

Title	L'invention de la littérature : A propos de quelques pages tirées de "Suzanne et le Pacifique" de Jean Giraudoux
Sub Title	文学の発明 : ジャン・ジロドウの『シュザンヌと太平洋』
Author	Brancourt, Vincent
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2012
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.103, (2012. 12) ,p.60(203)- 84(179)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	川口順二教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01030001-0084

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

L'invention de la littérature

A propos de quelques pages tirées de *Suzanne et le Pacifique* de Jean Giraudoux

Vincent Brancourt

*Qu'as-tu vu dans ton exil ?
Disait à Spencer sa femme.
A Rome, à Vienne, à Pergame,
A Calcutta ? Rien !... fit-il...
Veux-tu découvrir le monde,
Ferme tes yeux, Rosemonde.*

On aimerait dans ces quelques pages faire partir notre réflexion d'une rencontre à première vue improbable, celle d'un contemporain, auteur d'essais tendrement provocants, Pierre Bayard, et d'un écrivain du premier XX^e siècle dont le temps a commencé à recouvrir de poussière le buste, malgré toutes les tentatives de réhabilitation ou de remise au goût du jour, cet auteur dont à la fin des années 60 Adamov disait que nous n'avions plus rien à faire¹, cet auteur dont l'image semble éternellement figée dans ce sourire retouché des photographies des studios Harcourt, au doux regard cerclé d'acier ou de corne, au destin définitivement lié à celui de III^e République dont il fut haut fonctionnaire, dont il vécut le naufrage pour mourir dans un Paris occupé, Jean Giraudoux. Pour initier notre réflexion sur ce dernier, nous tenterons de frotter l'une contre l'autre leurs deux œuvres en un point où elles ont quelque chance d'entrer en dialogue et en résonance : l'épineuse question de la littérature.

Universitaire à l'œuvre proluxe, Pierre Bayard a pris l'habitude d'offrir à

un lectorat désormais bien établi sa dose régulière d'ironique et nonchalante provocation. Office étrange puisque le lecteur, depuis quelques années, avant même de savoir quels seront le titre et le sujet de l'ouvrage sait déjà qu'il sera gentiment surpris, amicalement invité à un paisible chambardement de ses habitudes, de son rapport aux œuvres. Il viendra à intervalles réguliers laisser l'auteur faire le remue-ménage dans ses pratiques culturelles ordinaires. En quelque sorte, Bayard a fait son fond de commerce de l'exploitation systématique de paradoxes plus ou moins borgésiens.

Ainsi dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus* ?², Pierre Bayard propose au final à son lecteur de refonder sur de nouvelles bases ses pratiques de lecture, de mieux prendre conscience de ce qu'il en est réellement quand nous lisons un livre et ainsi d'en finir avec les exigences pesantes et stériles d'un surmoi hérité des pratiques scolaires ou universitaires de la lecture. C'est une autre façon de retrouver la leçon proustienne des « Journées de lecture », quand Proust pose les limites de la lecture en tant qu'expérience intime : « La lecture est au seuil de la vie spirituelle ; elle peut nous y introduire : elle ne la constitue pas »³. Pierre Bayard, à la fin de son ouvrage, fait-il autre chose quand il affirme : « si le commentaire sur les livres non lus est une forme de création, la création, à l'inverse, implique de ne pas trop s'attarder sur les livres »⁴. La question finale que se pose donc Bayard est bien de savoir comment sortir de la bibliothèque, comment échapper au cercle magique tracé par les ouvrages littéraires ou plus encore par la pratique de la lecture telle qu'elle est inculquée à l'école, pour mieux devenir soi-même créateur, en finir avec l'antique division entre les auteurs et les lecteurs et réaliser en pratique le mot de Lautréamont – « La Poésie doit être tous. Non par un ».

Le personnage éponyme de *Suzanne et le Pacifique* (1921) qui nous occupera ici semble dans une situation symétrique et inverse ; échouée depuis le chapitre IV sur une île déserte du Pacifique, l'héroïne va au chapitre VII reprendre possession de son patrimoine littéraire : « je m'engouffrai dans une

région où, – ignorante comme je l'étais, seule comme je l'étais, – je me mis à imaginer notre littérature, et – j'y étais bien obligée si je voulais en savoir vraiment quelque chose – à la recréer. »⁵ Pierre Bayard nous invitait à nous libérer d'une conception culpabilisante et stérilisante pour notre propre imaginaire, héritée de la tradition scolaire, où les livres sont considérés « comme des objets intangibles »⁶. Suzanne, elle, se retrouve dans une situation où les livres lui font défaut et où c'est dans leur absence, à travers les souvenirs peu fiables d'une mémoire défaillante qu'elle doit réinventer la littérature. La proximité avec Bayard ici, tout comme la distance qui l'en sépare, est claire : il ne s'agit pas tant de parler des œuvres, de prendre les œuvres comme un tremplin, simple instrument qui permettra au discours de celui qui parle de s'élever, que de les réinventer pour pallier à leur absence. Suzanne se trouve dans la situation de l'archéologue qui a à reconstituer une mosaïque à partir des fragments épars, tragiquement incomplets, récupérés lors des fouilles – ou pour être plus exact à partir des seuls souvenirs que ces fragments ont laissé dans son esprit⁷. Ce que vise Bayard, c'est à travers une relativisation de l'objet littéraire à une libération de la parole intérieure du sujet – parole avec laquelle le livre risque finalement de rentrer en conflit et qu'il menace d'étouffer sous son autorité ; l'objet de la quête de Suzanne, c'est, dans une situation d'extrême dénuement, à partir d'une situation marquée par le manque, l'incomplétude, la réinvention de la littérature à proprement parler : faire qu'en l'absence même de ses supports matériels, la littérature existe. Cependant, quelle qu'exotique ou excentrique que puisse paraître l'expérience de Suzanne, elle nous semble porteuse d'une réelle leçon sur ce qu'il en est de notre rapport à la lecture des œuvres littéraires, d'un constat sur l'incomplétude fondamentale, fondatrice de notre rapport à la littérature. Constat qui ne contredit pas nécessairement la position de Pierre Bayard mais la rejoint par d'autres voies.

Avant d'examiner les chemins parcourus par Suzanne pour mener à bien cette invention de la littérature et d'en interroger les enjeux qui s'attachent à la méthode même, autorisons-nous une petite pause et explorons la signification que cette réinvention recouvre à l'intérieur même du roman. En privilégiant la cohérence interne du roman, son épure structurelle, et laissant de côté pour l'instant les voies obliques que l'écriture giralducienne ne cesse de ménager dans le progrès même de la narration, le choix d'un tel angle d'approche nous éloignera de la problématique de Pierre Bayard et nous conduira à lire notre texte comme une exaltation des pouvoirs de la littérature dans les situations extrêmes⁸, à y reconnaître cette confiance⁹ intempestive – ou désuète – en la littérature que Blanchot dans son article de *Faux Pas*¹⁰ percevait dans le recueil *Littérature* dont il rendait compte. Ce sera aussi jouer avec sérieux le jeu de la déception qui nous menace toujours à la lecture de Giraudoux, déception justifiant la réaction évoquée plus haut d'un Adamov et dont une lecture honnête de l'œuvre ne peut faire l'économie.

