

Édition avec dossier

Giraudoux

Électre

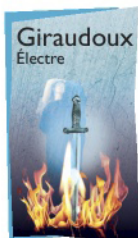
Présentation
par Yves Landerouin



GF

Giraudoux

Électre



Dans *Électre*, Giraudoux s’empare du mythe des Atrides cher aux Tragiques grecs, et réinvente l’histoire de celle qui arma le bras de son frère Oreste pour venger, au prix d’un matricide, le meurtre d’Agamemnon.

Cette pièce d’une fantaisie débridée, qui oscille entre classicisme et baroque, et où se conjuguent tragédie, vaudeville et enquête policière, marque l’apogée de son art théâtral. À travers le combat d’Électre pour la vérité et la justice, Giraudoux dénonce la mauvaise foi ordinaire, les mensonges entretenus et les petits arrangements iniques qui conduisent les hommes, sans même qu’ils en aient conscience, à accepter l’inacceptable.

Dossier

1. Le fonds mythologique et littéraire
2. De quelques versions modernes d’*Électre*
3. Questions d’esthétique théâtrale
4. La réception critique de la pièce
5. *Électre* à la scène

Présentation, notes, dossier, chronologie et bibliographie
par Yves Landerouin

Texte intégral

Illustration :

Virginie Berthemet

© Flammarion



Flammarion

GIRAUDOUX



Électre



PRÉSENTATION

NOTES

DOSSIER

CHRONOLOGIE

BIBLIOGRAPHIE

par Yves Landerouin

GF Flammarion

Yves Landerouin est professeur des universités. Il dirige le département des lettres modernes à l'UFR de Bayonne, où il a également fondé le Théâtre universitaire, qu'il préside. Il est membre du comité exécutif de la Fondation Jean-et-Jean-Pierre-Giraudoux (Fondation de France) et a notamment réuni et présenté les contributions de *Giraudoux et les arts* (*Cahiers Jean Giraudoux* n° 37, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2009). Il a également préfacé, dans la collection GF, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux.

Présentation

À Guy Teissier et Jacques Body.

ÉLECTRE OU LE DÉFI

Quel sous-titre conviendrait mieux que « Le Défi » pour caractériser d'un seul mot l'*Électre* de Giraudoux (si tant est qu'un seul mot suffise à qualifier une œuvre aussi complexe) ? *Défi* pour le dramaturge lui-même qui, avec sa huitième pièce (sur les quinze qu'il a achevées), ne poussera jamais plus loin l'expérimentation des formes de sa poétique théâtrale – d'où sans doute l'accueil très mitigé qu'elle reçut en 1937¹ ; *défi* pour le metteur en scène, lors de la création par Louis Jouvet, et plus que jamais à une époque où semble s'accroître la réticence à l'égard du théâtre « littéraire » (de nos jours, l'épithète est rarement prise en bonne part) ; *défi* pour le spectateur et le lecteur, enfin, dont la concentration, la sensibilité et l'imagination sont sollicitées à chaque instant. Le défi caractérise bien le personnage d'Électre lui-même, tel que Giraudoux l'a façonné : défi à toute autorité, y compris celle des prétendus dieux (« À votre franchise, dit Électre à Égisthe, je reconnais l'hypocrisie des dieux », II, 8), y compris celle du cœur, quand il risque de l'écarter de la voie qu'elle se donne et qu'elle appelle *la vérité*. On l'imagine assez, Électre, postée sur

1. Voir Dossier, p. 214.

un de ces promontoires, un de ces tertres ou balcons qu'Égisthe voudrait voir toujours vides ; on l'imagine là-haut en train de fixer des yeux le soleil ou la lune comme seul un être sûr de sa propre lumière peut les fixer (*Elektra*, « la rayonnante, celle qui éclaire », dit une étymologie maintes fois commentée).

C'est Édouard Bourdet qui, en septembre 1936, alors qu'il vient d'être nommé à la tête de la Comédie-Française, demande à Giraudoux d'entreprendre la composition de la pièce à laquelle l'écrivain avait fait allusion devant lui quelques jours auparavant :

En l'absence de pièce nouvelle sur laquelle on puisse un peu s'exciter, je viens vous demander au nom de la Comédie-Française, au nom de Juvet et au mien, que ce projet ne tarde pas trop et que vous vous mettiez au travail le plus tôt possible¹.

Abandonnant définitivement la rédaction d'un drame, *Les Gracques*, Giraudoux finit par répondre à l'appel ; mais, dès novembre, une mission en Europe centrale – l'écrivain est alors inspecteur général des postes diplomatiques et consulaires – interrompt ce projet. Elle lui donne l'occasion d'assister à la première de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* à Vienne dans une traduction allemande. Là-bas, Louis Juvet lui envoie un télégramme où il lui fait part du souhait qu'il forme de commencer les répétitions dès son retour. La réponse indique clairement que Giraudoux ne destine plus sa pièce à la Comédie-Française :

En ce qui concerne *Électre*, vous savez qu'elle est à vous. Mais elle est encore dans mon sein, et, si je suis sûr déjà que ce sera une fille, je n'ai pas autant d'assurance sur sa constitution. Dès le début de décembre, je compte me courber sur le second acte, et ne me relever que la pièce achevée, vers Noël.

