

L'ESPACE ET LE TEMPS DANS TROIS PIÈCES DE JEAN GIRAUDOUX

**LA FONCTION DE L'ESPACE ET DU TEMPS
DANS
TROIS PIECES DE JEAN GIRAUDOUX**

by

TARA LEAH COLLINGTON, B.A.

A Thesis

Submitted to the School of Graduate Studies

in Partial Fulfilment of the Requirements

for the Degree

Master of Arts

McMaster University

© Copyright by Tara Leah Collington, August 1992

MASTER OF ARTS (1992)
(French)

McMASTER UNIVERSITY
Hamilton, Ontario

TITLE: La Fonction de l'espace et du temps dans trois pièces
de Jean Giraudoux.

AUTHOR: Tara Leah Collington, B.A. (McMaster University)

SUPERVISOR: Dr. B. Pocknell

NUMBER OF PAGES: vi, 107

ABSTRACT

Toute pièce de théâtre est doublement délimitée et par l'espace et par le temps. Notre projet examinera les diverses fonctions de l'espace et du temps dans trois pièces de Jean Giraudoux: La Guerre de Troie n'aura pas lieu, Electre et La Folle de Chaillot. Avec l'aide des modèles actantiels, nous essayerons d'abord de démontrer que l'espace est un actant dans l'action dramatique de chaque pièce. Nous examinerons aussi comment l'espace mimétique reflète cette action, et comment l'espace détermine le statut des personnages girauduciens. Nous nous concentrerons ensuite sur la temporalité, et son rôle dans la création d'un cadre dramatique mythologique. Une pression temporelle précipite l'action dramatique dans chaque pièce, et l'entraîne vers un moment de crise. Il nous semble ainsi que l'espace et le temps sont au coeur de l'oeuvre dramatique de Giraudoux. A travers une analyse de la fonction de l'espace et du temps dans ces trois pièces, notre travail cherche à faire ressortir quelques-unes des ficelles de la technique dramatique de Giraudoux.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to express my sincere gratitude to Dr. Brian Pocknell, not only for his guidance as supervisor of this thesis, but also for his constant support and encouragement over the course of my years at McMaster. He has truly been an academic mentor. Special thanks to Dr. César Rouben for his meticulous corrections and suggestions, and thanks to Dr. Suzanne Crosta for her willing help and detailed reading on short notice.

Thanks also to my family for their continuing support, and to my husband Philip, who is not only a source of inspiration, but also my first proof-reader.

For Mary Halayko, and for the late Peter Birch:

Gladly would they learn, and gladly teach.

TABLE OF CONTENTS

L'Introduction	1
Chapitre I: <u>La Guerre de Troie n'aura pas lieu</u>	7
Chapitre II: <u>Electre</u>	36
Chapitre III: <u>La Folle de Chaillot</u>	67
Conclusion	98
Bibliography	104

LIST OF DIAGRAMS

Modèles Actantiels

Figure 1. <u>La Guerre de Troie n'aura pas lieu</u>	35
Figure 2. <u>Electre</u>	66
Figure 3. <u>La Folle de Chailot</u>	97

Toute pièce de théâtre est doublement délimitée et par l'espace et par le temps. D'une part, la pièce se déroule dans un cadre spatio-temporel fictionnel,¹ c'est-à-dire dans un endroit et un temps recréés sur scène. D'autre part, la pièce existe dans un cadre spatio-temporel actuel, c'est-à-dire dans l'espace d'un théâtre et dans la durée de la représentation. Une des fonctions de la structure spatio-temporelle d'une pièce est de fournir au spectateur un cadre qui correspond à une perspective de l'actualité: est-ce que la pièce présente une action qui se déroule dans un espace et un temps historiques -- que ce soit d'hier ou d'aujourd'hui -- ou imaginaires?

Notre analyse cherche à examiner la fonction de l'espace et du temps dans trois pièces de Jean Giraudoux: La Guerre de Troie n'aura pas lieu, Electre, et La Folle de Chaillot. Nous avons choisi trois pièces qui couvrent la décennie 1935 (La Guerre de Troie n'aura pas lieu) - 1945 (représentation posthume de La Folle de Chaillot) dans la carrière de Giraudoux au théâtre. De nombreuses analyses examinent les aspects biographiques ou historiques

¹ Nous empruntons l'ajectif "fictionnel" au linguiste Katherine Kerbrat-Orecchioni, qui distingue entre "les textes non fictionnels, qui décrivent, analysent, commentent, représentent une portion de *U*, univers d'expérience admis comme préexistant au discours" et "les textes fictionnels (à référence fictive), qui construisent et 'présentifient' un simulacre du monde plus ou moins autonome et arbitraire par rapport à *U*". L'Implicite (Paris: Armand Colin, 1986), 123.

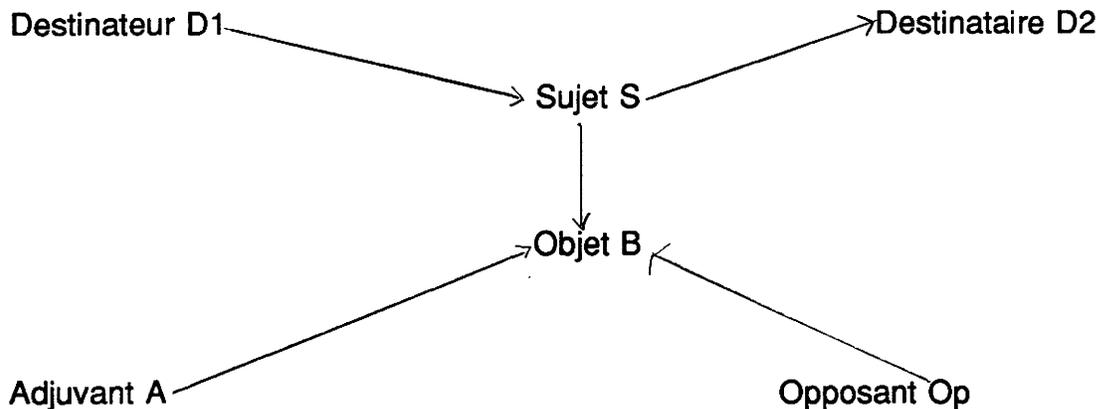
de l'oeuvre de Giraudoux, et nous n'oublions pas la pertinence de ces approches à l'égard de notre travail. L'importance accordée à la géopolitique, à l'histoire et à la mythologie dans les pièces de Giraudoux jaillit de ses expériences comme homme de lettres, comme étudiant du classicisme, comme germaniste et diplomate.² Notre approche spatio-temporelle pourrait ainsi très bien s'appliquer à plusieurs pièces girauduciennes. La question de la fonction de l'espace et du temps est tout à fait pertinente non seulement dans le cas des trois pièces que nous avons choisies, mais aussi dans le cas d'autres pièces telles que Siegfried, Judith, Ondine et Intermezzo. Malheureusement, une analyse globale de toutes ces pièces n'entre pas dans les dimensions de notre projet.

La Guerre de Troie n'aura pas lieu et Electre se situent, il est vrai, dans des contextes mythiques de l'Antiquité, mais ce sont des pièces qui portent aussi en elles une modernité frappante. Par contre, La Folle de Chaillot, qui a lieu dans un contexte moderne (la France des années 1930), est beaucoup plus mythique que réaliste. Nous examinerons comment le cadre spatio-temporel de chaque pièce la rapproche soit de l'actualité, soit de la mythologie, ainsi que d'autres fonctions de l'espace et du temps. Il faut préciser que quand nous utilisons les termes "actualité" et "actuel", nous voulons dire relativement à

² Pour les détails sur la formation et la carrière diplomatique de Giraudoux, voir: Jacques Body Giraudoux et l'Allemagne (Paris: Didier, 1975).

l'époque de Giraudoux. Du point de vue de la méthodologie critique, nous nous situons sous l'égide d'Anne Ubersfeld et de Keir Elam.

Comme Ubersfeld le suggère, nous commencerons notre analyse à partir du modèle actantiel, afin d'isoler l'action des diverses pièces. Pour les fins de cette analyse, nous utiliserons le modèle actantiel tel que déterminé par A.J. Greimas, résumé par Ubersfeld dans Lire le Théâtre (62):



Plusieurs modèles actantiels sont possibles pour une seule pièce, et les actants peuvent changer de fonction actantielle selon le modèle en question (Ubersfeld, 62). Ubersfeld note aussi qu'un actant "peut être une abstraction" ainsi qu'un personnage (61). Une analyse actantielle des trois pièces que nous examinerons dans cette thèse, révèle que la fonction principale de l'espace dans chacune de ces oeuvres est d'être l'objet de l'action dramatique.

La Guerre de Troie n'aura pas lieu et Electre ont lieu dans des villes connues de l'Antiquité: Troie et Argos. L'espace aide ainsi à établir le contexte

mythologique et quasi historique de ces pièces. Pourtant, du point de vue des problèmes politiques ou économiques, ces deux endroits ressemblent parfois plus à la France moderne qu'à la Grèce antique, et l'espace peut ainsi souligner l'actualité de ces deux pièces. Nous pouvons dire le contraire de La Folle de Chaillot. La pièce se situe à Paris, mais les allusions aux espaces mythologiques, les intertextualités spatiales, et la nature carnavalesque³ de l'espace, font ressortir la qualité légendaire de cette pièce. L'espace joue ainsi un rôle dans la création du mythe moderne qui caractérise ces pièces.

L'espace peut aussi déterminer le statut des personnages. Ubersfeld soutient que "dans la récurrence de certaines images spatiales, dans la permanence d'éléments des didascalies ou du dialogue" nous pouvons trouver la spatialisation du caractère d'un personnage (Ubersfeld, 156). Par métonymie, l'espace peut représenter les personnages, ou l'identité d'un personnage en particulier, comme dans le cas d'Electre, où l'espace subit la même attente du roi et la même purification que le personnage principal. Quand l'espace reflète à un tel point le personnage, l'espace a une fonction

³ Nous employons le mot "carnavalesque" d'abord dans le sens de ce qui divertit: comme "une foire" (La Folle, 187, 192) avec des chanteurs, des jongleurs etc. Mais nous entendons aussi par "carnavalesque" la définition de Mikhaïl Bakhtine: le moment de l'expression de la culture populaire (l'entourage de La Folle commence à chanter la Belle Polonaise), l'inversion de la hiérarchie sociale (les folles détiennent le pouvoir), et le moment de crise qui marque soit la mort, soit la résurrection (la mort des mecs, le retour des gens qui ont sauvé les plantes et les animaux). Voir: L'Oeuvre de Rabelais et la culture populaire au moyen âge (Paris: Gallimard, 1971)

psychanalytique en tant que "topique du moi" du personnage (Ubersfeld, 146, 155). C'est-à-dire que le lieu scénique fonctionne comme une spatialisation des conflits internes du personnage.

Selon Elam, les divers éléments de l'espace mimétique forment ce qu'il appelle des "scenic subcodes", qui nous fournissent une spatialisation (image visuelle) de l'atmosphère ou de l'action de la pièce (Elam, 57).⁴ Ubersfeld constate que "l'espace scénique peut être comme l'image des divers réseaux métonymiques et métaphoriques du texte" (Ubersfeld, 162). Notre analyse examinera ainsi la fonction de l'espace mimétique dans chaque pièce aussi.

L'analyse de la fonction du temps dans les pièces est à la fois beaucoup plus complexe, et plus difficile à préciser. Il ne s'agit pas de quelque chose de tangible qui peut devenir l'objet de l'action et qui puisse être représenté sur scène. Cette partie de notre travail se concentrera sur le cadre mythologique des pièces: les allusions temporelles qui situent les pièces dans un contexte passé ou légendaire; ce qu'Ubersfeld appelle "l'ancrage dans la temporalité" (200). Nous examinerons les anachronismes, qui servent à briser le contexte temporel et à rapprocher le passé au présent.

Toutes les pièces sur lesquelles nous nous penchons démontrent la même tension temporelle entre le passé, le présent, et l'avenir. Nous

⁴ Pour cette analyse textuelle, nous prenons pour "espace mimétique" tout aspect scénique spécifié dans les didascalies.

examinerons la nature "déjà-faite" (pour emprunter ce terme fort utile à Anne Ubersfeld) des pièces basées sur des mythes connus (Ubersfeld, 191), et le rapport entre ces pièces et l'actualité de l'époque de Giraudoux. Une pression temporelle, qui précipite ou prédétermine l'action, existe dans chacune de ces pièces. Dans le cas de La Guerre de Troie n'aura pas lieu et d'Electre, le contexte mythologique de chaque pièce présente un moment de crise, que nous pouvons rapprocher d'une période de crise dans l'histoire de la France actuelle. Dans le cas de La Folle de Chaillot, le moment de crise -- le noeud -- dans la pièce, qui est censé se situer dans l'actualité, se rapporte plutôt à un temps légendaire et universel.

Nous considérerons aussi le temps fictionnel de chaque pièce; c'est-à-dire, la durée temporelle que la pièce est censée présenter. Toutes ces pièces sont resserrées dans le temps, ce qui sert à accélérer l'action dramatique, à souligner la nature inéluctable du moment de crise, et qui crée parfois, comme dans La Folle de Chaillot, une atmosphère irréelle et féerique.

Notre travail se divise en trois chapitres, chacun traitant une des pièces, et chaque chapitre considérera, tour à tour, la spatialité et la temporalité de chaque oeuvre. Ce procédé est assez rigoureux pour faire ressortir les qualités essentielles de la technique dramatique de Jean Giraudoux; et si nous montrerons quelques-unes des ficelles de son art, notre admiration pour ce dramaturge en sort, à la fin, affirmée et confiante.

Grâce à la mythologie classique, et à l'oeuvre d'Homère, le nom de "Troie" a des connotations bien précises qui évoquent l'histoire de la guerre de Troie et du saccage de cette ville par les Grecs au douzième siècle avant Jésus-Christ.¹ Le titre La Guerre de Troie n'aura pas lieu présente ainsi une phrase qui met en question toutes les connotations spatiales qu'évoque le nom de cette ville. Giraudoux reprend le cadre spatial du mythe traditionnel pour raconter sa version de ce qui a précipité cette guerre si bien connue. Dans la pièce de Giraudoux, un processus de métonymie s'opère, par lequel la ville de Troie représente ses habitants, ce qui permet à l'espace de jouer un rôle dramatique qui dépasse sa fonction simple en tant que "lieu scénique". Parfois, c'est la ville même qui semble être l'enjeu du conflit entre les Grecs et les Troyens.

Nous pouvons analyser l'action de La Guerre de Troie n'aura pas lieu à l'aide de deux modèles actantiels (Figure 1), dont l'espace, la ville de Troie, est l'objet. Les Grecs se présentent comme sujet du premier modèle. Leur but ostensible est de reprendre Hélène, et pour atteindre leur but, il faut prendre la ville. Nous pouvons pourtant constater que cette ville riche est le véritable objet des Grecs. Hector, qui veut éviter la guerre, est l'opposant des

¹ Homère, Illiade, Robert Flacelière, trad. (Paris: Gallimard, Editions de la Pléiade, 1955), voir l'introduction.

Grecs. Nous proposons ainsi Hector comme sujet d'un deuxième modèle actantiel. Il a comme objet la préservation de la ville de Troie. Ses opposants sont les Grecs, et tous les Troyens qui réclament la guerre et qui sont prêts à mettre la ville en jeu pour garder Hélène.

A part sa fonction actantielle en tant qu'objet, l'espace dans La Guerre de Troie n'aura pas lieu détermine aussi le statut des personnages. Hélène effectue des transformations spatiales tandis qu'Hector est lié à l'espace par la métonymie. Troie se balance entre deux modèles actantiels, entre la guerre et la paix, et cette vacillation est reflétée par l'espace mimétique de la pièce. Dès la première réplique de la pièce, "La guerre de Troie n'aura pas lieu, Cassandre!", les personnages de Giraudoux luttent contre les intertextualités homériques qui lient Troie à la guerre (133). Mais les connotations mythologiques et historiques pèsent sur l'espace. Cassandre constate que les affirmations réveillent ce "tigre" qu'est le destin, et que "Depuis quelques temps, Troie en est pleine" (134). Comblée de "ces phrases qui affirment que le monde et la direction du monde appartiennent aux hommes en général, et aux Troyens ou Troyennes en particulier", la ville semble inciter le destin et l'histoire à exécuter son dessein prédéterminé (134). Bien que Giraudoux présente une ville qui "touche aujourd'hui son plus beau jour du printemps" (134), Andromaque prévoit dans un entretien avec son mari: "La guerre est dans Troie, Hector! C'est elle qui vous a reçus aux portes" (138).

L'espace de Troie ne peut pas échapper aux connotations historiques liées à la ville.

Ulysse constate que le destin crée des royaumes opposés qui sont censés se battre. Hector pose alors la question: "Et c'est Troie, et c'est la Grèce qu'il a choisies cette fois?". Question à laquelle Ulysse répond: "J'ai posé le pied sur votre estacade, et j'en suis sûr" (189). Malgré le titre optimiste de cette pièce, l'histoire, les intertextualités homériques, et le destin conspirent pour opposer ces deux espaces dans la guerre. Hector demande à Ulysse s'il se sent "sur un sol ennemi" à Troie, ce qui souligne l'idée de deux espaces opposés (189).

La réponse d'Ulysse suggère pourtant que la fatalité spatiale n'est pas la seule source de cette guerre imminente:

Les autres Grecs pensent que Troie est riche, ses
entrepôts magnifiques, sa banlieue fertile. Ils pensent
qu'ils sont à l'étroit sur du roc. L'or de vos temples, celui
de vos blés et de votre colza, ont fait à chacun de nos
navires, de vos promontoires, un signe qu'il n'oublie pas.
(190)

Bien que l'objet ostensible des Grecs soit la délivrance d'Hélène, il semble que la ville de Troie, avec toutes ses richesses, a attiré les Grecs autant que leur reine captive. Hector comprend que les Grecs veulent "bondir sur Troie", et il déclare: "La Grèce en nous s'est choisi une proie" (190). Hector suggère aussi que les Grecs n'ont rien fait pour empêcher

l'enlèvement d'Hélène: "Avouez-le! Vous voulez nos richesses! Vous avez fait enlever Hélène pour avoir à la guerre un prétexte honorable!" (191). Le véritable objet des Grecs est ainsi l'espace, et la prospérité économique que promet la ville de Troie.

Du point de vue économique, ou du point de vue de l'honneur, nous pouvons constater que l'espace est au coeur du conflit entre les Grecs et les Troyens. Il semble que ce qui provoque la guerre, c'est l'insulte spatiale. Quand Hector interroge Pâris sur l'enlèvement d'Hélène, il demande à son frère: "Tu n'as pas insulté la maison conjugale, ni la terre grecque?". Et puis: "Tu n'as pas couvert la plinthe du palais d'inscriptions ou de dessins offensants, comme tu en es coutumier?" (140). L'honneur de l'espace prime.

C'est ainsi que Busiris déclare, "les Grecs se sont rendus vis-à-vis de Troie coupables de trois manquements aux règles internationales" (167). Les Grecs "ont hissé leur pavillon au ramat et non à l'écoulière", un manque de respect que Busiris condamne: "Devant une ville et sa population, c'est donc le type même de l'insulte" (167). Apparemment, les Grecs ont fait la même chose l'année précédente devant la ville d'Ophéa, et "Ophéa a déclaré la guerre" (167). Mais la ville insultée a été vaincue, et il "n'y a plus d'Ophéa, ni d'Ophéens" (167). Busiris constate que la flotte grecque, en entrant dans les "eaux territoriales" de Troie, a adopté une formation qui est aussi injurieuse. Encore une fois, les Grecs ont déjà commis cette infraction devant la ville de

Magnésie, qui "dans l'heure a déclaré la guerre" (168). Encore une fois, cette ville a perdu. Devant les insultes spatiales des Grecs, Busiris encourage les Troyens à suivre l'exemple d'Ophéa et de Magnésie, et à déclarer la guerre. S'il ne pense pas aux conséquences graves de cette déclaration, et "envisage d'un coeur léger la perte de Troie", c'est parce qu'il "est de Syracuse", et les hommes ne tiennent qu'à l'honneur et à la prospérité de leur espace natal (168).

Les exemples d'Ophéa et de Magnésie démontrent que l'honneur de la ville prime sur la sécurité pour les habitants. Il semble que les Grecs jouent sur la fierté et le patriotisme pour provoquer les habitants des villes qu'ils veulent saccager à déclarer la guerre. Hector voit le piège caché dans ces déchéances de l'étiquette internationale. Il se tient hors de ce patriotisme fervent qui réclame le respect pour la ville ou la guerre, et dit à Busiris, "apprends que notre ville n'entend d'aucune façon avoir été insultée par les Grecs." (168) En refusant d'être insulté, Hector espère éviter la guerre. Il ne veut pas que Troie provoque la guerre car, comme il dit à Oïax, il sait que les Grecs ont de bonnes raisons pour ne pas la déclarer: "Aucune île de l'archipel ne vous suivra si nous ne sommes pas les responsables" (178). Si la Grèce est menacée de guerre par Troie, les Grecs se dresseront contre les Troyens.

