

Title	Giraudoux : la question de l'auteur
Sub Title	ジロドウにとって、作者とは何か?
Author	Brancourt, Vincent
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2020
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.119, No.2 (2020. 12) ,p.53 (128)- 68 (113)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	小倉孝誠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=AN00072643-01190002-0053

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.

Giraudoux : la question de l'auteur

Vincent Brancourt

Qu'est-ce qu'un auteur pour Jean Giraudoux ? Giraudoux ne se plaît guère aux généralités et son ambition n'est évidemment pas de construire une œuvre théorique. Si bien qu'à rassembler ses affirmations éparses naît parfois le sentiment d'être face à des positions difficilement conciliables, d'autant que leur auteur se laisse parfois emporter par le plaisir de la formule brillante. Pourtant, à l'évidence, les écrits critiques de Giraudoux restent fidèles à quelques intuitions profondes dont il explore peu à peu la richesse et les harmoniques. Entre obstination et dilettantisme, Giraudoux s'interroge sur ce qu'est un écrivain, sur son rôle et sa fonction, tout particulièrement sur la façon dont il est devenu lui-même, c'est-à-dire l'auteur de son œuvre. En cela, Giraudoux s'inscrit bien dans la réflexion qui traverse l'ensemble du xx^e siècle, de Proust et Valéry à Barthes et Foucault, en passant par Blanchot et Bataille autour de la notion d'auteur.

Edmée lectrice : des œuvres sans auteur

Précisons d'abord l'intuition qui nous a conduit à nous intéresser à la figure de l'auteur chez Giraudoux. Dans un article déjà ancien¹, nous avons examiné le personnage d'Edmée et son rapport à la lecture. Personnage principal de *Choix des élues*, Edmée associe à une extrême sensibilité aux œuvres d'art une totale indifférence aux auteurs. Ignorant les détails biographiques et même le nom des auteurs, une telle indifférence affecte le statut ontologique des œuvres assimilées à de simples productions naturelles, inassignables à un sujet humain. S'esquisse ainsi, à travers le personnage d'Edmée, un art de la lecture tout en sensibilité

mais qui ne laisse subsister que l'acte de réception, que « le texte » pour reprendre le terme de Barthes dans son article sur « la mort de l'auteur ». Une telle approche des productions culturelles n'appauvrit pas le rapport à l'œuvre en l'isolant de son créateur. Au contraire, par ce geste de *tabula rasa*, qui s'accompagne aussi d'un refus du commentaire, Edmée a l'intuition d'une vérité de l'œuvre, éclairant ainsi ce qu'est véritablement un auteur et en quoi consiste sa tâche.

L'usage qu'Edmée a des œuvres les laisse exister dans une immanence parfaite, sans avant ni après : pas de remontée à une autre réalité qui la précéderait et la déterminerait, aisément désignable par le nom d'auteur, pas de prolongement bavard dans un échange d'impressions, rien que la présence de l'œuvre dans le temps de sa réception. Un tel usage n'est pas sans faire penser à la prise de position proustienne, tournée contre la pratique universitaire héritée de Sainte-Beuve et illustrée en son temps par la critique lansonienne. Faire de l'auteur un anonyme, une figure qui ne s'inscrit pas dans le temps visible des hommes, dans l'histoire, revient à désamarrer radicalement le moi profond d'où surgit l'œuvre, et auquel seule l'œuvre donne accès, du moi social auquel donne accès l'écume du réel phénoménal. L'œuvre devient le lieu refuge du moi, son ultime retraite, anonyme comme l'est le dieu qui a séduit Edmée et dont le nom se réduit à un hapax tiré de la littérature russe.

La question qui nous motive ici, c'est donc de savoir si ce qu'Edmée nous enseigne du rapport aux œuvres peut aussi éclairer la lecture des textes consacrés par Giraudoux à certains auteurs qui sont pour lui des figures d'identification l'aidant à explorer les enjeux de l'écriture : La Fontaine, Racine, Nerval, Charles-Louis Philippe².

Philippe ou l'innocence des auteurs

Parmi les quatre écrivains retenus par Giraudoux pour la première section de *Littérature*, justement intitulée « Littérature », insistons sur la place accordée à Racine et à Charles-Louis Philippe. Si pour Giraudoux Racine est l'écrivain en qui notre littérature trouve son plus parfait représentant, Philippe au contraire y échappe et fait exception à la règle qui la régite. Face à une tradition littéraire qui au moins depuis le Grand Siècle avait privé le peuple de sa voix au profit des classes dirigeantes, aristocratique puis bourgeoise³, il est le seul à la lui rendre. Par là il sort de la littérature française, ou plutôt la réconcilie avec la nation dont

elle était coupée. Dans le même temps, il devient écrivain de la totalité, capable de façon nietzschéenne d'embrasser les contraires et de les faire coexister dans leur tension sans dépassement dialectique. Cette singularité de Philippe, Giraudoux la nomme « innocence⁴ » : « au-dessous de l'auteur Philippe demeure avant tout un personnage et, monstre unique dans notre nomenclature littéraire, et explication de l'énigme, ce personnage est innocent⁵. » Cette innocence, c'est cette capacité à assumer le réel dans sa totalité, et notamment dans sa violence :

