

## Hélène ou la fascination de l'image dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux

Vincent Brancourt

“C’est une image que je poursuis, rien de plus.”  
Gérard de Nerval, *Sylvie*.

Si dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* il est un rôle féminin qui suscite la convoitise des comédiennes et qui ait la “vedette”, c’est bien celui d’Hélène au point que l’autre grand rôle féminin dans la pièce, celui d’Andromaque, a été refusé par Edwige Feuillère et Annie Ducaux.<sup>1</sup> Nous aimerions revenir sur cette fascination qu’exerce le personnage d’Hélène, en particulier sur la manière dont l’a traité Giraudoux.

Le théâtre de Giraudoux, on le sait, est un théâtre du langage et pour lui, c’est dans le langage que l’essentiel de l’action devait se dérouler. Pourtant avec Hélène nous sommes face à un personnage que d’abord on regarde et l’on contemple. Avec elle, certes, essentiellement à travers le langage, le regard et l’image viennent sur le devant de la scène giraudoucienne et ce mouvement permet à Giraudoux de s’interroger sur sa propre esthétique et plus largement sur tout regard esthétique porté sur le monde.

\* \* \*

Le motif d’Hélène placée sous le regard d’autrui revient à trois reprises dans la pièce. C’est d’abord et fondamentalement la scène dont Giraudoux reprend le motif à Homère et à Ronsard en le modifiant profondément : les vieillards contemplant Hélène aux portes Scées. Dans *La Guerre de Troie*, c’est assurément la scène la plus élaborée écrite autour de ce motif, puisque Giraudoux organise un dispositif raffiné où ce qui est offert au regard du spectateur de la pièce, ce n’est pas Hélène ( elle n’apparaîtra qu’à la scène 7 de l’acte I, après avoir été annoncée trois fois par Cassandre)<sup>2</sup>, ce ne sont pas non plus les vieillards eux-mêmes la contemplant ( les spectateurs les verront mais seulement dans la scène 5 ), c’est Cassandre montrant à Hector la scène empruntée à Homère et la lui commentant. Nous sommes donc dans une situation où le jeu des regards est complexe et que nous pouvons résumer ainsi : le spectateur regarde Cassandre et Hector qui regardent les vieillards regarder Hélène. Celle-ci est ainsi au centre d’un dispositif spéculaire complexe, existant fondamentalement comme un objet de contemplation, point sur lequel Charles Mauron insistait déjà quand il définissait le personnage dans son étude sur *Le Théâtre de Giraudoux*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Anecdote rapportée par Michel Autrand dans son article “La Figure de Cassandre” in *La Femme chez Giraudoux* sous la direction de Choukri Hallak et Sylviane Coyault, Université de Clermont.

<sup>2</sup> Hélène est d’ailleurs constituée dans le premier acte de la pièce en objet d’attente, un peu à la façon de Tartuffe dans la pièce de Molière. Dès la fin de la scène 3 elle est au centre de la discussion mais ce n’est qu’après trois scènes où l’on aura beaucoup parlé d’elle que le spectateur pourra la voir. Il est intéressant de noter que Giraudoux choisit de donner à ce personnage qui existe d’abord comme objet du regard des autres une présence essentielle verbale où elle existe comme objet du discours des autres.

<sup>3</sup> Charles Mauron, *Le Théâtre de Jean Giraudoux*, Corti, 1971, p.101.

La seconde apparition du motif est cette fois encore indirecte. Durant la scène de l'ambassade d'Ulysse à l'acte II( II, 2), exaspérés, blessés dans leur fierté patriotique par les efforts d'Hector pour présenter un couple Pâris-Hélène chaste et pur, les marins de Pâris font soudain éclater la vérité. Face à la version édulcorée de l'enlèvement qu'Hector avec diplomatie tente d'accréditer auprès des Grecs, surgit le récit véridique de la traversée. Le récit alterné du gabier et d'Olpidès narrant la scène d'amour entre Pâris et Hélène sur le pont du navire s'achève et culmine dans une multiplication des voix, deux autres marins faisant chœur pour conter la scène. A cette polyphonie du récit organisé pour ainsi dire à la façon d'une scène d'opéra ou d'un madrigal, répond le déploiement progressif du thème du regard: au départ cette scène d'amour, bien qu'au grand air, est une scène paradoxalement cachée, les marins ayant été enfermés dans la cale; seuls le gabier, l'officier de bord, et Olpidès, oubliés par Pâris ont épiés la scène de leur "cachette", ce qui donne lieu à une narration dialogique alternant deux points de vue spatialement opposés:

Le gabier: Il (Olpidès) était dans la hune, celui-là. Il a tout vu d'en haut. Moi, ma tête passait de l'escalier des soutes. Elle était juste à leur hauteur, comme un chat devant un lit...

(...)

Le gabier: Et de ma cachette, quand j'aurais dû voir la tranche d'un seul corps, toute la journée j'ai vu la tranche de deux, un pain de seigle sur un pain de blé...Des pains qui cuisaient, qui levaient. De la vraie cuisson

Olpidès: Et moi d'en haut, j'ai vu plus souvent un seul corps que deux, tantôt blanc, comme le gabier le dit, tôt doré. A quatre bras et quatre jambes...

(II, 12, p.540)<sup>4</sup>

Avec la multiplication finale des voix, on assiste dans le récit à une libération du regard précédemment enfermé: au désir de voir qui fut celui des marins dans le navire correspond le désir de dire qui est maintenant le leur; ce qui est caché demande à être vu comme ce qui est tu demande à être dit:

Un autre marin: Et il n'y a pas que le gabier et Olpidès qui les aient vus, Priam. Du soutier à l'enseigne, nous étions tous ressortis du navire par les hublots, et tous, cramponnés à la coque, nous regardions par-dessous la lisse.

Le navire n'était qu'un instrument à voir.

Un troisième marin: A voir l'amour.

( II, 12, p.542)

Et c'est sur cette image des marins contemplant le couple enlacé que s'achève ce récit qui, tout autant qu'il vient aux yeux des Troyens rétablir l'honneur national mis à mal par les pieux mensonges d'Hector, se construit comme une scène de voyeurisme lyrique où le regard devient l'acteur principal.

Avant de passer à la troisième occurrence du motif, notons que cette exaltation du regard lié à l'amour n'est pas sans évoquer le début d'*Amphitryon* 38 où Jupiter, accompagné de Mercure, est descendu parmi les humains pour séduire Alcmène. Giraudoux fait de la scène d'exposition un moment où les deux dieux se retrouvent sur une terrasse près du palais à contempler l'ombre d'Alcmène; plus exactement ici encore Giraudoux agence un dispositif complexe: comme dans la scène des vieillards aux portes Scées, l'objet de la contemplation est hors-scène, inaccessible au regard du spectateur de la pièce qui ne voit que les deux voyeurs; par ailleurs l'auteur se plaît à jouer sur le thème du regard divin pouvant tout voir auquel justement Jupiter renonce

---

<sup>4</sup> Les références au texte des pièces sont données dans l'édition de la Pléiade, Giraudoux, *Théâtre complet*, Gallimard, 1982

dans un désir de mieux prendre place dans le jeu de l'amour humain:

Jupiter: Tu vois la fenêtre éclairée, dont la brise remue le voile. Alcmène est là!  
Ne bouge point. Dans quelques minutes, tu pourras peut-être voir passer son ombre.