Cet épisode où le personnage principal reconquiert un objet perdu, la littérature, en le réinventant s'inscrit en fait dans un mouvement plus vaste qui est celui de l'ensemble du roman dont il reprend le motif principal en miniature. En effet, tout le roman de Giraudoux s'ordonne comme une entreprise de reconquête : la robinsonnade de Suzanne prend son sens dans le retour vers la France que réalisent les dernières pages ; l'île où a échoué Suzanne ne se transforme jamais en terme du périple, ni ne devient le lieu d'un équilibre définitif où une vie réinventée trouverait une parfaite circularité et une complétude aut centrée – elle est fondamentalement une étape tendue vers le retour à l'Europe et plus précisément la France quittée dans les premiers chapitres du roman. Dans l'ouvrage évoqué plus haut en note, Pierre d'Almeida a pu écrire, affirmation particulièrement vraie à propos de Giraudoux, qu' « écrire, ce serait toujours, sans fin, continuer, transposer ou parodier l'*Odyssée*. »¹¹ Et force est de constater l'importance du schème narratif du nostos dans l'œuvre giralducienne : « L'*Odyssée* paraît donc

le véritable programme qu’accomplissent Siegfried, Suzanne ou Juliette »¹² – et finalement, pourrions-nous ajouter, Jérôme Bardini à la fin de ses *Aventures* et Edmée dans *Choix des élues* qui finissent, eux aussi, par revenir, quelque désenchanté que soit ce retour – ou encore, dans l’univers théâtral, Isabelle (*Intermezzo*) et Judith : infiniment repris, le récit du retour à Ithaque, retour au même ou redécouverte des charmes du même, mouvement ramenant vers une normalité mise en péril le temps de la narration. L’enjeu du récit semble bien cette hésitation entre détour et retour, entre perte, abandon, puis retrouvailles. Et ici c’est l’imagination qui sera la voie de la reconquête.

Or, dans ce roman tout entier tendu vers l’idée de retour, quelle paradisiaque que soit l’île accueillant Suzanne, le retour à la littérature qui nous occupe ici – une littérature que menaçait l’oubli et qui sera, nous le verrons, rendue toute entière à Suzanne – apparaît à la fin du chapitre VII, alors que deux tiers de l’œuvre se sont déjà écoulés, comme le moment axial où s’amorce à proprement parler le retour de Suzanne vers l’Europe, au point extrême de son exil. Bien sûr, elle devra attendre le chapitre X et l’arrivée des « jeunes astronomes millionnaires venus [...] pour suivre des éclipses »¹³ pour trouver les moyens concrets de son retour. Mais par la place que Giraudoux lui réserve à l’intérieur de la narration, cette reconquête de la littérature est bien le moment précis où, le récit se retournant, sont établies les conditions du retour. Le chapitre VII apparaît en effet comme le tournant de l’ouvrage : l’héroïne y est confrontée à la crise la plus grave de son séjour dans l’Eden. Au début du chapitre, s’essayant maladroitement à divers « plaisirs défendus », elle découvre finalement en elle « ce qu[’elle allait] chercher [...] jusqu’aux faîtes des arbres » : « le rêve ». « Dès lors [elle] ne s’endormi[t] plus que sous [un] arbre qui donnait des rêves ». Comme Giraudoux le fait dire à sa narratrice, le rêve joue donc ici le rôle des drogues vainement recherchées parmi les plantes de l’île ; il est l’ouverture d’un univers imaginaire qui vient se plaquer sur le réel qui entoure l’héroïne et finalement le néantiser. Reprenons le passage où la narratrice définit l’émotion suscitée en

elle par ces séances de rêve : « cette volupté inconnue de moi jusque-là, qui mélangeait les sentiments les plus contraires, et que j'appelais la désolation. C'était non la tristesse seule, mais la détresse avec tous les triomphes, le bonheur avec tous les désespoirs ; un sentiment de trouvaille sans égale et de perte irréparable »¹⁴ Le rêve est ici un moyen de retrouver l'univers que Suzanne sur son île a perdu : il se déroule en effet « toujours en Europe ». A cet espace de la nuit et du rêve et à leurs échappées vers le monde disparu et désiré, le monde éveillé vient opposer la déception du réel présent : « Puis venait le réveil... / J'écoutais... Mais ce n'était point le pas d'un braconnier sur la route. Ce n'était pas le meuglement d'une génisse qu'on amène au boucher [...] ». En s'offrant comme une réalisation illusoire du retour, le rêve vient exacerber le sentiment de l'absence et, le matin, à la « désolation heureuse » qu'il procure se substitue, « seule, sans limites, la détresse » : « la joie se déliait soudain du désespoir, comme un serpent effrayé de son camarade de caducée, et disparaissait... »¹⁵. Un tel divorce entre le monde du rêve, ce mauvais imaginaire, et le réel vécu finit bien évidemment par miner le personnage : « égoïste, je maigrissais... Envieuse, je ne mangeais plus... Mentreuse à moi-même, j'avais des névralgies » et débouche sur une première tentative de sevrage : « Si bien que je décidai de me guérir... [...] tous ces personnages, toutes ces émotions de mes rêves si habitués à m'assaillir dès cette heure qu'ils pénétraient aujourd'hui à vif dans mon âme la prenant pour mon sommeil, je les chassai tant bien que mal ; puis, à la plus grande distance connue d'un arbre dans l'île, je m'étendis sur le dos, les pieds joints, les mains croisées, et je me donnai à un sommeil sans rêve... ».

Cette thérapie purement négative par laquelle Suzanne s'arrache à la menace d'une dérive infinie dans l'univers orinique, d'abord caractérisée par une vie physique intense au diapason de l'univers tropical, se double d'une première tentative de réappropriation de l'île par le langage et plus précisément par l'écriture : « Je n'avais pu résister au désir d'écrire, et le couteau que j'avais ménagé deux ans comme ma seule arme et mon pourvoyeur, j'osai lui faire graver des

phrases sur les arbres et dans le roc. »¹⁶ Tentative ou tentation qui n'a d'autre résultat que de faire découvrir à Suzanne le péril qui la menace : « Un jour aussi je découvris que je perdais la mémoire » ; amnésie qui met en péril le langage : « Non seulement le mot le plus familier ne me revenait qu'après un effort, mais, une fois prononcé, il semblait incolore, il n'agissait plus sur mon tympan » ; amnésie dont la nature tient fondamentalement à la perte de l'origine : « Je devenais sourde à l'Europe. » A ce second diagnostic, à cette seconde prise de conscience d'une menace qui risque en affectant le langage, tout autant que la tentation de l'univers onirique, de l'arracher à toute possibilité de retour, Suzanne répond de la même façon, par un sursaut volontariste qui lui permettra d'échapper au péril : « Je résolu de me guérir ».