Les hommes tiennent à l'honneur de la ville parce qu'ils s'identifient à leur espace. L'honneur de la ville est l'honneur de ses hommes; l'espace

établit ainsi le statut des personnages dans la pièce. Par un processus de double métonymie, l'espace représente les hommes, et à leur tour, les hommes représentent l'espace. A la rencontre des Troyens et des Grecs, Priam présente les membres de sa famille, et ajoute:

Et derrière eux, Troie, et les faubourgs de Troie, et la campagne de Troie, et l'Hellespont, et ce pays comme un poing ferme qui est la Phrygie...Et voilà Anachise. Et derrière lui, la Thrace, le Pont, et la main ouverte qu'est la Tauride. (181)

Chaque homme représente ainsi la richesse, le pouvoir et l'immensité de son pays. Les hommes s'agrandissent en s'identifiant avec leur espace.

Quant à l'espace, il peut à son tour représenter tous ses habitants. Ce n'est pas Ménélas seul, en tant qu'individu et époux d'Hélène, qui ressent l'insulte précipitée par l'enlèvement de la reine. Par métonymie, son espace la ressent aussi: "La Grèce et Ménélas crient vengeance" (181). Quand Hector se rend compte du véritable but des Grecs (saccager Troie), il tient l'espace responsable de l'action collective de ses individus: "La Grèce en nous s'est choisi une proie" (190). Les individus responsables de la guerre mourront, mais l'espace pourra être condamné à l'infamie éternelle: "J'en rougis pour la Grèce. Elle en sera éternellement responsable et honteuse" (191).

Cette double métonymie, qui lie l'espace à l'homme,

prend une importance capitale à l'égard de la rencontre entre Oïax et Hector.

Oïax essaie la tactique de l'insulte spatiale afin de tirer une déclaration de guerre d'un individu (Hector) qui s'identifie avec la ville:

Oïax: Si je te dis ce que la Grèce entière pense de Troie, que Troie est le vice, la bêtise?

Hector: Troie est l'entêtement.

Oïax: Si je crache sur elle?

Hector: Crachez. (178)

Les insultes spatiales contre Troie n'ont pas provoqué une déclaration de guerre de la part de l'individu (Hector), alors Oïax insulte l'individu pour provoquer une déclaration de guerre par la ville. Bien qu'Hector reste indifférent à ses insultes, comme le dit Ulysse, "Les nations, comme les hommes, meurent d'imperceptibles impolitesses", et la plupart des Troyens sont prêts à risquer leur ville pour en préserver l'honneur (190). Hector est "la statue même de Troie", alors quand Oïax le gifle, Demokos crie, "On insulte Troie!" (179). Puis il ajoute: "J'ameuterai la ville!... Venez voir la honte de Troie. Elle a Hector pour visage" (179).

Hector veut éviter la guerre parce que, pour lui, la ville de Troie représente beaucoup plus que son propre honneur. Quand Hector et Ulysse se sentent sur une balance, Hector dit qu'il pèse "tout un peuple de paysans débonnaires, d'artisans laborieux, de milliers de charrues, de métiers à tisser, de forges et d'enclumes" (188). "Réputée pour son humanité, sa justice, ses arts", la ville de Troie représente, par métonymie, non seulement ses

habitants, mais toute une civilisation et une façon de vivre qu'Hector veut préserver (190).

Les autres Troyens sont pourtant prêts à sacrifier leur ville et leur civilisation pour préserver leur honneur.

Et, selon la rhétorique patriotique des vieux comme Demokos, les Troyens doivent aussi être prêts à se sacrifier pour l'honneur de la ville: "La lâcheté est de ne pas préférer à toute mort la mort pour son pays" (149). Notons que ceux qui tiennent à cet honneur spatial, et à la guerre, sont les hommes de la ville.

Les Troyennes, pour leur part, sont les adjuvants d'Hector dans sa lutte pour protéger la ville et éviter la guerre. Elles ne veulent pas mettre en jeu la ville ni pour l'honneur, ni pour une femme, ce qui provoque l'exclamation incrédule de Priam: "Le Conseil se demande s'il ne mettra pas la ville en jeu pour l'une d'entre vous; et vous en êtes humiliées?" (147). Les femmes voient à travers la rhétorique des hommes, et elles constatent que se prêter à la guerre n'est pas le seul moyen d'assurer l'honneur de la ville:

On meurt toujours pour son pays! Quand on a vécu en lui digne, actif, sage, c'est pour lui aussi qu'on meurt. Les tués ne sont pas tranquilles sous la terre, Priam. Ils ne se fondent pas en elle pour le repos et l'aménagement éternel. Ils ne deviennent pas sa glèbe, sa chair. (149)

Selon Hécube, "tout pays est le pays de la jeunesse", et il faut éviter la guerre car un pays "meurt quand la jeunesse meurt" (150). Les femmes constatent

que le statut de citoyen loyal et honorable est mieux établi en préservant la paix qu'en provoquant la guerre.

Hector, qui est "la statue même de Troie", et représente ainsi la ville, souligne cette idée d'honneur dans la paix (179). Il espère avoir mis fin à toute guerre, et déclare, "Nous avons pacifié notre continent pour toujours" (145).

Hector décrit la rentrée de l'armée troyenne en disant,

nous n'avons osé entrer durement par les portes, nous nous sommes répandus en groupe autour des murs...C'est la seule tâche digne d'une vraie armée : faire le siège paisible de sa patrie ouverte. (138)

Il existe ainsi deux façons de garantir l'honneur et le statut d'un homme vis-à-vis de son espace. D'une part, les vieux constatent qu'il faut inciter à la guerre et risquer la ville pour en préserver l'honneur. D'autre part, Hector et les Troyennes reconnaissent que le véritable honneur se trouve dans la préservation de la paix, et de la ville aussi.

Considérons maintenant le rapport entre Hélène et l'espace. Hector veut éloigner Hélène de Troie parce que sa présence pose une menace à la ville en y attirant les Grecs. Quand Hector lui demande si elle se voit "rentrant dans quelques jours au palais de Ménélas", Hélène répond, "Non. Difficilement" (155). Hélène suggère qu'elle se voit plutôt à Troie, où sa présence signale la destruction imminente de la ville. Le saccage de Troie se dégage d'une image spatiale d'Hélène qui se voit "sur ce même rempart [à Troie], contemplant la bataille", et voit le "rouge vif" qui indique que la ville "s'effondre ou brûle" (155).

Quand il rencontre Hector, Ulysse déclare: "Le privilège des grands, c'est de voir les catastrophes d'une terrasse" (189). Cette phrase résume le statut privilégié d'Hélène par rapport à l'espace. Elle reste indifférente à son espace natal, ainsi qu'à l'espace où elle se trouve à présent. Quand Hector lui demande "C'est beau, la Grèce?", la réponse d'Hélène, "Pâris l'a trouvée belle", est un refus de s'identifier avec son pays (152). Pâris fait répéter à Hélène, "Je ne retournerai jamais en Grèce", mais quand Hector lui pose des questions sur son pays, elle répond: "Je regarderai mieux quand j'y retournerai" (152). Ce qui trouble Hector est le manque de sensibilité spatiale chez Hélène. Elle reste indifférente quant à son retour vers la Grèce, et indifférente quant au sort de Troie. Hélène n'est pas liée à l'espace car elle est "une de ces rares créatures que le destin met en circulation sur la terre pour son usage personnel" (191). Il n'est pas question d'amour patriotique, ou du désir de protéger un espace chéri dans le cas d'Hélène. Sa présence dans un lieu coïncide avec les machinations spatiales du destin qui crée des royaumes opposés, et qui établit son statut en tant que catalyseur de la destruction de Troie.

Malgré cette indifférence, ce refus de s'identifier avec son pays, Hélène possède un pouvoir spatial qui incite au désir de la garder dans Troie. Pâris le dit fort bien: "L'absence [l'indifférence] d'Hélène dans sa présence vaut tout", même la ville (140). De retour à Troie, Hector ne comprend pas cet attachement tenace à la présence d'Hélène dans Troie: "Dis-moi pourquoi

nous trouvons la ville transformée, du seul fait d'Hélène?" (145). Hélène a l'étrange pouvoir de rendre beau l'espace où elle se trouve:

les géomètres jusqu'à ce jour n'étaient pas satisfaits de cette contrée qui entoure Troie. La ligne d'attache de la plaine aux collines leur semblait molle, la ligne des collines aux montagnes du fil de fer. Or, depuis qu'Hélène est ici, le paysage a pris son sens et sa fermeté...il n'y plus à l'espace et au volume qu'une commune mesure, qui est Hélène (145).

Hélène représente ainsi non seulement la destruction, mais aussi la beauté pour Troie. Demokos déclare ainsi: "Hélène n'est pas à toi seul, Pâris. Elle est à la ville. Elle est au pays", et le Géomètre ajoute: "Elle est au paysage" (150). Les Troyens veulent la garder car Hélène facilite une transformation spatiale qui confère à la ville toute sa valeur et sa beauté.

Considérons maintenant la fonction de l'espace mimétique dans la pièce. Le premier acte se situe à la "Terrasse d'un rempart dominé par une terrasse et dominant d'autres remparts" (133). Dès le lever du rideau, l'espace mimétique évoque un peuple guerrier qui se défend avec une enceinte contre la menace de la guerre. Bien qu'Andromaque déclare: "La guerre de Troie n'aura pas lieu", les indications spatiales suggèrent que la ville est prête à se défendre. Le deuxième acte présente un "Square clos de palais. A chaque angle, échappée sur la mer" (159). Des remparts du premier acte qui dominent Troie, la scène se rétrécit. Il n'y a plus de voie par laquelle Hector pourra

éviter la guerre. Chaque échappée présente une vue de la mer, d'où viennent les Grecs.

Le deuxième acte présente aussi "les portes de la guerre" (159).

Ouvertes, ces portes indiquent que Troie est en guerre; fermées, elles signalent que la ville est en paix (162). Quand Hector rentre de la guerre, il n'a qu'un but en vue: fermer ces portes et assurer la paix: "je vais solennellement, sur la place, fermer les portes de la guerre. Elles ne s'ouvriront plus" (136). Cette déclaration semble être trop optimiste, car Cassandre s'exclame: "Pauvres portes! Il faut plus d'huile pour les fermer que pour les ouvrir" (151). La spatialité indique ainsi que la ville a une prédisposition à être en état de guerre. Cassandre utilise une autre image spatiale pour décrire le statut diminué de la paix dans Troie. Dans cette ville, la paix est réduite à écouter "en mendiant derrière chaque porte" (158). Il n'y pas de place pour la paix dans cette ville guerrière.

Les portes soulignent aussi le conflit entre: d'une part, Hector et ses adjuvants, les femmes; et d'autre part ses opposants, les vieillards. Les femmes veulent fermer les portes et protéger la ville, et elles méprisent ces portes de guerre auxquelles les hommes tiennent:

Guerre ou non, votre symbole est stupide. Cela fait
tellement peu soigné, ces deux battants toujours ouverts!
Tous les chiens s'y arrêtent. (162)

Le rabaissement de ce symbole spatial démontre la différence fondamentale entre les femmes et les hommes. Les Troyennes pensent à soigner leur ville et à la protéger, tandis que les hommes négligent les symboles de leur ville et de leur honneur. Demokos attache beaucoup d'importance à ces portes, et il s'exclame; "Il ne s'agit pas de ménage. Il s'agit de la guerre et des dieux" (162). Mais Hécube dénigre la rhétorique patriotique de Demokos en manipulant la même image spatiale à laquelle les hommes se fient: "les dieux ne savent pas fermer leurs portes" (162). Les hommes ne veulent pas fermer les portes car ils pensent avoir à les "rouvrir ce soir même" (162). Cette insistance sur l'ouverture des portes signale la volonté des Troyens de provoquer la guerre.

Dans le débat avec Hector, Ulysse déclare: "Nous avons vraiment chacun l'air d'être sur le plateau d'une balance" (187). Cette image est une spatialisation des machinations du destin qui pèse d'une part Troie et la paix, et d'autre part la Grèce et la guerre. Les portes de la guerre qui dominent la scène fonctionnent comme image visuelle de la vacillation entre la guerre et la paix que subit la ville (Pocknell, 143-4). Avant la rencontre avec les Grecs, Hector réussit à faire fermer les portes (171). Mais une fois qu'Hector a tué Demokos, "Le rideau qui avait commencé à tomber se relève peu à peu" (193) et "Les portes de la guerre s'ouvrent lentement" (194). Ce faux mouvement, qui voulait terminer la pièce dans la paix, ainsi que la réouverture des portes,

utilise l'espace mimétique afin de concrétiser cette image de Troie qui hésite entre la guerre et la paix. La pièce termine avec les portes ouvertes, ce qui montre que la ville est en guerre, et fonctionne comme une dernière réfutation du titre de la pièce.

La première représentation de La Guerre de Troie n'aura pas lieu a eu lieu en 1935 à un moment où le souvenir de la première guerre mondiale pesait encore sur la France, et les événements politiques de l'heure (l'invasion de l'Ethiopie par les Italiens; le reniement par Hitler des clauses du désarmement allemand dans le traité de Versailles) présageaient de nouveaux conflits entre les nations européennes.² Jacques Robichez souligne les similarités entre Troie telle que présentée par Giraudoux, et la France des années trente, où les citoyens se souvenaient des horreurs de la guerre et se trouvaient devant la menace de l'expansionnisme germano-italien (Robichez 232-3, 244-5). "Sous la trame légendaire de la guerre de Troie transparait le conflit futur entre la France et l'Allemagne", et dans cette pièce, Giraudoux condamne la rhétorique patriotique qui incite les habitants à se battre pour l'honneur de leur pays (Mercier-Campiche, 65). Une analyse spatiale de La Guerre de Troie n'aura pas lieu révèle non seulement "une oeuvre ouvertement pacifiste, puisqu'elle dissocie la guerre d'avec le point d'honneur", mais aussi

² R.R. Palmer, A History of the Modern World Since 1815, (New York: Alfred A. Knopf, 1984), 795-804.

une oeuvre qui examine les sources véritables de la guerre (Robichez, 233). En présentant les événements qui précèdent la guerre telle qu'elle est racontée par Homère, Giraudoux fait d'un mythe classique un événement tout à fait moderne. La Guerre de Troie n'aura pas lieu traite la naissance de la guerre, qui est après tout une lutte spatiale. Giraudoux soutient que l'objet véritable des Grecs est la ville prospère de Troie, et comme les guerres de 1914 et de 1939, la guerre de Troie devient ainsi un problème économique qui tourne autour de l'espace.

Le titre La Guerre de Troie n'aura pas lieu fournit non seulement un cadre spatial à cette pièce, mais un cadre temporel aussi. Ce cadre temporel a deux faces. D'une part, la référence à la ville de Troie nous met dans une temporalité mythologique et historique. Cette guerre de l'Antiquité est à la base de la pièce, et Giraudoux met ses personnages en plein contexte mythologique. Cassandre et Hector font référence à l'événement qui a précipité l'enlèvement d'Hélène: Pâris a choisi entre trois déesses, et a décerné un prix de beauté à Vénus qui lui avait promis la plus belle femme du monde (142).³ Et Hélène fait allusion à ses origines divines (sa mère a été séduite par Zeus, métamorphosé en cygne) en disant, "Tout enfant, je passais mes journées dans les huttes collées au palais, avec les filles de pêcheurs, à dénicher et à élever des

³ Euripide, Les Troyennes, 749.

oiseaux. Je suis née d'un oiseau, de là, j'imagine cette passion" (176).⁴

Giraudoux fait allusion à ce processus littéraire par lequel il reprend une histoire et un cadre temporel bien connus, dans le personnage de Troïlus, qui ne figure guère dans la mythologie classique, mais qui réapparaît dans de nombreuses légendes médiévales.⁵

D'autre part, la présence d'un verbe futur, "aura", dans le titre de la pièce, suggère que la guerre de Troie n'a pas encore eu lieu, qu'elle est un événement futur. Giraudoux situe l'action de sa pièce neuf ans avant l'histoire de la guerre de Troie telle qu'elle est racontée par Homère.⁶ En effet, les événements présentés par Giraudoux n'apparaissent ni dans l'oeuvre d'Homère, ni dans celle d'Euripide, et la pièce met en scène une histoire qui pré-existe celle de la guerre de Troie (Pocknell, 135). Or, la pièce présente la possibilité qu'il n'y aura pas une guerre de Troie, bien que cette guerre ait déjà eu lieu. Selon Anne Ubersfeld, c'est "une guerre *future*", mais "dont les

⁴ Euripide, Hélène (prologue), 934.

⁵ Le personnage de Troïlus figure dans plusieurs textes médiévaux, notamment Le Roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure (1160), Il Filostrato de Boccaccio (1330) et Troilus and Criseyde de Chaucer (1386). Shakespeare a repris cette légende dans sa pièce Troilus and Cressida (1601). Giraudoux fait un clin d'oeil au statut privilégié de Troïlus en tant que personnage, quand il lui fait demander par Pâris: "Tu veux être célèbre, plus tard dans la vie?" (Guerre, 161).

⁶ Homère, voir l'introduction de Robert Flacelière, 9-10.

spectateurs connaissent l'existence et l'issue" (Ubersfeld, 191). En parlant de la guerre de Troie, par rapport à la pièce Andromaque, Ubersfeld ajoute:

Le conflit historique est hors de l'histoire, c'est-à-dire hors de l'histoire en train de se faire. L'unité de temps inscrit l'histoire non comme processus, mais comme fatalité irréversible, interchangeable (Ubersfeld, 191).

Les personnages de Giraudoux luttent contre une histoire qui existe déjà dans le temps, et bien que le titre de la pièce le nie, la guerre de Troie est un "déjà-fait" (Ubersfeld, 191).

Ce décalage entre la qualité mythique, et donc passée, de l'histoire de Troie, et le titre de la pièce qui présente un avenir possible, crée un cadre temporel où s'inscrit le présent, c'est-à-dire le temps actuel de l'époque de Giraudoux. Du point de vue de la structure temporelle, La Guerre de Troie n'aura pas lieu est un "mythe moderne" qui traite le présent par l'intermédiaire de la mythologie.

Quand Andromaque constate que la guerre dans laquelle Hector vient de se battre est la dernière, Cassandre répond: "C'était la dernière. La suivante l'attend" (133). Cet échange résume l'affirmation des Français devant la première guerre mondiale que cette guerre serait la dernière. Jacques Robichez fait remarquer plusieurs similarités entre la guerre de Troie et celle de 1914 (Robichez, 229). Comme les soldats français, les Troyens ont un portrait de femme dans leur sac (147), ils sont partis à la guerre pleins d'enthousiasme

et sont revenus désillusionnés (138), et se méfient à l'égard de la rhétorique patriotique, un style de discours qui était en plein essor pendant la première guerre mondiale (170). A la fermeture des portes de la guerre, Hector est censé faire un "discours aux morts", mais il précise qu'un tel discours, "c'est un plaidoyer hypocrite pour les vivants, une demande d'acquittement" (170). L'assassinat d'Oïax, l'ambassadeur d'un pays étranger et hostile, déclenche la guerre et rappelle ainsi un événement précurseur de la première guerre mondiale: l'assassinat de l'archiduc autrichien François-Ferdinand à Sarajevo en 1914.⁷

A part ces rappels de la guerre de 1914-18, la pièce est semée d'anachronismes qui brisent le cadre temporel de la Grèce de l'Antiquité. Quand Hélène décrit les "scènes colorées" où elle voit l'avenir, Hector lui reproche de feuilleter un "album de chromos" ou des "gravures" (155). Quand Demokos veut fixer l'image d'Hélène dans sa mémoire, il fait semblant de prendre une photo (161). Pour les spectateurs des années 1930, la pièce se situe ainsi dans un temps contemporain. Or, selon Renée Zenon, "Sous le masque de l'antiquité", Giraudoux "met en scène une situation contemporaine" (Zenon, 45).

Les similarités entre la première guerre mondiale et celle de Troie, ainsi que les anachronismes, rapprochent des événements du passé lointain à

⁷ Palmer, 666.

l'actualité. De la même façon, Giraudoux rapproche deux textes littéraires dans le temps. La Guerre de Troie n'aura pas lieu contient quelques références à l'oeuvre d'Homère, ce qui situe la pièce par rapport à un texte qui existe déjà, L'Iliade. Quand Ulysse dit à Hélène "Nous avons vraiment l'air d'être chacun sur le plateau d'une balance" (187), il fait allusion à la scène de L'Iliade où Zeus pèse le sort d'Hector contre celui d'Achille, et en même temps, il prévoit une action future.⁸ Ce jeu temporel sur une action future qui existe déjà dans le passé se répète quand Hector demande à Hélène si elle se voit, sur les remparts de Troie, regarder une bataille (155). Dans L'Iliade, Hélène apparaît justement sur les remparts de Troie, d'où elle établit l'identité des combattants grecs pour les Troyens.⁹ Les événements de La Guerre de Troie n'aura pas lieu constituent une sorte de préface à L'Iliade; ainsi la dernière phrase de la pièce: "Le poète troyen est mort... La parole est au poète grec [Homère]" (194).

