporaines, la fin de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* a oscillé entre l'issue heureuse – le triomphe de la paix (dénouement ironique au regard des hypotextes) – et la conclusion tragique qui a finalement été retenue. On peut penser également que le contexte de la deuxième Guerre mondiale a influé sur la rédaction de *Sodome et Gomorrhe* dont l'idée remonte à 1938 et qui n'a été achevée qu'en 1942 : dans la première version, un jeune couple innocent permet la rédemption des villes maudites, mais dès la seconde version s'impose, pire que le châtement divin conforme aux Écritures, une sorte d'apocalypse. « Le sens de ce renversement est loin d'être indifférent : en quelques mois, le sort du monde avait lui-même basculé, en même temps que la désunion de son propre foyer se trouvait scellée.<sup>4</sup> ».

---

<sup>1</sup> TC (Pl.), p. 1266.

<sup>2</sup> S, IV, 3, p. 68.

<sup>3</sup> Albérès, R.-M., *Esthétique et morale dans l'œuvre de Jean Giraudoux*, Nizet, Paris, 1957, p. 184.

<sup>4</sup> Brunet, É., TC (Pl.), p. 1669.



Quels sont les enjeux de la fin ? Par enjeux idéologiques nous entendons ce qui correspond à la signification de l'œuvre.

*Intermezzo* et *La Folle de Chaillot* apportent des réponses aux désordres, réponses qui se veulent retour à l'ordre (politique, social, moral) par expulsion du désordre (vaincre le spectre ou les méchants, ces « mecs », prospecteurs et spéculateurs qui projetaient de détruire Chaillot, voire Paris) pour la sauvegarde de la cité. Certes, l'ordre règne à nouveau dans la paisible bourgade limousine bouleversée par le Spectre et par la générosité d'Isabelle qui avait essayé de faire triompher une conception souriante de la vie. Pourtant, avec le désordre initial a disparu ce que le Droguiste appelle « l'état poétique » au profit d'un dénouement conventionnel (l'amoureux humain, le Contrôleur des poids et mesures, obtient celle qu'il aime) et la banalité reprend ses droits : « tout est redevenu normal » affirme le Maire, or le tirage de la loterie a retrouvé son cours absurde ou scandaleux<sup>1</sup> Si les « mecs » sont envoyés dans le souterrain, sorte d'enfer dont nul ne revient, suffit-il, comme le proclame Aurélie, « d'une femme de sens pour que la folie du monde sur elle se casse les dents.<sup>2</sup> » ? La victoire n'est pas définitive : « Dès que menacera une autre invasion de vos monstres, alertez-moi de suite », dit-elle au Chiffonnier<sup>3</sup>. Les deux pièces apparaissent donc comme une parenthèse de type carnavalesque, ce que renforce leur structure.

« Cela a un très beau nom, femme Narsès. Cela s'appelle l'aurore.<sup>4</sup> ». Dès la création de la pièce en 1937, « cette aurore de pureté ou d'apocalypse<sup>5</sup> » a été interprétée de multiples façons. S'agit-il, selon le sens littéral, d'un « espoir de recommencement<sup>6</sup> », autrement dit de la possibilité d'un nouvel ordre politique et social après le châtement des usurpateurs du trône d'Agamemnon ? Ou, au contraire, faut-il, comme le suggère C. Weil, s'en tenir au « sens ironique » selon lequel « le "nom" [aurore] seul est beau<sup>7</sup> » ? Le mot serait-il à rapprocher par un jeu phonétique du terme « horreur » jamais prononcé par les personnages mais exprimant la teneur de la catastrophe finale (matricide, meurtre d'Egiste, destruction du palais et de la ville par les Corinthiens) si bien résumés par la femme Narsès « Comment cela s'appelle-t-il, quand le jour se lève [...] et que tout est

---

<sup>1</sup> *I*, III, 6, p. 356.

<sup>2</sup> *FC*, II, p. 1030-1031.

<sup>3</sup> *FC*, II, p. 1031.

<sup>4</sup> *É*, II, 10, p. 685.

<sup>5</sup> Weil, C., *TC* (Pl.), p. 1588.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

gâché, que tout est saccagé, et que l'air pourtant se respire, et qu'on a tout perdu, que la ville brûle, que les innocents s'entretuent, mais que les coupables agonisent, dans un coin du jour qui se lève ?<sup>1</sup> » Si Giraudoux a préféré au nom « aube » le mot « aurore » qui correspond non au lever du jour mais à celui du soleil, c'est qu'il entre en résonance avec la thématique solaire de la pièce : outre « l'étymologie du nom d'Électre "à l'éclat d'ambre jaune"<sup>2</sup> », il faut rappeler la métaphore employée par Électre après la scène de reconnaissance : « Mais mon frère est né comme le soleil, une brute d'or à son lever...<sup>3</sup> ».