1. Cité par Guy Teissier et Mauricette Berne, dans *Les Vies multiples de Giraudoux*, Grasset, 2010, p. 308.

« Le pari sera tenu, ou presque », commente Jacques Body¹. En effet, le dramaturge lit le texte aux comédiens présents à l'Athénée, le 23 janvier 1937. Il faut encore trouver les interprètes qui tiendront les rôles d'Électre et de Clytemnestre. Le 8 mars, toutefois, les répétitions commencent sans elles. Une fois les rôles pourvus, Jovet doit diriger

vingt-cinq personnages, plus six garçons d'honneur et quatre mendiants ; plus l'équipe technique qui édifie l'impressionnant palais d'Agamemnon vu de l'extérieur à l'acte I, de la cour à l'acte II : une sévère façade percée de meurtrières, prison plus que palais, derrière laquelle des « tampons » (ascenseurs rudimentaires) permettent à Égisthe, à peine sorti de scène, de réapparaître sur les créneaux. Puis régler les couleurs et les lumières²...

Par-dessus tout, la gageure consiste à faire vivre un texte imposant et d'une incroyable richesse.

Ce texte a les mêmes qualités (ou les mêmes défauts) que son héroïne, mais pour relever le défi qu'il lance aux lecteurs, spectateurs, acteurs et metteurs en scène, il leur offre un atout supplémentaire : sa fantaisie, le produit d'une imagination inépuisable qui prend parfois la forme d'un délire très personnel. *Électre* pousse à un point vertigineux une particularité qui continue d'éblouir, de déconcerter ou d'agacer, selon les cas, chez l'auteur de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* : qu'une telle fantaisie puisse s'allier à la sensibilité la plus aiguë, l'intelligence la plus fine, la culture la plus classique. Voilà ce qui lui a valu d'être taxée de *préciosité*, à sa création, par une partie de la critique : « Le drame, écrivait alors Pierre Brisson à propos de l'acte II, prend un étrange plaisir à faire de longs sur-place et à exécuter des exercices d'acrobatie aérienne. Électre tombe dans le style Ram-bouillet³. » Plutôt que de chercher à reprendre un débat

1. Jacques Body, *Jean Giraudoux*, Gallimard, « NRF Biographies », 2004, p. 643.

2. *Ibid.*, p. 644.

3. Voir Dossier, « Un accueil mitigé », p. 214.

que les arguments des détracteurs et des défenseurs de Giraudoux n'ont cessé de nourrir, on se limitera ici à un constat tiré d'une longue pratique de son œuvre : alors même qu'ils semblent seulement tenir du feu d'artifice verbal, les brillants effets de sa plume ne sont jamais gratuits. Il n'est pas un *mot* dans toute la pièce qui ne contienne sa part de vérité existentielle, à l'exemple de ce trait d'humour absurde qui touche à la manière dont Égisthe entend se débarrasser d'Électre (une de ces réflexions qui, dans le théâtre de Giraudoux, n'appelle pas les rires du public, mais simplement un sourire d'intelligence) : « C'est vrai, dit le mendiant. J'oublie le mariage. Mais pour tuer quelqu'un, c'est quand même moins sûr que la mort » (I, 3). Et le constat vaut pour toutes les *vérités poétiques* que le dramaturge se plaît à placer dans la bouche de ses personnages : les dieux décrits par Égisthe comme des « fesseurs aveugles » (« tout satisfaits de retrouver les mêmes joues à gifle et les mêmes fesses », I, 3), les êtres humains qui se « déclarent » un jour comme les chardonnerets le font, « le vingt-neuf de mai », en se ruant sur « chaque ouate de chardon » (I, 3), l'idée qui fonde la « chanson » d'Agathe sur les maris (« Ils croient que nous ne les trompons qu'avec des amants », II, 6)... jusqu'à cette affirmation d'Électre : « C'est là ce qui est si beau et si dur dans la vérité, elle est éternelle mais ce n'est qu'un éclair » (II, 8). Sous une apparente légèreté poétique, la fantaisie girauducienne est profondément ancrée dans l'existence et dans l'Histoire. C'est en cela surtout qu'elle défie notre perspicacité. Aussi est-il assez difficile de percevoir, à travers la figuration mythologique et les sortilèges du style, les correspondances de la pièce avec l'actualité de son époque (celle de 1937 : la guerre d'Espagne, le contexte politique en Italie et en Allemagne). En réalité, comme l'a si bien dit à son sujet le metteur en scène Jacques-Albert Canque¹ : « C'est la

1. Voir Dossier, « *Électre* à la scène », p. 223.

danse sur un volcan d'un funambule. Il lance des bulles de savon qui deviendront des bombes. »

UNE PORTE D'ENTRÉE SUR LA MYTHOLOGIE GRECQUE, UNE FENÊTRE SUR L'HISTOIRE

Parmi les mérites susceptibles d'être accordés aujourd'hui à cette œuvre, on reconnaîtra qu'elle constitue une séduisante introduction, en particulier pour le jeune public, à la mythologie grecque. Plus encore que *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, qui dérive presque entièrement d'Homère, elle renvoie à tout un fonds légendaire exploité d'une manière ou d'une autre par la plupart des auteurs de l'Antiquité. S'il est possible, à la limite, de la comprendre sans rien connaître au mythe des Atrides, apprécier pleinement *Électre* suppose de faire le lien avec les versions que les Grecs nous ont laissées¹.