Mercure: A moi cette ombre suffira. Mais je vous admire, Jupiter, quand vous aimez une mortelle, de renoncer à vos privilèges divins et de perdre une nuit au milieu des cactus et de ronces pour apercevoir l'ombre d'Alcmène, alors que de vos yeux habituels vous pourriez facilement percer les murs de sa chambre, pour ne point parler de son linge.

(I, 1, p.115)

Mais Giraudoux ne se contente pas de cette variation sur le regard du désir puisque finalement Jupiter, bien qu'ayant renoncé à observer Alcmène grâce ses "privilèges divins", ne peut se résigner finalement à ne pas la contempler et va se faire le spectateur de la scène amoureuse entre Alcmène et Amphitryon, mais en n'y accédant qu'à travers le récit que lui en fait Mercure:

Mercure: Tout à l'heure, pendant son bain, j'ai simplement repris une minute mes prunelles de dieu... Ne vous fâchez pas. Me voici myope à nouveau.

Jupiter: Tu mens! Je le devine à ton visage. Tu la vois! Il est un reflet, même Sur le visage d'un dieu, que donne seulement la phosphorescence d'une femme.

Je t'en supplie! Que fait-elle?

Mercure: Je la vois, en effet...

Jupiter: Elle est seule?

(I, 1, p.117)

Et suit la description de la scène par Mercure, docile aux questions de Jupiter. Ici comme dans la scène des marins de Pâris le fait de contempler se donne comme une pulsion puissante, liée par ailleurs de façon claire à la scène amoureuse. Mais dans les deux cas, le voyeurisme, pourtant présent, est tenu à distance par le filtre du langage, l'image devenant verbe, comme il va de soi dans ce théâtre logocentrique qu'est celui de Giraudoux.<sup>5</sup>

Pour en revenir à Hélène et aux deux scènes que nous venons d'évoquer, ajoutons qu'elles sont de tonalité franchement contrastée: comiques, les scènes 4 et 5 de l'acte I avec le motif des vieillards aux portes Scées nous montrent des personnages grotesques exposés à l'ironie acerbe de Cassandre et au rire du spectateur. Rien de tel dans la scène 12 de l'acte II: comme nous le notions précédemment, le récit des marins se fait chant, exaltation lyrique de la scène contemplée, imposant le silence à un Hector qui n'est désormais plus maître de la situation.<sup>6</sup> Remarquons aussi que dans la scène des portes Scées qui occupe une place centrale de l'acte I, la contemplation d'Hélène s'est figée en un presque rituel alors que ce que narrent les marins de Pâris est simplement une scène qui s'offre à leurs regards et se transforme de façon improvisée en spectacle. Nous reviendrons sur la signification qu'il convient d'accorder à de telles différences.

Mais passons maintenant à la dernière apparition du motif. Il s'agit précisément de la chute du rideau. Giraudoux isole cet instant où la question qui traverse toute la pièce trouve sa réponse, en faisant tomber deux fois le rideau, la première sur la réplique

---

<sup>5</sup> Dans *Littérature*, par exemple, il oppose à plusieurs reprises le théâtre allemand qui privilégie la mise en scène et le spectacle scénique et le théâtre français dans lequel le langage est le véritable centre de l'action dramatique. Cela s'associe à une méfiance face à l'image et à sa violence que sa transmutation langagière permettra de rendre maniable et maîtrisable.

<sup>6</sup> Ce n'est pas Hector qui malgré ses efforts pour rappeler à l'ordre les marins mettra fin à l'épisode de leur récit qui s'achève de lui-même avec l'évocation du navire devenu "instrument à voir l'amour" et auquel succède l'apparition d'Iris, la messagère des dieux.

apparemment conclusive d'Hector: "La guerre n'aura pas lieu, Andromaque" ( qui était d'ailleurs la première fin donnée à la pièce), la seconde sur une seconde réplique d'Hector à Andromaque: " Elle aura lieu." et celle de Cassandre qui passe le relais du récit à poursuivre au poète homérique. Cet instant où le basculement du destin est mis sous les yeux du spectateur dans l'organisation symétrique des répliques, Giraudoux décide de l'accompagner d'une image muette, livrée sans un mot de commentaire et qu'on peut supposer négligée des personnages présents sur la scène; c'est celle d' "Hélène qui embrasse Troïlus" alors que les portes de la guerre s'ouvrent à nouveau.

On peut d'emblée mesurer la distance qui sépare cette dernière image des deux précédentes. Alors que les deux premières étaient des scènes vues par les personnages de la pièce mais invisibles au spectateur pour qui elles n'existaient qu'en tant qu'objet de langage, ici la situation s'inverse. Peu importe que les autres personnages regardent ou même voient cette scène; par contre, le spectateur de la pièce en est le destinataire privilégié et aussi le seul interprète, puisqu'elle lui est offerte cette fois sans ce tissu de langage qui faisait le corps des autres. Image par ailleurs particulièrement mise en valeur par Giraudoux: le couple est encadré par les portes de la guerre, extrait de l'espace scénique où se meuvent les autres personnages et constitué en icône. Image qui encore une fois est une image amoureuse d'Hélène, mais qui n'est plus mise en scène d'un désir de voir comme dans les deux cas précédents.

Ajoutons que dans une première version, cette dernière scène muette trouvait son symétrique au début du même acte II, lors du premier dialogue entre Hélène et Troïlus: "Scène muette. Hélène entre suivie de Troïlus. Elle sait qu'il est derrière elle. Elle s'amuse à s'arrêter brusquement [ alors que la rayé ] pour que l'ombre de la tête de Troïlus dépasse ses propres pieds à elle." ( Pléiade, *Notes et variantes*, p.1512 ). Le motif ici mis en scène sous les yeux du spectateur de l'ombre qui heurte les pieds d'Hélène sera d'ailleurs repris dans la version définitive de la scène, mais uniquement dans ses paroles. En abandonnant cette scène qui ouvrait l'acte II, Giraudoux donne en fait une plus grande force à l'image finale qui se trouve mieux isolée à la fin de la pièce, en cet instant seulement Hélène étant offerte au spectateur dans son statut de pure image délivrée de tout commentaire.

On voit donc qu'à trois reprises Giraudoux reprend le motif d'Hélène mise sous le regard des autres, avec des variations considérables qu'il s'agit maintenant d'analyser plus avant.

\* \* \*

Pour mieux comprendre la récurrence de l'image d'Hélène et sa signification dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, revenons à la question de la nature de ce personnage et de sa valeur telles que Giraudoux les traite. On peut dire que cette question occupe tout le premier acte de la pièce, le second trouvant son centre de gravité autour du personnage d'Ulysse et de sa confrontation avec Hector ( II, 12 et 13 ) même si la scène 8 qui voit l'"explication" d'Hélène et Andromaque nous fournira elle aussi de précieux éléments de réponse. Ainsi dans l'acte I, Hector de retour de la guerre, las de combattre et désireux de jouir durablement de la paix ( la volonté de "fermer les portes de la guerre" va devenir le leitmotiv qui scandera le discours d'Hector face à Priam ) se trouve confronté à la question inattendue et pour ainsi dire saugrenue de l'enlèvement d'Hélène. Giraudoux le mettra face successivement à Pâris, ravisseur d'Hélène, puis au clan de ceux qui refusent de la rendre aux Grecs: Priam, Demokos, le poète troyen et le Géomètre et les vieillards de Troie.