Cette bonté qui vous apparente à ceux qui sont méchants, cette délicatesse qui vous rend sœurs la vulgarité et la grossièreté, cette finesse dans l'amitié et l'amour qui vous fait jumeaux des brutes et des satyres, cette pauvreté qui vous donne pour pères les riches, voilà ce que nous ne sommes pas, voilà ce qu'était Philippe. Pénétré de culture, de réserve, d'abnégation, tout petit, il se reconnaissait comme dans un miroir en ce géant déchaîné, gonflé de désir, d'ignorance et de meurtre, qu'est l'humanité⁶.

C'est pourquoi Giraudoux, durant la Grande Guerre, ressentira douloureusement l'absence de Philippe, déjà décédé. Devant l'« effort outré [...] pour nier toute parenté avec la guerre », il lui manque « quelqu'un de tendre, qui s'en fût senti et reconnu responsable.⁷ » Par cette « innocence », Philippe rejoint plusieurs figures giralduciennes ; par exemple, l'Hélène de *la Guerre de Troie* qui fait preuve d'une même capacité à prendre en charge la cruauté du réel⁸ – cette cruauté qui surgit comme un lapsus dans le Lamento du Jardinier d'Électre, lorsque celui-ci définit la tragédie : « C'est une entreprise d'amour, la cruauté, pardon je veux dire la Tragédie⁹ ». C'est d'ailleurs à la même cruauté, à la même innocence qu'aboutissent en fin de compte Racine et La Fontaine, même si c'est par d'autres chemins : « Que serait allé faire [...] Racine dans un monde où la pitié existait ? [...] La pitié [...], c'était bien le dernier mobile que Racine pouvait admettre¹⁰. » Et plus loin Giraudoux ajoute : « tous les héros raciniens s'affrontent sur un pied d'égalité, de nudité physique et morale. On ne peut s'empêcher de penser à l'égalité des tigres, et c'est une égalité et une vérité de jungle [...]»¹¹. » Giraudoux ne dit pas autre chose de La Fontaine quand il définit ainsi les fables : « une œuvre [...] qui nous montre, d'une façon si impitoyable qu'elle ressemble parfois à une œuvre de vengeance, toute la trame la plus sordide et la plus cruelle de la vie »¹². Le propos

se fait plus clair encore dans la quatrième conférence, « La tentation littéraire » : La Fontaine

ne mettra en relief qu'une vérité : l'injustice règne dans le monde du fait de la méchanceté et de l'inégalité des hommes, aussi bien que du fait de l'indifférence divine.

Et un peu plus bas :

Il en est du doux La Fontaine comme du doux Racine qui, lui aussi, massacre sans pitié [...]. Peut-être que la douceur ne peut être une grande douceur que tendue sur la cruauté même ; mais la façon dont La Fontaine maltraite son deuxième pigeon est assez typique, d'autant plus qu'à aucun moment il ne prétend inspirer la pitié. Pas de pitié dans La Fontaine¹³.

On pourrait ajouter Nerval à propos duquel, commentant *Aurélia*, Giraudoux déclare :

Mais il n'y a de vrai poète que celui qu'anime un sentiment de justice et de pardon vis-à-vis de Dieu. [...] En amplifiant, en modelant *Aurélia*, Nerval n'a pas désiré autre chose que de bien préciser à la vie qu'il l'avait comprise. [...] *Aurélia* [...] donne l'impression d'une logique, d'une béatitude, d'un consentement parfaits¹⁴.

De nombreuses figures giralduciennes convergent vers cet *amor fati* qui est acquiescement au réel, débarrassé de tout sentiment de pitié. Ce qui distingue Charles-Louis Philippe, ce qui en fait une exception dans la littérature française, c'est qu'il est d'emblée dans cette innocence que le critique ne peut que se contenter de constater. On l'a vu avec une des citations précédentes, l'innocence est l'« explication de l'énigme » mais Giraudoux la donne comme une origine au-delà laquelle on ne remonte pas.

De qui l'auteur est-il la voix ?