Depuis la fin du XIX^e siècle, les adaptations des mythes antiques fleurissaient et, pendant l'entre-deux-guerres, Cocteau, par exemple, fit jouer une *Antigone* (1922), un *Orphée* (1926), ainsi que plusieurs *Œdipe* (*Œdipus-lex* pour Stravinski en 1927, *La Machine infernale* en 1934, avant *Œdipe-roi*, créé en juin 1937). En choisissant la légende des Atrides, Giraudoux se donnait la possibilité de traiter à la fois des histoires de famille et de l'Histoire. « On en voit, dans les familles ! » (I, 9), fait-il dire au mendiant.

Il est vrai que l'écrivain avait lui-même quelque expérience en la matière. Il avait épousé en 1921 une femme divorcée, Suzanne Boland, maîtresse qui, deux ans plus tôt, lui avait donné un fils, Jean-Pierre. Mais les relations au sein du couple étaient plutôt orageuses. Giraudoux reprochait à sa femme de ne pas le comprendre et de ne

1. En témoignent l'appareil critique et le dossier de la présente édition, où l'on verra que telle allusion oriente le lecteur vers tel épisode qui lui-même l'entraîne vers un autre épisode.

pas s'intéresser à son œuvre. Il multipliait les infidélités. À l'époque de l'écriture d'*Électre*, il entretenait notamment une liaison avec Hélène de Beauvoir, la sœur de la célèbre femme de lettres. Jean-Pierre Giraudoux a raconté les colères violentes de Suzanne, jalouse de ces maîtresses. Le jeune homme, lui aussi, se heurtait souvent à sa mère. C'est lui qui poussa son père à choisir, pour interpréter les rôles de Clytemnestre et Électre, les actrices d'un mélodrame à succès, *Espoir* d'Henry Bernstein, où mère et fille se déchirent...

Voilà pour la famille. Quant à l'Histoire, elle constitue une dimension sous-jacente de la légende des Atrides, puisque, partant des temps immémoriaux où Tantale eut la délicatesse de servir son fils, rôti, en repas aux dieux, elle consiste en une série d'assassinats royaux et de guerres de succession pour le trône de Mycènes. Avec elle, Giraudoux se donnait aussi la possibilité de récrire quelques grands textes de la littérature antique, à la manière qu'il avait inaugurée en 1929 avec *Amphitryon 38* et fait triompher en 1935 avec *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. Mais cette fois, ses références étaient des tragédies : l'*Orestie* d'Eschyle (458 av. J.-C.), l'*Électre* de Sophocle (vers 420 av. J.-C.) et celle d'Euripide (413 av. J.-C.).

COMPOSITION ET PORTÉE DE LA PIÈCE

Pour exposer le passé des Atrides et leur situation présente (I, 1), Giraudoux se sert du décor unique de sa pièce : la façade du palais d'Agamemnon, qu'un « étranger » découvre en fin de journée. Le dramaturge développe là une idée de Sophocle, chez qui Oreste arrivait, là aussi *incognito*, dans la cour du palais des Pélopidès à Mycènes (dans l'*Électre* de Giraudoux, l'action se passe à Argos) et entendait son précepteur lui expliquer qu'« ici même, voilà bien des années¹ », après la mort de son

1. Sophocle, *Électre*, dans *Théâtre complet*, trad. Robert Pignarre, GF-Flammarion, 1964, p. 147.

père le roi Agamemnon, il lui avait été confié par sa sœur pour vivre loin de sa famille. Le bavardage fielleux des petites Euménides est un indice, sous la plume de Giraudoux, qui permet d'introduire le trouble de la situation : Égisthe a décidé de donner la main de la princesse Électre à un jardinier (chez Euripide, il s'agissait d'un laboureur).

Au cours des deux scènes suivantes (I, 2-3), le second président du tribunal d'Argos (autre personnage inventé pour cette version du mythe), puis Égisthe, le régent, dessinent à mots plus ou moins couverts le portrait d'Électre : le premier la présente comme une incarnation inquiétante de la « justice intégrale » ; l'autre expose les principes de sa politique, où le mendiant perçoit les raisons pour lesquelles il cherche à éloigner la princesse du palais en la mariant à un obscur jardinier. Outre qu'elle marque la première apparition d'Électre, la scène 4 amène un rebondissement : Clytemnestre, sa mère, s'oppose à ce mariage « indigne ». C'est l'occasion d'un affrontement traditionnel (au regard des versions antiques) entre les deux personnages féminins, mais qui porte ici sur une question inédite : Oreste, enfant, est-il tombé à cause de sa mère ou a-t-il été « poussé » par sa sœur ? Le projet de mariage ayant avorté, la reine et Égisthe se retirent et, à l'issue de la scène 5, le jardinier sort définitivement du « jeu ». Giraudoux peut alors préparer la scène (I, 6-8) où Oreste, dont l'identité est toujours cachée, reconnaît sa sœur ; reconnaissance qui marquait chez les Grecs une première étape sur le chemin de la vengeance finale. Dans la scène 9, Égisthe annonce le retour inattendu d'Oreste à Clytemnestre qui, sans rien lui dire, devine alors l'identité de l'homme que sa fille lui a présenté comme étant un jeune « étranger » venu l'épouser. Les retrouvailles entre la mère et le fils, après vingt ans de séparation, donnent lieu à « une minute » d'harmonie illusoire (I, 11). Les Euménides rejouent la scène « en parodie », alors qu'Oreste et sa sœur se sont endormis. Elles prétendent dévoiler ainsi les véritables

intentions que Clytemnestre dissimule : se servir de son fils afin de se débarrasser d'Électre. Lorsqu'elles sont sorties, le mendiant revient sur « l'histoire du poussé ou pas poussé » dans un monologue (I, 13) où il annonce la vengeance terrible que, sans le savoir, les deux personnes endormies à côté de lui vont devoir accomplir. Giraudoux profite de l'entracte pour faire raconter au jardinier la nuit de noces qu'il est en train de passer « tout seul » et pour commenter le sens de la tragédie.