C'est ici que va trouver place la réinvention de la littérature qui est d'abord reconquête d'un langage que l'oubli vient déliter. Elle s'intègre dans une stratégie plus vaste dont les deux premières tentatives vont se révéler infructueuses. Il s'agit pour Suzanne de remonter à la source du langage – anamnèse qui prend l'apprentissage scolaire comme fil d'Ariane : « Je repris tous ces mots à leur enfance même, quand rien ne les effarouche et ne les dissocie. J'imaginai mes premières classes. Je repartis, pour planter à nouveau ma mémoire, du lieu où j'étais née, des premières leçons de géographie ou du catéchisme, des premières phrases apprises par cœur... »¹⁷. Après avoir connu des succès imparfaits en se remémorant¹⁸ les « dix communes du canton de Bellac » mais dont une manque définitivement à l'appel, les sept « péchés capitaux » parmi lesquels la luxure se refuse à la mémoire de Suzanne, et enfin, chemin qui la conduira à la littérature, « les académiciens », c'est avec la littérature que l'héroïne mène réellement à bien son entreprise.

Avant d'étudier dans le détail les moyens de cette reconquête, examinons dès maintenant le solde de l'entreprise. Les gains semblent évidents. Finalement, c'est bien plus que la seule Europe qui est ici rendue à Suzanne ; c'est l'humanité toute entière. Au sein même du solipsisme qui la retranchait de l'humanité¹⁹ – de

ce retranchement, la perte du langage était le signe le plus sûr – Suzanne retrouve soudain la communauté humaine. Ces retrouvailles qui sont aussi une révélation, c'est-à-dire non seulement une réappropriation mais aussi un progrès pour le personnage, Giraudoux leur consacre à la fin du chapitre VII un texte de tonalité nettement lyrique. Qu'on nous permette d'en citer de larges extraits :

C'est cependant à l'aide de ces exercices et de ces joies factices, grâce à ces ombres et à ces surnoms qu'un beau jour (ainsi dans un pays étranger celui qui en apprend la langue, après six mois de surdité complète, un matin, dès son réveil, comprend tout ce que dit la bonne, puis le conducteur de tramway, le soir la grande tragédienne) il me sembla tout à coup comprendre mes confrères les hommes. Une couture céda dans cette forme ronde et imperméable dont inconsciemment je les enveloppais comme des sachets les raisins aux treilles. J'eus d'eux cette révélation que d'autres ont de Dieu, d'ailleurs de moi tout aussi proche. [...]

Le jour se levait. [...] Je comprenais les crinolines, les manches à gigot... Je comprenais tous ces grands mouvements de la terre sur lesquels Copernic et Newton sont emportés soudain avec le commun des mortels, comme dans les foires les propriétaires de manèges et de trottoirs roulants. Chère petite humanité, qui sans ce réveil à révélation, eût toujours pour moi passé en fraude sur son astre, [...]. Ne criait-elle pas d'ailleurs un peu ? N'entendais-je crier un enfant, un amant ? Une douceur en moi inexplicable, une langueur me saisit, l'odeur des fleurs devint trop forte et me fit défaillir... l'humanité s'installait en moi comme un fils... [...] Je savourais cette heure comme si c'était la première heure du monde, la première où là-bas trois cents millions d'hommes dormaient, trois cents millions mangeaient, avec quelques dizaines de millions consacrés aux étreintes. C'était ce matin ma création... J'étais

comble d'amour pour ces belles équipes. Tout ce qui d'elles autrefois m'avait choqué je l'aimais. [...] Et tout le jour ma solitude fut quelque chose de poignant, d'angoissé et de doux, – à croire que ce n'était pas de la solitude, mais de l'amour²⁰.

Cette révélation de l'humanité, scandée par le rythme du lever de soleil, ne se fait pas uniquement sur le plan intellectuel mais plus largement sur un plan spirituel – ou affectif – puisque cette humanité enfin comprise est aussi une humanité maintenant aimée. Ici, l'enjeu de cette réinvention de la littérature apparaît clairement. Elle est reconquête par la voie de l'imaginaire d'une communauté intellectuelle et affective avec l'ensemble des hommes auquel son immersion dans la sauvagerie édénique avait arraché Suzanne. Le plan imaginaire – la littérature – devient le « lieu » privilégié où l'homme réalise son humanité qui est fondamentalement participation et amour. Le retranchement matériel hors de toute communauté auquel son naufrage a condamné Suzanne – retranchement qui l'écartelait entre le naturel et le divin, hors de la mesure humaine²¹ – devient l'exemple *a fortiori* des pouvoirs de la littérature. Ici éclate cette foi de Giraudoux que nous évoquions plus haut. La réinvention de la littérature serait donc l'indice de cet optimisme que Blanchot avait caractérisé si justement dans *Faux Pas*. Mais après cette première lecture, assurément juste, qui a l'avantage de réintégrer le chapitre VII dans la cohérence du roman, il faut en entreprendre une seconde plus attentive au cheminement par lequel Suzanne finalement mène à bien cette réinvention. Et c'est là que nous avons quelque chance de trouver des éléments d'une modernité de Giraudoux, c'est-à-dire d'apercevoir certains traits qui font de lui un contemporain encore capable de nous apprendre quelque chose.

Revenons donc maintenant aux moyens et aux caractéristiques de cette

réinvention de la littérature dont nous venons de voir de quelles vertus Giraudoux la parait. La méthode à laquelle recourt Suzanne est d'abord bricolage, c'est-à-dire un art d'accommoder les restes. Son apprentissage scolaire²² d'où elle tire l'essentiel de ses connaissances ne laisse à sa disposition que quelques bribes d'œuvres, des citations incomplètes, « des sonnets délabrés, des morceaux de prose bourrés de mastic », « des titres d'œuvres à [elle] inconnues » ou encore de « vagues restes de leçons ». Il faut donc comprendre que pour que la littérature fasse œuvre peu importe qu'elle se constitue en un savoir encyclopédique, constitué et structuré. Ce que met en évidence l'expérience de Suzanne, c'est le caractère fondamentalement parcellaire et incomplet de toute saisie de la littérature et la rupture qui se fait entre savoir au sujet de la littérature et expérience littéraire à proprement parler. Ce ne peut être que sur les décombres de ce savoir scolaire, par essence incomplet et imparfait, que s'élève l'expérience littéraire.