A cause de la mythologie, et des textes littéraires qui précèdent cette pièce, le sort des personnages dans La Guerre de Troie n'aura pas lieu est déjà prédéterminé par le temps. Au fur et à mesure que le temps s'écoule vers le moment, dans l'histoire, où Homère commence son oeuvre, le sort des

⁸ Homère, Chant XXII, 479. Voir aussi: Pocknell, 137-9

⁹ Homère, Chant III, 138-140.

personnages s'achève. Cassandre déclare ainsi que le destin, "c'est simplement la forme accélérée du temps" (133). C'est surtout Hector qui lutte contre ce temps qui est son destin. Il essaie de faire rendre Hélène par Paris en disant "Je suis ton aîné, et le futur maître", mais son frère lui répond "Alors commande dans le futur. Pour le présent, j'obéis à notre père" (141). Mais l'avenir ne réserve pas la couronne à Hector; il lui réserve une fin violente. Hélène et Cassandre sont les seules qui prévoient cet avenir pesant et sanglant qui menace Troie, mais personne ne les croit. Savoir le sort de la ville qui est prédéterminé par l'avenir rend Hélène indifférente à ce qui se passe autour d'elle, et elle dit à Cassandre, "Notre avantage, c'est que nos visions se confondent avec nos souvenirs, l'avenir avec le passé! On devient moins sensible..." (158). Devant la suggestion que sa "facilité" serait devenue légendaire sans l'insistance d'Hector sur sa fidélité, Hélène ne se montre pas reconnaissante. Elle sait que les "siècles vous donnent toujours le mérite qui est le vôtre", alors elle n'essaie pas de lutter contre l'avenir (184). Hélène a d'ailleurs raison: elle figure non seulement dans l'oeuvre homérique, mais dans plusieurs pièces d'Euripide, dont une s'appelle Hélène.

La fatalité de ses personnages étant déjà inscrite dans la mythologie et dans les oeuvres classiques, Giraudoux joue avec la nature de ce temps déjà déterminé dans La Guerre de Troie n'aura pas lieu. Le dramaturge crée ainsi un peu de suspense dans une histoire dont le public connaît déjà la fin.

Dans quelques passages, Giraudoux crée une sorte de narration, un commentaire sur l'action en train de se passer. Cassandre, la devineresse, décrit ainsi le réveil du "tigre" [le destin], et le retour d'Hector, comme si elle était une narratrice privilégiée qui commente l'action en même temps qu'elle y participe (135). L'ambiguïté de ce passage, ainsi que l'arrivée sur scène d'Hector, met en question la qualité "déjà-faite" de la pièce: nous ne savons pas encore si le destin s'agite pour accomplir le sort prédéterminé de Troie. Ce style narratif réapparaît quand Hector interroge Hélène sur ce qu'elle voit dans ses "scènes colorées" (155-8), et quand Ulysse décide de quitter la ville. En partant, il commente chaque étape de son trajet: "Le premier pas va...Il en reste combien?...Au second..." (192). Hector continue ce fil narratif quand Ulysse n'est plus sur scène (192-3). Le temps employé dans tous ces récits est le présent, même quand Hector et Hélène parlent de ce qu'elle voit dans l'avenir. Ces passages narratifs soulignent l'importance du temps présent déjà établie par la tension entre le passé et l'avenir, et par les allusions à l'époque actuelle de Giraudoux.

Les personnages, dans La Guerre de Troie n'aura pas lieu, luttent ainsi contre l'avenir et contre le passé pour se fabriquer un présent. Priam déclare aux Troyennes qu'elles sont là à présent car il y avait toujours la guerre pour les protéger: "vos maris et vos pères et vos aïeux furent des guerriers" (149). Les Troyens sont ainsi destinés à se battre, cette fois contre les Grecs.

Ulysse voit les machinations du destin et du temps, et il dit à Hector qu'il y aura toujours la guerre:

...quand le destin, depuis des années, a surélevé deux peuples, quand il leur a ouvert le même avenir d'invention et d'omnipotence, quand il a fait de chacun, comme nous l'étions tout à l'heure sur la bascule, un poids précieux et différent... (189).

Ulysse ne veut pas provoquer une guerre contre Troie, mais il sait que le temps le veut: "A la veille de toute guerre" les hommes se rencontrent, et se parlent, et "le lendemain pourtant éclate la guerre" (188). Il est impossible d'échapper à l'avenir, et la rencontre entre ces deux hommes n'est qu'un "duo avant l'orchestre", un prélude au temps de guerre qui suivra, et qui est inéluctable (189). Le destin n'étant que "la forme accélérée du temps" (133), quand Ulysse déclare "Je ruse en ce moment contre le destin", il semble ainsi qu'il ruse en effet contre le temps (192).

Le passé et l'avenir établissent ce moment dans le temps, où une guerre est sur le point d'éclater entre les Troyens et les Grecs. La présence d'Hélène à Troie est le catalyseur qui déclenche cette guerre. Etant "une des rares créatures que le destin met en circulation sur la terre pour son usage personnel", Hélène est un outil du temps, parce que le destin/temps fait que les hommes veulent la garder près d'eux pour toujours (191).

L'arrivée d'Hélène à Troie marque une nouvelle époque dans l'histoire de la ville. Les géomètres, "jusqu'à ce jour", n'avaient pas aimé la

disposition de Troie, mais "depuis qu'Hélène est ici, le paysage a pris son sens et sa fermeté" (145). La présence d'Hélène semble signaler la beauté et la prospérité pour la ville, et les Troyens ne veulent pas la rendre aux Grecs car elle est "leur pardon, et leur revanche, et leur avenir" (146). Mais la présence d'Hélène signale un avenir sanglant et d'une assez courte durée: après dix ans de guerre, la ville de Troie sera complètement détruite.¹⁰

La guerre arrive en effet le jour où on ne l'attend plus. Le jour où se situe la pièce, Hélène est dans la ville, et l'armée troyenne rentre victorieuse des guerres.

"Depuis quelques temps" (peut être depuis l'arrivée d'Hélène) Troie est pleine d'affirmations, et selon Cassandre ces affirmations réveillent le "tigre" du destin qui réclame la guerre (134). Une Jeune Servante annonce: "Troie touche aujourd'hui son plus beau jour de printemps"; et Andromaque ajoute: "Nous sommes peut-être aussi au premier jour de l'entente entre l'homme et les bêtes" (134). Devant la déclaration de Cassandre qu'il y aura une nouvelle guerre, Andromaque s'exclame: "Comment peux-tu parler de guerre en un jour pareil?" (134). Mais peu à peu, Andromaque se rend compte que la guerre jaillit de cette incongruité temporelle, et elle dit ainsi à Hector que les portes de

¹⁰ Euripide, Les Troyennes (prologue), 713.

la guerre s'ouvriront le jour "où les blés seront dorés et pesants, la vigne surchargée, les demeures pleines de couples" (136).

Considérons maintenant la guerre par rapport au temps.

Selon Hector, les dieux donnent une délégation aux hommes "à l'instant du combat" qui leur fait aimer la guerre (136).

Et quand Andromaque lui demande s'il se sent "un dieu, à l'instant du combat", Hector affirme qu'on ressent une sorte d'invulnérabilité au moment de se battre (136). La guerre semble être un moment de réveil pour les sentiments d'honneur, et pour la rhétorique patriotique. Quand Demokos hésite, et dit qu'il ne peut pas écrire un chant de guerre en deux heures, Hécube lui déclare ainsi, "N'aie aucune crainte, c'est plus qu'il ne te faut!...Dès que la guerre est déclarée, impossible de tenir les poètes" (163).¹¹ Selon Demokos, la guerre implique un temps d'exultation:

Je la connais la guerre....Elle dédaigne les affronts du temps de paix. Mais, dès qu'elle est présente, son orgueil est à vif...C'est alors la mission de ceux qui savent parler et écrire, de louer la guerre, de l'aduler à chaque heure du jour, de la flatter sans arrêt... (163).

¹¹ Cet espace-temps mythologique de la guerre de Troie a apparemment le pouvoir d'inspirer les poètes à travers les âges aussi, et jusqu'à l'époque moderne de Giraudoux qui, à son tour, tente sa propre version de cette histoire bien connue.

Grâce à cette flatterie constante, le temps peut adoucir même la honte "éternelle" que provoque une déclaration de guerre (191). Ulysse dit ainsi à Hector:

Si nous nous savions vraiment responsables de la guerre, il suffirait à notre génération actuelle de nier et de mentir pour assurer la bonne foi et la bonne conscience de toutes nos générations futures (191).

Le passage du temps déforme ainsi la perception de la guerre.

Les indications temporelles dans La Guerre de Troie n'aura pas lieu tournent autour d'un moment dans le temps où la guerre sera déclarée. Demokos ne veut pas fermer la porte de la guerre parce qu'il faut peut-être "la rouvrir ce soir même" (162). Ce moment approche rapidement, car Priam dit à Hector: "dans une heure tu les [les Troyens] remettras face à la guerre" (166). Il déclare aussi: "Si tu fermes cette porte, il va peut-être falloir la rouvrir dans une minute" (166). En face de cette course précipitée vers la guerre, la paix représente une pause dans la fatalité temporelle. Hécube annonce ainsi qu'une "minute de paix, c'est bon à prendre" (166). Et Hector supplie: "Laisse-nous prendre pied sur le moindre carré de paix, effleurer la paix une minute, fût-ce de l'orteil!" (166). Cette minute de paix donnera à la ville un moment de relâche trop court devant les dix ans que dureront le siège grec de la ville et la guerre de Troie.¹²

¹² Euripide, Les Troyennes (prologue), 713.

Les personnages dans cette pièce luttent en effet contre la pression temporelle. Andromaque déclare: "l'univers veut quelque chose. Depuis ce matin, tout me semble le réclamer" (174). La pièce se situe à un moment précaire dans l'histoire de la guerre de Troie, où Hector semble avoir encore la possibilité d'éviter la guerre s'il peut maîtriser le temps. Hector vient de rentrer après trois mois de guerre en Asie, et il vient d'apprendre la présence d'Hélène dans la ville (133, 138). Il n'a pas le temps d'y trop réfléchir, car les Grecs réclament Hélène, et "leur envoyé arrive aujourd'hui" (138). Hector pense tout de suite la rendre, et il déclare, "Pâris m'aura cédé dans quelques minutes" (139). Il faut rapidement convaincre les Troyens de rendre la reine, car à son arrivée, Ulysse annonce: "Qu'Hélène nous soit donc rendue dans l'heure même. Ou c'est la guerre" (181).

En rendant Hélène aux Grecs, Hector pense avoir évité la guerre, mais encore une fois le temps le gêne. Ulysse veut savoir combien de temps a duré le voyage à Troie, et il détermine que Pâris y a mis au moins trois jours. Il est question de la fidélité d'Hélène, exprimée à travers le temps: "Où était la reine, pendant ces trois jours?", "Et les trois nuits?" (183). Hector affirme que Pâris ne l'a pas touchée, et face aux allusions à son impuissance, Pâris s'exclame: "Hector, vois comme ma situation est désagréable!", ce qui provoque la réponse, "Tu n'en as plus que pour une minute" (184). Selon Hector, il faut sacrifier pour une minute la vérité de cette aventure pour éviter

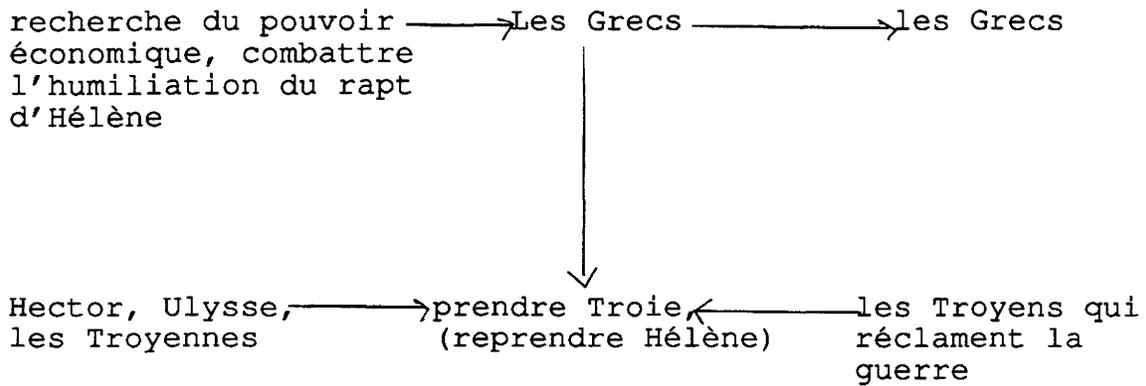
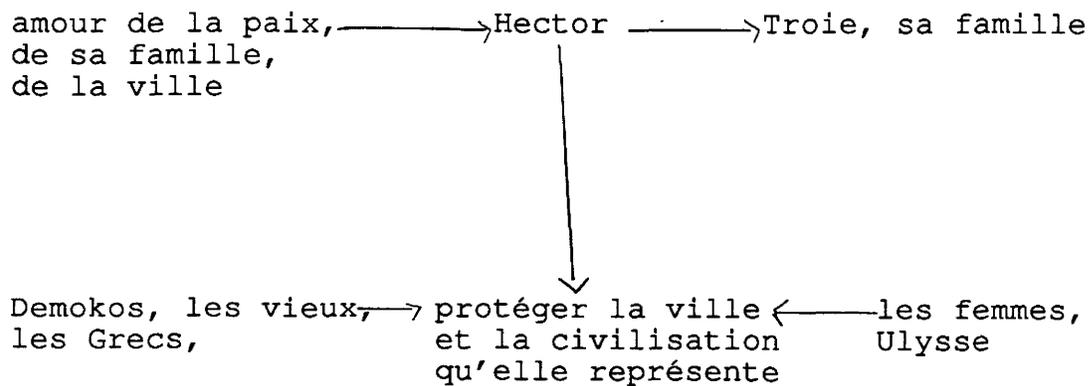
des "années de discorde et de massacre" (150). Mais une minute d'insultes à la virilité d'un prince troyen, et ainsi à leur honneur, est une minute de trop pour les Troyens qui ne voient que le présent, alors les gabiers révèlent le mensonge. Et cette minute de trop provoque une guerre qui dure dix ans.

Une fatalité temporelle se répand sur la pièce. Le spectateur sait que la guerre de Troie aura lieu (ou plus précisément, *a eu lieu* dans le passé mythologique), mais Giraudoux joue sur une tension temporelle quand Hector demande si la guerre aura lieu et Ulysse répond: "Nous allons le savoir dans cinq minutes" (187). Cette tension s'intensifie quand Ulysse quitte Hector, qui relate, pour le spectateur, les étapes de ce départ: "Une minute encore, et Ulysse est à son bord...Il marche vite. D'ici l'on suit son cortège. Le voilà déjà en face des fontaines" (192-3). Quand Hector tue Demokos et le rideau commence à tomber, la pièce semble s'écarter de son avenir, et semble créer une nouvelle temporalité mythologique, où il n'y a pas de guerre (193). Le rideau qui tombe brise l'illusion théâtrale et ainsi le temps de l'action présentée par la pièce, pour attirer l'attention du spectateur sur le temps de la représentation (qui est presque terminée). Ce mouvement du rideau nous promet une évasion du temps, et la possibilité de créer une nouvelle mythologie, un nouveau temps présent, où la guerre ne se réalise pas. Mais le rideau se relève, le temps de la pièce rattrape ainsi le temps de l'histoire d'Homère, et la guerre de Troie "aura lieu" (194). L'action de la pièce est ainsi

non seulement une lutte pour protéger l'espace, mais aussi une lutte contre la collaboration entre l'avenir et le passé qui détermine le sort des Troyens. Selon Hector, les habitants de Troie luttent contre la fatalité temporelle qui ne leur permet pas de réaliser un présent paisible: "...nous nous battons, nous nous sacrifions pour fabriquer une heure qui soit à nous..." (155).

Figure 1.

Les modèles actantiels de La Guerre de Troie n'aura pas lieu.

Modèle I.Modèle II.

Une analyse actantielle d'Electre souligne la fonction de l'espace en tant qu'objet de divers personnages. Considérons les deux modèles principaux de la pièce (Figure 2): un modèle a Electre comme sujet; l'autre, Egisthe. Pourtant, l'objet de ces deux sujets reste le même: la ville d'Argos. Le but d'Electre est de reprendre la ville; celui d'Egisthe de la garder. Dans les deux cas, l'espace, en tant qu'objet, a une fonction importante par rapport au déroulement de l'action de la pièce. Electre et Egisthe sont les opposants, l'un de l'autre, dans leur lutte pour l'espace. Dans un troisième modèle, l'espace devient l'objet d'un nouveau sujet, Oreste.

L'espace a aussi une fonction par rapport aux personnages d'Electre, et à leur développement. Les personnages se définissent à travers l'espace, et ils expriment souvent leurs buts à travers des images spatiales. Dans le cas d'Electre, un processus de métonymie s'opère, par lequel l'espace et le personnage deviennent inséparables. L'espace détermine ainsi le statut des personnages.

L'espace établit aussi le contexte historique de la pièce. Dès le début du texte, l'espace prépare le chemin vers la tragédie dans Electre. Argos est une ville "où imminent toujours le revenant et le vengeur" (206). L'espace annonce ainsi le retour d'Oreste et le désir de vengeance qu'a Electre. Le Président, qui a suivi Electre dans ses promenades nocturnes, note qu'elle prend le même chemin qu'avait pris un assassin dangereux: "l'if, le coin de

pont, la borne militaire font les mêmes signes à l'innocence et au crime" (206). Argos est une ville qui, historiquement, réclame le meurtre et la vengeance, où l'espace même joue un rôle dans le déroulement des crimes.

Le palais est le lieu principal de la ville, et cet espace établit l'histoire brutale d'Argos. Le Président rappelle à Oreste, "Vous êtes dans le palais d'Agamemnon, dans la famille d'Agamemnon", ce qui souligne le lien entre l'espace et ses habitants (216). Ce palais est un espace qui porte des connotations historiques affreuses: Thyeste (l'oncle d'Agamemnon) y mange ses propres enfants tués par son frère, Atrée (200); une génération plus tard, le fils d'Atrée, Agamemnon, sacrifie sa fille Iphigénie avant de partir pour Troie (271); à son retour, il meurt, ainsi que sa prisonnière de guerre, Cassandre (200-1). L'histoire tragique du palais est celle de la famille d'Agamemnon. Cette double histoire devient le sujet du discours théâtral quand le Jardinier et les Euménides regardent les fenêtres du palais et racontent les crimes qui y ont eu lieu. L'espace a la fonction de déclencher l'énonciation de cette histoire, car chaque épisode est lié à un espace particulier. Une fenêtre est "celle de la chambre où Atrée, le premier roi d'Argos, tua les fils de son frère", tandis que Cassandre "fut étranglée dans l'échauguette" (200); et la Première Euménide dit: "Les accidents arrivent trop vite dans ce palais" (263). Plus tard dans le texte, quand Clytemnestre crie "Qu'est ce que cette famille, qu'est ce que ces murs ont fait de nous!", Electre répond, "Des assassins ...Ce sont de mauvais

murs!" (270). L'espace est ainsi non seulement lié à l'histoire tragique de la famille, mais en est responsable.

L'espace prend une telle importance vu que les personnages se définissent à travers l'espace. Même l'humble Jardinier (qui, d'ailleurs, prend son seul nom d'un espace) le fait, en disant, "Il est ma dot, il est mon honneur, mon jardin!" (221). Dans le cas des autres personnages, le lien entre leur identité et l'espace est beaucoup plus complexe, et se rapporte à l'action de la pièce.

Si on considère Egisthe comme le sujet actantiel de la pièce et Argos comme son objet, l'espace établit son statut de protecteur de la ville. Le rôle d'Egisthe est de défendre Argos contre toute invasion, soit par les dieux, soit par les hommes. Toute son existence est une lutte pour protéger cet espace et ainsi le garder pour lui-même. Egisthe remarque que les dieux sont attirés par des signes et que le "philosophe les fait, de sa terrasse, le poète de son plongoir" (211). Puis, à travers une image spatiale, il explique comment il défend Argos contre les dieux: "Si les dieux, depuis dix ans, n'arrivent point à se mêler de notre vie, c'est que j'ai veillé à ce que les promontoires soient vides et les champs de foire comblés..." (211). Il tue les criminels au lieu de les exiler, car l'exil "a la même tendance à grimper les chemins escarpés que la coccinelle" (212). Egisthe se défend d'une attaque spatiale, et tue, tout en manipulant l'espace pour le cacher: "...je ne monte pas mes supplices en

évidence. Alors que nos pauvres villes voisines se trahissent elles-mêmes en érigeant leur gibet au faite des collines, moi je crucifie au fond des vallées" (212). Egisthe envisage souvent ses actions et ses craintes en images spatiales, ce qui souligne son statut de défenseur de la ville, et la fonction de l'espace en tant qu'objet protégé avec vigilance.