L'acte II commence avec l'aube. Les recommandations d'Agathe à son amant, « le jeune homme », qu'elle formule afin de détourner les soupçons de son président de mari (II, 2) rompent avec la méditation lyrico-humoristique de la scène précédente. Ce dialogue d'inspiration vaudevillesque semble destiné à retarder un peu le moment où la vérité des Atrides sera révélée. Oreste à peine réveillé, Électre lui apprend qu'elle a acquis la conviction que leur mère a un amant et que leur père est mort assassiné (II, 3). La pièce prend alors quelque temps l'allure d'une enquête policière : Oreste et Électre interrogent leur mère sur l'identité de l'amant (II, 4). Dans la scène suivante, Électre poursuit seule l'interrogatoire, demeurant inaccessible aux tentatives de conciliation de sa mère (II, 5). Le retour inopiné d'Agathe, qui ne peut cacher plus longtemps le dégoût que lui inspire son mari (II, 6), produit une nouvelle rupture dramatique mais permet surtout de fournir indirectement à l'héroïne éponyme le nom de l'amant de Clytemnestre : Égisthe. La dernière vague de révélations est retardée par la grande « déclaration » d'Égisthe (II, 7), qui dit se sentir investi d'une dignité nouvelle à l'heure où les Corinthiens ont décidé d'attaquer Argos. Il en profite pour rendre publique son affinité pour Électre (autre innovation par rapport aux versions antiques). La scène 8 constitue le sommet dramatique de l'œuvre. Égisthe avoue, à mots à peine couverts, qu'il a tué Agamemnon. La reine, sa complice, explique enfin pourquoi elle détestait le « roi des rois ». Pendant que les Corinthiens commencent à

envahir Argos et que la guerre civile menace, Égisthe tente d'obtenir d'Électre qu'elle lui laisse, avant de le punir de son forfait, le temps de sauver la ville. La jeune femme refuse. C'est alors au mendiant qu'il revient de raconter d'abord comment Agamemnon fut assassiné, puis, dans un long récit rappelant de très loin celui du serviteur dans la pièce d'Euripide, comment Oreste l'a finalement vengé (II, 9). Suit une scène d'épilogue, proche de l'*Orestie* d'Eschyle, où les Euménides disent à Électre les châtiments qui attendent les parricides. Alors que la ville brûle et que périssent innocents et coupables, l'Aurore s'annonce par la bouche du mendiant.

Giraudoux reprend donc un canevas mythologique dont il tire, à sa convenance, les différentes parties de tel ou tel bain où les tragiques grecs l'ont plongé : le plus souvent la couleur vient d'Euripide, parfois on reconnaît une nuance de Sophocle, voire d'Eschyle. Il impose à l'ensemble un ton personnel et, fidèle à la méthode qu'il avait employée quelques années plus tôt pour récrire le mythe biblique de Judith, le dramaturge détourne souvent les éléments de la légende : en premier lieu, le rêve prophétique de Clytemnestre, motif présent chez Eschyle et chez Sophocle¹, ici intégré à l'évocation d'un rêve d'Électre qui, sans annoncer le châtiment de la reine, n'en suggère pas moins la culpabilité (II, 3) ; en second lieu le sacrifice de sa fille Iphigénie, initiative d'Agamemnon à laquelle les tragiques grecs imputent la haine de la reine par son mari alors que la Clytemnestre de Giraudoux l'explique par une particularité physique – ou par un tic (?) – du roi des rois : « et quand dans l'aube il livra à la mort ta sœur Iphigénie, horreur, je voyais aux deux mains le petit doigt se détacher sur le soleil ! » (II, 8).

Autre choix innovant : le dramaturge français a décidé d'ajouter un arrière-plan guerrier au canevas mythologique. L'invention de l'assaut des Corinthiens et de l'émeute menaçant de détruire totalement Argos n'a pas

1. Voir Dossier, p. 184-192.

seulement une fonction dramatique destinée à exacerber le débat entre les protagonistes. Elle donne tout son poids et son actualité politiques à une pièce où la question de la succession d'Agamemnon et des droits d'Oreste à y prétendre passe au second plan au profit de celle du salut d'une nation, d'un peuple tout entier. La scène du débat décisif entre Électre et Égisthe (II, 8), métamorphose de l'*agôn* antique, oppose, non plus uniquement des intérêts ou des sentiments familiaux, mais une conception matérialiste à une conception idéaliste : un peuple n'a pas que des besoins matériels et alimentaires, il a besoin de vérité, et ses exigences sont tout aussi esthétiques que morales. Ce qui se joue ici, c'est l'antagonisme entre une idéologie révolutionnaire et une idéologie conservatrice, entre d'un côté le souci d'imposer la Vérité et la Justice au risque d'éveiller le désordre, voire de déclencher une guerre désastreuse, et de l'autre la raison d'État, qui cherche à préserver l'ordre et la concorde nationale, quand ce serait au prix de cette même Vérité et de cette même Justice.

UN MYTHE AU CŒUR DE L'ACTUALITÉ ?