En fait, ce savoir acquis dans le cadre scolaire, non seulement ce n'est pas sa qualité ou sa complétude qui fondent l'expérience littéraire ; bien plus, par sa nature même, il semble s'opposer à elle. En effet, l'institution scolaire soumet les œuvres littéraires à des impératifs qui sont les siens propres, d'ordre essentiellement moral, dans une logique de contrôle des jeunes esprits dont elle a charge et qu'il s'agit de maintenir dans un état d'ignorance à l'égard de certaines réalités du « cœur ». L'usage qu'elle fait des textes littéraires inverse ainsi une des fonctions, ordinairement attribuée à la littérature, de mise en lumière du cœur humain : loin d'éclairer, elle « éblouit » et « aveugle ». Il va sans dire que de tels impératifs ont finalement peu à voir avec l'essence de la littérature qui est d'être acte d'imagination créative :

Tous ces noms d'auteurs et de héros, de théories et d'habitudes *qui ne sont guère, pour les élèves les plus grandes des pensionnats, que des paravents*, j'essayai de deviner ce qu'ils dissimulaient. Ces noms de Phèdre, de Consuelo *qu'on nous jetait vite aux yeux pour nous éblouir et aveugler*

*dès qu'il s'agissait d'amour, ces noms de classiques, Racine, Corneille, Rotrou, qu'on nous donnait vite tous en bloc comme un trousseau de clés emmêlées pour que nous ne sachions distinguer quel tiroir de notre cœur chacun pourrait ouvrir, une fois prononcés, ils flottaient autour de moi, se refusant à rentrer dans mon esprit par le chemin habituel.*²³

Par ailleurs, elle vise bien plus à la constitution d'un savoir à propos des œuvres, à l'acquisition de tout un bagage culturel qu'à une réelle fréquentation des œuvres elles-mêmes et à l'expérience littéraire, ce qui conduit à cette situation paradoxale mais fréquente où le savoir sur les œuvres précède leur lecture.

Enfin, suivant une logique perverse à l'œuvre dans l'enseignement que Valéry, un peu plus tard, dénoncera, le savoir littéraire n'existe plus qu'en fonction de l'examen qui faut passer, le moyen devenant ici la fin ; évoquant les noms des mouvements littéraires ou des figures de style, Suzanne les définit comme « tous ces noms que nous tendions fièrement aux examens pour les faire poinçonner comme dans le métro des tickets de toute première classe ».

Or, au contact de la nature exotique de l'île, dépaysé, ce savoir appris à l'école se défait et change d'allure ; il se libère du cadre scolaire. Les morceaux choisis, les vers mémorisés au fil des classes acquièrent dans leur rencontre avec le monde de l'île une autonomie nouvelle, au point qu'on assiste à une fusion ou une symbiose des éléments des deux univers – littéraire et exotique :

Les moindres distiques de Ronsard, de Malherbe, une fois déclamés dans cette île, se cabraient et m'attaquaient doucement comme un attelage dont on a trempé le museau dans une fontaine enchantée. Ces vers de Lamartine, de Vigny, quand ils me revenaient soudain dans le vent, mon unique souffleur, souffleur embaumé, et dont la parole m'éventait toute ; quand on voyait les étoiles, si basses ici, balancées par la brise même, agacer un quatrain qui ne s'y prenait pas, mais que je sentais

bouger en ma mémoire ; quand la nuit, dans un réveil subit, m'arrivait un vers de Musset, de Shakespeare que je répétais presque ahurie et meurtrie, comme on tient l'échelon rompu d'une échelle²⁴

Mais le processus décrit par Giraudoux ne s'arrête pas là et ne se limite pas à l'acclimatation d'une nouvelle faune dans l'île de Suzanne où quelques vers retenus à l'école et titres d'œuvres à peine lues viendraient coexister pacifiquement parmi les paradisiers et les oiseaux des îles. On assiste en fait à une métamorphose totale puisque ce savoir épars, fragmenté renaît sous la forme allégorique des neuf muses, la littérature maintenant envisagée dans sa globalité retrouvant alors un corps intègre et non morcellé : « j'étais prise d'une langueur maternelle, en moi poussaient je ne sais quels germes, et un soir en effet, je me trouvais soudain face à face, – mes filles aussi à moi, – non plus avec des sonnets délabrés, des morceaux de prose bourrés de mastic, mais avec neuf personnes auxquelles j'avais bien peu pensé jusqu'ici, avec les neuf Muses »²⁵. Cette métamorphose qui est aussi maternité correspond proprement à la rupture que nous évoquons plus haut et qui veut que l'expérience littéraire n'est pas déterminée par la « qualité » du matériau littéraire disponible. Ce qui importe ici pour Giraudoux, c'est donc de savoir quand et dans quelles circonstances la littérature peut advenir. Suzanne, comme il arrive souvent dans les utopies insulaires, se retrouve donc dans une situation expérimentale qui permet d'isoler l'avènement de la littérature « pure », c'est-à-dire débarrassée de ce qui ne lui est pas essentiel.

Dès lors, rien ne s'oppose à une entreprise de recréation et de réinvention de ce qui dans l'enseignement existait d'abord comme patrimoine hérité : « tout l'émoi des lectures, ces départs aussi différents pour chaque livre que pour des trains pris au hasard, je les connus en m'engouffrant dans des titres d'œuvres à moi inconnues et en me laissant emporter par eux, Sertorius, et les Ménechmes, et Halmet, et Aucassin et Nicolette. J'imaginai leurs aventures, je les habillais de gestes, de costumes si nets qu'à mon retour en Europe les vrais m'ont semblé

moins réels. »²⁶ Cette entreprise de récréation qui se confond avec l'expérience littéraire même débouche sur le fameux passage où Suzanne définit à sa façon préciosité et marivaudage et dans lequel plusieurs critiques ont voulu voir un effort de Giraudoux pour indiquer ses orientations littéraires. Réappropriation ici qui va jusqu'au savoir littéraire, réinventé par Suzanne à son usage propre puisque c'est à travers des éléments de sa vie sur l'île et de son rapport à l'Europe absente que Suzanne élabore sa définition du marivaudage : « tous ces noms [...] je les perçais à jour à ma façon, j'eus mon alexandrinisme à moi, mon romantisme à moi, et des litotes fausses plus belles que vos vraies ». Ici le savoir littéraire lui-même est finalement intégré dans ce jeu de réinvention. Ce qui se donnait comme connaissances destinées à être sanctionnées par un examen, comme un savoir légitimité par l'autorité scolaire est réapproprié de façon ludique par Suzanne pour faire sens dans son univers.

Sans doute, faut-il poser d'emblée les limites de cette liberté que nous venons de caractériser et ainsi revenir à la question de la déception qui nous semble fondamentale dans notre lecture de Giraudoux. Cette réinvention libérée des contraintes de l'apprentissage se voit finalement légitimée et fondée sinon en raison, du moins par une coïncidence des cheminements de l'esprit de Suzanne et de la réalité de la littérature : « Il est d'ailleurs je ne sais quelles ornières, d'Homère à Chateaubriand, auxquelles une pensée même ignorante n'a qu'à se confier pour éprouver au juste – impression physique – le vrai glissement de toute la pensée humaine ». L'invention la plus libre retrouve finalement la réalité de fait de la littérature. Limite ou restriction dans le système ludique que la parenthèse insulaire permettait à Suzanne : cette liberté du jeu est soudain réintégrée dans la sphère d'une vérité, celle de l'esprit humain et la réinvention ne saurait ouvrir sur nulle transgression, mais seulement sur la redécouverte du même, déjà donné par la tradition ici réinventée. Nous touchons là sans doute les limites de l'audace de Giraudoux : finalement nous restons dans le cercle magique du savoir légitime vers lequel une Providence bienveillante nous ramène

malgré notre ignorance et nos jeux.