La seule chose qui trouble Egisthe, c'est qu'il n'y a plus "présentement dans Argos qu'un être pour faire signe aux dieux, et c'est Electre" (212). Electre est ainsi l'opposant d'Egisthe: elle menace son emprise sur l'espace d'Argos. Le Mendiant suggère qu'Egisthe veut donner Electre au Jardinier car c'est "assez facile à tuer, une femme de jardinier. Beaucoup plus facile qu'une princesse en son palais" (215). Le jardin est "En dehors des remparts" et la maison est "seule" (215). L'espace révèle comment Egisthe compte maintenir son emprise sur la ville. Il veut se réserver Argos selon sa méthode préférée: éloigner son opposant Electre de la ville et la tuer dans un espace caché. Son désir de tuer Electre peut d'ailleurs s'exprimer dans une métaphore spatiale: "Vous ne voyez donc pas qu'il y a chez Egisthe je ne sais quelle haine qui le pousse à tuer Electre, à la donner à la terre? Par une espèce de jeu de mots, il se trompe, il la donne à un jardin" (222). Pour protéger son objet, Egisthe veut mettre Electre dans un autre espace, celui du jardin.

Pour Egisthe, Oreste aussi est un opposant qui menace son emprise sur la ville. En annonçant qu'Oreste "se dirige vers Argos", et qu'il "revient pour reprendre le trône de son père", Egisthe reconnaît le fait que la proximité spatiale d'Oreste signale la fin de son rôle de régent (230). L'espace démontre ensuite les tentatives du régent de se protéger. Egisthe essaie de garder Oreste hors de la ville: "Tout ce qui m'est fidèle, je le poste autour des murs..."; il essaie aussi d'empêcher Electre et "le Jardinier" de le voir: "Qu'il ne sortent pas du palais. J'ai donné ordre que les portes soient closes jusqu'au retour des soldats...Pour eux surtout..." (230-1).

Pourtant, les efforts d'Egisthe sont vains, et l'espace annonce sa chute. Au fur et à mesure qu'Egisthe perd son pouvoir, les Corinthiens pénètrent dans la ville. D'abord, Egisthe déclare: "Ils ont pénétré la nuit dans notre territoire" (258). Plus tard, un Messenger annonce "...ils ont forcé le passage! La poterne cède" (270), et puis, "Ils entrent dans les cours intérieures, Egisthe!" (271). La conquête progressive de l'espace reflète la perte de l'objet d'Egisthe. Cet envahissement spatial démontre aussi le statut diminué d'Egisthe: il n'a pas pu contourner cette attaque, et perd ainsi son rôle de protecteur de la ville.

Cette attaque sur la ville coïncide avec une attaque personnelle menée contre Egisthe par Electre. L'action présente alors une double attaque contre Egisthe, qui vient à la fois de l'extérieur et de l'intérieur de la ville. Par

un processus de métonymie, la ville représente ses habitants: quand les villageois ne veulent pas suivre Egisthe, il dit que la famille doit se réunir pour que "la ville" se taise (266). Quand le Capitaine proclame que les Corinthiens "ont des complices dans la ville", il semble alors que l'espace même trahisse Egisthe et devienne opposant à son pouvoir (259).

Argos trahit Egisthe car son opposant Oreste est déjà à l'intérieur de la ville, et toutes les précautions spatiales prises par le régent assurent qu'Oreste y restera. Les portes fermées de la ville empêchent Oreste de partir, et la proximité spatiale de son frère encourage Electre à poursuivre sa vengeance. Electre dit à son frère "Tu me dis tout par ta présence" (227), et la chute du régent jaillit du fait qu'elle n'acceptera pas Egisthe, tant qu'Oreste, le roi légitime, sera dans la ville.

Le Président décrit le palais comme "le palais d'Agamemnon" et non pas comme celui d'Egisthe (216). L'espace définit ainsi le statut d'Oreste, le fils d'Agamemnon, comme le roi légitime d'Argos. Au début de la pièce, l'espace ne provoque que des souvenirs d'enfance chez Oreste: "Tout ce que je me rappelle, du palais d'Agamemnon, c'est une mosaïque. On me posait dans un losange de tigres quand j'étais méchant, et dans un hexagone de fleurs quand j'étais sage" (200). Mais l'espace finit par lui rappeler son héritage et son droit au trône de son père: "le palais est si beau, sous la lune... Mon palais... Toute la puissance de notre famille à cette heure en émane...Ma

puissance..." (229). Le palais l'encourage à reprendre ce qui lui appartient. L'espace devient ainsi son but et en même temps souligne son statut de fils vengeur qui prend conscience de sa puissance.

Pourtant, Oreste reconnaît le lien entre l'histoire malheureuse de sa famille et le palais, car il dit à Electre: "Laisse-moi dans tes bras imaginer de quel bonheur ces murs auraient pu être l'écluse, avec des être plus sensés et plus calmes" (229). Ne voulant pas continuer cette tradition meurtrière, Oreste demande à sa soeur, "Pourquoi ne pas prendre la première route, et aller au hasard?" et il ajoute, "Fuyons ce palais. Allons en Thessalie" (246). Oreste croit qu'en se dissociant d'Argos il pourrait éviter le malheur. Pourtant, Electre l'incite à tuer Egisthe et Clytemnestre, et quand, saisi par le remords, Oreste essaie de fuir il est déjà trop tard pour éviter la malédiction: il est trop longtemps resté dans cette ville qui détruit sa famille. Oreste sera suivi, jusqu'à la fin de ses jours par les Euménides, qu'il a rencontrées aux portes de la ville (201). Le statut d'Oreste en tant que victime des machinations de sa soeur s'exprime dans une image spatiale. En voyant Oreste dormir, le Mendiant dit, "elle [Electre] tient son frère endormi aussi serré qu'au-dessus d'un abîme. Il va rêver qu'il tombe, évidemment, mais cela vient du coeur, elle n'y est pour rien" (235). En fait, Electre n'empêche pas son frère de tomber dans le malheur, elle l'y pousse.

La seule présence d'Electre dans Argos constitue une menace à la tranquillité de la ville: "Elle ne fait rien. Elle ne dit rien. Mais elle est là" (204). "C'est son droit" d'y être, parce que "C'est le palais de son père" (204-5). L'espace établit ainsi le fait qu'Electre appartient à la ville et au palais, tandis qu'Egisthe est l'intrus. La proximité spatiale d'Electre fournit un rappel constant du manque de roi légitime dans Argos. "Elle va chaque nuit sur la tombe de son père" et ne laisse pas la ville oublier son roi mort (206). L'emplacement de la chambre d'Electre révèle aussi les destinateurs actantiels du personnage:

Le Jardinier: La voilà, la fenêtre d'Electre.

Oreste: Pourquoi si haut, presque aux combles?

Le Jardinier: Parce que, de cet étage, on voit le tombeau de son père.

Oreste: Pourquoi dans ce retraits?

Le Jardinier: Parce que c'est l'ancienne chambre du petit Oreste, son frère, que sa mère envoya hors du pays quand il avait deux ans, et dont on n'a plus de nouvelles. (201)

L'espace fonctionne comme indice des deux forces motrices d'Electre: le regret de son père et l'espoir qu'Oreste viendra reprendre la ville.

L'espace établit ainsi le statut d'Electre comme fille et soeur fidèle, qui attend le retour du roi légitime, et qui n'accepte pas le régent. L'espace définit le personnage d'Electre, qui utilise d'ailleurs des images spatiales pour décrire ses sentiments. Autrefois, elle croyait que la présence spatiale d'Oreste la libérerait de sa haine contre Egisthe et Clytemnestre. Pourtant, l'arrivée de son frère augmente cette haine, car elle lui dit: "Je sens que tu m'as donné la

vue, l'odorat, de la haine. La première trace, et maintenant, je prends la piste..." (229). Dès lors, sa décision de poursuivre la question du meurtre de son père et de l'infidélité de sa mère s'exprime dans cette image spatiale: "je prends la piste, je pars" (229); "J'ai pris la piste" (230).

La spatialisation de cette haine, ainsi que le fait que l'espace établit son statut de fille vengeresse, suggèrent qu'il faut éloigner Electre d'Argos afin de maintenir la tranquillité de la ville. Oreste, qui hésite à reprendre la ville, veut emmener Electre loin d'Argos, et il l'envisage dans un espace plus doux: "Allons en Thessalie. Tu verras ma maison, perdue dans les roses et les jasmins" (246). Oreste n'est pas le seul à vouloir voir Electre dans un espace calme, parmi les fleurs. Le jardin du Jardinier est un espace hors de la ville et sans les connotations historiques violentes de la ville. Le naïf Jardinier croit qu'Electre pourrait y être heureuse: "Je n'ai jamais vu sourire Electre, mais c'est dans mon jardin que j'ai reconnu sur son visage ce qui ressemble le plus au sourire!" (221). Nous n'oublions pas que la fenêtre de la chambre où Atrée a tué ses neveux est entourée de jasmins, et celle où Agamemnon a été tué, de roses (200-1). Ces références aux espaces fleuris (la maison en Thessalie, le jardin) rappellent ainsi le palais d'Argos, et fonctionnent comme une réflexion du désir de vengeance d'Electre. C'est ainsi que le Président a une autre interprétation d'Electre dans un espace doux et fleuri: "Electre au jardin, c'est la justice et la mémoire entre les fleurs, c'est la haine" (207).

Manipuler Electre dans l'espace est une tâche presque impossible car, selon Clytemnestre, "Electre n'est jamais plus absente que du lieu où elle est" (217). La pièce présente un jour spécial qui marque la fusion d'Electre et de l'espace car elle répond à sa mère, "Non. Aujourd'hui, j'y suis" (217).

Cette fusion prend la forme d'une métonymie, par laquelle l'espace représente Electre. L'espace fonctionne comme une "topique du moi" d'Electre, une concrétisation spatiale de ses désirs internes. Cette métonymie est facilitée par la féminisation de l'espace à travers la personnification. Au début de la pièce, le palais est décrit comme "un palais de veuve." (199). Plus tard, Electre utilise cette même image pour se décrire: "Je suis la veuve de mon père à défaut d'autres" (218).

La ville est un autre espace personnifié au féminin:

La garde est prête à se battre. Mais elle murmure. Vous le savez: elle n'a jamais obéi de bon coeur à une femme. Comme la ville, d'ailleurs. Si l'armée s'appelle l'armée et la ville la ville il faut le dire: c'est qu'elles sont des femmes. Toutes deux réclament un homme, un roi. (259)

Cette image de la ville comme femme qui attend un roi, est une spatialisation du désir d'Electre pour un roi.

Quand Electre dit "On n'a le droit de sauver une patrie qu'avec des mains pures", on pourrait substituer son nom à la place de "patrie", car ce n'est pas seulement la ville, mais elle aussi, qui attend un roi (261). Electre décrit le nom d'Argos comme un nom qui est "à la fois la tendresse et la justice", sans

se rendre compte qu'elle se décrit elle-même (267). Electre est, après tout, tendre envers son frère, et un instrument de justice envers Egisthe et Clytemnestre. Il semble qu'Electre et l'espace soient interchangeable, ou qu'ils fassent partie l'un de l'autre. L'espace fonctionne ainsi comme une extension du personnage principal.

Egisthe se rend compte de ce phénomène, et son but actantiel comprend la domination d'Electre ainsi que de la ville: "... soudain l'idée lui est venue que dans ce cadeau d'Argos, Electre était comprise!" (261). Electre est tellement liée à l'espace qu'Egisthe, qui rêve d'être roi de la ville, lui explique: "Electre, c'est que tu es le seul être qui puisse me donner sa propre essence" (261).

Le but actantiel d'Electre est de libérer l'espace et (par métonymie) elle-même de l'emprise d'Egisthe. Bien que la ville soit l'héritage de son frère, le roi légitime, Electre est prête à sacrifier Argos pour évincer Egisthe. Quand il lui dit "Mais ne vois-tu pas que ta patrie agonise!... La ville va périr", elle répond: "Qu'elle périsse. Je vois déjà mon amour pour Argos incendié et vaincu!" (271). Poussée par son désir de vengeance, Electre essaie de se dissocier de la ville et de créer un nouvel espace où la justice peut régner. Cet espace appartient à Electre, et ne dépend pas des forces externes pour assurer la justice: "Dans ce pays qui est le mien on ne s'en remet pas aux dieux du soin de la justice" (267).

Le but d'Electre s'exprime ainsi spatialement comme une lutte de se dissocier d'un espace de crime, et par la destruction et purification de cet espace de créer un nouvel espace où la justice est intrinsèque. Quand elle entend crier "le palais brûle!", et puis, "La ville meurt!", Electre remarque: "Me voilà satisfaite. Depuis une minute, je sais qu'elle renaîtra" (277). Le palais, lieu de la tragédie pour la famille d'Agamemnon, et la ville, lieu sous l'emprise d'un régent meurtrier, doivent brûler pour être purifiés. L'espace étant un topos du moi du personnage principal, Electre subit la même purification que la ville. L'espace fonctionne comme indice du nouveau statut d'Electre en tant que vainqueur et signale la réalisation de son but actantiel. L'espace d'Argos, lié au regret et au désir de la justice, sera remplacé par le nouvel espace d'Electre, l'espace de la justice satisfaite "dans ce pays qui est le [sien]" (267).

Considérons maintenant l'importance du lieu scénique (Argos) dans la pièce. L'espace mimétique a l'effet de souligner le rôle dominant de l'espace d'Argos dans l'histoire des Atrides. Les deux actes ont lieu dans exactement le même endroit: une cour intérieure du palais (276), entourée par des colonnes (208, 233), et dominée par les fenêtres et les galeries du palais (200, 230). Au début de la pièce, les Euménides racontent toutes les atrocités qui ont eu lieu dans les chambres de ce palais, et elles lient ainsi cet espace au crime. Le décor scénique crée alors une atmosphère étouffante, et à cause de ce qui a

déjà eu lieu dans le palais, et du manque de changement dans le décor, cet espace semble présager de nouveaux malheurs.

Il ne faut pas penser que le décor de cette pièce doit ainsi être sombre. Au contraire, quand Oreste et les Euménides parlent des fenêtres du palais, il est évident qu'elles sont entourées de fleurs (200-1). Cet espace dur a une apparence douce: la fenêtre aux jasmins marque la chambre où Atrée a tué ses neveux, celle aux roses est l'endroit du meurtre d'Agamemnon (200-1). Nous avons déjà démontré que l'espace d'Argos est lié à Electre par la métonymie. Ce contraste entre l'apparence de l'espace et son histoire reflète le contraste entre l'image d'Electre en tant que belle jeune femme douce, et sa nature exigeante qui réclame la vengeance.

La première représentation d'Electre a eu lieu en mai 1937, un an et demi après celle de La Guerre de Troie n'aura pas lieu. Comme dans le cas de cette pièce antérieure, nous constatons qu'il y a un rapport entre les événements présentés par la pièce et la situation politique de 1936-7. Dans la section suivante, nous considérerons quelques anachronismes qui font de la ville d'Argos un endroit plutôt moderne que mythologique, et qui la rapprochent à la France de l'époque de Giraudoux. Argos est deux fois menacée: de l'extérieur par des ennemis hostiles, et de l'intérieur par une lutte pour le pouvoir dans la famille des Atrides qui laisse la ville sans roi et de ce fait

vulnérable. De la même façon, la France se trouvait devant un moment de crise pendant les années 1936-7:

... à cette date, la menace de guerre s'est doublée de troubles intérieurs...Le Front populaire est au pouvoir; dans le pays, les partis de gauche et de droite s'affrontent....La France, angoissée, traverse une crise, dans une atmosphère d'accusations justicières, car chaque Français, rendu anxieux par la double menace de guerre étrangère et de guerre civile, recherche un coupable, responsable de son état. (Mauron, 119)

Nous soutenons ainsi que la ville d'Argos dans Electre est un modèle mythologique pour la France actuelle. L'espace d'Argos devient ainsi une mise en abyme pour la France, et souligne les menaces actuelles qui risquaient de faire éclater la guerre et de provoquer sa destruction. L'aurore qui illumine les ruines de la ville à la fin de la pièce est celle de la deuxième guerre mondiale, qui s'est peu après répandue sur la France.

Comme La Guerre de Troie n'aura pas lieu, Electre se situe dans un cadre temporel mythologique. La pièce traite l'histoire bien connue des Atrides: le meurtre de Clytemnestre, la reine d'Argos, et du régent Egisthe par Oreste. L'action de la pièce présente ainsi des événements connus, et déjà racontés dans les oeuvres d'Homère, d'Euripide, d'Eschyle et de Sophocle. Mais Electre diffère de La Guerre de Troie n'aura pas lieu, car elle ne met pas vraiment en question la fin de cette histoire; il y a moins de suspense dans cette pièce. Devant tous les indices temporels qui démontrent que quelque

chose d'une grande importance va bientôt se passer, la pièce ne propose pas d'autres possibilités réelles pour le sort de la ville, et pour le sort de Clytemnestre et d'Egiste.

Electre est plutôt l'étude d'un processus temporel. La pièce examine comment le fardeau du passé, ainsi que la promesse d'un avenir prédéterminé, fait éclater un moment dans le présent, un moment plein de violence. Nous pouvons constater qu'Electre est un commentaire sur le processus de la pression temporelle, observée du point de vue du présent, c'est-à-dire, de l'époque actuelle de Giraudoux. Dans la période de l'entre-deux-guerres (1918-1939), la France avait dû d'abord faire face à la tragédie de la première guerre mondiale, mais aussi confronter la menace d'une deuxième. En 1937, quand la pièce a été jouée pour la première fois, la guerre civile en Espagne datait déjà d'un an, le Japon commençait une invasion de la Chine, et le régime Nazi approchait de l'apogée de sa puissance militaire.¹ La France devait bannir le spectre du passé, pour relever le défi du présent. Dans Electre, Giraudoux présente une situation pareille: un moment de crise précipité par le souvenir du passé et la menace de l'avenir.

Bien que Giraudoux semble situer cette pièce dans un contexte tout à fait mythologique, des anachronismes brisent ce cadre temporel. La pièce affiche une modernité frappante, car la ville d'Argos ressemble plus à la France

¹ Palmer, 800.

de l'époque de Giraudoux qu'à une ville grecque de l'Antiquité. Argos a un président (204), et des problèmes économiques, car Egisthe demande, "Pourquoi dans Argos seulement le prix des matières premières est-il plus haut et les prix des objets de détail au plus bas. Pourquoi exportons-nous plus de vaches et pourquoi cependant le beurre diminue-t-il" (211). Un autre indice qui rappelle la France moderne se manifeste quand le Jardinier dit que le palais est en "pierres gauloises", un matériau auquel les Grecs de l'Antiquité n'auraient pas eu accès (199). On trouvera d'autres anachronismes: ce sont des références aux cigares (214, 254), aux verres "en cristal" (243), et au café filtre (255). Grâce à ces anachronismes, Electre semble mettre en scène l'époque contemporaine de Giraudoux plutôt qu'un temps mythologique.

Giraudoux brise constamment le fil du temps dans cette pièce pour souligner le fait qu'il réexamine ce mythe du point de vue du présent. Les personnages sortent de leur temps fictionnel (vingt-quatre heures dans la ville d'Argos de l'Antiquité), pour entrer dans le temps actuel de la représentation. Pendant l'entracte, le Jardinier annonce qu'il n'est "plus dans le jeu", puis il remercie les spectateurs d'être là le jour de ses noces (237). Il confond ainsi le temps fictionnel, où il est un Jardinier de l'Antiquité, et le temps actuel, où il est un acteur dont le rôle dans cette pièce est fini. Le Jardinier mélange ces deux temps, comme si le temps que le public sent s'écouler faisait partie du temps fictionnel. Il décrit un moment d'illumination dans son jardin, puis s'adresse

directement au public pour en faire une comparaison à des moments dans le temps actuel: "Vous auriez compris le jour où vos parents mouraient, que vos parents naissaient, le jour où vous étiez ruiné, que vous étiez riche..." (238).

Le Jardinier précise qu'il est venu dire aux spectateurs

ce que la pièce ne pourra vous dire. Dans de pareilles histoires, ils ne vont pas s'interrompre de se tuer et de se mordre pour venir vous raconter que la vie n'a qu'un but, aimer. (237)

Dans cette version d'un mythe bien connu, Giraudoux brise le fil du temps fictionnel pour insérer un message pour le présent: malgré ce que les personnages font sur scène, il faut s'aimer.

Comme dans La Guerre de Troie n'aura pas lieu, le temps de la narration prime dans Electre. Etant un sujet mythologique et bien connu, l'histoire de la pièce est un 'fait' historique. Les personnages ne semblent pas vraiment "vivre" les événements pour la première fois, comme, par exemple, dans une pièce réaliste. Ils semblent plutôt être conscients de leur fonction, en tant que personnages dans une pièce, de "jouer" ou de "raconter" l'histoire. Au début de la pièce, les Euménides racontent l'histoire des Atrides, où l'emploi du passé simple rapproche la pièce d'un récit (200-1). Les Euménides recréent aussi les scènes entre Electre et Clytemnestre, ou entre Oreste et Clytemnestre, comme elles devraient se passer (203, 233). L'action de la pièce présente une histoire qui rattrape le cours de sa narration. Le Mendiant

raconte ainsi le meurtre d'Egiste et de Clytemnestre, qui a lieu hors scène. Quand Oreste quitte la scène, la femme Narsès demande "Raconte, mendiant", ce qui provoque la réponse de la part du Mendiant: "Deux minutes. Laisse-lui [Oreste] le temps d'arriver" (275). Un peu plus loin, cette narration dépasse l'action en train de se faire, et le Mendiant termine son récit avant qu'Egiste ne soit tué. On entend le régent crier, et le Mendiant ajoute: "J'ai raconté trop vite. Il me rattrape" (277). La pièce tourne ainsi autour d'une tension temporelle entre sa fin prédéterminée par le passé, le temps présent de la narration et le temps de la représentation.