La question qui est au coeur du débat qui s'engage est extrêmement simple. Hector la pose clairement à Demokos:

“ Dis-moi pourquoi nous trouvons la ville transformée, du seul fait d'Hélène? Dis-moi ce qu'elle nous a apporté, qui vaille une brouille avec les Grecs? “  
( I, 6, p.497 )

De même, la réponse que Giraudoux lui-même apporte à la question de la valeur d'Hélène pour Troie semble fort simple et fort claire: ceux pour qui Hélène vaut bien une guerre sont représentés comme des vieillards ridicules, objet des railleries des femmes. Pas un moment où Hécube, Cassandre et même les servantes perdent une occasion de tourner en ridicule Demokos et le Géomètre, principaux avocats de la cause d'Hélène. Déjà avant même de pouvoir en juger par ses propres yeux dans la scène 5 où deux vieillards s'époumonent pour alternativement voir et acclamer Hélène, le spectateur les avait déjà découverts à travers l'échange de répliques d'une ironie cruelle dans lequel Cassandre commente le spectacle des vieillards à Hector. Le spectateur ne les voit pas encore que déjà l'essentiel du jugement sur les adorateurs d'Hélène lui est donné. Vu l'intérêt de cet extrait, nous le citerons pour ainsi dire en entier malgré sa longueur:

Cassandre: (...) Vois aux créneaux toutes ces têtes à barbe blanche...On dirait les cigognes caquetant sur les remparts.

Hector: Beau spectacle. Les barbes sont blanches et les visages rouges.

Cassandre: Oui. C'est la congestion. Ils devraient être à la porte du Scamandre, par où entrent nos troupes et la victoire. Non, ils sont aux portes Scées, par où sort Hélène.

Hector: Les voilà qui se penchent tout d'un coup, comme des cigognes quand passe un rat.

Cassandre: C'est Hélène qui passe...

(...)

Hector: Incroyable! Tous les vieillards de Troie sont là à la regarder d'en haut.

Cassandre: Non. Les plus malins regardent d'en bas.

Cris au-dehors: Vive la beauté!

(...)

Cassandre: Je suis de leur avis. Qu'ils meurent vite.

Cris au-dehors: Vive Vénus!

Cassandre: Vive Vénus...Ils ne crient que des phrases sans r, à cause de leur manque de dents...Vive la Beauté...Vive Vénus...Vive Hélène...Ils croient proférer des cris. Ils poussent simplement le mâchonnement à sa plus haute puissance.

Hector: Que vient faire Vénus là-dedans?

Cassandre: Ils ont imaginé que c'était Vénus qui nous donnait Hélène...Pour récompenser Pâris de lui avoir décerné la pomme à première vue.

( I, 4, p.493- 494 )

Ici Giraudoux réécrit la scène qu'il a emprunté à *L'Iliade* ( III, v.145 et suiv. ) en un travestissement burlesque d'une violence extrême: les nobles vieillards d'Homère deviennent des êtres libidineux et débiles, la contemplation de la Beauté à travers celle d'Hélène étant rabaissée à un pur spectacle pornographique. Le motif est repris dans la scène suivante déjà évoquée:

Premier vieillard: D'en bas, nous la voyons mieux...

Second vieillard: Nous l'avons même bien vue!

(...)

Deuxième vieillard: Songe à ce que nous avons vu d'elle aujourd'hui!( I, 5, p.494 )

Ainsi avant même que n'ait commencé le débat qui occupera la scène 6, l'une des deux parties en présence est d'emblée privée de toute légitimité. On voit mal comment dans ces conditions le spectacle d'Hélène pourrait garder quelque valeur.

Mais examinons maintenant les arguments qu'Hector emploie pour convaincre ses adversaires que garder Hélène n'en vaut pas la peine. Comme le note Jacques Body dans son introduction à la pièce dans l'édition de la Pléiade,<sup>7</sup> ce qu'Hector reproche à ceux qui refusent de rendre Hélène, c'est de céder à un désir d' "idéalisation":

"Je vous comprends fort bien. A l'aide d'un quiproquo, en prétendant nous faire battre pour la beauté, vous voulez nous faire battre pour une femme."( I, 6, p.498 )

Ce que refuse fondamentalement Hector, c'est ce "quiproquo", c'est-à-dire ce passage au symbole qui veut lui faire voir dans Hélène plus qu'une simple femme. Là où Priam veut qu'il contemple la beauté, Hector, "réaliste" comme le lui reproche Demokos, ne voit que " deux fesses charmantes". De même, face à Priam, puis à Demokos qui tentent de le rendre sensible à la dimension symbolique d'Hélène, Hector refuse de voir dans ce geste d'idéalisation autre chose qu'une illusion dont il s'agit de ne pas être dupe.

Demokos: Un symbole, quoi! Tout guerrier que tu es, tu as bien entendu parler des symboles! Tu as bien rencontré des femmes qui d'aussi loin que tu les apercevais, te semblaient personnifier l'intelligence, l'harmonie, la douceur?

Hector: J'en ai vu.

Demokos: Que faisais-tu alors?

Hector: Je m'approchais et c'était fini...( I, 6, p.496 )

Et plus loin, Hécube félicitera Hector d'avoir "démasqué" ceux qui veulent se battre pour Hélène. Le symbole n'est plus seulement une illusion à laquelle on se laisse prendre, il devient aussi une supercherie dont on use pour tromper les autres.

Ce motif de la puissance d'un regard à s'emparer du destin même de son objet et à le modifier ou du moins d'en modifier le sens se retrouve à plusieurs reprises dans l'oeuvre théâtrale de Giraudoux. Au début de *Pour Lucrèce*, dernière pièce de Giraudoux, nous avons sous une forme plus ironique et souriante la reprise du reproche qu'Hector adressait à Priam et Demokos. Il s'agit de la scène d'ouverture où, à la terrasse d'une pâtisserie d'Aix-en-Provence, le comte Marcellus, personnage de séducteur, s'empare pour mieux la tourner en ridicule de l'allégorie dont le Procureur s'est servi pour le stigmatiser:

"Alors sers-moi le rafraîchissement qui va au vice. Le Procureur Blanchard vient de proclamer en pleine Cour, au nom de l'Empereur, que le vice, c'est moi..."( I, 1, p.1035 )

Le jeu sera ensuite repris et accentué à l'arrivée d'Armand et de Paola, qui fut la maîtresse de Marcellus:

Paola: Bonjour, le vice! Nous nous asseyons près du vice, Armand?

Marcellus: Déjà au courant!

Paola: La beauté est première au courant de ce qui arrive aux péchés capitaux.  
( I, 1, p.1036 )

Et plus encore à l'arrivée de Lucile, la femme du Procureur. De manière parodique, Marcellus transforme cet instant en petit drame allégorique dont la scène est cette terrasse et dont le public les habitants d'Aix:

"Pardonnez-moi et gardez-vous de partir, honnêtes habitants d'Aix. Le vice a

---

<sup>7</sup> Giraudoux, *Théâtre complet*, p.1496

aujourd'hui une mission qu'il ne cédera à personne. Celle de vous annoncer la vertu. Elle est en marche. Vous allez la voir en chair et en os s'asseoir dans quelques minutes sur cette chaise de ses fesses de vertu...Contemplez-la. La vue de la vertu est autrement puissante que celle du vice pour redorer vos sens un peu blasés." ( I, 1, p.1038 )

D'une manière fort différente d'Hector, Marcellus en prenant au pied de la lettre le mot du Procureur et en improvisant avec l'aide de Paola un mini-drame allégorique s'efforce lui aussi de briser ce même mouvement qui investit un objet particulier d'une valeur symbolique. Dans deux contextes très éloignés, on retrouve la même attitude de méfiance face à ce qui apparaît somme toute comme un tour de passe-passe qui décolle la réalité d'elle-même, la chargeant d'une valeur qui l'excède.