Les enjeux esthétiques ont à voir avec la relation au lecteur et au public. Ainsi, les jeux sur le début et la fin sont mis en abyme par une Petite Euménide lors des « récitations » de la première scène d'*Électre* : « Comme nous rattrapons le commencement avec la fin, c'est on ne peut plus poétique.<sup>4</sup> ». Giraudoux emploie plusieurs procédés qui assurent la cohérence de l'œuvre : la structure en miroir, le rapport de la fin au titre, la réflexivité.

Il utilise dans trois de ses pièces la structure en miroir : la fin fait écho au début de la pièce, titre compris, or l'étude des variantes nous montre que cette solution a mis du temps à s'imposer à lui pour *Intermezzo* et *Ondine* alors qu'elle lui est venue rapidement pour *La Folle de Chaillot*. Dans cette œuvre, la reprise des mêmes questions accompagne l'entrée et la sortie de la Folle : « Tu as mon gésier et mes os, Irma ? Irma : Ils sont prêts, Comtesse.<sup>5</sup> » fait écho à « La Folle : Les os sont prêts, Irma ? [...]. Et mon gésier ?<sup>6</sup> ». La variation par le chiasme est ici une figure de clôture : la vieille « Folle » après l'épisode de la lutte contre les « mecs », va retourner à ce qui lui importe, la nourriture des chats errants. Cette clôture par circularité efface le temps qui s'est écoulé : les dix minutes réclamées par Irma pour préparer « os » et « gésier » ont duré dix fois plus longtemps (autrement dit tout le temps de la pièce) à cause de la lutte contre les « mecs », combat qui passe par l'utopie et la fantaisie. A la fin d'*Intermezzo*, la meilleure preuve du retour à l'ordre prôné par l'Inspecteur chargé de le rétablir est le dernier tirage de la loterie. Au début de la pièce, parmi les multiples dérèglements de la vie jusque là paisible de la bourgade, le Maire

---

<sup>1</sup> *É*, II, 10, p. 685.

<sup>2</sup> Weil, C., *TC* (Pl.), p. 1588.

<sup>3</sup> *É*, I, 8, p. 629.

<sup>4</sup> *É*, I, 1, p. 601.

<sup>5</sup> *FC*, II, p. 1031

<sup>6</sup> *FC*, I, p. 964.

évoque le tirage de la « loterie mensuelle » pour en souligner les aberrations : « c'est le plus pauvre qui a gagné le gros lot en argent, et non le gagnant habituel, Monsieur Dumas, le millionnaire [...] ; c'est notre jeune champion qui a gagné la motocyclette et non la supérieure des bonnes sœurs à laquelle elle échéait régulièrement.<sup>1</sup> ». A la fin, tout est rentré dans l'ordre puisque que le gros lot en espèces est revenu au millionnaire et que c'est le cul-de-jatte de l'orphelinat variante humoristique par rapport au premier tirage) qui a gagné la motocyclette.<sup>2</sup>

La circularité du temps que suggère cette structure en miroir est également perceptible dans *Ondine* mais avec des enjeux dramatiques différents et dans une tout autre tonalité : à l'acte III, avant leur séparation définitive, l'héroïne rejoue avec Hans la scène de leur première rencontre :

*Ondine : Moi, on m'appelle Ondine. Le Chevalier : C'est un joli nom. Ondine : Hans et Ondine... C'est ce qu'il y a de plus joli comme noms au monde, n'est-ce pas ? Le Chevalier : Ou Ondine et Hans. Ondine : Oh ! non ! Hans d'abord.*<sup>3</sup>

*Hans : Moi, on m'appelle Hans ! Ondine : C'est un joli nom. Hans : Ondine et Hans, c'est ce qui se fait de mieux comme noms au monde, n'est-ce pas ? Ondine : Ou Hans et Ondine ! Hans : Oh ! non ! Ondine d'abord ! C'est le titre, Ondine... Cela va s'appeler Ondine, ce conte où j'apparais çà et là comme un grand niais, bête comme un homme. [...].*<sup>4</sup>

La similitude lexicale des deux premières répliques va de paire avec une variation de forme : phrase déclarative (acte I) ou exclamative (acte III), celle-ci supposant une certaine exaltation. L'énoncé des noms se fait en chiasme, bel effet de miroir avant que le héros ne fasse passer en premier le nom de l'héroïne pour assurer avec le bouclage de la pièce, la mise en abyme du titre La suite du dialogue efface les variations dans un duo d'opéra qui reprend leurs premières paroles de l'acte I, les deux héros cherchant à préserver le moment de l'extase amoureuse.

Le rapport au titre induit un jeu sur le sens. G. Larroux évoque des fins romanesques qui reprennent explicitement ou métaphoriquement le titre de l'œuvre. *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* fait l'objet d'une reprise textuelle dès la première scène par Andromaque, Cassandre affirmant

---

<sup>1</sup> *I*, I, 4, p. 286.