En juillet 1937, Giraudoux déclarait à un journaliste :

J'ai l'impression que la grande faute de notre temps a été précisément la veulerie, la recherche perpétuelle des transactions, l'acrobatie des compromis dans la direction d'un esprit public auquel la clarté seule peut rendre ses vertus. Un pays ne vit que de grandeur, et sa conduite, excluant toute équivoque, doit être de grandeur. Et il m'a semblé que cette leçon vivait dans *Électre* intensément¹.

Un an plus tard, la France et l'Angleterre signent avec Hitler les accords de Munich, suprême *acrobatie des compromis*. Si le lien s'impose, en effet, entre *Électre*, « la femme à histoires », selon l'expression de l'écrivain, et

1. Cité par Jacques Body, dans *Jean Giraudoux, op. cit.*, p. 649.

celle qu'il qualifie ailleurs d'« embêteuse du monde » (*L'Impromptu de Paris*), à savoir la France, il n'est pas sûr que le régime imposé par Égisthe à Argos représente, parallèlement, l'Allemagne de l'époque. Alain Duneau a montré le caractère approximatif d'un tel rapprochement. Certes, Égisthe est bien, à l'instar de Hitler, l'homme d'un coup d'État ; de plus, la peine qu'il prend à ménager le mendiant ou les dieux n'est pas sans rappeler l'attitude des nazis à l'égard du clergé allemand, et ses succès économiques, la prospérité du III^e Reich avant la guerre ; enfin les principes politiques qu'il expose à l'acte I rejoignent ceux du Führer, quand ils se fondent sur l'hostilité à l'égard « des rêveurs, des peintres, des chimistes » (I, 3).

Néanmoins, « dans cet Argos de 1937, comme le note Alain Duneau, sont terriblement absents les dangers d'un patriotisme poussé jusqu'au fanatisme et au racisme, au nationalisme et à l'impérialisme. Au mieux, ils ne sont que virtuels¹ ». Giraudoux s'est donc gardé de transposer simplement la légende antique, à travers laquelle le spectateur de 1937 se serait contenté de lire la réalité politique de son temps. Il a veillé à ce que le débat qui anime son *Électre* se maintienne au-dessus du débat de l'actualité européenne, tout en y faisant écho. Et s'il commence à écrire précisément au moment où l'Espagne est déchirée par la guerre civile, il convient d'éviter tout rapprochement hasardeux. On ne saurait oublier, bien sûr, qu'au moment de la création d'*Électre* les avions allemands et italiens viennent de bombarder la petite ville de Guernica ; que les combats font rage au nord et que Bilbao s'apprête à tomber aux mains des nationalistes.

1. Alain Duneau, « Giraudoux sismographe : Argos européen ou la crise de la conscience européenne dans *Électre* », dans *Giraudoux, Européen de l'entre-deux-guerres, Cahiers Jean Giraudoux* n° 36, dir. Sylviane Coyault, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2008, p. 257.

L'écrivain-diplomate s'était rendu en mai 1937 à Barcelone pour une mission restée mystérieuse¹. Mais il a pu tout aussi bien être influencé par le climat politique très tendu qui régnait alors dans la France du Front populaire, par les bagarres et les incessantes manifestations de rue. Dans ces conditions – et comme l'attestent certains critiques –, les spectateurs n'ont pas manqué de trouver un relief intense à cet arrière-plan guerrier de la pièce, surtout au cours des dernières scènes de l'acte II, quand plane l'ombre de la guerre civile. Mais là encore, pas d'allusion précise. Giraudoux n'écrivait pas pour une époque particulière – fût-elle la sienne. Autant de nuances qui justifient les mises en scène situant cette *Électre* dans un décor intemporel.

HÉRITAGE, RÉCRITURE ET RÉINVENTION

La façon dont Giraudoux traite les figures de la légende grecque se distingue nettement des autres grandes versions scéniques de l'époque. Une trentaine d'années plus tôt, le dramaturge allemand Hofmannsthal s'était intéressé à la violence du mythe et aux relations ambiguës entre frère et sœurs (entre Oreste et Électre, mais aussi entre Électre et Chrysothémis), prenant pour modèle la pièce de Sophocle, où la douleur et l'humiliation d'Électre sont poussées à l'extrême. En 1931, l'Américain Eugene O'Neill avait transformé la trilogie d'Eschyle en drames psychologiques modernes. Giraudoux, quant à lui, retient surtout les oppositions entre la mère et la fille, entre la fille et l'oncle, et l'idée, trouvée chez Euripide, que le couple Égisthe-Clytemnestre veut se débarrasser de la princesse de sang en la mariant à un brave homme du peuple. Une différence, en particulier, n'a pas manqué de retenir l'attention des commentateurs : au début de la tragédie, l'héroïne, contrairement à

1. Voir Guy Teissier et Mauricette Berne, *Les Vies multiples de Giraudoux*, op. cit., p. 312.

celle des autres versions, ne sait pas que sa mère et son amant Égisthe sont responsables de la mort de son propre père, le roi Agamemnon, tué à son retour victorieux de Troie. Toutefois, si l'on peut se permettre de donner d'emblée le nom des assassins au lecteur non averti sans craindre de gâcher le plaisir de sa lecture, c'est que tout l'intérêt dramatique de la version de Giraudoux se résume à la question de savoir comment l'héroïne va découvrir la vérité. Cette question ne suffit pas à transformer le mythe en véritable enquête policière (certains romanciers ont pu le faire avec Œdipe, comme Didier Lamaison, pour la collection « Série noire », en 1994). Mais dans cette nouvelle perspective, l'action menée par la princesse en deuil semble moins être une quête de vengeance, un acte de piété filiale, qu'un combat pour la vérité. Combat qu'elle commence à livrer dès le début de la pièce afin que la vérité pointe à l'horizon d'Argos et surtout qu'elle irradie, qu'elle s'impose au monde, qu'elle *s'actualise* dans le monde.