Ce que met en évidence l'entreprise menée à bien par Suzanne, c'est finalement ce qu'on pourrait prétentieusement appeler l'essence de la littérature qui, pour Giraudoux, n'est pas un savoir – une somme de connaissances s'ordonnant en une histoire littéraire ou une théorie – mais l'imagination en acte, qui dans sa plus grande amplitude, réintègre finalement le savoir littéraire lui-même, la définition des fleurs de rhétorique et des courants littéraires, dans un jeu généralisé. C'est, avec la dimension de plaisir qui lui est essentiellement liée, cette notion de jeu, au double sens du terme – activité ludique et festive mais aussi introduction d'un espace de liberté non contraint permettant le mouvement – qui nous semble ici l'élément le plus caractéristique de l'approche de l'objet littéraire et de ses alentours, telle que Giraudoux la met en scène. Simplement, ce jeu comme tout jeu commence par poser son cadre, ses limites : ce sera l'espace de l'île, ce temps de récréation et de récréation préluant au retour.

Notons cependant que cette expérience heureuse de réinvention, qui se meut avec aisance dans le domaine de la tradition, trouve d'abord ses limites face à la modernité ou plus précisément face aux contemporains : « C'était seulement sur la route présente que je m'égarais. Ma création devenait confuse dès qu'il s'agissait d'un poète vivant, et moi, à laquelle obéissaient les dociles Eschyle et Shakespeare, tout mon pouvoir mourait sur Jammes et sur Bergson. » Et il faudra à Suzanne d'autres ruses et une toute autre stratégie pour finalement approcher les auteurs qu'elle a élus comme ses grands contemporains, « Mallarmé, Claudel et Rimbaud » et rendre à leurs œuvres une efficacité menacée par la pauvreté de son savoir – car c'est bien d'efficacité qu'il s'agit, puisque ce sont « les seuls à visser maintenant notre pauvre existence contre le monde et ses mystères ». Entreprise réussie qui entera une fois encore les brides d'œuvres sur le réel de l'île et qui donnera accès à cette révélation de l'amour que nous avons évoquée plus haut : « L'Amour ? Devant ce ciel [...], pourquoi pensais-je soudain qu'ils²⁷ avaient pu parler de l'Amour ? et soudain tout ce qu'avait pu en dire Racine ou

(192)

Musset m'était indifférent, je sentais que c'était sur ces trois réseaux neufs qu'il fallait brancher ma pauvre tête-ampoule... Je la secouais dans la nuit, l'ajustant peu à peu sur le premier fil qui m'arrivait des ténèbres ; et tout à coup une pensée si aïgue, un coup si étrange m'atteignait que je devinais qu'eux aussi l'avais eu, et à mon réveil je retrouvais mes mains toutes noires, à cause des tisons, mais aussi comme le serviteur convaincu, par cette ruse, d'avoir touché au coffre-fort du maître. »²⁸

Jacques Body a pu appeler un chapitre de son ouvrage *Jean Giraudoux, La légende et le secret*, « L'éternel premier »²⁹. Même s'il remet en cause et interroge « cette légende dorée », c'est là souligner un élément caractéristique de l'auteur dont le parcours scolaire est en tout point remarquable. Il faut sans doute relativiser les lignes critiques que nous consacrons plus haut à l'institution scolaire. Si l'image qu'on peut en dégager à partir du passage de Suzanne sur lequel nous nous sommes penché en fait apparaître les travers, l'apprentissage scolaire n'est pas pour Giraudoux en soi incompatible avec une juste relation aux œuvres. L'école peut en être au contraire le lieu privilégié, dès lors des élèves doués se trouvent sous la férule d'un maître intelligent. Et au sein même de l'institution scolaire, la juste appropriation des œuvres littéraires ou du patrimoine culturel, cet art de devenir héritier du passé et de la mémoire collective qui nous est échu – un des thèmes centraux de l'œuvre de Giraudoux – passe par ce geste d'invention qui pourrait paraître désinvolture. Pour s'en convaincre, il suffit de lire dans *Simon le Pathétique* (1918), roman de formation où le lycée occupe une place importante, les pages dans lesquelles un nouveau professeur de lettres reprend la classe de troisième dont Simon est un des élèves et qui vient de perdre son professeur titulaire ; au cours d'ouverture, le jeune enseignant propose comme sujet « l'amour d'Orphée pour Eurydice », épreuve dont le narrateur souligne l'importance de l'enjeu pour l'enseignant : « Il jouait toutes ses cartes : il voulait

sortir de la composition déconsidéré ou admis. »³⁰ Les élèves se livrent alors à un jeu de variations et de réinventions qui sont autant de métamorphoses du couple mythologique grec. Variation médiévale pour Simon : « C'était le matin, je fus inspiré, je composai un poème du Moyen Âge. – Las, Orphée ! disait Eurydice. Aimable Orphée ! Doux ménestrel. Le roi d'Outopia me veut. Je vous veux, et ne veux rien autre !... » ; Gontran, l'ami du narrateur, lui « avait fait d'Eurydice une amie de Louis XV, d'Orphée un comte bourguignon » ; dans la composition de Gratien, « Orphée était un Persan » et celle de Georges « intervertissait les rôles et laissait enlever Orphée, dans une clairière, naturellement par les femmes de Bactriane ». Et Giraudoux de conclure « chacun sous un masque, nous nous engageons pour un an à la fantaisie qu'exigent les humanités ; nous nous engageons à être originaux, à être une classe où l'on ne copiait point ». On voit donc qu'au sein même de l'institution scolaire, c'est la « fantaisie », ce vieux nom de l'imagination – on pensera aussi à la « fantaisie », forme musicale libre – qui devient la qualité première de l'élève.

Ce geste inventif par lequel l'élève s'empare d'un motif traditionnel pour le faire revivre sous une figure nouvelle, on le retrouve constamment comme principe d'écriture de l'œuvre giralducienne qui se veut, en particulier dans le domaine théâtral, réinvention désinvolte de ce que lui a légué la tradition. *Electre*, par exemple, fourmille de références en trompe-l'œil, de jeux de perspectives faussées comme si le travail de la citation et de la référence ne pouvait s'accomplir qu'au prix d'un déplacement qui affecte l'objet cité³¹. La création littéraire est ainsi cet espace de jeu avec la tradition, seule façon de lui redonner vie : ce n'est que par la désinvolture, un apparent irrespect face à ce dont on a hérité, que cet héritage peut continuer à vivre. Suzanne, solitaire sur son île, retrouve donc et met en pratique le processus même de la création giralducienne.