Face à Philippe, Giraudoux est celui qui suivra l'exemple de Racine : ne coïncidant pas de façon immédiate avec la voix du peuple, il doit faire le choix inverse d'une littérature

artificielle et coupée du réel actuel pour mieux le retrouver via l'imaginaire. Pour Racine ou pour Giraudoux, l'identité entre l'écrivain et le peuple n'est pas comme avec Philippe donnée d'emblée, mais devient l'horizon vers lequel il faut tendre, par le travail de la langue. À deux reprises, Giraudoux donne à l'écriture cette tâche : rendre au peuple cette voix qui lui a été arrachée. C'est l'ambition répétée de deux textes majeurs de *Littérature*, « De siècle à siècle » et « Discours sur le théâtre » qui s'achèvent sur la même injonction :

Ce que le monde, en effet, cherche en ce moment, c'est beaucoup moins son équilibre que son langage. [...] Nous, hommes de 1930, nous ne sortirons de ce gouffre [...] que si nous avons, pour nous aborder dans la rue, dans la maison, dans la passion, dans l'action, la clef de toutes les époques barricadées et obtuses et angoissées et enceintes : un langage...¹⁵

Et Giraudoux conclut son « Discours sur le théâtre » sur l'émotion du public lorsqu'il voit « l'acteur et l'actrice échanger des phrases qui lui révèlent que ce qu'un peuple possède de plus précieux, son langage, a aussi une encaisse d'or¹⁶. »

Cette réflexion sur la tâche de l'écrivain face à la langue et face à la communauté éclaire l'article consacré à « l'auteur au théâtre », lui aussi recueilli dans *Littérature*. Giraudoux s'y interroge sur la place de l'écrivain dans la production des œuvres théâtrales et en relativise la centralité. Au-delà de la thèse liminaire volontairement provocatrice, « Il n'y a pas d'auteur au théâtre¹⁷ », tout l'effort de Giraudoux tend à définir, dans le seul domaine théâtral¹⁸, l'écrivain non plus comme une origine, comme un point de départ mais davantage comme un lieu de passage, une voix – cette voix dont le peuple français est privé. Il s'agit de décentrer cette origine, à travers deux exemples : le théâtre du siècle d'or espagnol et le théâtre classique français. Dans les deux cas, l'auteur n'est plus qu'une réalité traversée par autre chose qu'elle. C'est le mot même d'auteur tel qu'il s'est construit dans la tradition occidentale, à la fois garant du sens et propriétaire du texte, qui est contesté :

À l'auteur dramatique moderne lui-même, dont les instincts de propriétaire n'ont pas besoin d'être excités, il suffit d'entrer au théâtre où l'on joue sa pièce pour comprendre [...] qu'elle ne lui appartient pas, qu'elle ne lui a jamais appartenu²⁰.

Attachons-nous surtout au cas espagnol, car ici, à l'inverse de ce que Giraudoux a pu constater avec la littérature française²¹, c'est le peuple même qui est à la fois la source et le destinataire des œuvres théâtrales. Le peuple espagnol s'offre à lui-même le spectacle de ses vertus majeures, « l'honneur et l'amour ». Et les auteurs ne sont plus convoqués que parce qu'ils sont les mieux à même de faire en sorte que la représentation se déroule comme elle le doit. Leur rôle est

d'être les premiers accessoiristes, les premiers machinistes de ces milliers d'auteurs [c'est-à-dire les spectateurs] qui viendront ce soir prendre connaissance de cette pièce déjà écrite en eux par l'honneur et par l'amour²².

Et plus loin :

voilà par quoi sont prouvés et le caractère indispensable de ces auteurs qui habillent, et truquent, et rénovent, et maquillent [...] ; mais aussi leur irresponsabilité, – car celui qui prend à son compte personnel aussi bien les statues des rois et des élus sur les cathédrales que dans leur niche éphémère les statues des sentiments humains, ce ne sont pas les sculpteurs, ce ne sont pas les écrivains, c'est d'en bas le peuple tout entier, et d'en haut le Très-haut²³.

S'il n'est plus ici question de langue comme précédemment, il n'empêche que le rôle de l'écrivain est bien de faire en sorte qu'à travers la représentation théâtrale le peuple puisse se retrouver. L'écrivain est le médiateur qui permet au peuple ce mouvement réflexif qui le ramène à lui-même le temps du spectacle. De cette façon, Giraudoux libère l'écrivain de l'auteur en tant que figure d'autorité. L'écrivain, dans le cas du théâtre espagnol, n'est plus qu'une sorte de régisseur.

Le rendez-vous avec l'œuvre

Philippe incarnant parfaitement la figure de l'innocence, il n'y a pas lieu de s'interroger

sur son surgissement au sein de la littérature française ; il suffit de le constater. Par contre, la question de savoir ce qui conduit les écrivains jusqu'à leur œuvre, la longue errance qui les amène à devenir ce qu'ils sont est centrale dans la réflexion de Giraudoux, en particulier pour des auteurs comme La Fontaine, Racine ou Laclos. La coïncidence avec soi est d'ailleurs là l'un des thèmes majeurs de son œuvre et trouve son illustration notamment dans la notion de déclaration qu'expose le Médiant d'*Électre*. C'est en ouverture de l'avant-dernière conférence des *Cinq tentations* que Giraudoux développe de la manière la plus détaillée sa position :

Il est un chemin pathétique entre tous, c'est celui qui mène un écrivain à son chef-d'œuvre. [...] Le rendez-vous le plus noble, et d'ailleurs le plus incertain, le plus menacé, est celui que se donnent, à travers le silence et l'ignorance mutuelle, le poète et une ombre dont il ne connaît pas lui-même le visage²⁵.