<sup>2</sup> *I*, III, 6, p. 356.

<sup>3</sup> *O*, I, 5, p. 771.

<sup>4</sup> *O*, III, 6, p. 84.

aussitôt qu'elle aura lieu <sup>1</sup> A la fin de la pièce, après le départ d'Ulysse et d'Oïax, « Hector : La guerre n'aura pas lieu, Andromaque !<sup>2</sup> » mais les cris de Demokos mortellement atteint par Hector désignent Oïax à la vindicte populaire : « Abnéos : Voilà... Ils tiennent Oïax... Ils l'ont tué ! Hector, *détachant les mains d'Andromaque* : Elle aura lieu.<sup>3</sup> ». Le texte se referme sur lui-même par le jeu des répliques en écho. *Intermezzo* joue explicitement sur la variation de langue : par le titre italien aux connotations poétiques (Heine) et musicales (Brahms), Giraudoux met la pièce sous le signe de l'art. Le bouclage se fait sur une réplique écho, variation en français : « Le Drogueur : Et fini l'intermède !<sup>4</sup> » Le mot renvoie explicitement au théâtre, en inversant les conventions puisque c'est ici la pièce qui est considérée comme un « intermède », et donc comme un épisode léger, distrayant entre deux moments sérieux – peut-être, dans la production de Giraudoux, entre deux tragédies, *Judith* et *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*.

La réflexivité constitue une autre forme de jeu avec le public. P. Ricoeur emploie ce terme à propos de la façon dont certaines œuvres affichent la fiction par l'énoncé final : « lorsque l'artifice littéraire, en vertu de la réflexivité, [...] fait retour sur son caractère fictif ; la terminaison de l'œuvre est alors celle de l'opération fictive elle-même. Ce renversement de perspective caractérise la littérature contemporaine.<sup>5</sup> ». Giraudoux a infléchi la fin de *Tessa*, par une clause en forme de variation sur « finir » : « Gabrielle : Tu n'as pas fini d'en voir avec cette petite Tessa.[...]. Lewis : Avec cette petite Tessa ? Si, j'ai fini...<sup>6</sup> » La réplique peut s'entendre comme l'achèvement de l'adaptation de la pièce anglaise par Giraudoux : « [...] la dernière réplique à résonances multiples, y compris techniques, est aussi de Giraudoux [...].<sup>7</sup> ». « Et fini l'intermède !<sup>8</sup> » définit comme telle la pièce qui vient de se jouer, à savoir comme un entre deux. Rappelons que dans les œuvres classiques, l'intermède avait pour rôle de distraire le public entre deux actes, soit par des ballets soit par des saynètes comiques. Ici, le mot renvoie à une conception selon laquelle le théâtre est un moment à part dans la vie des spectateurs.

---

<sup>1</sup> *GT*, I, 1, p. 483.

<sup>2</sup> *GT*, II, 14, p. 551.

<sup>3</sup> *GT*, II, 14, p. 550.

<sup>4</sup> *I*, III, 6, p. 356.

<sup>5</sup> Ricoeur, P., *Temps et récit II*, Éditions du Seuil, Paris, 1983, p. 44.

<sup>6</sup> *T*, III, tableau 6, scène 4, p. 480.

<sup>7</sup> Delort, J., *TC* (Pl.), p. 1476-1477.

<sup>8</sup> *I*, III, 6, p. 356.

La théâtralisation joue avec les conventions du théâtre, avec la machinerie et même avec des références au cinéma.

Triomphe du théâtre, dans *L'Impromptu de Paris*, que les caprices de la machinerie, cette gloire dont le mécanisme a été expliqué à Robineau et qui désormais l'entraîne vers les cintres, dans un mouvement inverse de celui du *deus ex machina* :

*Robineau : Amène ta gloire, Léon ! La gloire, au lieu de descendre, se met à remonter. Jovet : Qu'est-ce que tu fiches, Léon [...] ? Léon : Le mouvement s'est détraqué. [...]. Raymone : Voilà qu'il monte au ciel ! Robineau, montant : Tant mieux ! ... C'est du théâtre ! Il disparaît.<sup>1</sup>*

Tandis que Mercure, au début du second acte d'*Amphitryon 38*, assume une fonction de régisseur lumière, voici à son tour Jupiter promu régisseur de plateau, assurant de façon métaphorique et théâtrale à la fois la clôture de la pièce dans une double adresse – au public et au rideau de scène :

*Vous tous, spectateurs, retirez-vous. [...]. Qu'une suprême fois, Alcmène et son mari apparaissent seuls dans un cercle de lumière [...] et sur ce couple [...] vous là-haut, rideaux de la nuit qui vous contenez depuis une heure, retombez.<sup>2</sup>*

Sur l'assertion triomphante d'Hector : « La guerre n'aura pas lieu, Andromaque ! *Le rideau qui avait commencé à tomber se relève peu à peu.* ». Il s'ensuit le dialogue entre Abnéos, Demokos et Hector qui s'achève sur la réplique « Elle aura lieu ».