Dès lors, la figure d'Électre ne peut qu'en ressortir sensiblement modifiée. Elle devient un peu la grande sœur de Hamlet (en moins indécise, en moins faible que lui – on reviendra sur ce point). Lorsqu'elle déclare que « le crime » « porte atteinte à la dignité humaine, infeste un peuple » (II, 8), son discours, qui trouve des résonances inattendues pendant la Seconde Guerre mondiale, est un peu l'équivalent de la célèbre réplique shakespearienne : « il y a quelque chose de pourri au royaume de Danemark ». Parce que, chez Électre, la soif de vérité l'emporte désormais sur l'appétit de vengeance, il n'est plus nécessaire pour le dramaturge de souligner, comme le font à gros traits Hofmannsthal et Richard Strauss, le sentiment de déclassement et l'humiliation de la princesse. Dans la tragédie d'Eschyle déjà (où elle jouait un rôle mineur par rapport à Oreste), Électre était réduite à l'état de servante « enfermée dans un coin comme un

chien malfaisant¹ » ; pire encore chez Sophocle où, battue par sa mère, elle devait mendier sa nourriture. Si Euripide prenait soin d'indiquer que son pauvre laboureur de mari ne l'avait pas avilie, il la présentait tout de même comme une esclave au crâne rasé². Rien de tout cela chez Giraudoux, où l'on notera au demeurant qu'elle n'est plus mariée, mais simplement promise au jardinier. Rétablir une princesse dans sa dignité constitue moins que jamais un ressort du drame. De sa dignité elle n'a rien perdu, en sorte qu'elle peut affronter le régent les yeux dans les yeux.

De son côté, Égisthe fait l'objet d'une valorisation remarquable, où l'on peut même trouver l'un des coups de génie de la pièce. Personnage secondaire, voire absent des versions antérieures du mythe, il occupe ici une place digne de son adversaire féminin, non seulement par son rôle actantiel, celui d'opposant, mais par sa présence fréquente sur scène, par la longueur et la substance de ses répliques. Au milieu de l'acte II, il arrive transfiguré, se sent l'âme et la légitimité d'un roi. Ce n'est pas une impression : le roi s'est vraiment déclaré en lui. Électre elle-même reconnaît sa dignité nouvelle :

Vous vous êtes sauvé vis-à-vis de vous-même, aujourd'hui, Égisthe, et vis-à-vis de moi. C'est suffisant (II, 8).

Autrement dit, l'enjeu n'est plus le châtement d'un criminel. Cette valorisation inattendue du tyran renforce le caractère tragique de l'acte II. Giraudoux l'indique clairement par cette litote du mendiant :

Vous vous êtes déclaré !... Tant mieux pour la Grèce. Mais ça n'en est pas plus gai pour la famille (II, 7).

Au lieu de tuer un fourbe, il va falloir tuer un roi. Égisthe va susciter la sympathie. C'est pourquoi sa dernière confrontation avec Électre atteint une hauteur, une

1. Eschyle, *Orestie*, éd. et trad. Daniel Loayza, GF-Flammarion, 2001, p. 182.

2. Euripide, *Électre*, v. 110, dans *Théâtre complet I*, éd. et trad. Henri Berguin, GF-Flammarion, 1966.

portée, qu'elle n'aurait jamais eue sans cette transfiguration du personnage de l'usurpateur. Là encore, le mendiant s'en fait l'écho :

Puisqu'il doit y avoir un bras-le-corps, autant le bras-le-corps d'Électre avec la noblesse qu'avec la turpitude ! (II, 7).

S'affirme là une conception du tragique très différente de celle qui sous-tend *Hamlet*, car le héros de Shakespeare, pour être en adéquation avec la vérité que lui aussi doit imposer, mène avant tout un combat contre lui-même, et la joute finale ne le mettra aux prises qu'avec des coquins (Laertes, dans une certaine mesure, et surtout le roi Claudius). La différence n'en est pas moins marquée avec Racine, l'autre grand modèle esthétique de ce théâtre : la scène décisive oppose ici deux êtres dont les discours valent pour eux-mêmes et non comme masques d'une passion, deux êtres représentant et exprimant deux points de vue légitimes. « Chacun d'eux s'est élevé au faîte de la générosité », écrit René Lalou en juin 1937 dans *Les Nouvelles littéraires*, les raisons de l'un ne sont pas plus égoïstes que les raisons de l'autre ; ce en quoi le critique reconnaît et applaudit « la souveraine impartialité du poète ».

UN THÉÂTRE IMPOSSIBLE ?

On entrevoit là les deux facettes du défi esthétique relevé par Giraudoux : écrire, de toutes ses pièces, celle qui assume le plus systématiquement l'héritage des grands modèles littéraires du passé et celle qui, en même temps, pousse le plus loin la rupture avec eux.