Ce qui pourrait apparaître comme un cheminement vers une altérité est en fait retour à soi. En produisant son œuvre majeure, l'écrivain en fait se réalise et coïncide avec lui-même. D'où l'image du miroir qui apparaît quelques lignes plus loin :

Ils [l'écrivain et son chef-d'œuvre] ne sont là tous deux que lorsque chacun d'eux se croit devant un miroir, que lors Racine est soudain le portrait de Phèdre, Proust le portrait d'Albertine. Ils ne peuvent s'épouser que dans la ressemblance et l'identité absolues²⁶.

Dans la situation que Giraudoux imagine, la relation attendue s'inverse ; ou plus exactement, la coïncidence entre « créateur et créature créée » abolit la relation temporelle et causale que la critique universitaire établit traditionnellement entre l'auteur et son œuvre.

Cette question de l'identité de soi à soi qui passe ici par la rencontre de l'auteur avec son chef-d'œuvre, on la retrouve sous un autre angle dans l'article de *Littérature*, « La bête et l'écrivain ». Ici, prenant acte de la fin de l'anthropomorphisme dans notre relation à l'animal, Giraudoux propose à l'écrivain « dans cet éden reconstitué, de se laisser pénétrer par les trois vertus de la présence animale²⁷. » L'ensemble du passage est traversé par la conviction

giralducienne qu'une des qualités premières de la bête face à l'humain, c'est cette identité à soi-même. Parlant du désintéressement animal, Giraudoux note :

Jusqu'au singe, y compris, pas une bête qui ait réclamé plus de vie et plus d'âme que n'en demandait sa définition. Si tous les mots à contraire [...] n'étaient rayés du vocabulaire animal, on pourrait dire que la raison des animaux est la modestie²⁸.

Il faut ici entendre par « modestie », cette capacité de l'animal à se contenter d'être ce qu'il est. Plus loin, faisant l'hypothèse d'animaux de génie au sein de leur espèce respective, Giraudoux ajoute :

J'ai connu un canard de ce genre... Mais l'intelligence et la bonté, au lieu de dépasser sa race, ne faisaient qu'en souligner la couleur et l'absence de concurrence et de compétition avec la race humaine.

Et la terre devient dans les lignes qui suivent, depuis la naissance de l'homme, « une arche de Noé où se conservent les archétypes²⁹. » Identité certes au niveau de la race ou de l'espèce, et non au niveau de l'individu, mais ce qui importe, c'est cette capacité de l'animal à rester en repos en soi. La supériorité animale est clairement affirmée : « Le seul fait que la pensée soit apparue dans un crâne [...] dépossède le bénéficiaire, et définitivement, de sa royauté native et de sa force occulte³⁰. » Invité par Giraudoux à prendre modèle sur cet animal que l'époque moderne sait enfin voir dans sa singularité non-humaine, l'écrivain doit remonter vers cette innocence préconsciente de la bête, autre figure de l'éden valorisé par Giraudoux³¹.

La littérature, détour vers l'innocence : l'auteur extrait du réel

Sans doute, une des affirmations qui éclairent le mieux la voie que semble s'être imposée Giraudoux se trouve dans l'article consacré à Charles-Louis Philippe. Face à l'exception que constitue Philippe, Giraudoux caractérise l'écrivain français : « Sa méconnaissance de l'actuelle vie humaine [...] lui est indispensable pour cette connaissance théorique et parfaite de l'humanité³². » On est ici au cœur du paradoxe du projet littéraire giralducien puisqu'on

constate la coexistence de deux réussites contradictoires : celle de Philippe qui permet de réconcilier la nation française et sa littérature, cette voix dont elle fut privée, et celle de cette même littérature qui fonde sa vérité sur le divorce d'avec « l'actuelle vie humaine. »

Nous comprenons mieux ainsi la spécificité de Racine et de La Fontaine. Figure paradigmatique, Racine est sans doute le cas le plus simple. Ce qui importe à Giraudoux à son sujet, c'est de démontrer que Racine, c'est-à-dire son œuvre, ne doit rien à son existence actuelle. Être sans expérience du monde, sans opinion, homme sans qualité, Racine n'existe que dans l'univers littéraire des œuvres anciennes qui lui ont tenu lieu d'enfance et d'adolescence.

Aucune enfance n'a été plus soustraite que la sienne aux lois et aux aventures de l'enfance [...]. Son adolescence n'a pas été moins théorique ; pour le protéger du monde, une ronde de vieillards jansénistes fit la haie autour de la pelouse en fleurs où le jeune Racine se livrait, entre visiteuses et visiteurs uniquement grecs et latins, aux occupations les plus passionnées, mais les plus imaginaires. L'étude et la joie de l'étude ont remplacé pour lui tout contact avec la vie, tout bonheur, toute catastrophe, jusqu'au jour où il pénétra dans un monde plus dénué encore d'assise que celui où il vivait déjà, dans le théâtre³³.