En effet, l'action qui se déroule à ce moment particulier dans l'histoire d'Argos est déterminée par le passé. Ce qui se passe au présent dans la ville jaillit des événements et des circonstances qui datent de vingt ans. La pièce est hantée par le spectre du passé qui détermine l'action actuelle, et qui influence les personnages.

Electre présente un moment de crise où, avant de pouvoir faire face au présent, les personnages doivent d'abord résoudre les conflits du passé, et supporter les conséquences des actions passées. Le passé fait ainsi intrusion dans le présent.

Face au mariage imminent d'Electre au Jardinier, un événement actuel important, Electre et Clytemnestre discutent un événement passé: la chute de l'enfant Oreste des bras de sa mère (219). Bien que le Président

s'écrie "Quel intérêt présente maintenant la question!", les deux femmes continuent à se disputer (219). Ce débat démontre comment le passé, supprimé pendant des années, peut éclater dans le présent:

Egisthe: N'avez-vous pas eu le temps, depuis vingt ans, de liquider ce débat entre vous?
 Electre: Depuis vingt ans je cherchais l'occasion. Je l'ai.
 (219)

Clytemnestre a aussi des raisons pour haïr Electre qui remontent dans le temps. Elle dit ainsi à sa fille: "Depuis dix ans, j'aime Egisthe. Depuis dix ans je remets ce mariage par égard pour toi" (262). Pourtant, selon Clytemnestre, le conflit avec Electre remonte encore plus loin dans le temps: "Nous avons été des indifférentes dès ta première minute" (251). La pièce présente un moment d'éclatement où tous ces conflits passés doivent être résolus.

Le débat un peu ridicule sur ce qui a fait tomber Oreste illustre le même processus de l'irruption des conflits du passé dans les événements importants du présent tels que la mort d'Agamemnon et le bannissement d'Oreste. Devant la menace actuelle des Corinthiens qui attaquent la ville, Electre revient à la question de la mort de son père, bien que la Deuxième Euménide en dise: "Il y a sept ans. C'est de l'histoire ancienne" (247). Encore une fois, Electre et Clytemnestre se disputent à cause d'un événement passé, et cette fois Egisthe s'exclame: "Qu'allez-vous discuter en une heure pareille!" (265). Depuis des années, Electre mène une enquête sur la mort de son père

(269), et depuis sept ans elle ne peut dormir à cause de ce mystère du passé (277). Hantée par le passé, et par le désir de le résoudre, Electre n'aide pas la ville à combattre la menace du présent.

Du point de vue d'Electre, l'action de la pièce présente une attente. Autrefois, elle attendait son père, plus récemment elle attendait son frère vengeur, et maintenant elle attend la résolution du passé dans le présent. Quand Electre décrit comment elle avait attendu son père le jour de son retour, elle souligne l'importance du passé à l'égard du présent: "Où en serais-je s'il n'y avait pas encore des heures où j'attends encore, où j'attends le passé, où je l'attends encore!" (252). Quand elle comprend que son père a été tué, elle dit: "Il m'avait parlé mort, le jour même du meurtre, mais cette parole a mis sept ans à m'atteindre" (247). Le passé est ainsi venu faire irruption dans le présent. Selon le Mendant, le jour du meurtre, Agamemnon a appelé ses enfants: "Oreste, pour le remercier de le venger un jour, puis la fille, Electre, pour la remercier de prêter ainsi pour une minute son visage et ses mains à la mort" (247). Dans le passé, Agamemnon prévoyait ainsi les événements futurs que présente la pièce. A ce moment dans l'histoire des Atrides, le passé rattrape le présent, atteint Electre, et détermine les événements (les disputes, les meurtres) qui vont garantir un avenir sombre pour la ville, car les membres de la famille royale ne s'occupent pas du problème actuel, à savoir l'invasion corinthienne.

Une fatalité temporelle règne sur Electre. Dès le début de la pièce, il semble que le temps s'écoule vers un moment prédéterminé. Au commencement de l'action, il paraît que l'événement qui marque ce moment est le mariage d'Electre avec le Jardinier. De toutes les sources classiques, l'Electre de Giraudoux ressemble le plus à la pièce d'Euripide.² Dans cette version de l'histoire, ce mariage (avec un laboureur) a déjà eu lieu.³ Du point de vue intertextuel, le mariage futur dans l'Electre de Giraudoux semble être ainsi un événement prédestiné et inéluctable. "Elle sera ma femme dans une heure", déclare le Jardinier, ce qui souligne l'approche rapide de ce moment dans l'histoire (204). Les Euménides soulignent la nature déjà faite de ce mariage quand elles le mettent dans un contexte futur: "Demain sera le lendemain du mariage d'Electre avec son jardinier" (203). Le mouvement vers ce moment et vers cet événement est brisé par la nouvelle qu'Oreste revient à Argos.

Les indications temporelles démontrent qu'en même temps que l'attente du mariage d'Electre, il y a une autre attente. Le Mendiant "circule depuis quelques jours dans la ville" et les Euménides sont "depuis deux jours

² Pour une comparaison des diverses versions de l'histoire d'Electre, telle qu'elle est racontée par Homère, Euripide, Eschyle et Sophocle, voir: Renée Zenon, Le Traitement des mythes dans le théâtre de Jean Giraudoux (Washington: University Press of America, 1981), chapitre III.

³ Euripide, Electre, 858.

dans la ville" (208, 202). Ces personnages attendent non pas le mariage, mais le retour d'Oreste, ce revenant du passé. Le moment de confrontation, quand il faut faire face aux crimes du passé, approche. Selon le Jardinier, les saisons, la manifestation du passage du temps dans le monde, réclament ce moment:

Je ne connais guère les êtres, reine, mais je connais les saisons. Il est temps, juste temps dans notre ville de transplanter le malheur. Ce n'est pas sur notre pauvre famille que l'on greffera les Atrides, mais sur les saisons, sur les prairies, sur les vents (222).

Il est évident que le moment qui constitue le but de l'action dramatique promet d'être tragique, et Clytemnestre avoue: "...jamais nuit ne m'a semblé moins propice" (226).

Le passage du temps nous mène vers le point culminant dans l'histoire des Atrides: Oreste, le fils banni revient confronter le régent qui a usurpé la couronne. Dans l'exemple du mariage d'Electre, nous avons vu comment le passé (ou plutôt un revenant du passé) a brisé le cours du temps présent. Dans le cas de la vengeance d'Oreste et d'Electre, une vengeance qui jaillit du passé, ce moment rétrospectif est brisé par la menace du présent: l'arrivée des Corinthiens. Les personnages se trouvent ainsi sous une double pression temporelle: ils sont menacés par le spectre d'un meurtre passé, et par une invasion présente. Et il faut rapidement résoudre le conflit du passé pour s'attaquer au problème du présent.

Sous cette immense pression, c'est la ville et Egisthe qui perdent, parce que la tâche de résoudre le problème du passé est trop grande: "Egisthe n'a plus qu'à régler pour les siècles l'affaire Agamemnon-Electre-Clytemnestre..." (264). Mais l'histoire de cette famille n'est pas si simple à régler, car, à vrai dire, elle date de bien avant les huit ans dont il est question dans l'enquête d'Electre. Les crimes familiaux remontent au départ de la guerre de Troie, quand Agamemnon a offert sa fille Iphigénie en tant que sacrifice (272), et remontent encore plus loin au jour où "le premier roi d'Argos tua les fils de son frère" (200). Il semble qu'après des générations de meurtres, le temps exige un jour de jugement. "Le temps presse", s'écrient Egisthe et le Capitaine (258, 262). Clytemnestre accuse Egisthe de perdre un "temps précieux", et le Capitaine souligne qu'on ne peut même pas prendre cinq minutes pour revenir aux crimes du passé (264). Le jugement est *maintenant*, et prend la forme de la destruction de la ville par les Corinthiens.

Devant la course précipitée du temps, qui nous mène soit vers le mariage d'Electre, soit vers le moment du jugement, les personnages essaient d'atteindre un moment de relâche temporelle, un hiatus. Au dernier moment, Clytemnestre hésite à accomplir le mariage de sa fille, et quand elle la voit avec Oreste (dont elle ne connaît pas encore l'identité), elle dit: "Si vous êtes digne d'Electre, nous verrons demain" (226). Mais une fois son attente finie, Electre ne permet pas de délais. Réunie avec son frère, et frappée "d'une sorte de

délires incestueux", Electre souligne qu'elle est mariée, et appelle ce moment sa "nuit de nocces" (Zenon, 103; Electre, 225). Le même scénario se répète quand Electre veut savoir si sa mère a un amant:

Clytemnestre: Mais laisse passer quelques jours.
Electre: Quel temps veux-tu gagner? (253)

Encore une fois, Clytemnestre veut ralentir le temps, et écarter le moment prédéterminé, tandis qu'Electre veut accélérer le cours du temps.

Oreste aussi veut prendre une minute de pause, et s'éloigner du moment de la confrontation et du jugement. Il dit à sa soeur,

Nous verrons demain pour la haine. Laisse-moi goûter ce soir, ne fût-ce qu'une heure, la douceur de cette vie que je n'ai pas connue et que pourtant je retrouve. (229)

Pourtant, Electre ne lui accorde qu'un bref délai d'une heure (229).

Apparemment, la perception du temps est relative. Les Euménides disent que la mort d'Agamemnon est de "l'histoire ancienne", tandis que pour Electre, elle est tout à fait récente (247). Oreste veut préserver le moment où il retrouve son passé, tandis que Electre ne veut pas accepter le moindre délai dans sa quête de vengeance. C'est ainsi qu'Electre et le Mendiant se disputent sur la nature relative du temps:

Mendiant: Moi je lui donnerais cinq minutes.
Electre: Cinq minutes de néant...Pauvre cadeau.
Mendiant: On ne sait jamais. Il y a un insecte, paraît-il, qui ne vit que cinq minutes....
Electre: Attendons sa mort, C'est tout ce que j'accorde.
(241)

Le Mendiant semble suggérer qu'on ne mesure pas le temps par des unités abstraites tels que les heures, les minutes ou les secondes. Comme l'exemple d'Electre nous le montre, on mesure le temps par une horloge intérieure, qui peut rendre le passé récent, qui peut apercevoir le présent en tant qu'avenir lointain et peu important, et qui peut faire du moindre délai une éternité épouvantable. Une fois qu'Oreste sait que sa mère a un amant et que son père a été tué, il montre la même impatience qu'Electre: "Et tu savais cela, et tu m'as laissé dormir toute une nuit!" (247).

Quand Egisthe essaie de sauver la ville, il lutte ainsi non seulement contre la pression d'un passé qui réclame un moment de justice dans le présent, mais aussi contre l'horloge intérieure d'Electre qui est prête à sacrifier le présent afin de régler le passé. Egisthe fait des promesses pour l'avenir: "Je m'engage à ce que demain, une fois Argos sauvé, les coupables, s'il y a des coupables, disparaissent, et pour toujours"; mais ces promesses ne satisfont pas aux besoins du passé, et sont ainsi repoussées par Electre (270). Devant ses protestations, Electre affirme qu'elle doit agir maintenant: "Je n'ai que ce moment" (266). Quand Egisthe plaide pour la ville et pour le présent, Electre évoque la fatalité temporelle:

Egisthe: Il me faut cette journée. Donne-la-moi. Ta vérité, si elle l'est, trouvera toujours le moyen d'éclater un jour mieux fait pour elle.
 Electre: L'émeute est le jour fait pour elle.
 Egisthe: Je t'en supplie. Attends demain.

Electre: Non. C'est aujourd'hui son jour. J'ai déjà trop vu de vérités se flétrir parce qu'elles ont tardé une seconde.
(269)

Electre comprend la nature du temps mieux qu'Egisthe. Elle sait que le moment du jugement est prédéterminé par les circonstances temporelles, et qu'il ne faut pas le gaspiller.

Cette pression temporelle qui marque la pièce joue un rôle pour déterminer les personnages. Electre et Egisthe ont tous les deux subi des transformations qui sont prédéterminées par le temps. La pièce présente un moment non seulement de jugement, mais de déclaration aussi, où chacun prend le rôle que le temps lui avait confié.

Le Mendiant soutient qu'Electre est comme une louve dangereuse qui attend le moment de se déclarer: "un de ces jours, tout à coup, elle va faire son signal, comme il dit, elle va commencer à mordre, et à mettre la ville sens dessus dessous" (214). Le Mendiant reconnaît le danger qu'Electre pose à la tranquillité de la ville, alors il demande, "Quel jour, à quelle heure se déclare-t-elle? Quel jour devient-elle louve? Quel jour devient-elle Electre?" (214). Notons que cette déclaration tourne autour d'une question d'identité: Electre doit devenir *Electre*. Cette *Electre* absolue pré-existe dans la mythologie, et dans les textes qui datent d'avant celui de Giraudoux. Le personnage principal de Giraudoux doit rattraper le cours de l'histoire et réaliser sa destinée.

Le conflit dans Electre jaillit du fait que ce moment de déclaration, où Electre réalise son rôle prédéterminé par l'histoire, s'applique aux autres personnages aussi. C'est ainsi que le Mendiant déclare:

La question, aujourd'hui...est de savoir si le roi se déclara dans Egisthe avant qu'Electre ne se déclare dans Electre. Il faut donc qu'il sache le jour où cela arrivera pour la petite, afin de pouvoir la tuer la veille... (215).

Egisthe n'a pas prévu le moment où Electre réalisera son rôle de fille vengeresse, car il ne s'attendait pas à ce qu'Oreste revienne. Le Mendiant constate qu'Electre "se déclarera sûrement à la minute où un homme la prendra pour la première fois dans ses bras", et Oreste prend justement sa soeur dans ses bras (215). Il est peu surprenant que ce revenant du passé soit le catalyseur de la déclaration de cette femme obsédée par le passé. La réunion avec son frère, une incarnation du passé, précipite la transformation d'Electre.

Egisthe, par contre, doit échapper au passé pour réaliser son rôle en tant que protecteur de la ville. Marqué par ses crimes du passé, Egisthe déclare: "hier, j'étais lâche" (261). La menace du présent, à savoir l'invasion des Corinthiens, transforme le régent en roi. Il dit à Electre: "Un roi te demande aujourd'hui pardon de l'insulte que t'a faite hier un débauché" (262). Le fait qu'il pourrait sauver la ville au moment actuel permet à Egisthe de se débarrasser de sa culpabilité en ce qui concerne le passé.

Egisthe et Electre prétendent tous deux que la ville leur avait été donnée ce matin même (260, 267). Egisthe veut oublier le passé, et remettre la justice et la punition des crimes anciens à un moment futur, tandis qu'Electre veut faire renaître le passé dans le présent et elle ne permet pas de délai.

Le moment clef, le moment de déclaration, de destruction et de purification, c'est l'aurore. Le Mendiant conseille à Electre de mettre en marche son plan de vengeance dès l'aurore:

...de neuf heures du matin quand les ouvriers déclarent leur grève, de six heures du soir quand la femme avoue, et caetera: ce sont de mauvais départs, c'est toujours mal éclairé....pars de l'aurore. (242)

Pour purifier la ville des crimes passés, il faut "que ce matin le jour et la vérité prennent leur départ en même temps" (242). L'aurore, c'est le moment du sacrifice, où Electre risque le présent pour revenir au passé. Son refus d'aider Egisthe à défendre la ville produit des effets apocalyptiques. La ville brûle, mais dans la lueur confuse de l'incendie et de l'aurore, Electre voit un indice d'espoir. Elle regarde la ville en ruines et déclare: "Depuis une minute, je sais qu'elle renaîtra" (277). Cette purification par le feu, et la renaissance qu'Electre prévoit, se traduisent par la structure temporelle de la pièce:

La Femme Narsès: Comment cela s'appelle-t-il, quand le jour se lève, comme aujourd'hui, et que tout est gâché...
Le Mendiant: Cela s'appelle l'aurore. (278)

L'aurore est un moment entre les ténèbres de la nuit (le passé), et la lumière du jour (l'avenir). C'est un moment de suspension dans le temps, où Electre peut incarner le passé et la punition des crimes passés, en même temps qu'elle évoque l'avenir et la renaissance de la ville. Comme le soleil renaît après chaque nuit au moment de l'aurore, Argos renaîtra, le spectre de son passé finalement banni.

Considérons maintenant comment la structure temporelle de la pièce reflète la double pression du passé et du présent, et le sens d'un avenir sanglant inéluctable. L'action de la pièce est resserrée dans le temps, et se déroule en vingt-quatre heures. Le premier acte commence le jour du mariage d'Electre à un jardinier, qui est interrompu par la nouvelle qu'Oreste revient à Argos, et cet acte finit tard le soir (231). Le premier acte présente ainsi le retour du passé à Argos. Pendant l'entracte (le lamento du Jardinier ainsi que la pause actuelle), la nuit passe, Electre et Oreste dorment, et il y a un hiatus dans la course précipitée vers le moment d'éclatement. Pendant l'entracte et son sommeil, Electre est censée avoir entendu la voix de son père avec un message du passé (247). Le deuxième acte commence "Peu avant le jour" (240) et traite la menace du présent, car l'invasion corinthienne commence (258). A la fin de la pièce, le jour se lève, ce qui marque la réalisation de l'avenir prédéterminé de la ville, et une nouvelle époque purifiée des crimes du passé.

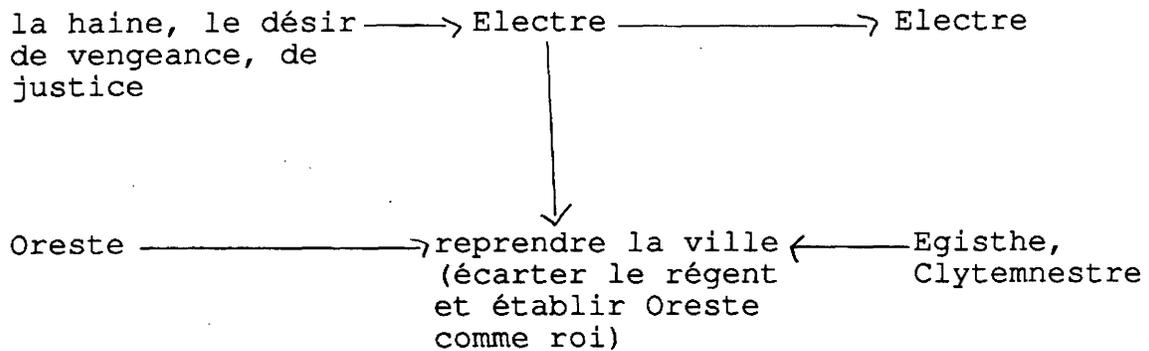
Dans cette durée limitée, la présence des Euménides illustre la pression temporelle qui s'opère dans la pièce, et l'importance du temps dans l'histoire de la famille. D'une part, elles sont l'incarnation du spectre du passé car elles se rappellent l'histoire des premiers rois d'Argos, la mort d'Agamemnon et la chute d'Oreste (200). D'autre part, elles représentent l'avenir, car elles prévoient le meurtre de Clytemnestre et d'Egiste par Oreste, ainsi que la fuite et la mort d'Oreste (234, 277).

Les Euménides soulignent aussi l'écoulement du temps vers le moment de déclaration d'Electre. Au début de la pièce, elles sont trois petites jeunes filles. Mais au fur et à mesure que l'action avance, elles grandissent, et à la fin les Euménides "ont juste l'âge et la taille d'Electre" (277). La structure jour-nuit-matin de la pièce, et la présence des Euménides reflètent ainsi la transformation temporelle de la ville. Argos atteint son avenir prédéterminé quand l'intrusion du passé dans le présent ne permet pas aux personnages de faire face à la menace actuelle. Au fur et à mesure que les Euménides grandissent, le temps nous porte vers le moment de crise, et leur développement rapide est une mise en abyme de la course précipitée et inéluctable de la ville vers sa destruction.

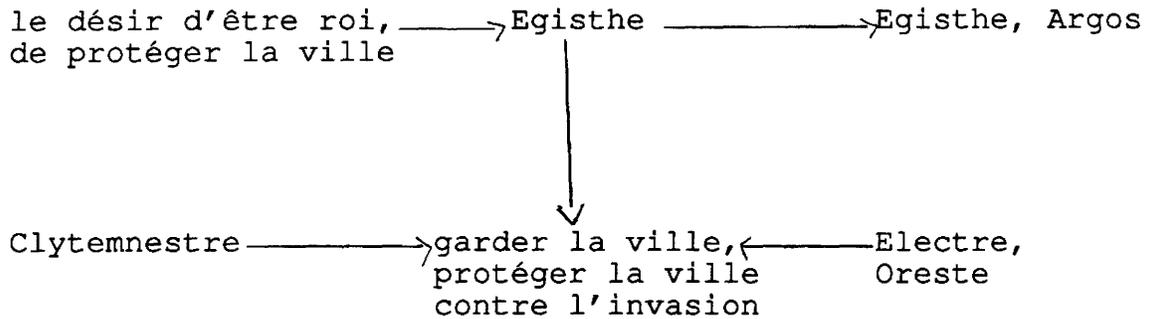
Figure 2.