ENTRE CLASSICISME ET BAROQUE

Le dramaturge l'a dit, et les exégètes n'ont cessé de le répéter après lui : son *Électre* procède d'une volonté de retrouver les principes du théâtre classique. Il en a puisé

le sujet chez les Anciens, s'est imposé de respecter la fameuse règle des trois unités¹, a repris le procédé de la *parabase* (moment où le coryphée s'adressait au public au nom de l'auteur) avec le monologue du jardinier et même celui du chœur antique avec les interventions du mendiant. Giraudoux a l'esprit joueur. Mais quand il ne s'agirait que d'un jeu, ce jeu-là ne produirait rien de moins, à ses yeux, que le théâtre *en lui-même*. Car de tels principes, chez lui, participent d'une conception essentialiste, et essentielle, de l'art dramatique. Quelle est-elle exactement ? On peut essayer de la justifier autant à partir des illustrations qu'il en a données à la scène qu'à partir des arguments qu'il a fournis lui-même à la faveur de plusieurs conférences² :

– *Pourquoi reprendre un sujet « classique » ?* Le théâtre, le vrai, raconte toujours à peu près les mêmes histoires. C'est d'autant plus vrai du théâtre tragique, où l'idée de la fatalité se confond avec le déroulement d'une histoire déjà écrite. Aussi trouve-t-il son suprême accomplissement dans ce moment dont parle un personnage de *Siegfried* (1928), moment « où les machinistes font silence, où le souffleur souffle plus bas, et où les spectateurs qui ont naturellement tout deviné avant Œdipe, avant Othello, frémissent à l'idée d'apprendre ce qu'ils savent de toute éternité³ ».

– *Pourquoi concentrer toute l'action en un même lieu (en l'occurrence, la cour intérieure du palais d'Agamemnon) et en une seule nuit, sans ellipse temporelle, alors qu'à la Renaissance, déjà, Shakespeare et les dramaturges espagnols avaient fait voler en éclats de telles limites ?* Parce que celles-ci tendent naturellement à coïncider avec

1. On se souviendra de la façon dont Boileau l'exposait : « Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli / Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli » (*L'Art poétique*, III, v. 45-46).

2. Voir Dossier, p. 207.

3. Giraudoux, *Siegfried*, III, 2, dans *Théâtre complet*, éd. sous la direction de Jacques Body, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 47.

les conditions de la représentation. Le théâtre, art de l'instant et de la *performance*, dirait-on aujourd'hui, se définit précisément par ses contingences matérielles (des comédiens sont bel et bien présents sur la scène, durant un temps donné). Dans les années 1930, le développement du cinéma parlant – qui se posait en grand rival du théâtre – commençait à en faire ressortir, par contraste, le caractère spécifique.

– *Pourquoi des tirades, des récits aussi longs ? C'est que le théâtre est un art de la parole. Tout se joue dans le texte et sa profération par le comédien en présence d'un public. Roland Barthes dira : « La tragédie est seulement un échec qui se parle ¹. »*

Parole n'est pas cri. Giraudoux l'a dit à sa manière, de façon plus provocatrice :

Le vrai coup de théâtre n'est pas pour [le public] la clameur de deux cents figurants, mais la nuance ironique, le subjonctif imparfait ou la litote qu'assume une phrase du héros ou de l'héroïne ².

Le récit du mendiant, à la fin de l'acte II, en donne une petite idée.

La femme Narsès et les mendiants délièrent Oreste. Il se précipita à travers la cour. Il ne toucha même pas, il n'embrassa même pas Électre. Il a eu tort. Il ne la *touchera* ³ jamais plus. Et il atteignit les assassins... (II, 9).

L'intrusion furtive du futur au sein d'un contexte passé vaut à elle seule tout un épilogue. Et Pierre Brisson, assez sévère au demeurant pour *Électre*, n'a pas hésité à qualifier d'« action réaliste étonnante » ce double récit des meurtres (qui, à condition bien sûr d'être servi par un bon comédien, n'ennuie jamais à la scène, aussi interminable qu'il paraisse *a priori* sur le papier). De même, rien n'expose mieux l'action de l'acte I que l'emploi du verbe

1. Roland Barthes, *Sur Racine*, Seuil, « Pierres vives », 1963, p. 67.

2. Voir Dossier, p. 209.

3. Nous soulignons.

se déclarer par le mendiant, rien ne la fait progresser davantage que les vérités poétiques (quoique assassines) prononcées par Agathe au sujet des maris (II, 6). Le principe d'une prééminence de la parole du comédien sur toutes les autres composantes de l'art dramatique explique non seulement la richesse, l'incroyable densité du texte, mais aussi l'attention portée à la langue. Une attention qui n'a rien d'académique, car, si elle évite toute vulgarité, la langue d'*Électre* ne s'interdit pas à la fois des tournures populaires, des régionalismes ou des néologismes et des mots de vénerie, des archaïsmes, des noms de fleurs ou de bois rares, etc. Si elle cultive la métaphore, c'est que la métaphore, chez elle, n'est pas « une provocation poétique, un léger accès d'oubli de la réalité, [...] mais le moment où le langage humain se change, en raison de l'élévation de l'acoustique et de la tension poétique, en le langage de la poésie même » (selon les mots que Giraudoux applique à l'œuvre de Racine)¹. Et tout cela se fond en un creuset unique : *le style*. Comment un dramaturge pourrait-il imposer sa maîtrise des moyens dramatiques sans dominer le principal d'entre eux ?