Le monde imaginaire, la littérature vaut comme rupture, puissance de négativité arrachant l'auteur au monde présent. Tout l'effort de Giraudoux est de vider les éléments biographiques dont il dispose de toute valeur, de les entourer d'un voile d'insignifiance pour ne laisser subsister que le rapport à l'imaginaire. Ici s'éclaire mieux la boutade initiale : définissant Racine comme « un homme de lettres », à l'exclusion de toute autre fonction dans le réel social (« moraliste », « savant », « général », « roi »), Giraudoux place l'auteur qu'il étudie tout entier du côté de l'imaginaire qu'est la littérature. De la même façon, à ses yeux, le silence de Racine après *Phèdre* s'explique simplement par l'entrée dans la vie de l'auteur :

Cette œuvre dénuée d'angoisse séculaire, de scrupule, de morale et de réminiscence ne pouvait se soutenir dès que l'auteur [...] entrait dans la vie. Dès que la part d'inconscience indispensable à Racine pour mener à bien sa fonction d'archange et

de bourreau eut fondu en lui, il n'y avait plus aucune chance pour que sur cette vie bourgeoise soudain constituée [...] se superposât la cruauté et la virginité littéraires³⁵.

Possibilité de l'œuvre et vie effective dans le monde, dans le cas de Racine, sont strictement exclusives l'une de l'autre. Nous avons évoqué en début d'article la fameuse opposition proustienne entre moi profond et moi social. Nous voyons que nous la retrouvons ici sous une forme paradoxalement biographique puisque c'est le récit de la vie de Racine qui sert à démontrer cette incompatibilité absolue entre expérience du monde et naissance de l'œuvre. Et l'effort de Giraudoux critique est bien de remonter jusqu'à ce point de rupture et de le rendre sensible à ses lecteurs.

Chez Racine, comme Giraudoux le notait à propos de la littérature française en évoquant l'exception que constitue Philippe, c'est bien cette rupture d'avec le monde qui permet la naissance de l'œuvre et surtout son efficacité à saisir le réel :

[...] du contact entre cette jeunesse sans jeunes années et ce milieu d'artifices, est née soudain l'œuvre la plus directe et la plus réaliste du siècle. [...] Ses découvertes sur les hommes, Racine les a dégagées avec une distraction, avec un détachement de l'humanité aussi grand que celui du géomètre pour la vie courante et familiale des chiffres et des figures. [...] Sa méthode [...] consiste à prendre de l'extérieur, par le style et la poétique comme par un filet, une pêche de vérités dont il ne soupçonnait lui-même que la présence, et à utiliser jusqu'à l'extrême les dispositions naturelles d'une culture et d'un langage à modeler, dès que le talent les caresse, la réalité morale³⁶.

Le parcours racinien tel que le retrace Giraudoux nous confirme dans l'hypothèse émise plus haut qui plaçait Charles-Louis Philippe et Racine aux extrémités du spectre des auteurs. Racine se place dans un monde où l'innocence première à laquelle Philippe participe par exception n'est plus, et paradoxalement c'est le choix radical et sans partage de la culture et de la civilisation qui lui permettent de retrouver finalement comme par substitution ce réel et cette vérité où Philippe se situe d'emblée.

Le parcours de La Fontaine n'a sans doute pas l'exemplarité de celui de Racine puisque ce dernier se plaçait dès le départ dans « ce milieu d'artifices » qui lui permettait

d'atteindre la vérité du réel, l'œuvre précédant l'entrée dans la vie. L'histoire de La Fontaine³⁷ au contraire est celle d'un long détour³⁸. Les différentes tentations qui jalonnent ce cheminement incertain, La Fontaine les affronte avec des armes paradoxales, la distraction, le sommeil et « l'inconscience³⁹ », qui n'est finalement qu'une absence au monde qu'on peut rapprocher de celle de Racine, même si les modalités en sont fort différentes. Surtout, Giraudoux s'attache à réfuter ceux qui associent trop étroitement l'expérience directe du fabuliste et la genèse de l'œuvre. Pour lui, ce n'est pas sa charge de maître des Eaux et Forêts ou une fréquentation habituelle de la nature qui peut expliquer le lien unissant La Fontaine au monde animal. L'explication est paradoxalement à chercher du côté de l'imaginaire ou de l'intériorité : « Les animaux réels sont vrais chez La Fontaine dans la mesure où y sont vrais les animaux exotiques et chimériques. [...] La Fontaine a compris les animaux parce qu'il avait le sentiment du vol, de la fuite, de la chaleur animales [...]»⁴⁰. » De même, Giraudoux note chez le poète une constante hésitation entre un réel trivial qui échoue à se constituer en réalité littéraire et une part d'idéal qui peine à prendre forme dans la réalité. Cette dualité explique par exemple son rapport aux femmes ou au théâtre :

Dans le théâtre se retrouve cette dualité qui était à l'origine de ses goûts. D'un côté, cette série de personnages irréels, détenteurs de toutes ces noblesses et délicatesses idéales, et, de l'autre, ces charmantes petites gens que sont les acteurs et actrices, les créatures étonnamment vivantes, faciles, divertissantes par un jeu humain assez animal, dont il ne pouvait se passer davantage⁴¹.