De façon plus générale, l'appel à la lucidité et le refus de l'illusion qui caractérisent Hector devant l'adoration des vieillards pour Hélène se rapproche d'une thématique plus large dans le théâtre de Giraudoux; pour une part son oeuvre se construit autour de l'inquiétude qu'un divorce s'insinue entre l'objet regardé ou offert en spectacle et la signification dont il se trouve investi par ses spectateurs mêmes. Dans plusieurs de ses pièces les personnages tendent à se scinder en deux groupes, l'un devenant spectateur du second, ou bien si l'on préfère les protagonistes du drame sont souvent mis sous le regard d'autres personnages et cette situation influe sur le déroulement du drame. De façon générale, on a une communauté qui va s'emparer de faits et les magnifier pour y lire la légende qu'elle désire et qu'elle veut faire sienne; car se faire conter ou se représenter une histoire chez Giraudoux, c'est déjà se l'approprier<sup>8</sup>. C'est ce que nous offre la fin de *Judith* où le peuple vient accalmer Judith après la mort d'Holopherne, se saisit de son histoire, se la récite et la joue en l'arrachant à la vérité qui était celle de Judith( III, 5, p.263 et suiv.). Même mouvement dans *Amphitryon* 38 dans la scène III, 6 qui clôt la pièce où " Thèbes entière est aux pieds du palais, et attend que ( Jupiter se montre) aux bras d'Alcmène ". Sans entrer ici dans la complexité du jeu de dupes qui se joue dans cette scène, notons simplement qu'à travers le regard le peuple de Thèbes vient faire sienne l'union de Jupiter et Alcmène dont naîtra Hercule; l'événement qui est promesse de prospérité pour la ville ne se suffit pas à lui-même, il lui faut être doublé de sa représentation. La scène où Alcmène et Jupiter se montrent à la foule thébaine prend dès lors un caractère particulièrement théâtral grâce notamment à un jeu d'apartés qui viennent contredire les répliques adressées à la foule thébaine. Le divorce entre ce que les protagonistes du drame donnent à voir, ce que ses spectateurs veulent en voir et d'autre part la réalité même du drame se manifeste ici de manière toute aussi exemplaire que dans *Judith*.

Un même lien entre la légende et le mensonge, tissé au profit même de son destinataire, est réaffirmé à la fin de *Pour Lucrèce*, quand Lucile, à l'instant de se suicider, exige que son mari ne connaisse pas la vérité et continue à la croire adultère: " Mon dernier voeu, Armand. Que mon mari ne sache jamais la vérité. (...) Il vivra dans la légende, cela le réhaussera à ses propres yeux. Ce sera une légende fausse, mais où sont les légendes vraies! Le pauvre agneau Vérité est égorgé au pied de tous les vitraux." ( III, 7, p.1112-1113 ). Dans les trois cas, on retrouve le même jeu où la vérité d'une aventure, devenant publique, s'altère en fonction même du désir du destinataire. Devenant bien commun, l'histoire intime du héros perd sa vérité et le geste de

---

<sup>8</sup> A la suite de Gérard Genette et des pages pénétrantes qu'il a consacrées à Giraudoux dans *Palimpsestes*, nombre de critiques ont souligné l'importance de l'acte de réception comme problématique fondamentale dans son oeuvre. Et c'est à l'intérieur même des intrigues que cette question est mise en scène.

transmission est d'emblée trahison.

On pourrait ajouter un dernier cas où la situation est extrême: celui du deuxième acte d'*Ondine*, avec l'intervention du roi des Ondins à la cour du roi sous l'apparence d'un illusionniste. Ici théâtre et réalité semblent coïncider puisque le divertissement que le roi des Ondins offre à la cour est précisément l'histoire de Hans, d'Ondine et Bertha. Nulle trahison, donc, la représentation du réel précédant pour ainsi dire son avènement. En fait, nous sommes bien ici dans le même schème que dans les autres pièces et peut-être de façon plus radicale encore: la logique de la représentation n'obéit pas au réel mais au désir des spectateurs du divertissement. Désir impérieux au point d'influencer sur la réalité même du drame de Hans et Ondine. *Ondine* pourrait d'ailleurs se lire comme une réflexion sur le thème du danger de rompre la sphère close du couple et d'entrer dans le monde, là où le couple est exposé au regard d'un tiers, la faute première de Hans étant de vouloir montrer Ondine à la Cour ( I, 9, p.786 ).

Avec le motif d'Hélène regardée par les vieillards et transformée en symbole de la beauté ( c'est du moins la thèse d'Hector ou d'Hécube dans la pièce ), nous retrouvons ce regard qui se pose sur son objet et en modifie la nature<sup>9</sup>. D'une simple femme, de "deux fesses charmantes", les vieillards de Troie font le symbole de la beauté. Il y a pourtant une différence majeure entre la situation dans *La Guerre de Troie* et celles des autres pièces que nous venons d'examiner: ici, Hélène n'est pas prise dans un récit, dans une histoire que les spectateurs viendraient se faire conter ou représenter. Dans les quatre cas évoqués, ce qui est avidement contemplé, c'est une histoire ou ce qui permet de la contempler en une image: histoire des amours de Jupiter et d'Alcmène dont naîtra Hercule qui doit sauver Thèbes de tant de maux, celle de Judith qui a sauvé Béthulie, celle de Lucile qui a trompé Lionel et qui se suicide, celle, enfin, de l'amour malheureux de Hans et Ondine. A chaque fois, une trame narrative vient supporter le spectacle et dans sa manipulation, dans sa falsification naît le sens désiré par les spectateurs. Jamais l'image, la scène ne constitue une fin en soi. Avec Hélène, par contre, le spectacle n'est jamais pris dans l'élan d'un récit mais s'immobilise au contraire dans le statisme d'une image: promenade d'Hélène sur les remparts, scène d'amour sur le pont du navire. Le personnage d' Hélène fonctionne comme une image qui se suffit à elle-même et n'a pas besoin de renvoyer à un récit.