Avant d'achever cette étude centrée autour des pages de *Suzanne ou le*

Pacifique, autorisons nous à faire un saut dans le temps et lire quelques pages de *Choix des élues*, œuvre beaucoup plus tardive de Giraudoux (1939). Ici ce déplacement vers le dernier roman publié du vivant de l'auteur nous conduit à quitter la question de la réception des seules œuvres littéraires pour l'élargir à celles des œuvres d'art et, en l'occurrence, de musique. La question est cependant la même puisqu'ici Giraudoux met en scène deux façons de vivre la présence de l'œuvre d'art qui se distingue par la manière dont cette œuvre vient prendre place dans la vie de son auditeur. Dans le chapitre II, le narrateur oppose le rapport aux œuvres d'Edmée, l'héroïne du roman, et de Pierre, son mari ; le contraste repose essentiellement sur la façon dont l'un ne peut concevoir son rapport à l'œuvre en dehors d'un échange verbal – où elle est immédiatement dépassée et intégrée – et celle dont l'autre s'y refuse. Cette divergence de vue – ou plus exactement de pratique car à aucun moment, en cela identique au sage taoïste ou au sceptique pyrrhonien, Edmée ne s'efforce de théoriser ou même de justifier verbalement son rapport aux œuvres – se cristallise tout particulièrement dans l'indifférence qu'elle manifeste quant à la question de l'attribution des œuvres à leur auteur. Peu importe qu'ici il s'agisse pour l'essentiel de musique – ou même d'invention scientifique et de réalisation technique – puisque ce qui nous importe, c'est la façon d'appréhender une œuvre esthétique – ou une œuvre de l'esprit – qui dans le cas d'Edmée consiste, en l'isolant, en faisant du moment de son exécution une monade temporelle arrachée au flux de la durée, à lui donner une valeur absolue, se refusant à la relativisation du discours culturel sur les œuvres. Qu'on nous comprenne ; si nous employons ici le terme d'absolu, ce n'est nullement pour suggérer une quelconque métaphysique ou sacralisation du rapport à l'œuvre. Simplement, ici, celle-ci n'existe finalement que le temps de son exécution ou de sa réception – le choix de la musique a d'ailleurs l'intérêt de souligner la dimension fondamentale active de l'acte de réception, tout aussi important pour la lecture mais moins visible. Evidemment, Giraudoux écarte, pour expliquer ce silence d'Edmée, l'hypothèse peu intéressante d'une indifférence à l'art ou à la musique :

Par une contradiction qui remplissait Pierre de fureur, cette femme lettrée détestait tout débat littéraire, et quand le club invitait Sinclair Lewis ou André Siegfried à une fête d'honneur, il était sûr, à l'heure des toasts, de la trouver au jardin, jouant au ping-pong avec le gros Bullyon qui pesait cent kilos, mais qui était de ces êtres de moindre densité. Cette femme qui était la musique même, une fois son piano fermé ne répondait qu'à regret à ceux qui lui parlaient musique, et quand Pierre jouait avec elle à quatre mains, bien qu'elle eût indiqué dans son jeu toute la gaieté ou le pathos du texte, et qu'elle y eût mis souvent sa propre ironie, il savait qu'il ne devait pas ajouter un mot après la dernière note, et ils se retrouvaient tous deux face à face, muets, elle souriante, lui aigre, comme maintenant après l'amour. Il en serrait les dents. On plaquait l'accord final, on arrêtait pile le drame, le serrement de cœur, la beauté du monde, et c'était fini, et elle reposait sur le couvercle baissé sa potiche avec ses roses. Lui, se fichait des pianos à roses. Lui, aspirait à cette conversation sur l'oreiller, sur le clavier, au sujet des fils de Bach, de la lettre de Goethe à Schubert, ou des désespoirs de Berlioz. Elle la déclinait sans un mot, souriante. « Mais voyons, espèce de petite ânesse », avait-il envie de lui dire, « il n'y a pas que la musique de Bach, de Schubert ! Il y a Bach, il y a Schubert ! Il y a trente hommes qui ont vécu des vies de délices ou d'enfer pour te donner ce cadeau magnifique ! Tu ne vas quand même pas faire d'*Armide* un opéra anonyme ! Gluck, le 3 septembre 1780... » Mais elle n'était déjà plus là... On eût dit que le nom de Gluck la faisait disparaître... Pour Pierre, qui pensait à Eiffel quand on parlait de la tour Eiffel, à Pasteur quand on passait Boulevard Pasteur, cette inaptitude à appeler l'humanité par ses grands noms était un déni de justice. Lui, qui sentait en lui mille reconnaissances particulières à ceux qui avaient inventé le motet, la sérénade, le quatuor, la vocalise, le ton porté, qui eût

d'enthousiasme invité à déjeuner le premier transcritteur du dièze, il n'acceptait pas qu'elle considérât la musique comme une moisson anonyme, comme le foin et le colza. « Pourquoi ne veux-tu pas parler de Mozart ? » lui avait-il dit un jour, alors qu'elle n'avait jamais joué aussi bien le concerto... « Tu lui en veux ? – De quoi lui en voudrais-je ? – D'être l'auteur reconnu de *La Flûte enchantée*, du *Requiem*. Cela te gêne pour parler de lui. Mais il y a des témoins. Ils sont de Mozart. – Bon. Parlons de lui. – Tu crois qu'on parle comme cela de Mozart, sur commande ? – Bon. N'en parlons pas.³²

Ici le personnage de Giraudoux rencontre, bien involontairement sans doute, les considérations proustiennes sur l'approche des œuvres en en tirant des conséquences radicales : si en effet comme Proust le note dans les trop célèbres pages du *Contre Sainte-Beuve* existe une radicale solution de continuité entre le moi social et le moi profond qui produit l'œuvre, pourquoi dès lors continuer à attribuer celle-ci à un individu dont le nom et l'état civil renvoient nécessairement à ce moi superficiel qui ne peut être que source de mésinterprétation ? A la solitude du moi profond du créateur, extrait de la sphère sociale, répond celle du récepteur se soustrayant à une traduction verbale de l'expérience de l'œuvre : de part et d'autre de la communication esthétique, l'œuvre est ici espace de solitude. Sous la figure d'une épouse sage et bourgeoise – mais qui cependant bientôt fuera – Giraudoux nous propose en action une pratique des œuvres dont la radicalité peut surprendre dès lors qu'on s'y attarde. Les œuvres subsistent seules, délestées de tout commentaire. Seule subsiste l'intensité du moment de l'œuvre, laissée à sa pureté par le silence qui suit et qui refuse de la mêler aux autres moments de l'existence et de l'intégrer dans le jeu social du partage et des échanges. En fait, ce que Pierre perçoit comme un refus d'entrer dans le jeu de l'échange culturel – de faire de l'œuvre d'art un bien culturel monnayable dans le jeu des échanges verbaux, convertissable en paroles, échangeable sur le marché