De même, le rapport aux femmes est soumis à une tension identique. Ainsi, la rencontre des femmes du monde, qui peuplent l'univers raffiné de Vaux-le-Vicomte :

Bref, entre cette catégorie d'êtres bavards, entêtés, trompeurs, qui lui inspirent les *Contes* et aussi le dérèglement, et ces femmes parfaites inexistantes qui occupent sa distraction et lui inspirent *Adonis*, La Fontaine découvre avec ravissement qu'il est une variété intermédiaire, qui a pris à la première sa vie et à la seconde sa domination au-dessus de la vie et qui est la femme du monde⁴².

Le récit de la découverte des animaux comme personnages des fables permettant le dépassement de la dualité entre réalité trivial et idéal désincarné ne dit pas autre chose :

Entre les personnages vivants du conte, dont La Fontaine adore la forme, mais dont la jovialité le lasse, et ces êtres mythologiques qu'il aime, mais qui ne consentent pas à entrer dans le conte, La Fontaine vient d'apercevoir une race tierce qui, par son éternité, son immortalité, aura la valeur poétique des seconds, par sa vie, la réalité des premiers, et pour lesquels le conte va être la cage idéale, les animaux⁴⁹.

On l'aura noté, « la valeur poétique » apparaît ici fondamentalement comme une puissance de négation de la réalité commune donnée par l'existence. Le chemin suivi par La Fontaine, en cela différent de celui de Racine, consiste à découvrir les figures qui pourront concilier vie et idéal. Mais dans les deux cas, il s'agit pour Giraudoux de souligner cette dimension négative au cœur de l'imaginaire et sa présence active au sein de la littérature.

Conclusion

Au terme de notre parcours, la figure de l'auteur apparaît à la fois relativisée et posée comme une réalité transcendante. Par la fonction qui lui est confiée de restaurer le lien entre un peuple et sa langue, l'auteur cesse d'être un absolu. Il n'est plus que l'intermédiaire qui rend le peuple à lui-même, l'arrachant au mutisme auquel l'avait condamné la domination sociale et politique. La littérature dès lors est bien expression, mais expression de la communauté, non celle des auteurs. Par ailleurs, héritier de Proust, Giraudoux revient sur la nécessité de situer la réalité commune de l'œuvre et de l'auteur au-delà d'un donné biographique conçu comme principe explicatif. L'œuvre trouve son origine en elle-même ou plus précisément dans le choix radical de l'imaginaire face à la réalité actuelle. L'imaginaire vaut ici comme une puissance négatrice du donné et c'est ce détour par le négatif qui permet une saisie du réel d'abord nié. C'est cette intransitivité de l'œuvre dont Edmée faisait l'expérience en tant que lectrice. L'immanence de l'œuvre que nous évoquions au début de l'article est solidaire du fait que l'œuvre est origine et que la figure de l'auteur se confond avec elle.

Dans la triade imaginée par Giraudoux, Philippe, Racine et La Fontaine, chacun des

trois auteurs incarne à sa façon cette inconscience et cette innocence qui est à la fois la voie et le but. Pour Philippe, l'inconscience est présente immédiatement, si bien que son œuvre ne saurait faire l'objet d'une histoire. Racine et La Fontaine apparaissent réciproquement comme le négatif l'un de l'autre. Racine produit d'emblée grâce à cet écart maximal entre l'imaginaire où l'existence l'a jeté et la réalité humaine une œuvre remarquable de vérité ; au contraire, l'histoire de La Fontaine sera celle des ruses paradoxales dont use son innocence originaire pour trouver au bout d'une longue errance la forme qui lui permet de se réaliser.