Pour en revenir à la scène des vieillards contemplant Hélène sur les remparts et à la question de sa valeur , ici la falsification semble dans la signification que les spectateurs donnent à ce qu'ils regardent. Le principe de cette idéalisation dénoncée par Hector et Hécube se trouve dans ceux-là mêmes qui regardent. Regard idéalisant parce que regard d'homme vieillissant: dans la scène, Giraudoux ne cesse d'insister sur cette association de la vieillesse et de la contemplation de la beauté. Par exemple, à Priam qui tente de se faire l'avocat d'Hélène et de faire comprendre à son fils que la voir est "une espèce d'absolution", Hector répond: " L'avenir des vieillards me laisse indifférent." Ce lien entre vieillesse masculine et idéalisation, c'est ce qu'à un moment où la discussion a quitté la question précise d'Hélène elle-même pour s'élargir au problème général de la femme, Hécube exprime de façon très claire dans une réplique qui oppose terme à terme

---

<sup>9</sup> Bien sûr, ce regard qui à l'intérieur de la pièce dénature la vérité d'une expérience correspond au niveau de l'écriture de l'oeuvre au poids de la tradition littéraire dont s'empare l'auteur et qui pèse sur lui. Cette question du texte *toujours déjà là* avec lequel on écrit et contre lequel on écrit a été clairement analysée par Genette, notamment à propos du récit du mendiant dans *Electre*. Notons cependant que *Pour Lucrèce* qui se développe autour d'une intrigue originale déplace cette question hors de la problématique de l'écriture pour l'orienter vers celle de la possibilité même de la transmission d'une expérience.



hommes et femmes: à la lucidité que l'âge apporte aux femmes s'oppose une incapacité grandissante des hommes à voir la réalité de la femme :

"A mesure que les hommes vieillissent, ils nous parent de toutes les perfections. Il n'est pas un souillon accolé derrière un mur qui ne se transforme dans vos souvenirs en créature d'amour" ( I, 6, p.500 )

La cause semble donc entendue: dans cette scène majeure de l'acte I, on a face à face d'un côté des vieillards ridicules, libidineux, abandonnés à une illusion mortifère confondant non sans mauvaise foi une femme charmante avec la beauté et de l'autre un "homme de bonne volonté", représentant de valeurs humanistes comme on a pu définir Hector, qui cherche simplement à jouir d'une paix chèrement acquise. Son combat correspondrait parfaitement à la position de Giraudoux telle qu'il l'exposait à Benjamin Crémieux dans un entretien accordé à *Je suis partout* ( 7 décembre 1935 ): " Je m'attache à dénombrer ces forces obscures et à leur enlever ce qu'elles ont d'obscur, à les montrer en pleine clarté. Je fais mon métier; aux hommes qui m'écoutent, si je les ai convaincus, d'agir contre elles, de les briser." <sup>10</sup>

\* \* \*

Or la question n'est peut-être pas aussi simple: le spectacle d'Hélène ne se contente peut-être pas d'être un simple jeu de dupe et il convient de s'interroger sur ce qu'implique sa condamnation .

D'une part comme l'affirment Jacques Body dans son introduction à l'oeuvre dans l'édition de la Pléiade et Pierre d'Almeida dans son étude *L'image de la littérature dans l'oeuvre de Jean Giraudoux* <sup>11</sup>, il est difficile de se débarrasser d'un revers de main de Demokos. Bien sûr il représente le poète nationaliste et belliciste qui met son esthétique au service du militarisme. Mais Giraudoux lui donne aussi un tout autre poids, puisque comme le notait Pierre d'Almeida son nom rappelle celui de Demodokos, l'aède des Phéaciens dans *L'Odyssée*; de plus, à la fin de la pièce, quand il vient d'être tué par Hector, la dernière réplique de Cassandre le met sur le même plan qu'Homère: "Le poète troyen est mort...La parole est au poète grec." ( II, 14, p.551 ). Enfin si on revient à la scène 4 et 5 de l'acte I, son hypotexte est double: la scène de *L'Iliade* et le sonnet 67 des *Sonnets à Hélène* de Ronsard. Or, il se trouve que la position de Demokos dans le débat autour d'Hélène coïncide exactement avec celle de Ronsard: dans les tercets, celui-ci s'adresse ainsi aux vieillards homériques qui contrairement à ceux de Giraudoux préféreraient renoncer à contempler Hélène et la rendre aux Grecs plutôt que voir la ruine de leur cité:

"Pères, il ne falloir à qui la force tremble,  
Par un mauvais conseil les jeunes retarder;  
Mais et jeunes et vieux vous deviez tous ensemble  
Pour elle corps et biens et ville hazarder.  
Menelas fut bien sage, et Pâris, ce me semble,  
L'un de la demander, l'autre de la garder." ( Ronsard, *Oeuvres Complètes*,  
*Sonnets à Hélène*, 67, p.269 )

Ainsi, pour Ronsard comme pour Demokos, la beauté d'Hélène par une hyperbole pétrarquaisante s'élève au niveau de valeur suprême qui justifie tous les sacrifices. A travers Demokos, c'est donc avec la tradition poétique qu'incarne ici Ronsard qu'

---

<sup>10</sup> Cité dans *Théâtre complet*, p.1494.

<sup>11</sup> Cahiers Jean Giraudoux, 17, 1988

Hector rentre en débat. Le héros troyen et ses alliées féminines ont d'ailleurs conscience qu'au delà de Demokos et de la question d'Hélène ce conflit les met aux prises avec la poésie elle-même et un regard esthétique sur le réel. Répliquant à Démokos, Hécube le raille ainsi: " J'attendais la poésie à ce tournant. Elle n'en manque pas une." ( I, 6, p.502 ). Même méfiance face à la poésie dans la réplique d'Hector<sup>12</sup> qui clôt pour ainsi dire cette scène:

Demokos: Tu as l'air de détester autant la poésie que la guerre.

Hector: Va! Ce sont les deux soeurs! ( I, 6, p.504 )<sup>13</sup>

L'alternative posée dans la scène 6<sup>14</sup>, radicale et extrême, résume bien cette problématique: il ne s'agit rien moins que de choisir entre un monde où la beauté est préservée comme valeur, fût-ce au prix d'une guerre et un monde maintenu en paix par le sacrifice de toute dimension esthétique:

Demokos: Hector, je suis poète et juge en poète. Suppose que notre vocabulaire ne soit pas quelquefois touché par la beauté! Suppose que le mot "délice" n'existe pas!

Hector: Nous nous en passerions. Je m'en passe déjà. Je ne prononce le mot "délice" qu'absolument forcé. ( I, 6, p.498 )

Le conflit est ici entre deux visions du monde toutes deux centrées autour d'une valeur suprême justifiant tout sacrifice: la paix ou la beauté.

Par ailleurs, on retrouve exprimée de façon très directe cette condamnation de la beauté dans la version primitive du grand dialogue entre Hector et Ulysse, avant-dernière scène de la pièce. Ce passage intervenait juste après une première version sensiblement différente du dialogue de la pesée et semble avoir sur le brouillon une certaine autonomie si l'on en juge par les lignes blanches qui le sépare du passage suivant:

"Nous avons tout ce que chacun met dans la guerre. Les peuples croient adorer la beauté. En fait la beauté est un alibi de la fatalité. La beauté est cruelle, impitoyable, dure aux humbles. La beauté est le tyran le plus ignoble du monde. C'est le masque que nous mettons à notre servilité." ( Pléiade, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Notes et variantes, p.1523 )

Jamais la dénonciation de la beauté dans la pièce n'attendra cette violence. Ici la beauté devient mensonge et tyran. On retrouve mais de façon plus directe le motif de l'impuissance tel qu'il apparaissait à travers la figure des vieillards adorant Hélène dans le premier acte. Il est intéressant que Giraudoux ait finalement renoncé à l'agressivité de ce passage, ne gardant que le lien, d'ailleurs développé ensuite dans le brouillon, entre Hélène et le destin. Comme nous essaierons de le montrer, il y a comme un effort de Giraudoux à travers sa pièce pour rendre davantage problématique ce procès de la beauté et ce passage était assurément trop univoque.