*Les portes de la guerre s'ouvrent lentement. Elles découvrent Hélène qui embrasse Troïlus. Cassandre : Le poète troyen est mort. La parole est au poète grec. LE RIDEAU TOMBE DEFINITIVEMENT.<sup>3</sup>*

L'arrêt sur image – parodie des longs baisers des *happy ends* cinématographiques – et le jeu sur le rideau de scène confondant temps de la fable et temps de la représentation, orientent le sens de l'œuvre : la dérision se mêle au tragique. La réplique de Cassandre, clin d'œil au public cultivé, constitue un jeu avec l'hypotexte littéraire en présentant comme à venir ce

---

<sup>1</sup> *IP*, 4, p. 724.

<sup>2</sup> *A38*, III, 6, p. 195.

<sup>3</sup> *GT*, II, 14, p. 550-551.

qui appartient au passé. Quant au postlude didascalique de *Sodome et Gomorrhe*, il est construit comme la fin d'un film : une succession de plans fixes sur le groupe des hommes et sur celui des femmes, un plan rapproché sur l'Archange et l'Ange laissant brutalement place, comme dans un montage *cut*, à un plan d'ensemble : « *Le monde disparaît. Le rideau tombe.*<sup>1</sup> » Pourtant, les voix des morts étant encore perceptibles, un bref dialogue précède cette didascalie de fin du monde : « L'Archange : Qui parle alors ? L'Ange : « Eux. La mort n'a pas suffi. La scène continue.<sup>2</sup> ». Est-ce l'éternelle scène du couple qui se déchire et qui se reproduit à l'infini ? S'agit-il d'un clin d'œil au public ?

[Giraudoux] met à nu l'aspect théâtral, non seulement par un ton déclamatoire et des poses d'emphase, mais en découvrant lui-même les coulisses et les ficelles. Ainsi c'est lui qui lève le rideau : "Voici le plus beau lever de rideau qu'auront jamais les spectateurs [...]." C'est lui enfin qui le laisse suspendu à la fin de l'acte II.<sup>3</sup>

La complexité et l'ambiguïté de nombreux dénouements girauduciens incitent à la réflexion, n'enfermant jamais le public dans un sens univoque et tout ce qui relève d'un jeu sur et avec le texte tend à nous rappeler qu'il s'agit de théâtre et de littérature.

Le théâtre de Giraudoux ne semble pas, à première vue, être dans le refus de la résolution tel que nous le connaissons dans des formes dramatiques ultérieures – théâtre épique ou théâtre de l'absurde – qui relèvent clairement d'une dramaturgie ouverte. Cependant, les dénouements girauduciens, même s'ils apportent des réponses concernant l'action et les personnages, aboutissent souvent à des interrogations nouvelles sur la signification à donner à l'œuvre car ils sont rarement univoques, soit par leur pluralité soit par leur ambiguïté. Ainsi, s'éloignant des modèles classiques qu'il révère, Giraudoux ne nous propose-t-il pas, *in fine*, une dramaturgie ouverte ?

#### Édition de référence :

Jean Giraudoux, *Théâtre complet*, NRF., Editions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1982, publiée sous la direction de Jacques Body, abrégée en *TC*. (Pl.). Abréviations utilisées : *A38* (*Amphitryon 38*), *É* (*Électre*), *FC* (*La Folle de Chaillot*), *GT* (*La Guerre de Troie n'aura pas lieu*), *I* (*Intermezzo*), *IP* (*L'Impromptu de Paris*), *J*

---

<sup>1</sup> *SG*, II, 8, p. 915.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Brunet, É., *TC* (Pl.), p. 1676.

(*Judith*), *O* (*Ondine*), *PL* (*Pour Lucrèce*), *S* (*Siegfried*), *SG* (*Sodome et Gomorrhe*), *SVC* (*Supplément au voyage de Cook*), *T* (*Tessa*).

**Bibliographie**

de Biasi, P-M. « Les points stratégiques du texte » dans *Le Grand Atlas des littératures*, *Encyclopedia universalis*, Paris, 1990, p. 26-28.

Larroux, G., *Le Mot de la fin*, Nathan, 1995.

Monod, R., *Les Textes de théâtre*, CEDIC, Paris, 1977.

Pavis, P., *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2004.

Ricoeur, P., *Temps et récit II*, Éditions du Seuil, Paris, 1983.

Robichez, J., *Le Théâtre de Giraudoux*, SEDES/CDU, Paris, 1976.