NOTE

- 1 « Invention de la lecture – invention de la littérature », *Lettres Françaises*, 34, Université Sophia, Tokyo, 2014, p.41-64. Cet article sera repris en décembre 2020 dans une version légèrement modifiée dans le numéro 48 des *Cahiers Jean Giraudoux*.
- 2 Le cas de Laclos mériterait aussi l'examen. Nous sommes face à un auteur qui est le fruit d'une seule de ses œuvres : « C'est en cela que réside la particularité première et la force des *Liaisons* ; moins dans la création de ces personnages vrais que dans celle d'un faux auteur [...] ». » (*Littérature*, Folio, 1994, p.64). Ce « Faux Laclos » n'est autre que la réapparition à la fin du XVIII^e siècle de la figure de Racine.
- 3 Ce divorce de la France et de sa littérature revient sous diverses variantes dans les essais de Giraudoux : elle est présente par exemple dans la troisième conférence sur La Fontaine durant laquelle il fait clairement allusion à son article sur Philippe (« La tentation du monde », *Les cinq tentations de La Fontaine*, Livre de poche, 1995, p.82-83). On le trouve dès 1919 dans la « Lettre au capitaine Drabath Magore, rajah de Cadnah » (*Or dans la nuit*, Grasset, 1969, p.30-32), où Giraudoux évoque la stérilisation dont est victime à partir du XVIII^e siècle la littérature française, lorsqu'elle se voit privée de sa part poétique. Le procès qu'il fait du romantisme français, conçu comme l'antithèse du romantisme véritable participe aussi de cette obsession giraudoucienne de remonter jusqu'au point où ce divorce a eu lieu, quand bien même les scénarios explicatifs proposés varient d'un texte à l'autre.
- 4 Damien Fortin dans un bel article sur *Les cinq tentations de La Fontaine*, rapproche à juste titre l'innocence de Philippe de l'« inconscience » de La Fontaine. Damien Fortin, « Une critique d'empathie », *CJG*, 44, Garnier, Paris, 2016, p.201.
- 5 « Charles-Louis Philippe », *Littérature*, p.101.
- 6 *Ibid.*, p.103-104.
- 7 Jean Giraudoux, *Littérature*, p.104.

8 Affirmant à Andromaque n'être « pas très forte en pitié », Hélène met en avant sa profonde connaissance du malheur et des malheureux qu'elle conçoit comme ses égaux : « Et malgré ces ailes que je prêtais au genre humain, je le voyais ce qu'il est, rampant, malpropre et misérable. Mais jamais je n'ai eu le sentiment qu'il exigeait la pitié. [...] Cela peut venir aussi de ce que, tous ces malheureux, je les sens mes égaux, de ce que je les admets, de ce que ma santé, ma beauté et ma gloire, je ne les juge pas très supérieures à leur misère. Cela peut être de la fraternité. » *La guerre de Troie n'aura pas lieu, Théâtre complet*, Gallimard, Pléiade, 1982, p.532.

9 *Électre, TC*, p.642.

10 « Racine », *Littérature*, p.41-42

11 *Ibid.*, p.45-47.

12 *Les cinq tentations de La Fontaine*, p.83.

13 *Ibid.*, p.114-115.

14 « Gérard de Nerval », *Littérature*, p.86-87.

15 « De siècle à siècle », *Littérature*, p.194-195.

16 « Discours sur le théâtre », *Littérature*, p.206. Ce souci de la langue chez Giraudoux pourrait être mis en rapport avec celui de Ponge pour qui l'enjeu de l'écriture n'est pas tant littéraire ou poétique que langagier. D'abord, dans les années 1930, marqué par un souci politique évident, Ponge prônera une résistance au langage tel que chacun en hérite par le langage lui-même, par exemple dans « Les écuries d'Augias » ou dans « Rhétorique » : « [...] l'art de *résister aux paroles* devient utile, l'art de ne dire que ce que l'on veut dire, l'art de les violenter et de les soumettre. Somme toute fonder une rhétorique, ou plutôt apprendre à chacun l'art de fonder sa propre rhétorique, est une œuvre de salut public. » (*Tome premier, Proèmes*, p. 177.) De même, plus tard, travaillant dans les années 1950 à un petit volume sur Malherbe qui ne verra pas le jour mais donnera l'imposant *Pour un Malherbe*, Ponge célèbre d'abord le poète comme celui qui ordonne la langue française, offrant à ses successeurs et au peuple français un instrument prêt à l'usage. Par exemple, « Malherbe, c'est le dictionnaire français en ordre de fonctionnement » (*Pour un Malherbe*, Gallimard, 1965, p.164). Il est en tout cas évident que pour Ponge l'enjeu, évidemment littéraire et poétique, s'élargit à la langue même.

Pour ce qui est de la question du style et de l'écriture, on lira l'article d'André Job qui situe la réflexion de Giraudoux dans le cadre des problématiques de l'après-guerre, récusant Sartre par avance et annonçant Barthes. Même si elle choisit un axe différent, notre réflexion rencontre en plus d'un point celle d'André Job. André Job, « L'écriture comme engagement : à l'orée d'une notion », *CJG* 44, op.cit., p.317-328.

17 « L'auteur au théâtre », *Littérature*, p.209.