Un des points essentiels des attaques d'Hector et des femmes contre ceux qui voulaient garder Hélène reposait sur le reproche qui leur était fait de l'idéaliser, de voir en elle autre chose que ce qu'elle était. Or, peut-être faut-il nous demander si ce

---

<sup>12</sup> Il faudrait cependant nuancer ici car dans la scène 3 du premier acte c'est en recourant à des arguments de type esthétique qu'Hector explique à Andromaque pourquoi il condamne la guerre; il lui reproche en effet d' "avoir sonné faux" cette fois.

<sup>13</sup> Nous renvoyons ici aux analyses de Pierre d'Almeida dans son étude déjà citée et à la façon dont il met en rapport le soupçon porté sur la poésie dans *La Guerre de Troie* avec une problématique plus vaste dans l'oeuvre de Giraudoux que traverse une interrogation sur la littérature.

<sup>14</sup> L'importance de l'alternative dans la pièce de Giraudoux a été soulignée par Michel Raimond au chapitre III de son étude *Sur Trois Pièces de Jean Giraudoux*, " *La guerre de Troie* ou l'axiomatique du tiers exclu".

reproche est entièrement fondé et si somme toute il n'y a pas quelque raison à voir en Hélène le symbole de la beauté, c'est-à-dire si elle n'a pas en elle-même une nature symbolique.

On pourrait tout d'abord penser en ce qui concerne l'attitude même du personnage à la complaisance qui est la sienne à se prêter à ce jeu. Cassandre ne se prive pas de la souligner et ce dès la première apparition du personnage sur les remparts de Troie:

“Elle est sur la seconde terrasse. Elle rajuste sa sandale, debout, prenant bien soin de croiser haut la jambe.” ( I, 5, p.494 )

Et un peu plus loin, au début de la scène suivante:

Hector: Je vois une femme jeune qui rajuste sa sandale.

Cassandre: Elle met un certain temps à rajuster sa sandale. ( I, 6, p.495 )

Complaisance qui d'ailleurs vient s'allier avec une disponibilité, une absence de résistance en face du désir de l'autre. Ainsi quand elle dit à Hector qu'elle “adore obéir à Pâris” ( I, 8, p.505 ), sans doute faut-il d'abord souligner plus son goût pour la soumission que son amour pour Pâris. D'ailleurs dans la même scène, Hélène ne résistera guère au projet d'Hector. Elle pourrait même, si l'on s'attache à la première scène de l'acte II, être définie comme celle qui éveille l'autre à son désir: tout son dialogue avec le jeune Troïlus apparaît comme une maïeutique qui amène l'adolescent jusqu'à une réelle prise en charge d'un désir d'abord informulable.

Mais cette complaisance au désir d'autrui qui pourrait n'être qu'un trait de caractère du personnage, contribuant au portrait psychologique d'une femme facile, correspond en fait bien davantage à une conscience qu'Hélène a de la fonction qu'elle exerce dans la pièce et plus largement dans le monde humain. C'est ce qui apparaît avec évidence dans la dernière grande scène où Hélène joue un rôle central: “l'explication” avec Andromaque. A celle-ci qui la supplie, en quelque sorte, comme l'a montré Charles Mauron, d'aimer réellement Pâris et d'arracher ainsi cette guerre qui s'annonce à son insupportable insignifiance, Hélène répond par une fin de non-recevoir et cela en raison même de la conscience qu'elle a du rôle qui est le sien dans l'existence:

“Chère Andromaque, tout cela n'est pas si simple. Je ne passe point mes nuits, je l'avoue, à réfléchir sur le sort des humains, mais il m'a toujours semblé qu'ils se partageaient en deux sortes. Ceux qui sont, si vous voulez, la chair de la vie humaine. Et ceux qui en sont l'ordonnance, l'allure. Les premiers ont le rire, les pleurs, et tout ce que vous voudrez en sécrétions. Les autres ont le geste, la tenue, le regard. Si vous les obligez à ne faire qu'une race, cela ne va plus aller du tout. L'humanité doit autant à ses vedettes qu'à ses martyrs.” ( II, 8, p.531 )

La réponse d'Hélène vient bien sûr d'abord légitimer l'absence de sentiment qu'Andromaque reproche au couple d'Hélène et Pâris, mais dans le même instant elle permet à Hélène de définir avec beaucoup de finesse son statut dans la pièce, c'est-à-dire dans le monde humain. Remarquons déjà que par là elle met finalement sur le même plan sa relation avec Pâris et sa présence devant les vieillards, c'est-à-dire qu'à en croire ses paroles, son couple avec Pâris ne serait pas un couple qui aurait à vivre l'amour, mais dont la fonction serait de styliser le couple aux yeux des autres, de le rendre visible; dans les deux cas, elle donne à voir. Nous reviendrons ensuite sur ce point.

Passage fondamental, donc, où Hélène définit avec une lucidité étrange ce qu'elle estime être sa fonction humaine et qui renvoie, quoiqu'elle s'en défende, à une vision globale qui finalement inscrit l'acte même de la représentation ou de la figuration au coeur de l'humanité et en fait un élément fondateur. L'acte de la représentation qui apparaît ici comme un geste de stylisation qui permet à l'humain de se rendre visible à soi-même est déplacé hors du domaine des arts en particulier pour trouver place dans

l'existence elle-même. C'est la vie humaine qui, dans son essence, est pour une part théâtralisée ou pour mieux dire devient mouvement vers la théâtralité. Théorie qui se résume finalement dans le mot de "vedette".

Cette élection du personnage du drame qui en fait le centre des regards se trouvait déjà esquissée dans le personnage titre de *Judith*. Celle-ci apparaît bien sûr d'abord dans la pièce comme l'élue de Dieu ou plus prosaïquement comme celle que le peuple a choisie pour être sauvé. Mais quand il vient la trouver et qu'il rencontre l'oncle qui oppose son scepticisme à l'idée de mission divine, le grand rabbin Joachim souligne combien Judith est un être qui existe d'abord sous et pour le regard d'autrui et que c'est cet aspect même qui la désigne pour cette tâche:

Le peuple de la rue a choisi Judith, et, plus je songe à elle, plus je crois à Judith. Je la connais, ta nièce. Je l'observe depuis des années. Elle est belle, et elle le sait... Avoue que les miroirs ne manquent pas ici. Et elle sait le prix de la beauté. L'état-major est peuplé de soupirants qu'elle éconduit. (...) A vingt ans elle a sa cour d'hommes de lettres, (...). Des sports et des talents, elle choisit peut-être trop volontiers ceux qui valent des succès et des succès de foule. Elle monte à cheval, et en garçon. Elle danse, et quelquefois dans un lieu public. Elle aime l'entrée brillante au théâtre, au restaurant, et maintenant dans ce harem sans danger qu'on nomme l'hôpital militaire. Je me suis jadis irrité de voir la mode coiffer ce beau cerveau, gonfler cette belle gorge... Aujourd'hui je m'en félicite, car dans ces imperfections la main de Dieu va trouver les poignées pour la prendre... "( *Judith*, I, 3, p.203-204 ).

On sent ce qui sépare les deux passages au delà de ce qui peut les rapprocher et ce qui permet aussi de mieux isoler la spécificité d'Hélène. Cette "visibilité" de Judith qui arrête le regard, en fait la "vedette" de Béthulie n'est que le signe de cette mission: ce qui permet de la reconnaître comme l'élue de Dieu. Au contraire, à suivre les paroles d'Hélène, on s'aperçoit que sa "visibilité", ce qui la rend remarquable aux yeux de ceux qui l'entoure est à proprement parler sa mission même, sa tâche terrestre. Elle n'est là que pour être vue.