Les modèles actantiels d'Electre.

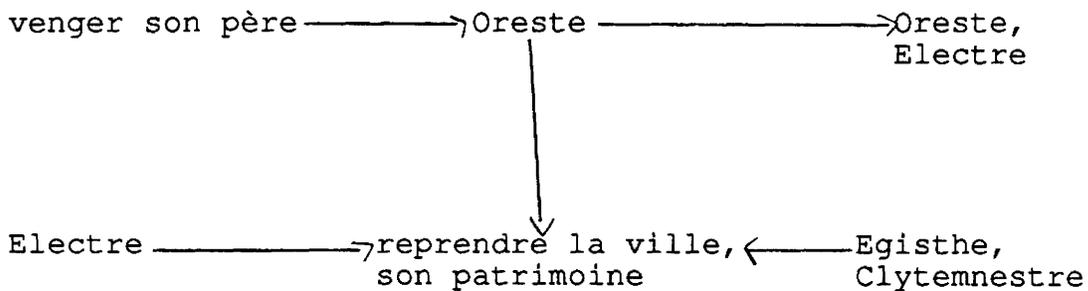
Modèle I.



Modèle II.



Modèle III.



Un endroit précis est spécifié dans le titre de La Folle de Chaillot, ce qui indique l'importance de l'espace dans cette pièce. L'espace de Chaillot fonctionne non seulement comme un lieu scénique où se passe La Folle de Chaillot, mais aussi comme un actant dans l'action de la pièce. L'espace définit les divers personnages dans La Folle de Chaillot, et joue un rôle quant à l'action de la pièce en tant qu'objet actantiel. Nous proposons deux modèles actantiels (Figure 3) pour analyser l'action de La Folle de Chaillot. Dans le premier modèle, un sujet collectif qui comprend les membres de "l'Union bancaire du sous-sol parisien" (193) a comme objet l'espace de Chaillot, car cet espace promet de lui fournir beaucoup d'argent. La Folle de Chaillot est le sujet du deuxième modèle, et les membres de son entourage (les autres Folles, les gens originaux qui fréquentent le café) deviennent ses adjuvants. Son objet est la protection de Chaillot contre les projets de l'Union, et la préservation de la ville. Dans chaque modèle, le sujet de l'autre modèle fonctionne comme opposant. L'espace mimétique de la pièce subit des transformations qui reflètent la lutte entre ces sujets/opposants.

Les personnages de La Folle de Chaillot se définissent à travers l'espace diégétique, et leur statut, soit comme envahisseurs, soit comme protecteurs de l'espace, se dégage à travers leurs tentatives de manipuler l'espace. A la rencontre de l'Union, les divers membres se présentent et

résumant leurs anciennes activités, qui sont souvent liées à l'espace. Le Baron était impliqué dans des escroqueries de propriété: "Ma vie jusqu'à cinquante ans fut simple, mon activité se bornant à vendre une des propriétés léguées par ma famille pour chacune de mes amies. J'échangeais des noms de lieu contre des prénoms" (185). Le fait que le Prospecteur voyage beaucoup (193) ainsi que la déclaration du Président: "Ma première dactylo ignore mon vrai domicile", soulignent l'importance, pour ces gens malhonnêtes, de ne pas avoir de domicile fixe (188).

Le titre d'"Union bancaire du sous-sol parisien" (193), que propose le Prospecteur pour cette association collective qui se rencontre au café, indique que l'espace est l'objet de leurs machinations. Le titre de "Prospecteur" établit d'ailleurs le statut de ce personnage en tant qu'explorateur et exploitateur de l'espace, car "prospector" veut dire "parcourir une région, un lieu pour y découvrir une source de profit" (Le Petit Robert, s.v. "prospector"). "Paris est le lieu le moins prospecté du monde", alors cet espace attire l'intérêt du Prospecteur (194).

Selon le Prospecteur, "L'or du Rhin est moins bien gardé par ses gnomes que l'or de Paris par ses gardiens de square" (195). Paris a échappé à la prospection car certains espaces sont d'une beauté qu'on ne veut pas détruire, et la prospection est essentiellement la destruction de l'espace:

Ils disposent à la surface de la terre, sous forme de sites ou de villes, des beautés que le respect humain empêche de livrer à notre exploitation, ou à notre saccage, si vous voulez, car là où nous passons ni le gazon ni le monument ne repoussent (194).

L'espace peut avoir aussi des connotations historiques, comme dit le Prospecteur quand il se plaint, "Je n'ai pu empêcher le garçon de me conter qu'à cette même place Molière, Racine et La Fontaine venaient jadis assidûment boire leur vin d'Auteuil" (196). La ville de Paris est ainsi un "dépotoir du passé" où s'accumulent

autour des carrefours, au coude des collines, aux terrasses des cafés et des jardins, au flanc des cimetières, les nappes spirituelles qu'ont dégagées depuis des siècles les âmes illustres (195).

Le Prospecteur se plaint parce que l'espace de Paris résiste à ses tentations d'exploration. Son enjeu lui échappe car le voile de l'histoire protège l'espace:

Partout dans ces quartiers où je discerne l'effluve du bitumes, du fer, du platine, un effluve plus fort monte des générations mortes, des passionnés vivants, et dissipe l'autre ou le brouille (195).

Si l'espace possède un côté historique qui vaut la préservation, l'espace possède aussi un côté économique, qui vaut l'exploitation, selon les membres de l'Union. L'espace de ce quartier promet la richesse, car il y a du "pétrole dans Chaillot" (195). L'espace devient ainsi le but des membres de l'Union, et ils luttent pour vider Paris des gens qui veulent protéger la ville contre l'exploration et l'exploitation. En regardant les gens originaux qui

fréquentent le café, le Président s'exclame: "Voilà nos vrais ennemis, Baron! Ceux dont nous devons vider Paris, toute affaire cessante!" (198). Le Président vise un nouvel espace, un nouveau monde moderne où tout le monde se ressemble, car

la seule condition d'un monde vraiment moderne: c'est un type unique de travailleur, le même visage, les mêmes vêtements, les mêmes gestes et paroles pour chaque travailleur (198).

Les membres de l'Union projettent ainsi la création d'un monde mécanique et sans individualité, qu'ils domineraient.

Afin d'atteindre leur but, qui est d'exploiter l'espace de Paris et de créer un nouvel espace, il leur faut d'abord se débarrasser de ceux qui se dressent contre eux. Le premier opposant à leur projet est un certain homme qui habite le pavillon au coin du quai, et qui est, selon le Prospecteur, "L'ingénieur qui depuis vingt ans refuse tout permis de prospection pour Paris et sa banlieue. Le seul personnage que j'aie trouvé en ce bas monde insensible à nos arguments" (198-9). Pour mettre fin à cette opposition, le Prospecteur propose la destruction de l'espace de son opposant: "Le pavillon de notre ennemi l'ingénieur va sauter" (199).

Avant d'être prospecteur, le Prospecteur était déjà impliqué dans la manipulation de l'espace. Il déclare qu'il a assuré "l'expulsion de locataires insolubles" pour un huissier de Charonne, et ajoute qu'il a expulsé "trois cents

familles italiennes d'un bloc qu'aucune police n'avait pu libérer" à Buenos Aires (200). Son pouvoir sur l'espace semble être absolu, alors il proclame, "Vous voyez que ce sera pour moi un jeu d'enfant de débarrasser Chaillot de cette horde" (200). Ses citations soulignent son statut en tant qu'exploiteur et manipulateur de l'espace. Mais le Prospecteur se vante sans se rendre compte du pouvoir spatial de La Folle de Chaillot.

Aurélie, La Folle de Chaillot, se définit à travers l'espace aussi. Comme son titre le suggère, elle appartient à l'espace de Chaillot, tandis que les hommes de l'Union y sont des intrus. En parlant de La Folle, le Président se plaint, car "Le garçon l'installe avec des grâces de pied, et sans qu'elle ait à consommer, au meilleur point de la terrasse" (198). Mais le Garçon déclare, "Elle est ici chez elle", et il insiste sur l'identité spatiale d'Aurélie en répétant deux fois: "C'est la Folle de Chaillot" (197). Quand elle parle à l'Egoutier, La Folle montre une sensibilité envers tout espace. Quoique les égouts soient l'endroit où les gens jettent "toutes les rognures et tous les déchets de leur vie", La Folle avoue: "[je] me suis toujours arrangée, en ce qui me concerne, pour que les égouts soient toujours propres et embaumés" (221). Tandis que le Prospecteur veut détruire même les beaux endroits historiques, La Folle fait de son mieux pour embellir les endroits laids. Ces répliques établissent le statut de La Folle en tant que protectrice de la beauté spatiale.

Les autres "Folles" s'identifient à travers l'espace aussi; elles se nomment La Folle de Passy, La Folle de Saint-Sulpice, et La Folle de la Concorde. Il semble que chaque quartier de Paris ait une folle, une sorte de bonne fée, dont la présence préserve l'individualité du quartier. Les Folles sont attachées à leur espace particulier, comme le signale Constance, La Folle de Passy en disant: "Je me suis toujours demandé pourquoi tu habitais Chaillot" (226). Les autres Folles ne trouvent rien de surprenant dans le fait que Chaillot, l'espace d'Aurélié, sera détruit: "Ce n'est que cela? Tu viendras habiter Passy"; "Vous viendrez à Saint-Sulpice" (226). Il paraît que les espaces où se trouvent de telles gens sont de plus en plus rares, et la pièce montre l'exclusion et la séquestration des gens originaux. Un droguiste met Constance dehors quand elle entre dans son magasin, tandis que Gabrielle (La Folle de Saint-Sulpice) se barricade dans sa chambre (230). Cette idée de séquestration des originaux réapparaît quand les membres de l'Union viennent voir la source de pétrole que la Folle prétend avoir trouvée. Le Prospecteur apporte avec lui un papier que la Folle doit signer, et il explique à ses camarades que ce papier est de "quoi l'enfermer comme folle. La maison de santé est prévenue" (250). Le Chiffonnier déclare: "L'époque des esclaves arrive. Nous sommes là les derniers libres" (214). Les gens originaux seront ainsi les victimes des machinations spatiales de l'Union.

Jusqu'à ce moment, les Folles avaient accepté leur séquestration et leur aliénation. La Folle de Chaillot vit dans un espace clos et isolé où peu de gens pénètrent. Quand elle envoie Pierre chez elle, Aurélie déclare qu'il y a beaucoup à faire dans cette "chambre où un homme n'a pas pénétré depuis vingt ans" (217). La Folle s'impose des contraintes spatiales. Elle n'est jamais retournée aux endroits qu'elle avait visités avec Adolphe Bertaut, donc elle ne sait pas ce qui se passe dans le monde: "Est-ce qu'il y a encore un parc de Saint-Cloud, un parc de Versailles? Je n'y suis jamais retournée" (247). Cette séquestration qu'elle s'impose présente un double danger, d'une part pour La Folle elle-même: "Je n'ai jamais repris le tournant de la rue Bizet ... Je fais le tour par la place des Etats-Unis. C'est dur l'hiver, par le gel. Je tombe toujours une ou deux fois"; d'autre part pour son espace, car Aurélie n'est plus au courant de ce qui se passe dans Chaillot (247).

Les Folles détiennent le pouvoir nécessaire pour protéger l'espace contre les méchants, mais il faut d'abord qu'elles prennent conscience de ce qui se passe dans le monde, et puis il faut qu'elles veuillent agir. Quand Aurélie apprend le danger posé au monde par les méchants, elle demande ce qu'on lui cache; mais le Chiffonnier lui répond: "C'est vous qui vous le cachez" (212). Une mise en abyme spatiale de la séquestration volontaire des Folles se trouve dans l'image des serins de Gabrielle. Les voix lui disent de les lâcher, mais ils "ne veulent pas sortir de la cage. La porte est ouverte" (231). Les

Folles doivent aussi résister à la tentation de rester dans leurs petits espaces isolés et protégés. Elles doivent manipuler l'espace non seulement pour préserver Chaillot, mais aussi pour préserver l'espace où elles peuvent vivre en liberté.

L'action de la pièce présente ainsi une lutte spatiale: l'invasion, dans Chaillot, des méchants qui veulent expulser les originaux et détruire l'espace, et la résistance de ces gens qui veulent protéger l'espace. Quand La Folle demande si les membres de l'Union "parlent de détruire Chaillot", Pierre précise que cette opération est vaste: "De fond en comble. Et tout Paris. Ils ont un plan de prospection qui ne laisse rien de la ville. Ils veulent tout sonder, tout fouiller" (212). Selon Le Chiffonnier, ce qui se passe à Chaillot est un microcosme de ce qui se passe dans le monde entier: "Il y a une invasion, Comtesse. Le monde n'est plus beau, le monde n'est plus heureux, à cause de l'invasion" (213). Les mauvaises gens, qui "mènent tout" et "gâtent tout", font sentir leur présence dans l'espace:

On les trouve près de la Bourse, mais il ne crient pas,
près des îlots de maisons qu'on va démolir, mais il ne
travaillent pas, près des tas de choux aux Halles, mais ils
n'y touchent pas. Devant les cinémas, mais ils regardent
la queue, ils n'entrent pas (214).

Ces gens n'appartiennent pas à l'espace, mais veulent l'exploiter, comme le Prospecteur et les autres membres de l'Union. La Folle annonce ainsi que "Des bandits veulent détruire Chaillot", mais elle comprend pourtant que cette

invasion qui commence dans l'espace qu'elle aime s'étalera sur toute la ville avec des conséquences graves pour les gens originaux:

Saint-Sulpice est condamné, et Passy. Vous risquez d'être délogées sans retard et d'errer dans Paris comme deux vieilles chouettes (226-7).

L'incrédulité des Folles accueille cette déclaration:

"Pourquoi les hommes détruiraient-ils Saint-Sulpice? C'est eux qui l'ont construit" (227). Les Folles démasquent ainsi la contradiction fondamentale de toute construction: "L'édifice le plus neuf n'est que le mannequin d'une ruine" (227). En considérant le mouvement écologique de l'heure actuelle, La Folle de Chaillot, avec ses condamnations de la prospection et du développement urbain, démontre une modernité frappante, surtout à cause de proclamations telles que la suivante:

Tout ce qu'ils bâtissent comme maçons, ils le détruisent comme francs-maçons. Ils bâtissent des quais en détruisant les rives, voyez la Seine, des villes en détruisant la campagne, voyez le Pré-aux-Clercs, le Palais de Chaillot en détruisant le Trocadéro (227).

La Folle décrit la transformation de l'espace qui menace le monde moderne: le développement qui promet la progression et la création d'un nouvel espace dépend de la destruction de l'espace actuel.

"Je vais surveiller où en sont les mauvaises gens de Chaillot", déclare Aurélie, ce qui établit son statut en tant qu'activiste écologique et

gardienne de l'espace (209). Les membres de l'Union sous-estiment la puissance de La Folle, et comptent la vaincre et l'enfermer. Mais elle ne craint pas la menace de séquestration et de mort que représentent ces hommes. Tous ceux qui tentent d'envahir son espace doivent être prêts à lutter contre une femme qui déclare: "ce sont ceux qui entrent chez moi qui sont tués" (206).

Au début de la pièce, La Folle ne croit pas au pouvoir spatial des membres de l'Union. Elle déclare: "Le monde est beau et heureux. C'est Dieu qui l'a voulu. Nul homme n'y pourra rien" (212). Mais le Chiffonnier et Pierre lui montrent qu'elle se cache la vérité, et que ces hommes peuvent réaliser la création d'un "monde misérable" (212). La Folle demande ensuite à ses amis s'ils peuvent tolérer "un monde où l'on ne soit pas heureux, du lever au coucher" (215). Elle les incite à lutter pour l'espace de Chaillot, parce que ce qui se passe dans le microcosme de cet espace limité représente la lutte qui a lieu dans le macrocosme: "Il s'agit du monde...du monde entier" (224). La Folle vise une transformation spatiale qui préservera tout ce qu'il y a de beau dans le monde pour "en faire le paradis" (224). Dans les deux modèles actantiels, il s'agit ainsi d'une transformation de l'espace selon les buts particuliers des sujets. L'ironie de la pièce tourne autour du fait que les Folles sont celles qui visent une transformation raisonnable et non destructrice: "Nous ne pouvons

plus compter pour ramener le monde à la raison que sur les personnes telles que nous" (230).

Les membres de l'Union ne sont pas les seuls à manipuler l'espace pour atteindre leur objet. La Folle sait le manipuler aussi. On lui dit qu'il y a trop de méchants dans le monde pour les combattre, mais elle répond qu'il faut utiliser l'espace pour les vaincre. Il faut "les réunir tous dans le même lieu", et puis "les rayer de ce monde" (231-2). La Folle de la Concorde affirme l'efficacité de ce plan: "Toutes les batailles ont ce principe. Tu rassembles dans le même lieu tous tes ennemis, et tu les tues" (235). Aurélie réunit ainsi "tous les criminels du monde" dans le sous-sol d'un bâtiment à Chaillot, et puis demande à son entourage si elle peut "les éliminer de ce monde" (235, 244). La Folle de Chaillot prépare une purification de l'espace qui le purgera des méchants qui manipulent l'espace pour leurs propres fins.

Les rôles dans la pièce sont renversés, car La Folle arrange la séquestration des méchants. Poussés par leur avidité pour l'argent, tous ceux qui viennent voir la source, ainsi que l'homme qui veut tuer les chats de La Folle, descendent aux égouts où Aurélie les enferme (249).

Les méchants se retrouvent dans l'espace sale et noir qu'ils méritent, et La Folle réalise ainsi son but actantiel, la transformation de l'espace: "Et voilà. Le monde est sauvé. C'est fini" (253). Mais La Folle continuera dans son rôle de

gardienne de l'espace, car elle dit, "Dès que menacera une autre invasion de vos monstres, alertez-moi de suite" (256).

L'espace mimétique de la pièce reflète cette lutte entre La Folle et les membres de l'Union, et subit des changements qui reflètent la transformation de l'espace. Le premier acte a lieu sur la Terrasse de chez Francis. Ce café est un espace de couleur, de gaïté et d'individualité, où on voit des personnages divers tels un Chanteur, une Bouquetière, un Chiffonnier, un Sourd-Muet, un Marchand de lacets, un Jongleur, un Hurluberlu et La Folle. Assis à la terrasse, le Président s'exclame, "C'est une foire ici!", et puis il ajoute: "Ce café est vraiment la foire aux miracles!" (187, 192). C'est un espace magique, où les anneaux du Jongleur restent en l'air, et où on se souvient, comme par miracle, des paroles d'une chanson oubliée (191-2). Le Président se plaint parce que dans ce "quartier même qui est notre citadelle, qui compte dans Paris le plus grand nombre d'administrateurs et de milliardaires" on voit "ces revenants de la batellerie, de la jonglerie, de la grivèlerie" (198). L'espace du premier acte est ainsi un espace tout à fait théâtral. Et cet espace carnavalesque résiste aux tentatives des membres de l'Union qui veulent le dominer. Le Prospecteur déclare: "Ils ont disposé autour de ce café une atmosphère, une animation qui distrait mes sens" (195).

Le deuxième acte, qui se passe selon La Folle "dans ce sous-sol où le propriétaire autorise ma sieste", présente une progression spatiale, une

descente. Cet espace est aussi un espace théâtral, car La Folle et son entourage y mettent en scène un simulacre de procès. Le sous-sol devient un tribunal où La Folle et ses amis jugent les actions des méchants. Cet exercice théâtral a des conséquences graves, car La Folle prend lors de ce jeu la décision d'enfermer les méchants pour les rayer de la terre.

Un mur de cette chambre du sous-sol pivote, et révèle "un passage qui descend presque à pic" (222). Quand La Folle demande où mène l'escalier du passage, L'Egoutier répond, "Nulle part. Après soixante-six marches, on trouve un carrefour en étoile dont chaque chemin aboutit à une impasse" (223). Cet espace annexe, qui est encore plus bas que le sous-sol, devient la prison des méchants, où il sont envoyés après le procès dans l'espace tribunal du sous-sol.

Ce mouvement vers un espace de plus en plus bas évoque un mouvement vers l'enfer. Dès le premier acte, les répliques prévoient cette descente en enfer que subissent les méchants. Le Chanteur fait allusion à "l'orchestre infernal" (185, 191), tandis que le Président dit: "Qu'il aille au diable!" (191). Et le Directeur, descendant vers "la source" aux égouts, crie: "C'est vraiment Dante aux enfers..." (251). Comme Pierre le sait, une fois mêlé dans des affaires malhonnêtes, il est difficile de s'en tirer, et le chemin qui mène vers les machinations infernales, et vers l'enfer est un terrain glissant.

De cette façon, l'Egoutier dit du passage: "Les marches sont ainsi faites qu'on descend facilement, mais qu'on ne peut les remonter" (223).

Au début de la pièce, l'espace mimétique reflète le monde de beauté et d'individualité que La Folle veut préserver (Acte I). Au deuxième acte, l'espace théâtral du sous-sol évoque un monde de justice pour les petits, tandis que l'espace annexe des égouts sert de prison pour les méchants; et de cette façon, il signale la nature diabolique de leurs machinations, qui les condamne.