18 Giraudoux limite sa réflexion au seul théâtre et pour les autres genres admet la notion

- traditionnelle d'auteur responsable et propriétaire de son œuvre. Ainsi, aux « auteurs de maximes et de romans », il reconnaît que « la propriété de leur pensée et de leur style » leur confère un titre particulier, auquel ne peut prétendre l'auteur dramatique.
- 19 Cette même tradition, élaborée pour l'essentiel à partir de la Renaissance, Barthes et Foucault entreprendront de la déconstruire à la fin des années 1960.
- 20 *Ibid.*, p.210.
- 21 Pour le cas du théâtre français de l'époque de Louis XIV, nous sommes dans la situation déjà décrite d'une confiscation de la production littéraire par une figure unique, non plus une classe sociale mais le roi lui-même. Ajoutons que Giraudoux ne voit là qu'un seul et unique phénomène : « La littérature royale est celle d'une certaine classe qui est la classe royale, et elle ne s'adresse qu'au roi, ou à ce modèle de petit dauphin [...] qu'est le petit collégien français [...]. Mais elle n'a plus de rapport naturel avec l'esprit et l'âme de la race, et la confiscation du langage français par cette caste d'écrivains en bourgeois est si complète que le vrai peuple français n'a plus ses cris. » (*Les cinq tentations de La Fontaine*, p.82-83)
- 22 *Ibid.*, p.214.
- 23 *Ibid.*, p.217. Giraudoux fait intervenir une troisième figure : celle de Dieu qui apparaît « auteur » des œuvres du théâtre espagnol au même titre que le peuple.
- 24 *Électre*, I, 3, TC, p.615. Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à la notice « déclaration » que nous avons consacrée à cette notion dans le *Dictionnaire Jean Giraudoux, op.cit.*, p.303-305, ainsi qu'à notre article « La Déclaration chez Giraudoux », *Geibunkenkyu*, 106, Université Keio, 2014, p.105-122, qui sera repris en décembre 2020 dans une version légèrement modifiée dans le numéro 48 des *CJG*.
- 25 *Les cinq tentations de La Fontaine*, p.99.
- 26 *Ibid.*, p.100. Ici le lecteur ne peut s'empêcher de penser à Pirandello et en particulier à sa pièce la plus célèbre, *Six personnages en quête d'auteur*, créée à Paris en 1923 : outre que Giraudoux fait glisser le thème de la rencontre de l'œuvre vers celui de la rencontre de l'héroïne ou du héros de l'œuvre, on retrouve le geste niant l'antériorité logique de l'auteur sur son œuvre et ses personnages. Bernard Dort avait souligné l'influence du dramaturge italien sur le théâtre français de l'entre-deux-guerres et sur Giraudoux : Bernard Dort, « Pirandello et le théâtre français », in *Théâtre public*, Seuil, Paris, 1967, p. 105-128.
- 27 « La bête et l'écrivain », *Littérature*, p.167.
- 28 *Ibid.*, p.169.
- 29 *Ibid.*
- 30 *Ibid.*, p.170. Notons ici au passage que Giraudoux n'est pas sans rencontrer le Rilke de la *Huitième Élégie de Duino* pour qui l'apparition de la conscience chasse l'homme de l'Ouvert dans lequel l'animal sait se mouvoir. On pourrait penser encore à Kleist et à son texte *Sur le théâtre de marionnettes*.

- 31 On sait la centralité de la rêverie édénique dans l'œuvre de Giraudoux. René Marill Albèrès et Christian B.Allègre l'ont notamment bien mise en évidence.
- 32 « Charles-Louis Philippe », *Littérature*, p.98.
- 33 « Racine », *Littérature*, p.28.
- 34 On pense à Roland Barthes écrivant : « Je n'ai pas de biographie. Ou, plus exactement, à dater de la première ligne que j'ai écrite, je ne me vois plus. » (*Le Grain de la voix : entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, p.245, cité par Jonathan Culler, *Roland Barthes*, Presses universitaires de Vincennes, 2015, p.133)
- 35 « Racine », *Littérature*, p.50.
- 36 *Ibid.*, p.28-29.
- 37 On lira par exemple les contributions au colloque « Giraudoux critique, essayiste et témoin de son temps », recueillies dans les *CJG* 44, 2016, en particulier l'étude déjà signalée de Damien Fortin, « Une critique d'empathie ».
- 38 « On ne saurait imaginer de plus grande distance entre un poète et son chef-d'œuvre. » *Les cinq tentations de La Fontaine*, op.cit., p.101.
- 39 Sur l'inconscience comme explication, voir p.93-95. Dans des lignes essentielles, Giraudoux généralise et fait de cette notion le fondement de l'état poétique : « Et chaque vrai poète, dès qu'il foule sa terre de poète, n'est digne du nom de poète que s'il perd le souvenir de ses propres intérêts et même ses propres penchants. Le talent n'est sûr, n'est pur, n'est le talent que s'il conserve une fraternité avec cet état qui est notre seul état commun avec les autres règnes, végétal ou animal, qui est justement l'inconscience. »
- 40 *Ibid.*, p.33.
- 41 *Ibid.*, p.105.
- 42 *Ibid.*, p.58
- 43 *Ibid.*, p.120. Dans les lignes qui précèdent cet extrait, Giraudoux établit explicitement le parallèle avec la rencontre des femmes du monde.