des échanges sociaux³³ –, trouve sens de façon plus vaste dans le rapport qu'entretient au monde et au réel Edmée ; de manière caractéristique, c'est le même silence, la même dérobade aux jeux et plaisirs du commentaire qui succède au baiser offert par Edmée : « Si je t'embrassais, Pierre chéri, cela te passerait ? [...] Et le baiser venait. Et il durait. Et, quand il touchait à sa fin, Pierre aurait voulu parler du baiser. Mais le baiser dont il était plein n'existait déjà plus pour elle. Elle voyait qu'il allait parler. Elle l'embrassait à nouveau, sérieusement et hâtivement cette fois, pour qu'il ne fût plus question du baiser. »³⁴ Ainsi, ce dont il s'agit ici, ce n'est pas uniquement du rapport aux œuvres, mais bien plutôt d'une façon de vivre la suite des expériences qui constituent son existence. Question de tact si l'on veut ou de style. Il est d'ailleurs notable que ce passage relatif à l'expérience des œuvres d'art vienne prendre place dans un ensemble plus vaste où Edmée distingue dans son esprit deux catégories d'hommes, celle à laquelle Pierre appartient et celle à laquelle malheureusement il n'appartient pas, ceux qui « étaient légers », notion que le narrateur précise immédiatement : « Il ne s'agissait pas seulement d'une légèreté de langage, de conduite. Il s'agissait de leur poids, de leur densité. Ils ne pesaient pas sur la vie [...], à cause de cette moindre densité qui les douait d'aisance. »³⁵ C'est bien ce mot de légèreté qui permet de qualifier le style d'Edmée, opposé à la lourdeur de Pierre.

Expérience et réception donc. Il s'agit bien encore – tout comme c'était le cas dans *Suzanne* ou dans *Simon* – de vivre le temps de l'œuvre, ici conçue comme une expérience existentielle – au même titre que le baiser – et de savoir quelle attitude prendre face aux expériences – bien entendu, la question pour Edmée ne se pose pas ; c'est Giraudoux qui mettant face à face les attitudes incompatibles d'Edmée et de Pierre vous invite discrètement à nous la poser. L'espace ludique qu'avaient dessiné les textes de *Suzanne* ou de *Simon*, cet espace récréatif où l'on s'appropriait l'œuvre par le jeu de la création, s'est retiré sous le voile opaque d'une expérience vécue dans la solitude du moi³⁶. On imagine que Pierre Bayard serait frustré puisqu'ici il s'agit de tout, sauf de parler des livres, qu'on les ait lus

ou non. Autre différence significative avec les textes de *Suzanne* et de *Simon*, l'imagination n'est plus la clé qui éclaire le rapport aux œuvres d'Edmée ; en effet, quelques pages plus loin, Pierre écarte cette hypothèse pour expliquer ce dont il se désole comme d'une « insensibilité aux valeurs humaines » : « Edmée n'avait pas de lyrisme, pas de ressources, pas de sources d'imagination. »³⁷

Pierre Bayard nous invitait à considérer les œuvres avec un regard un peu moins paralysé par le respect de façon à mieux nous permettre d'affirmer notre propre parole – à faire que les œuvres ne soient plus un horizon indépassable, mais soient finalement la simple occasion de notre prise de parole – et dès lors ne pas les lire offrait l'avantage de ne pas s'en rendre l'esclave. A travers l'expérience de *Suzanne* isolée sur son île, privée de bibliothèque et munie d'un médiocre bagage littéraire hérité de son parcours scolaire et des discussions de ses amis, Giraudoux nous amenait à prendre conscience que l'expérience littéraire dans son essence même ne dépend que de façon fort limitée des œuvres que nous avons à portée de main, de ce que nous pourrions appeler le « matériel littéraire » disponible. Quelle que soit la pauvreté de ce bagage, l'expérience littéraire dans son intégralité peut advenir. Les préoccupations de nos deux auteurs sont évidemment différentes : pour l'un, l'enjeu est de libérer une parole trop souvent étouffée sous un discours d'autorité qui fait des livres l'instrument de sa domination ; pour l'autre, la question centrale est celle de l'expérience littéraire qui ne saurait se passer de l'œuvre et où celle-ci reste fondamentale – fût-elle réduite au seul titre d'un ouvrage que l'on n'a jamais lu et qui est promesse de sens. C'est encore cette expérience esthétique, maintenant intégrée au cercle entier de nos expériences du réel, que nous retrouvons dans les belles pages de *Choix des élues*, qui mériteraient sans doute d'être éclairées à la lumière de certains textes de Jean-François Billeter consacrés à la pensée chinoise et en particulier à Tchouang-Tseu³⁸. Dans ce dernier roman, ce n'est plus l'appropriation des

œuvres par l'exercice de l'imagination ou de la réinvention qui est centrale mais plutôt la façon de saisir cette expérience et de lui donner place dans sa vie.

note

- 1 Adamov cité dans le numéro 841 d'*Europe* consacré à Jean Giraudoux, mai 1999.
- 2 Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Editions de minuit, Paris, 2007.
- 3 Marcel Proust, « Journées de lecture », *Pastiches et mélanges, Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p.178. Dans l'épilogue de son ouvrage, Pierre Bayard appelle à « une levée des interdits [...] qui pèsent sur nos représentations des livres »
- 4 *Op. Cit.*, p.161.
- 5 Jean Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique, Œuvres romanesques complètes*, t.1, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p.554.
- 6 Pierre Bayard, p.159. Ici encore cette conception erronée et dangereuse du livre que condamne Bayard n'est pas sans rappeler celle dans laquelle s'enferme dangereusement le lettré selon Proust : « Pour lui, le livre n'est pas l'ange qui s'envole aussitôt qu'il a ouvert les portes du jardin céleste, mais une idole immobile, qu'il adore pour elle-même, qui, au lieu de recevoir une dignité vraie des pensées qu'elle éveille, communique une dignité factice à tout ce qui l'entoure. » Marcel Proust, *op.cit.*, p.183.
- 7 Examinée avec plus de rigueur, notre allégorie archéologique nous conduirait à nous poser la question du lieu de la littérature ou pour dire les choses autrement celle du degré de réalité qu'on peut attribuer au livre. C'est d'ailleurs bien une des questions que pose Bayard dans son ouvrage, attirant tout à fait légitimement l'attention de son lecteur sur le fait que la lecture, la connaissance d'une œuvre – sa présence – n'est pas une donnée une mais soumise à variations.
- 8 Ici le jeu des analogies pourrait sans doute nous conduire vers d'autres situations d'exaltation de la littérature en l'absence même des livres. On pensera en vrac – sans souci de cohérence esthétique ou littéraire – à Stéphane Hessel relatant dans *Ô ma mémoire : la poésie, ma nécessité* (88 poèmes commentés), Seuil, 2006, comment les poèmes mémorisés ont pu être

une présence essentielle durant sa captivité et sa déportation ; on pensera aussi à *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury où chaque personnage du réseau de résistance devient l'incarnation d'un ouvrage détruit. Il faut cependant souligner d'emblée la différence avec la situation imaginée par Giraudoux, puisque dans nos deux exemples si la forme matérielle du texte a disparu, l'essentiel, c'est-à-dire le texte sous forme mémorisée subsiste : on ne peut donc parler ici d'une absence de la littérature, mais seulement d'une métamorphose. Chez Giraudoux, par contre, l'expérience est plus radicale puisque seules quelques bribes de texte encore subsistent dans la mémoire de la narratrice.