On pourrait d'autre part reprendre la même analyse en opposant Hélène à Lucile, dans *Pour Lucrèce*, que sa beauté lors de son arrivée à Aix désignait à l'attention de tous. Ainsi Eugénie, l'amie de Lucile, au début de la pièce, lui reproche d'avoir trahi la mission qui était alors la sienne:

"Tu étais la plus belle. On te dépêchait du Nord pour jouer Psyché en Provence. Chaque homme d'Aix, les premiers mois de ton séjour, n'a vraiment aimé que toi. Les autres femmes n'avaient que des délégations. Tous les gestes de l'amour, toutes les paroles de l'amour n'ont été hasardés et dites que pour toi. Tu étais leur marraine. Il y a eu les baisers à la Procureuse, les refus à la Procureuse. J'en passe. Tu rougirais. Mais tu t'en moquais bien. Tu étais là pour le tuer.. ( *Pour Lucrèce*, I, 2, p.1041-1042 )

D'une certaine façon le destin de Lucile aux yeux d'Eugénie était de devenir pour la ville d'Aix ce qu'est Hélène pour Troie. Mais Lucile s'arrache à ce destin pour finalement l'inverser et devenir l'allégorie de la pureté ou de la vertu dans cette ville.

Par ailleurs, on peut tenter d'éclairer cette division de l'humanité entre ses "martyres" et ses "vedettes" et d'en mieux saisir la spécificité en la rapprochant de deux autres passages où Giraudoux associe cette idée d'un partage du monde humain et celle de la tragédie. On trouve tout d'abord ce motif dans la conférence prononcée le 18 novembre 1932 à l'Université des Annales et reprise dans *Littérature* sous le titre de *Bellac et la tragédie*. A la fin de cette conférence, ayant tenté de répondre à propos de la France et sa tradition théâtrale à la question de savoir pourquoi " le pays de la tragédie

n'est pas le pays du tragique “, c'est-à-dire d'interroger l'hétérogénéité entre le monde du spectateur français et celle du héros tragique, il en arrive à une définition de la tragédie où se retrouve cette division qu'évoquait Hélène:

“ Ainsi le manque d'instinct littéraire de la masse et l'exagération littéraire de l'élite, et aussi la spécialisation de l'une et la modestie de l'autre, les ont conduites toutes deux au même résultat: constituer une humanité spéciale chargée d'éprouver les grandes souffrances et de supporter les grands coups du sort, à diviser le monde un nombre infini de spectateurs et un nombre limité d'acteurs: ce sont là exactement les définitions de la tragédie.”

( *Littérature*, p.255-256 )

Dans cette citation, les “ acteurs”, ce sont les héros tragiques, définis plus haut comme “ une sorte d'armée de gladiateurs sur laquelle on lâche (...) tous les fauves du destin et du coeur”; les spectateurs, ce sont les bourgeois français qui se rendent au spectacle et se sentent fondamentalement différents du héros qu'ils voient sur scène. Et quelques pages auparavant Giraudoux parlait de “ cette distinction tracée une fois pour toutes entre le personnage littéraire et l'être vivant.” ( p.254 )

Avant d'opposer ce passage avec les paroles d'Hélène, penchons-nous sur un extrait du “ Lamento du Jardinier” qui sépare les deux actes d'*Electre*, pièce représentée moins de deux ans après *La Guerre de Troie*. N'étant “plus dans le jeu”, comme il l'indique lui-même d'emblée, ce personnage vient, devant le rideau commenté la pièce et “dire ce que la pièce ne pourra ( nous ) dire.” Et il en arrive à une définition de la tragédie, comme dans le passage de *Littérature* que nous venons de citer. Ici encore nous avons une distinction qui va isoler une part de l'humanité et lui faire assumer l'intégralité du destin tragique en lieu et place de l'humanité toute entière: ce seront les rois<sup>15</sup> :

“Il se peut qu'à chercher ainsi sa mère dans sa mère elle ( Electre )soit obligée de lui ouvrir la poitrine, mais chez les rois c'est plutôt théorique. On réussit chez les rois les expériences qui ne réussissent jamais chez les humbles, la haine, la colère pure. C'est toujours de la pureté. C'est cela que c'est, la Tragédie, avec ses incestes, ses parricides: de la pureté, c'est-à-dire en somme de l'innocence.” ( *Electre*, entracte, Lamento du Jardinier, p.642 )

Dans les deux passages que nous venons de citer, il s'agit pour Giraudoux de dégager une définition de la tragédie: définition qui, dans le “lamento du Jardinier” partant du statut social caractérisant les personnages tragiques, en arrive à une expression de type chimique, la tragédie étant une “expérience” permettant d'isoler des sentiments humains à l'état pur; même façon d'isoler “les grandes souffrances” et “les grands coups du sort” dans la définition proposée dans la conférence de 1932.

On voit d'emblée comment les deux citations s'opposent aux paroles d'Hélène et ce qui par là même constitue la spécificité du personnage. Si la distinction qu'établit Hélène dans sa réponse à Andromaque institue bien une certaine théâtralité, une partie de l'humanité semblant désignée par son statut même à être vue, saisie par le regard, ce qui se donne à voir en elle, ce ne sont pas les émotions et les sentiments qui animent l'humanité, mais ce n'en est que la forme: “l'ordonnance, l'allure”, “le geste, la tenue, le regard”.

A une tragédie où les épreuves humaines se concentrent jusqu'à atteindre au niveau

---

<sup>15</sup> Giraudoux avait déjà proposé une telle association dans une conférence prononcée à l'Université des Annales en décembre 1933 et reprise dans *Littérature* sous le titre de *L'Auteur au théâtre*, faisant du roi dans la France de Louis XIV l'auteur du théâtre versaillais ou tout au moins le modèle même de l'humanité mise en scène dans ce théâtre; il avait comme souvent dans ses essais limité cette interprétation au seul théâtre du second XVIIème, limite que souligne la mise en parallèle avec le théâtre espagnol du siècle d'or, qu'il considérait, lui, écrit par le peuple.

de pureté de l'élément chimique, s'oppose cette forme vide et élégante qu'incarne Hélène.

Avec la vacuité, nous avançons d'un pas dans notre analyse d'Hélène et de la fonction qu'elle occupe dans la pièce. Le thème parcourt la pièce, se déployant d'abord au niveau psychologique. Vacuité de ce personnage qui, bien que mû par des désirs, semble privé de volonté propre. Nous avons déjà évoqué la complaisance du personnage qui semble renvoyer à une absence de véritable intériorité et qu'illustre jusqu'à la caricature le contraste entre les scènes 7 et 8 de l'acte où Hélène cède successivement aux exigences contradictoires de Pâris et Hector.

A cette vacuité, on peut encore rapporter la froideur du personnage et cette absence d'émotion, soulignées à plusieurs reprises: par exemple, dans la scène 7 de l'acte 2, Hécube qui découvre la petite Polyxène en larmes après son dialogue avec Hélène s'adresse à cette dernière:

“Vous me ferez le plaisir de laisser désormais Polyxène tranquille, Hélène. Elle est trop sensible pour toucher l'insensible, fût-ce à travers votre belle robe et votre belle voix.” ( II, 7, p.528 )

L'insensibilité d'Hélène sera ensuite développée dans la scène suivante quand Andromaque lui reprochera son absence de pitié. De même, Ulysse verra en elle “le cœur le plus rigide” ( II, 14, p.548).