Pour Giraudoux, donc, l'adoption de principes « classiques », justifiée par une conception essentialiste de son art, était aussi une manière d'assumer pleinement son attachement à un « théâtre littéraire », un théâtre considéré comme une émanation, parmi d'autres, de la Littérature. Selon une telle conception, tout bon écrivain, tout bon poète est par conséquent capable d'écrire une bonne pièce. Parce qu'elle en représente d'une certaine manière l'aboutissement, *Électre* a largement contribué à la réputation d'un Giraudoux « continuateur de Racine » – le seul dramaturge du passé, d'ailleurs, auquel l'écrivain ait consacré un essai. Peut-être, il est vrai, n'a-t-il jamais autant mérité cette étiquette qu'après avoir écrit la scène 5 de l'acte II, où le dialogue de haute volée qui

1. Giraudoux, « Racine », *Littérature* [1941], Gallimard, « Folio essais », 1994, p. 49.

oppose la fille, bloc de pureté, à la mère, digne coupable, est en effet d'une beauté proprement racinienne, par son rythme, par sa musicalité et la noblesse de ses images. Mais, du même coup, *Électre* a occulté la fantaisie et la modernité de ce « classique du XX^e siècle ». Or, si telle expression, telle période peuvent rappeler, dans la scène qui vient d'être mentionnée, la poésie d'un Racine :

ÉLECTRE. – Vienne ce jour... Mais pourquoi lances-tu maintenant dans mes jambes, pour me retenir, la froideur au lieu de l'amour ?

CLYTEMNESTRE. – Pour que tu comprennes que j'ai le droit d'aimer. Pour que tu saches que tout dans ma vie a été dur comme ma fille à son premier jour. Depuis mon mariage, jamais de solitude, jamais de retraite. Je n'ai été dans les forêts que les jours de procession. Pas de repos, même pour mon corps. Il était couvert toute la journée par des robes d'or...

c'est un peu moins vrai de la suite :

et la nuit par un roi (II, 5).

Et encore moins de cette allusion mythologique :

Tout le monde ne peut pas être comme ta tante Lédà, et pondre des œufs (II, 5).

Par certains aspects, Giraudoux, tels les magiciens du théâtre baroque, aime à déployer sur scène les sortilèges du merveilleux. Moins nombreux ici qu'ils ne le seront en 1939 dans *Ondine*, ils se manifestent cependant à travers le triple personnage des Euménides, affreuses mégères qui « grossissent à vue d'œil ». (Pour rendre le phénomène prévu par l'auteur, les directeurs de théâtre doivent employer des fillettes de dix ou onze ans à l'acte I et des jeunes femmes qui leur ressemblent à peu près, à l'acte II¹.) Et il ne faudrait pas oublier cette épée qui

1. « Onze ans » est l'âge qui est indiqué dans les versions primitives de la pièce. Dans le dénouement, elles ont vingt et un ans, comme Électre (voir I, 4).

bouge toute seule et qui « pense tellement qu'elle est à demi sortie » (II, 12). Françoise Bombard, qui a consacré une thèse à l'importance des objets dans la dramaturgie girauducienne¹, conteste qu'on puisse inférer des paroles prononcées là par les Euménides quelque phénomène surnaturel. Étant donné le statut particulier de ces personnages et le contexte nocturne, tout incite pourtant le metteur en scène à vouloir faire flotter l'épée d'Oreste dans les airs, comme la dague qui apparaît chez Shakespeare pendant l'hallucination de Macbeth. Notons que ce moment où les Euménides rejouent la rencontre entre Oreste et Clytemnestre alors qu'Électre et Oreste se sont endormis constitue également un cas unique de réécriture parodique d'une scène au sein d'une même pièce de Giraudoux. Le choc entre la « vérité du fils » et ce qu'on pourrait appeler « la vérité de sa mère » devrait alors produire un instant de pure tragédie. Il en va autrement. Non seulement parce que les Euménides « jouent en parodie » (I, 12), selon la didascalie, mais parce que la pseudo-Clytemnestre propose ici une solution diamétralement opposée au dénouement des versions antiques : épouser son amant, faire d'Oreste le successeur pacifique d'Égisthe à Argos, le marier à une jolie fille et se débarrasser d'Électre sans s'exposer au remords ou à la malédiction grâce à une épée qui « tuerait toute seule ». Ainsi, près du futur criminel et de sa complice endormis, le dramaturge fait représenter un rêve de solution antitragique.

UN THÉÂTRE DU THÉÂTRE

Plus généralement, l'*Électre* de Giraudoux ne s'éloigne guère de la farce « transcendante » dont Pirandello parlait en 1920 dans un article sur l'ironie :

1. Voir Françoise Bombard, *Décalages et dissonances. Les objets dans le théâtre de Jean Giraudoux*, Cahiers Jean Giraudoux n° 41, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2013.

MISES EN SCÈNE DISPONIBLES EN DVD

Pierre DUX, Comédie-Française, Éditions Montparnasse, 1972.
Claudia MORIN, Éditions KVP, « Mémoires du théâtre »,
1997.

TABLE

PRÉSENTATION	7
NOTE SUR LE TEXTE	49

Électre

DOSSIER

1. Le fonds mythologique et littéraire.....	183
2. De quelques versions modernes d' <i>Électre</i> ...	197
3. Questions d'esthétique théâtrale	207
4. La réception critique de la pièce à l'époque de Giraudoux	214
5. <i>Électre</i> à la scène.....	222
CHRONOLOGIE	233
BIBLIOGRAPHIE	241

Mise en page par Meta-systems - 59100 Roubaix

N° d'édition : L.01EHPN000593.N001
Dépôt légal : janvier 2015