- 9 Le bel ouvrage de Pierre d'Almeida consacré à *L'image de la littérature dans l'œuvre de Jean Giraudoux* (*Cahiers Jean Giraudoux* 17, Grasset, 1988) s'achève d'ailleurs en s'interrogeant sur le destin de cette confiance dans les œuvres et l'évolution du dernier Giraudoux : « Cependant, convient-il vraiment de s'interroger dans les vertus du langage et de la littérature ? » et l'auteur de citer Alain Duneau qui voit en Giraudoux « par excellence le romancier de la confiance dans le langage ». (p.146)
- 10 Maurice Blanchot, *Faux Pas*, 1943. Blanchot discerne dans ce recueil publié en 1941 un optimisme où il voit « signe d'une conscience littéraire singulièrement étrangère aux angoisses, aux délires et aux vœux d'anéantissement de l'âge moderne. »
- 11 Pierre d'Almeida, *L'image de la littérature dans l'œuvre de Jean Giraudoux*, *Cahiers Jean Giraudoux* 17, Grasset, 1988, p.107.
- 12 *Op.cit.*, p.111.
- 13 *Suzanne*, p.599.
- 14 *O.R.C.*, t.1, p.549
- 15 *O.R.C.*, t.1, p.550.
- 16 *O.R.C.*, t.1, p.551.
- 17 *O.R.C.*, t.1, p.552.
- 18 Le chapitre VI qui précède celui qui nous intéresse ici s'était déjà achevé sur une entreprise de remémoration, investie elle aussi d'un rôle « thérapeutique ». L'âme désamarrée par la solitude, livrée à un univers sans mesure, c'est finalement le souvenir du « premier nom de mort » entendu par Suzanne – être dont finalement elle ne sait rien, sinon sa mort – qui la sauve et la rattache à un espace humain : « C'est ainsi que ce nom, qui le premier avait jeté sur moi du deuil, me soutenait au-dessus des tempêtes, et m'attachait à la terre, et me maintenait dans cette faible couche d'air, haute

- de deux mètres, où l'on vit... » (p.546)
- 19 Dès 1957, dans son ouvrage encore aujourd'hui fondamental pour envisager l'œuvre de Giraudoux dans sa portée réelle, René Marill Albérès avait souligné le caractère non-humain de l'île de Suzanne, ainsi que la dimension tragique qui commençait avec ce roman à s'affirmer dans l'écriture giralducienne. *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, Nizet, 1957, p.176.
- 20 *O.R.C.*, t.1, p.561.
- 21 René Marill Albérès a bien mis en valeur cet idéal classique de mesure qui caractérise l'espace humain dans l'œuvre giralducienne, en particulier dans son opposition au monde divin. Le personnage d'Holopherne dans *Judith* en est une des incarnations les plus nettes.
- 22 C'est en suivant le fil conducteur des souvenirs scolaires que Suzanne en arrive à la littérature, après le détour par les académiciens : le cheminement qui doit la ramener à la compréhension de l'Europe commence avec « ses premières classes » .
- 23 *O.R.C.*, t.1, p.555. Nous soulignons.
- 24 *O.R.C.*, t.1, p.555.
- 25 *O.R.C.*, t.1, p.555.
- 26 *O.R.C.*, t.1, p.556. Ailleurs, dans l'article consacré à Nerval dans le recueil *Littérature*, Giraudoux évoque aussi notre rapport aux œuvres que nous n'avons pas lues, mais de façon plus critique, et parle de « cette illusion, que peupler son imagination de chefs-d'œuvre non lus, c'est la seule façon de la peupler aussi de tous les chefs-d'œuvres non écrits, de tous les chefs-d'œuvre du futur. » Ici encore cependant, la littérature apparaît comme le terrain de la virtualité et des potentialités même si une telle pratique des œuvres est définie comme « illusion ». Cette illusion fait suite à une autre forme de non-lecture qu'explique « l'appréhension des grandes œuvres qui nous éloigne parfois d'elles autant par timidité que par désir de garder vierge, le plus longtemps possible, le sens qu'elles ne peuvent manquer d'émouvoir en nous ».
- 27 Il s'agit bien sûr des trois poètes nommés plus haut.
- 28 *O.R.C.*, t.1, p.559.
- 29 Jacques Body, *Jean Giraudoux, La légende et le secret*, PUF, 1986.
- 30 *O.R.C.*, t.1, p.288.
- 31 Dans ce jeu de la citation faussée, déplacée, il pourrait être intéressant de rapprocher les pratiques de Giraudoux de celles de Queneau ou de Perec,

- grands amateurs eux aussi de glissements ou de chausse-trappes.
- 32 *O.R.C.*, t.2, p.498.
- 33 Il est notable que Pierre vive ce silence d'Edmée comme une infidélité et une trahison : « Tu as un secret avec chacun de tes musiciens ! Tu me trompes avec eux. Tu ne veux pas les partager avec moi. Voilà la vraie raison. » p.498.
- 34 *O.R.C.*, t.2, p.498.
- 35 *O.R.C.*, t.2, p.497.
- 36 Le partage, précisons-le, n'est pas exclu. Aucunement, puisque l'exemple choisi par Giraudoux est celui d'une pièce de musique jouée à quatre mains avec Pierre. Simplement, ce partage n'est pas verbal, n'a d'autre lieu que celui de l'expérience même et ne peut être retranscrit dans le langage.
- 37 *O.R.C.*, t.2, p.500. Nous n'avons pas le temps dans cet article d'étudier un autre passage du roman où l'héroïne, employée par les studios de Hollywood, est chargée du « conseil des vraisemblances ». Passage important car s'y précise ce que nous pourrions nommer l'esthétique d'Edmée ; esthétique une fois encore qui ne se théorise pas en un discours mais se déploie en acte et au centre de laquelle la question du style et de la légèreté nous semble centrale. *Choix des élues*, Ch.VI, p.571-572.
- 38 Par exemple, *Leçons sur Tchouang-Tseu* ou *Études sur Tchouang-Tseu*, tous deux publiés chez Allia.