L'espace mimétique représente aussi la transformation qu'effectue La Folle dans le monde. Au début de la pièce, l'espace à la surface de la terre (l'espace de Chaillot, de Paris et du monde entier) est appelé "ce bas monde" également par le Prospecteur et par La Folle. Une fois l'espace extérieur vidé des opposants à la beauté, il faut remonter du sous-sol, car "Tout est si beau, là-haut!", tandis qu'il "n'y pas que les hommes ici-bas!" (254-6). L'espace "bas" qui contient des méchants n'est plus l'espace extérieur de Chaillot qui se voit purifié.

Pourtant, le but actantiel de La Folle vise en effet beaucoup plus que la préservation de son espace de Chaillot; son objet est encore plus vaste que la préservation de ce monde. Aurélie déclare à La Folle de Passy, "tu baisses vraiment dans mon estime, Constance, si tu ne parles pas toujours comme si l'univers entier t'entendait,

celui des personnes réelles et des autres" (233). Selon Aurélie, il existe un espace analogue à l'espace du monde réel, et de cet espace "autre" jaillissent les amis invisibles des Folles. Cet autre monde ressent le danger que représentent les méchants au monde réel, car les voix mystérieuses qu'entend Gabrielle chuchotent: "Paris... Angoisse! Paris... Angoisse!" (231).

Aurélie déclare qu'il faut faire signe aux habitants de l'autre monde: "Leur dire que dans ce tohu-bohu et cette mascarade qu'est le monde, il est du moins un petit cercle où ils seront les bienvenus et tranquilles" (233). Quand Constance arrive, Aurélie déclare qu'elle voit "une autre Constance", qui arrive aussi (234). Mais cette Constance de l'autre monde est "jeune et belle" et n'a pas subi les difficultés du monde réel (234). Cet autre espace représente ainsi le monde de l'imagination; le monde de l'originalité préservée. Il faut faciliter le contact entre "ce bas monde" réel et le monde d'illusion afin de préserver la beauté.

L'espace mimétique démontre cette symétrie spatiale, car un espace jumeau de l'espace des égouts existe dans l'espace annexe: "Le mur opposé au mur du souterrain s'est ouvert, et des cortèges sortent..." (254). En enfermant les méchants, et en oubliant le secret pour ouvrir le passage, La Folle protège l'espace contre l'invasion des exploiters. En même temps, elle facilite l'ouverture d'un autre espace, et la libération des gens "qui ont sauvé ou créé une plante" ou qui ont "sauvé des races d'animaux" (254-5). Une des

personnes libérées s'exclame: "C'était un contresens de nous laisser sous terre" (255). La raison et la sensibilité exigent la préservation de l'espace qui est beau. "Il suffit d'une femme de sens pour que la folie du monde sur elle se casse les dents", alors grâce à La Folle de Chaillot, toutes les folies spatiales des hommes méchants sont réparées (256).

La Folle de Chaillot se présente ainsi comme une sorte de mythe moderne, où les Folles, comme les bonnes fées, protègent le monde contre les méchants. La pièce est semée d'intertextualités qui établissent son statut en tant que mythe moderne. Quand le Prospecteur dit "L'or du Rhin est moins bien gardé par ses gnomes que l'or de Paris par ses gardiens de square", il fait allusion à l'épopée allemande Le Chant des Nibelungen (195). "L'Or du Rhin" est d'ailleurs le titre de la première partie du drame lyrique L'Anneau du Nibelung de Richard Wagner.¹ Nous pouvons constater que La Folle de Chaillot reprend le cadre spatial de "L'Or du Rhin". Dans l'opéra de Wagner, le gnome Alberich plonge dans le Rhin chercher l'or, dont la puissance magique lui permettra d'asservir les Nibelungen. Dans La Folle de Chaillot, les membres de l'Union descendent vers la Seine chercher l'or noir, le pétrole, dont la puissance financière leur permettra d'asservir les hommes. L'or du Rhin est

¹ George Lascelles, éd., Kobbé's Complete Opera Book (London: The Bodley Head, 1987) 219-262. Les sources de "L'Anneau du Nibelung" sont *Le Chant des Nibelungen* et le *Völsungasaga*. Pour une comparaison de ces deux mythes, voir: A.T. Hatto, trad., The Niebelungenlied, (Harmondsworth: Penguin, 1969) "An introduction to a Second Reading" et "Appendix IV".

protégé par trois fées, les "Rhinemadchen"; l'or de la Seine par les Folles. Le Secrétaire Général de la Presse publicitaire souligne le statut de fée protectrice de La Folle quand il lui dit, "Je baise respectueusement vos mains de déesse" (251), et puis, "les sources de pétrole ont maintenant leur naïade!" (252).

Au centre de l'épopée allemande et de l'opéra se trouve un anneau magique. Dans La Folle de Chaillot, les références intertextuelles au mythe des Nibelungen se concrétisent dans l'image visuelle des anneaux de diamant magiques du Jongleur:

Le Jongleur termine par des jongleries dans le ciel. Les anneaux ne redescendent pas... (191).

Une fois les anneaux dans l'air, le café devient une "foire aux miracles", où reviennent les paroles oubliées d'une chanson (192).

L'espace mimétique présenté par "L'Or du Rhin" subit des transformations et montre plusieurs niveaux spatiaux. Une fois qu'il possède l'or, Alberich plonge vers le fond du Rhin, puis la scène montre l'espace aérien des dieux. Les dieux descendent dans la grotte souterraine où travaille Alberich. Ils l'emmènent dans leur espace et puis prennent l'anneau magique. Alberich descend ensuite vers la grotte souterraine des Nibelungen. La Folle de Chaillot montre aussi une telle transformation spatiale. Le café (où les anneaux restent dans le ciel) est le monde aérien. La Folle attire les méchants dans son espace (le sous-sol), et puis les condamne à un espace souterrain.

Ce mouvement vers un espace plus bas provoque une autre référence intertextuelle. Quand les syndics de la Presse publicitaire viennent faire signer un contrat à La Folle, leur directeur s'exclame: "C'est vraiment Dante aux enfers..." (251). Nous avons déjà considéré les diverses étapes de cette descente. Ce cadre spatial de l'enfer, ainsi que la référence explicite à Dante, rapprochent La Folle de Chaillot de La Divine Comédie. Les trois parties de ce texte se nomment d'après l'espace où elles ont lieu: "L'Enfer", "Le Purgatoire" et "Le Paradis".² Nous pouvons constater que La Folle de Chaillot partage la même structure spatiale tripartite que La Divine Comédie. Les égouts deviennent la prison ou l'enfer des méchants. Le sous-sol est un espace de jugement à travers lequel passent les méchants ainsi que les gens que La Folle libère (254). L'espace de Chaillot, comme le paradis de Dante, est un lieu plein de musique (grâce au Chanteur et à l'Hurluberlu) et d'harmonie universelle où "Les inconnus s'embrassent" (254). Une intertextualité biblique affirme la présence d'un espace paradisiaque: "Les pigeons volent, et par un, comme les colombes après le déluge" (254).

Comme le montre le garçon au café Chez Francis, l'espace peut avoir des connotations historiques et littéraires: "à cette même place Molière, Racine et La Fontaine venaient boire leur vin d'Auteuil" (196). Les

² Dante Alighieri, The Divine Comedy, Thomas G. Bergin, éd. et trad., (New York: Appleton-Century-Crofts, 1955).

intertextualités spatiales qui lient La Folle de Chaillot aux légendes allemandes et à l'oeuvre de Dante soulignent ainsi non seulement la nature mythologique de la pièce, mais l'importance culturelle de l'espace aussi. Giraudoux reprend les cadres spatiaux de la mythologie et de l'allégorie traditionnelles, de sorte qu'il met l'histoire en valeur à l'heure actuelle, en traitant l'exploitation de l'espace au nom du progrès. La Folle de Chaillot se présente ainsi comme un mythe moderne, qui souligne l'importance de préserver l'espace, ce "dépotoir du passé" (195).

A la différence de La Guerre de Troie n'aura pas lieu, et Electre, La Folle de Chaillot se situe dans un contexte temporel tout à fait contemporain à l'époque de Giraudoux. Or, les références aux personnes réelles aident à situer l'action de la pièce entre les années 1934 à 1940.³ Mais malgré son contexte temporel moderne, La Folle de Chaillot se montre une pièce plutôt mythique que moderne dans sa structure. La pièce présente une action conventionnelle du point de vue de la tradition des légendes: la défaite des méchants, le triomphe des bons; la défaite des grands, le triomphe des petits; la défaite des riches, le triomphe des pauvres. La Folle elle même est beaucoup plus le personnage d'un temps légendaire que du présent. Comme

³ Les éditeurs de l'Édition de la Pléiade notent: "Constance, au cours de la scène entre les *quatre* folles dit: 'Et Poincaré est mort'. Or, Poincaré est mort en 1934. Donc la pièce se déroule après 1934 et avant 1940 [le commencement de l'occupation allemande]" (1787).

aux héroïnes des contes de fées, l'Egoutier lui a promis de révéler un secret (comment ouvrir le passage au sous-sol) au moment où elle en a besoin (222). Elle connaît des mots magiques, des "mots qui ouvrent", qu'elle répète en même temps qu'elle appuie sur le mur (223).

Un conte de fées moderne, La Folle de Chaillot, est semé de références qui évoquent cette qualité mythique de la pièce. Le Baron déclare: "Je me sens dans une légende arabe" (185). Et quand il constate que la prospection utilise des solutions modernes (des bombes) pour se débarrasser des opposants, le Président le corrige en disant: "Erreur. Celle-là est chez nous courante, mais légendaire. Pour ravir un trésor, il a toujours fallu tuer le dragon qui le garde" (199). Le Prospecteur range les défenseurs de la ville au même rayon que les figures légendaires quand il dit, "L'or du Rhin est moins bien gardé par ses gnomes que l'or de Paris par ses gardiens de square" (195). Mêmes ces personnages qui rêvent d'un "monde vraiment moderne" se placent ainsi dans un contexte légendaire (198).

D'autres références établissent la place de cette pièce dans la tradition mythique ou légendaire. Quand Joséphine soutient que les méchants ont le droit de se défendre, elle considère le tribunal des Folles dans le contexte d'un jugement très connu: "Avant le déluge, Dieu a laissé Noé défendre la cause des hommes" (236). Cette allusion biblique se répète après l'enterrement des méchants quand les pigeons volent "comme les colombes

après le déluge" (254). La Folle décrit cette tradition de la défaite des grands et des orgueilleux comme un processus qui se répète: "Ils disent qu'ils sont éternels, et on le croit, et ils font tout pour l'être", mais à la fin de chaque répétition de ce cycle, les méchants "s'évaporent" (254). Le bannissement des méchants dans La Folle de Chaillot reprend le cours d'un cycle hors du temps; alors, quand ils meurent, "c'est la mort d'Attila" de nouveau (254).

Giraudoux mélange dans La Folle de Chaillot des allusions au temps historique devenu légendaire (Noé, Attila) avec le temps mythique des contes (l'or du Rhin et les gnomes, les mots magiques) et le temps actuel (Paris entre 1934 et 1940). Considérons maintenant l'effet de ces divers cadres temporels sur l'action dramatique, les personnages et la structure de la pièce.

L'action de la pièce tourne en effet autour d'un conflit entre le passé et le futur, dont le sort du présent est l'enjeu. Les méchants visent la création d'un "monde moderne" (198). Pour bien établir ce monde mécanique, ils veulent s'écarter du passé qui représente la tradition et la culture françaises, et sont prêts à détruire les bâtiments, les monuments et les quartiers qui sont des souvenirs spatiaux de cette tradition. Ils appellent Chaillot un "dépotoir du passé" qui ne vaut pas la préservation, et ils se précipitent vers l'avenir et la modernité (195).

La Folle et son entourage tournent, par contre, leur regard vers le passé. La pièce est semée de références aux personnes de la Belle Epoque et

de la Troisième République telles que Sarah Bernhardt (186), Léonide Leblanc (209) et Sadi Carnot (235). Il semble alors que La Folle et ses amis veuillent s'écarter de la menace du monde moderne des mecs pour retourner à un temps plus doux et plus simple.

Pour faciliter cette fuite du présent, les Folles se sont chacune créé une temporalité particulière qui n'a pas de rapport avec le cours du temps "normal".

Dans cette temporalité artificielle, les règles de la logique ne tiennent plus:

Gabrielle: Ne vous donnez pas la peine de crier, Aurélie.
C'est mercredi aujourd'hui. C'est un des jours où
j'entends bien.

Constance: Non. C'est jeudi.

Gabrielle: Alors parlez-moi seulement bien en face. C'est
le jour où je vois le mieux. (224)

Comme le dit Constance, "Il y a des jours dans la vie qui sont des bouches d'oubli", et la perception temporelle particulière des Folles les aide à ne pas reconnaître, ou à oublier, tout ce qui les menace (228).

La Folle de Chaillot a en particulier réussi à atteindre un éloignement total du temps présent, et des moyens conventionnels d'apercevoir le temps. Elle appelle Pierre "Fabrice" parce qu'il est midi, et "A midi, tous les hommes s'appellent Fabrice" (205). Un peu plus tard, elle l'appelle Valentin, et quand il essaie de la corriger, elle ajoute: "Vous n'entendez pas sonner une heure? A une heure, les hommes s'appellent Valentin" (218). L'apparence seule de La Folle signale sa perception temporelle unique et son affinité avec le passé, car

elle s'entoure d'objets du passé. Quand elle entre sur scène, les didascalies indiquent: "Souliers Louis XIII. Chapeau Marie-Antoinette. Un face-à-main pendu par une chaîne. Un camée. Un cabas" (196).

La Folle a peur de l'avenir et elle reste ainsi préoccupée par le passé. Elle tient Pierre serré contre elle car elle constate: "Quand on laisse partir quelqu'un, on ne le revoit jamais" (204). Elle a perdu son amie Charlotte Mazamet, ainsi que l'homme qu'elle aimait, Adolphe Bertaut (204). Au lieu de faire face à la peine que ce départ lui a faite, et à sa propre vieillesse, elle se réfugie dans cette temporalité qui ne tient pas compte du cours du temps actuel. La Folle méprise les événements récents, s'est créé un programme pour la journée qui reste toujours le même, et lit toujours le même journal:

Vous pensez bien que je ne vais pas lire ces feuilles du jour qui répandent le mensonge et le vulgaire. Je lis le Gaulois. Et je ne vais pas me gêner la vie avec leurs actualités. Je lis toujours le même numéro. Celui du 7 octobre 1896 (207).

Aurélien ne veut pas se rendre compte de sa vieillesse et se dissocie de l'image d'elle-même qu'elle voit dans la glace. Elle "n'ouvre jamais l'armoire à glace, à cause de cette vieille femme" qu'elle y voit, et demande à Pierre de désencadrer la glace "pour enlever l'image de cette horreur qui m'y regarde" (248, 217). Quand La Folle regarde ses amies, elle voit aussi le spectre de leur passé: elle les voit jeunes et belles, et se rattache à ce que ces femmes étaient autrefois. C'est ainsi qu'elle dit à Constance, "Inutile de venir le jour où

tu viendras seule. C'est à cette Constance si discrète que j'offre les gâteaux que tu enfournes" (234). La Folle reste ainsi ignorante de l'actualité: "Il n'y a plus de parc de Colombes", "Il n'y a plus de Vaudeville", Aurélie et les autres Folles sont de vieilles dames, et les mecs sont au pouvoir (246-7). Le monde a changé, et a vieilli, mais La Folle refuse de reconnaître le passage du temps, ce que le Chiffonnier lui reproche:

Vous, vous vivez dans un rêve. Quand vous avez décidé le matin que les hommes seraient beaux, les deux fesses que votre concierge porte au visage deviennent de petites joues à baiser. Nous, ce pouvoir nous manque. Depuis dix ans nous les voyons débouler, de plus en plus laids, de plus en plus méchants (213).

Les amis de La Folle, les petits, sont conscients de l'écart entre le présent, menacé par l'avenir mécanique des méchants, et le passé. Le Chiffonnier fait un long discours sur les différences entre "Autrefois", quand les gens que "vous rencontriez étaient comme vous" et "c'était l'égalité" (213), et "Maintenant", où "le monde est plein de mecs" qui dirigent, et où "l'époque des esclaves arrive" (214). Selon le Chiffonnier, il y avait un moment de rupture il y a dix ans, où "l'invasion commençait" (213). La pièce présente un jour d'illumination pour La Folle, où elle se rend compte des machinations des mecs.

"Quel est le titre d'aujourd'hui?" demande le Baron par rapport à la société qu'il est en train de fondre avec ses camarades (187). Le Prospecteur

a besoin de fonds "avant midi", alors il se joint à l'opération (192). Les sociétés de ces mecs ne durent pas longtemps, mais sont les produits de leurs besoins actuels. La Folle se rend ainsi compte que les "hommes de deuxième ordre" (229) dirigent le monde du présent, et que les petits se trouvent sous "le règne du Veau d'Or" (autre allusion biblique qui souligne la nature cyclique de cette histoire) (230). C'est-à-dire que le présent n'est pas authentique:

Ils ne fabriquent plus de vraie poudre d'amidon... Les fausses dents ne sont plus de vraies dents... Et tu penses bien que ce qu'il font avec leurs produits, ils le font avec leurs sentiments. Ce qu'ils doivent avoir à la place de leur sincérité, de leur foi, de leur générosité, je n'ose même pas me le demander (229).

Nous avons déjà démontré comment les méchants manipulent l'espace pour leur propre bien. De la même façon, ils manipulent le temps, ce qui pousse La Folle à déclarer:

Ils usent l'espace et le ciel avec leur lunettes d'approche, et le temps avec leurs montres. L'occupation de l'humanité n'est qu'une entreprise universelle de démolition (227).

Aurélie a toujours refusé d'accepter ce présent qui n'est pas authentique avec ce qu'il produit de faux. Elle s'est ainsi réfugiée dans le passé et sa temporalité particulière. Mais une fois que La Folle reconnaît comment ces mecs menacent le présent, et comment ils veulent couper le cours du temps et détacher Chaillot de son passé, elle se décide à agir. Tuer les méchants sert une double fonction temporelle. D'une part, les rayer du

monde évite la progression temporelle vers ce "monde moderne" dépourvu d'authenticité, et permet un retour à un temps plus doux. D'autre part, cette action permet à La Folle de faire face à son propre passé.

La perception du temps de La Folle est confuse: elle mélange les événements présents et passés au hasard. Pour Aurélie, les insultes du passé sont tout à fait récentes. C'est ainsi qu'elle se plaint d'avoir perdu son boa il y a cinq ans (197), et puis confond cet incident passé avec la menace présente que pose le Prospecteur: "Il m'a volé mon boa et vous [Pierre] a demandé de me tuer" (206). Aurélie se rappelle toujours une mercerie qu'on lui avait volée à l'âge de 7 ans (248), et ce souvenir la décide à enfermer le Sale Monsieur ainsi que les présidents et les directeurs:

La Folle: Les merceries d'enfant vous intéressent, en carton vert, avec bordure d'or?

Le Sale Monsieur: Quand je les vois, je les brise. (253)

Renfermer ce monsieur est pour Aurélie une récompense qui répare les torts du passé. Elle peut ainsi faire face à la défection d'Adolphe et vivre dans le présent. Quand les Adolphe apparaissent et demandent sa main, elle crie alors: "Trop tard! Trop tard!" (255). Dans le passé, Adolphe avait toutes les occasions possibles pour demander sa main, mais il ne s'est pas déclaré. Et maintenant Aurélie veut vivre dans le présent, et ne songe pas à retrouver le temps perdu. Elle conseille alors à Irma et à Pierre de s'embrasser, car elle sait ce que fait le cours du temps. Si les amoureux laissent "une seule minute

se loger entre eux, elle devient des mois, des années, des siècles" et ils commenceront à vivre dans le passé (256). Il faut qu'Irma et Pierre s'embrassent, "sinon dans l'heure elle sera la Folle de l'Alma et il lui poussera la barbe blanche" (256). Mettre Irma et Pierre ensemble sans délai est une compensation pour les années perdues du couple Aurélie/Adolphe. Une fois qu'elle a éliminé les méchants et refusé Adolphe, La Folle déclare: "Assez de temps perdu" (256). Elle peut enfin s'occuper des "affaires sérieuses", telles que protéger les animaux, dans un présent libre des regrets du passé, et de la menace d'un avenir mécanique et malheureux.

En arrêtant cette course précipitée vers le "monde moderne", La Folle de Chaillot démontre l'étrange pouvoir de gagner du temps pour les autres. Quand le Sergent de ville cherche le noyé et crie "Je n'ai pas le temps, Comtesse!", La Folle lui répond: "Vous avez tout le temps" et lui montre Pierre allongé sur ses genoux (204). Pour Pierre, victime du chantage des méchants, être dans les bras de La Folle représente "la seule fois depuis bien des jours, sans doute, où il se sente en liberté" (211). Quand La Folle déclare "Ce soir vous serez innocent, Fabrice, et ton air sera élastique, jongleur, et ton absinthe libérée, Martial", elle prévoit un retour au passé, à un temps plus heureux (216).

La structure temporelle de La Folle de Chaillot reflète ce mouvement du présent au temps idéal d'autrefois. L'action de la pièce est resserrée dans

un délai de trois heures. Au premier acte, qui commence le matin, le passage du temps est clairement démarqué. La scène se déroule autour du midi (quand la bombe est censée exploser), l'heure qu'on attend (199), et qu'on entend sonner (200). L'action dure à peu près une heure, car on entend sonner une heure avant la fin de l'acte (218). L'action qui se déroule sur scène correspond bien à ce délai fixé. Vers la fin de l'acte, quand La Folle met en marche son plan, le rythme de l'action commence à s'accélérer. Aurélie convoque ses amies pour deux heures, dicte une lettre qui va être distribuée "dans l'heure", et convoque les méchants à son sous-sol "sans retard et par les moyens les plus rapides" (216-7).

Pendant l'entracte, une heure (entre 1h et 2h) se passe, et le deuxième acte, qui commence à deux heures environ, dure aussi à peu près une heure: un des méchants précise qu'il est "trois heures passées" vers la fin de la pièce (251). Le temps de ce deuxième acte ne correspond pas tout à fait à l'action qui se déroule. Le rythme frénétique continue, et La Folle est consciente de la pression temporelle. Elle répète à plusieurs reprises que le temps les presse (222, 235), qu'elles n'ont pas beaucoup de temps (229, 231), que les méchants vont arriver "dans un quart d'heure" (232), et qu'il leur reste "dix minutes à peine" pour le tribunal (236). Pendant ce quart d'heure, La Folle a quand même le temps de monter le tribunal, d'écouter le plaidoyer du Chiffonnier, de passer son jugement, d'écouter ses amis chanter la Belle

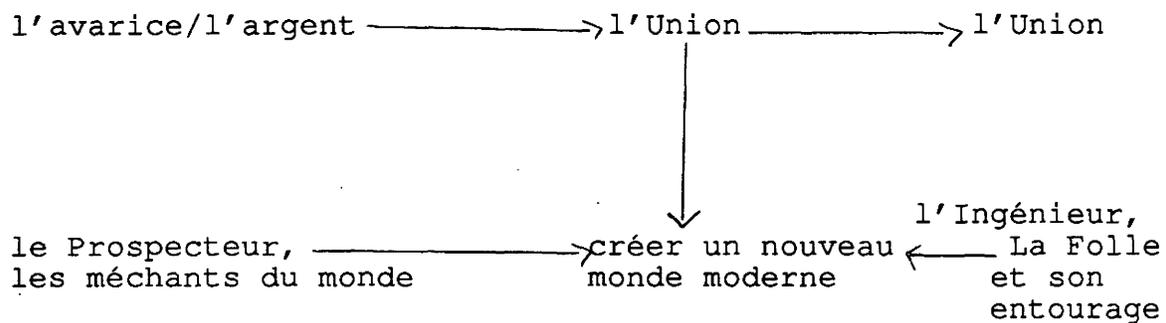
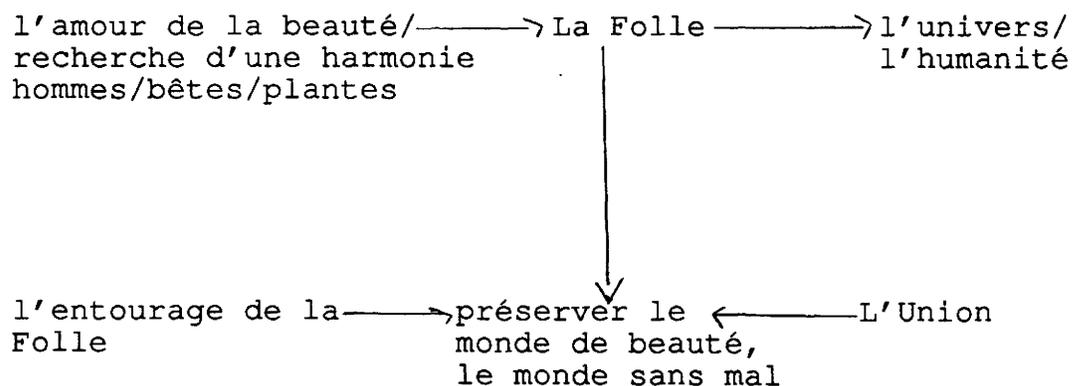
Polonaise, et de faire une sieste! Et pendant sa conversation avec Pierre/Adolphe, La Folle fait une allusion temporelle qui ne correspond pas à la structure de la pièce: "Passe mes mains au petit Pierre. Je l'ai tenu *hier*. A son tour *aujourd'hui*" (247, je souligne).⁴

Le temps réel dans cet acte semble être ambigu, presque suspendu. Pour citer les éditeurs de l'Édition de la Pléiade, l'action dramatique de La Folle de Chaillot "est quasiment devenu intemporelle" (1724). L'action dramatique entre alors dans le domaine du temps légendaire, où malgré la pression temporelle, on réussit à vaincre les méchants. Or, une fois que La Folle sort de sa temporalité particulière pour s'attaquer au temps actuel, elle y apporte la magie d'un temps légendaire et mythologique. Quand elle décrit sa journée à Pierre, La Folle dit, "je ne vous parle que du matin. L'après-midi, le vrai jeu commence" (210). Cette phrase présage le jeu temporel du deuxième acte, où le temps réel semble être suspendu. Au début de la pièce, le Chanteur ne se souvient pas des paroles de la Belle Polonaise, et il "espère qu'un auditeur lui apprendra un jour la suite" (191). L'après-midi apporte ce jour magique, car Aurélie réunit des gens qui la connaissent (226). Avant l'arrivée des mecs,

⁴ Les éditeurs de l'Édition de la Pléiade notent que dans la première version de la pièce, "la durée fictive de l'action est proche de vingt-quatre heures, la nuit occupant l'entracte, unité de temps classique. Dans la dernière version, elle est réduite à quelques heures..." (1724). Bien que Giraudoux ait soigneusement refait la pièce, cette allusion temporelle à "hier", qui vient de la version primitive, reste dans le texte définitif.

l'entourage de La Folle se met ainsi à chanter, ce qui souligne l'atmosphère carnavalesque et irréelle de la pièce. La Folle effectue des transformations temporelles presque magiques, ce qui permet à son entourage de retrouver un temps plus doux et plus heureux. L'enterrement des mecs, qui précipitaient le cours du temps vers un avenir moderne, et la libération des hommes qui soutenaient les petits d'autrefois, est une mise en abyme spatiale de ce retour au passé. Grâce aux machinations spatio-temporelles de La Folle, le présent est sauvé de la menace d'un avenir mécanique, et "Sur les ailes du temps la tristesse s'envole" (255).

Figure 3.

Les Modèles Actantiels de La Folle de ChaillotModèle I.Modèle II.

Dans les trois pièces que nous avons examinées, l'espace et le temps ont de nombreuses fonctions à l'égard de l'action dramatique, de la structure, du statut des personnages, voire du contexte mythique ou historique des pièces. D'après nos modèles actantiels, la fonction principale de l'espace est celle d'être l'objet ou le but de l'action dramatique. Hector essaie de protéger sa ville contre les Grecs qui veulent la prendre; Electre lutte pour mettre fin à l'emprise du régent Egisthe sur Argos, et pour purifier la ville; Aurélie essaie de protéger Paris contre les mecs qui veulent exploiter la ville. L'action dramatique dans ces trois pièces pourrait ainsi être résumée comme une lutte pour protéger un espace chéri.

L'espace mimétique des pièces reflète cette action dramatique. Les portes de Troie s'ouvrent et se ferment selon la disposition de la ville; le palais des Atrides rappelle les malheurs qui ont troublé la famille à travers les générations, et présage la tragédie actuelle; la descente spatiale dans La Folle de Chaillot souligne l'enterrement des mecs, tandis que l'ouverture de l'espace d'où sortent les bonnes gens signale le retour à un monde heureux.

L'espace établit aussi le statut des personnages giralduciens. Hector et Egisthe sont les défenseurs de leur ville; Electre et La Folle appartiennent à leur espace particulier, et toutes deux réussissent à libérer leur espace des intrus (Egisthe et les mecs). Par un processus de métonymie double, l'espace

dans ces trois pièces est lié non seulement aux personnages principaux, mais aux habitants aussi. Les Troyens ressentent les insultes spatiales de la part des Grecs, et la Grèce entière se mobilise pour venger l'insulte faite à Ménélas. Il semble que la ville d'Argos trahisse Egisthe quand les citoyens ne le suivent pas, et la ville doit brûler pour redresser les crimes de ses habitants. La destruction de Chaillot aurait signalé la mort des petits, victimes de la création d'un monde moderne; mais la résurrection des bonnes gens à la fin de La Folle de Chaillot marque la renaissance de la ville.

Les cadres temporels des trois pièces facilitent la création du mythe moderne giralducien. Dans le cas de La Guerre de Troie n'aura pas lieu et d'Electre, les anachronismes brisent le contexte temporel de l'Antiquité pour rapprocher les événements de ces pièces de l'actualité. Le moment de crise dans ces deux pièces mythologiques reflète d'ailleurs un moment de crise dans l'histoire de la France actuelle. Dans La Folle de Chaillot, un processus inverse a lieu, par lequel les allusions à la mythologie lient le moment de crise, qui est censé se passer dans l'actualité, à une tradition d'histoires légendaires et universelles. Le passé se rapporte ainsi au présent, l'actuel à l'universel; et ces trois pièces partagent le statut d'histoire à la fois moderne et légendaire.

Chaque pièce montre aussi une tension entre le passé, le présent et l'avenir. Une tradition guerrière et la menace d'un avenir prédéterminé par la légende font éclater la guerre dans le présent paisible de Troie. Le spectre des

crimes du passé et la menace d'une invasion actuelle dans Electre précipitent le sacrifice de l'avenir: la destruction d'Argos. Dans La Folle de Chaillot, le sort du présent est l'enjeu de la lutte entre les mecs, qui veulent précipiter l'avenir moderne, et La Folle, qui vise un retour au temps plus doux du passé.

Chacune de ces pièces met en scène un processus de pression temporelle, qui est soulignée par sa structure temporelle. Hector lutte contre cette pression temporelle qui le voit rentrer à Troie peu avant l'arrivée des Grecs réclamant la guerre. L'agrandissement des Euménides, ainsi que le mouvement temporel vers l'aurore, marquent le passage du temps vers le moment de déclaration d'Electre et la purification de la ville. Le rythme de l'action dramatique dans La Folle de Chaillot accélère, jusqu'à ce qu'il atteigne un niveau frénétique où, paradoxalement, le temps semble s'arrêter pour permettre à Aurélie de vaincre les mecs. Ces pièces sont resserrées dans le temps, et l'action dramatique présente une course précipitée vers un moment prédéterminé et inéluctable dans La Guerre de Troie n'aura pas lieu et Electre, et vers un moment plutôt intemporel dans La Folle de Chaillot.

A travers notre analyse, nous atteignons une connaissance approfondie de la méthode dramatique de Giraudoux: elle dépend des allusions culturelles et intertextuelles qui tournent autour du cadre spatio-temporel des pièces. Giraudoux joue sur les allusions intertextuelles rattachées à Troie et à Argos pour créer un peu de suspense dans ces histoires connues:

est-ce que ces personnages triompheront de leur sort tel qu'il est prédéterminé par le cadre spatio-temporel choisi par le dramaturge? Dans La Folle de Chaillot, il souligne la nature magique et carnavalesque de Paris pour garantir la victoire d'Aurélie.

La méthode dramatique de Giraudoux consiste ainsi à manipuler le cadre spatio-temporel d'une pièce, afin de rendre une histoire légendaire pertinente à l'actualité, comme dans le cas de La Guerre de Troie n'aura pas lieu et d'Electre, où Giraudoux modernise le contexte antique des pièces. Dans La Folle de Chaillot, par contre, Giraudoux utilise un cadre moderne et le rend mythologique pour conférer une lueur de légende à l'actualité.

Dans ces pièces, Giraudoux fait ressortir le lien entre l'espace, le temps, et le sort d'un peuple ou d'une civilisation. Le passé pèse sur les villes de Troie, d'Argos et de Paris, et un endroit peut devenir un "dépotoir du passé" (La Folle, 195). L'espace dans ces pièces représente ainsi non seulement un lieu scénique, mais aussi la civilisation et l'histoire de ses habitants. En outre, le sort d'une civilisation (et d'un espace) est déterminé par la temporalité, le destin n'étant que "la forme accélérée du temps" (La Guerre, 133).

La Guerre de Troie n'aura pas lieu, Electre et La Folle de Chaillot mettent en question l'agression spatiale, l'émeute et l'exploitation de l'espace, ainsi que la notion du fardeau du passé, la menace de l'invasion actuelle et la menace d'un avenir mécanisé. En considérant l'ensemble de ces trois pièces,

nous voyons un reflet de la situation géopolitique pendant la période peu stable de l'entre-guerre. La modernisation des mythes ainsi que la mythification du présent soulignent la nature à la fois universelle et actuelle des luttes spatiales présentées par les pièces que nous avons examinées. La Guerre de Troie n'aura pas lieu, Electre et La Folle de Chaillot mettent en scène trois villes tiraillées entre le passé et l'avenir. C'est dans cette actualité précaire que s'inscrit le mythe moderne de Giraudoux.

Cette tentative de créer un mythe moderne caractérise non seulement l'oeuvre de Giraudoux, mais aussi la mode dramatique de la première moitié du vingtième siècle. Plusieurs auteurs dans leurs oeuvres dramatiques se tournent vers les sujets mythiques qui semblent pourtant démontrer une modernité frappante. Nous pensons aux pièces de Jean Cocteau (La Machine Infernale, 1932; Orphée, 1949), de Jean-Paul Sartre (Les Mouches, 1943) et de Jean Anouilh (Antigone, 1944). Ce retour à la mythologie et la modernisation des mythes ne se limitent pas au théâtre français. En Angleterre, T.S. Eliot écrit Murder in the Cathedral en 1935 (la même année que la première de La Guerre de Troie n'aura pas lieu), une pièce reprenant une histoire qui atteint un statut légendaire, mais où les meurtriers discutent de problèmes actuels dans un langage tout à fait moderne. De la même façon, le dramaturge américain Eugene O'Neill écrit une trilogie, Mourning Becomes Electra (1931) qui met en scène l'histoire des Atrides dans

un contexte moderne: la Nouvelle-Angleterre après la guerre de Sécession américaine. La Guerre de Troie n'aura pas lieu, Electre et La Folle de Chaillot se situent ainsi dans une tradition dramatique consciente du besoin de rendre universels les défis et les conflits du présent. Giraudoux réussit dans cette entreprise, car dans les trois pièces dont il est question ici, il crée un mythe moderne où s'harmonisent la légende et l'actualité. La manipulation de l'espace et du temps dans ces pièces facilite la modernisation des mythes et la mythification de l'actualité, et fait de Giraudoux notre perpétuel contemporain.

Bibliographie Sélective

Oeuvres de Giraudoux

Giraudoux, Jean. La Guerre de Troie n'aura pas lieu, et Electre dans Théâtre Complet II, 128-194, 195-278. La Folle de Chaillot dans Théâtre Complet III, 180-256. Paris: Editions Grasset, 1971.

----- . Théâtre Complet. Jacques Body, éd. Paris: Gallimard, Editions de la Pléiade, 1982.

Ouvrages et Articles sur Giraudoux.

Albérès, René Marill. Esthétique et Morale Chez Jean Giraudoux. Paris: Librairie Nizet, 1957.

Bidal, M.L. Giraudoux Tel Qu'En Lui-Même. Paris: Editions Correa Buchet-Chastel, 1956.

Body, Jacques. Jean Giraudoux: La Légende et le Secret. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

----- . Giraudoux et L'Allemagne. Paris: Didier, 1975.

Buck, Arthur. Jean Giraudoux and Oriental Thought: A Study of Affinities. New York: Peter Land Publishing Co., 1984.

Burdick, Dolores Mann. "Concept of Character in Giraudoux's Electre and Sartre's Les Mouches" dans French Review, XXXIII, no.2 (December, 1969) 131-6.

Cohen, Robert. Giraudoux: Three Faces of Destiny. Chicago: University of Chicago Press, 1968.

Debidour, Victor-Henry. Jean Giraudoux. Paris: Editions Universitaires, 1958.

Durry, Marie-Jeanne. L'Univers de Giraudoux. Paris: Mercure de France, 1961.

- Guimand, Paul. Giraudoux? Tiens!..... Paris: Grasset, 1988.
- Houlet, Jacques. Le Théâtre de Jean Giraudoux. Paris: Editions Pierre Ardent, 1945.
- Inskip, Donald. Jean Giraudoux: The Making of a Dramatist. London: Oxford UP, 1958.
- Lemaitre, George. Jean Giraudoux: The Writer and his Work. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1971.
- Louw, Gilbert van de. La Tragédie Grecque dans le Théâtre de Giraudoux. Nancy: Publications du Centre Européen Universitaire, 1966.
- Mankin, Paul. Precious Irony: The Theatre of Jean Giraudoux. The Hague: Mouton & Co., 1971.
- Marie, Charles. La Réalité Humaine chez Jean Giraudoux. Paris: La Pensée Universelle, 1975.
- Marker, Chris. Giraudoux Par Lui-Même. Paris: Editions du Seuil, 1965.
- Mauron, Charles. Le Théâtre de Giraudoux. Etude Psychocritique. Paris: Librairie José Corti, 1971.
- May, George. "Jean Giraudoux: Diplomacy and dramaturgy" dans Yale French Studies, no. 5 (June 1950), 88-99.
- ". "Jean Giraudoux: Academicism and Idiosyncracies" dans Yale French Studies no.1 (Spring-Summer 1949), 24-33.
- Mercier-Campiche, Marianne. Le Théâtre de Giraudoux et la Condition Humaine. Paris: Editions Domat, 1954.
- Pocknell, Brian. "Giraudoux's *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* and Homer's *Iliad*: The Scales of Zeus as Dramatic Device." dans Modern Drama (July, 1981): 135-145.
- Raimond, Michel. Sur Trois Pièces de Jean Giraudoux. Paris: Librairie Nizet, 1982.

- Raymond, Agnes. Giraudoux Devant la Victoire et la Défaite. Paris: Librairie Nizet, 1963.
- Robichez, Jacques. Le Théâtre de Giraudoux. Paris: Société D'Enseignement Supérieur, 1976.
- Sorensen, Hans. Le Théâtre de Jean Giraudoux. Kobenhaven: Enjar Munksgaard, 1950.
- Zenon, Renée. Le Traitement des Mythes dans le Théâtre de Jean Giraudoux. Washington: University Press of America Inc. 1981.

Ouvrages sur le Théâtre

- Bradby, David. Modern French Drama. Cambridge: Cambridge UP, 1984.
- Issacharoff, Michael. Discourse as Performance. Stanford: Stanford UP, 1989.
- Elam, Keir. The Semiotics of Theatre and Drama. London: Routledge, 1988.
- Fowlie, Wallace. Dionysus in Paris. A Guide to Contemporary French Theatre. New York: Meridian Books, Inc., 1960.
- Guicharnaud, Jacques. Modern French Theatre from Giraudoux to Genet. New Haven: Yale UP, 1967.
- Knowles, Dorothy. French Drama of the Inter-War Years 1918-39. London: Harrap, 1967.
- Ubersfeld, Anne. Lire le Théâtre. Paris: Messidor/Editions Sociales, 1977.

Autres Ouvrages Consultés.

- Anouilh, Jean. Antigone. Paris: La Table Ronde, 1987.
- Cocteau, Jean. La Machine infernale. Paris: Larousse, 1975.
- . Orphée. Paris: Stock, 1927.

- Dante, Alighieri. The Divine Comedy. Trad. Thomas G. Bergin. New York: Appleton Century Crofts, 1955.
- Bakhtine, Mikhaïl. L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance. Trad. Andrée Robel. Paris: Gallimard, 1971.
- . "Formes du temps et du chronotope dans le roman", dans Esthétique et théorie du roman. Trad. Daria Olivier. Paris: Gallimard, 1978.
- Barney, Stephen. Introduction à Troilus and Criseyde de Geoffrey Chaucer, dans The Riverside Chaucer. Ed. Larry D. Benson. Boston: Houghton Mifflin, 1987.
- Eliot, T.S. Murder in the Cathedral. London: Faber and Faber, 1959.
- Euripide. Electre, Oreste, Hélène et Les Troyennes dans Tragédies Complètes II. Trad. Marie Delcourt-Curvers. Paris: Gallimard, 1962.
- Hatto, A.T., trad. The Niebelungenlied. Harmondsworth: Penguin, 1969.
- Homère. Iliade et Odysée. Trad. Robert Flacelière et Victor Bérard. Paris: Gallimard, Editions de la Pléiade, 1955.
- Kerbrat-Orecchioni, Katherine. L'Implicite. Paris: Armand Colin, 1986.
- Lascelles, George, éd. Kobbé's Complete Opera Book. London: The Bodley Head, 1987.
- O'Neill, Eugene. Mourning Becomes Electra. New York: Horace Liveright, Inc., 1931.
- Palmer, R.R. A History of the Modern World Since 1815. New York: A. Knopf, 1984.
- Sartre, Jean-Paul. Les mouches. Paris: Gallimard, 1947
- Shakespeare. The History of Troilus and Cressida. Ed. Virgil K. Whitaker. Baltimore: Penguin, 1958.