Mais Giraudoux ne se contente pas de décliner sur le registre psychologique la thématique du vide. A l'acte premier, juste après qu'Andromaque a évoqué pour la première fois la question d'Hélène, Pâris arrive à la demande d'Hector et va se faire le tout premier avocat d'Hélène et de sa présence à Troie ( I, 4 ). Pâris est bien sûr celui qui a enlevé Hélène et celui qui la possède physiquement. Cela devrait suffire à le distinguer de façon définitive des vieillards de la scène suivante, ceux-là mêmes qu'Hécube qualifie d'“impuissants” ( I, 6, p.498 ). Or il n'en est rien et plus encore, les arguments que Pâris emploient pour expliquer son attachement à Hélène nous semblent éclairer de manière décisive la question de savoir pourquoi et comment elle accède à ce statut de symbole ou de signe, la rendant apte à représenter la beauté.

Le discours de Pâris s'articule fondamentalement autour de deux termes: “distance” et “absence”. Il commence par opposer Hélène aux femmes troyennes; d'une part, le “type effroyablement peu distant” des secondes, de l'autre, Hélène qui “même au milieu de ( ses ) bras, (...) est loin de ( lui ).” ( I, 4, p.491 ).

On peut se souvenir en lisant les remarques de Pâris au sujet de cette “distance” d'Hélène que, lors du dialogue entre Hector et Demokos c'est la distance qui permet au processus d'idéalisation de se déployer ( “des femmes qui, *d'aussi loin que tu les apercevais*, te semblaient personnifier l'intelligence, l'harmonie, la douceur” )<sup>16</sup> et que c'était en franchissant cette distance que Hector échappait à l'emprise du symbole: “Je *m'approchais* et c'était fini...” ( I, 6, p.496 ) Or, il semble que cette distance indispensable à l'apparition de la valeur symbolique soit ici part intégrante d'Hélène et que celle-ci soit donc en soi symbole.

Ensuite, cette première caractérisation d'Hélène, opposée aux femmes troyennes s'achève sur cette formule:

“L'absence d'Hélène dans sa présence vaut tout.” ( I, 4, p.491 )

On pourrait bien sûr ici reconnaître une définition en soi du signe, pas si lointaine de Mallarmé et de “l'absente à tout bouquet”. Mais au-delà de cette remarque générale, notons aussi que cette “absence” d'Hélène coïncide aussi avec l'esthétique de Giraudoux lui-même, univers qui privilégie les êtres accédant au statut de symbole. On

---

<sup>16</sup> C'est nous qui soulignons.

peut ici reprendre les remarques de René Marill Albérès dans son *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux* sur le “platonisme” de cet auteur cherchant à saisir le moment où l’être ou l’objet retourne jusqu’à la perfection de son essence et devient en quelque sorte le symbole de soi-même. Ici Albérès cite un extrait d’*Eglantine*, roman de 1927 où un des deux personnages masculins, Fontranges, de visite à Paris, entend par hasard à l’Exposition des arts décoratifs un orchestre jouer une fanfare de chasse qui va devenir pour lui le symbole même de la chasse; nous ne reprendrons que la fin de la citation qui nous semble éclairante pour mieux cerner la figure d’Hélène:

“Peut-être manquait-il, pour les épisodes en mouvement, ces saccades, ces reprises de lèvres que donne le galop du cheval; les monuments de pierre liquide tressaillent peu. Mais à cette immobilité même la chasse gagnait en gravité, en élévation. Elle devenait une chasse *vide*, courue sur l’air, celle que voient passer les paysans les nuits d’orage, une chasse de nuit derrière un cerf lumineux.” ( *Eglantine*, p.1018, *Oeuvres romanesques complètes I*, Pléiade, 1990 )<sup>17</sup>

On retrouve ici au coeur même du symbole ( notons qu’il s’agit ici d’une oeuvre d’art, d’une exécution musicale qui s’élève à la puissance du symbole giralducien ) ce *vide* et cette absence dont Pâris faisait la qualité première d’Hélène.

On pourrait ajouter ici, comme l’ont noté plusieurs critiques<sup>18</sup>, combien les qualités que le Géomètre attribue à Hélène dans la scène 6 sont celles-là mêmes de l’être dont le degré de perfection et d’harmonie avec soi permet au monde qui l’entoure d’accéder lui-même à cette harmonie.

Plus loin, à Hector qui souligne que le séducteur Pâris a l’habitude des séparations, celui-ci répond en soulignant à nouveau ce qui distingue Hélène des autres femmes. Ici elle n’est plus opposée aux femmes troyennes en particulier, mais acquiert une sorte de singularité qui l’isole de toutes les autres femmes; bien que long, nous citons ce passage dans sa quasi intégralité:

“Mon cher Hector, c’est vrai. Jusqu’ici, j’ai toujours accepté d’assez bon coeur les séparations. La séparation d’avec une femme, fût-ce la plus aimée, comporte un agrément que je sais goûter mieux que personne. La première promenade solitaire dans les rues de la ville au sortir de la dernière étreinte, la vue du premier petit visage de couturière, tout indifférent et tout frais, après le départ de l’amante adorée au nez rougi par les pleurs (...) constituent une jouissance à laquelle je sacrifie bien volontiers les autres...Un seul être vous manque, et tout est repeuplé...Toutes les femmes sont créées à nouveau pour vous, toutes sont à vous, et cela dans la liberté, la dignité, la paix de votre conscience...Oui, tu as bien raison, l’amour comporte des moments vraiment exaltants, ce sont les ruptures...Aussi ne me séparaient-je jamais d’Hélène, car avec elle j’ai l’impression d’avoir rompu avec toutes les autres femmes, et j’ai mille libertés et mille noblesses au lieu d’une.” ( I, 4, p.492-493 )

Même si la logique du passage semble un peu abstruse, on retrouve ici cette dialectique de la présence et de l’absence, qui définit le signe; alors qu’avec les autres femmes, la rupture est nécessaire pour retrouver sa liberté et que la femme par sa présence happe l’amant et l’arrache au monde, l’absence présente au coeur d’Hélène rend à son amant la réalité dans sa plénitude. Hélène, figure de l’absence à soi, devient médiation vers ce qui n’est pas elle.

On voit combien la figure d’Hélène, loin d’être seulement une simple femme que le

<sup>17</sup> Cité dans René Marill Albérès, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, Nizet, 1957, p.223

<sup>18</sup> Par exemple, Jacques Body dans les notes qui accompagnent le texte dans l’édition de la Pléiade( p.1509 ).

regard des vieillards investit d'une valeur extrinsèque, comme le voudrait Hector, est de manière essentielle une figure qui au sein du réel même vient satisfaire point par point aux exigences de l'esthétique giralducienne. Et c'est précisément cette figure parfaite que l'auteur vient mettre dans sa pièce en procès. Il s'agit pour lui à la fois d'en souligner la fascination, fascination à laquelle succombent non seulement les vieillards, mais aussi Pâris, ses gabiers et finalement Troïlus, et en même temps de la tenir à distance et d'essayer de poser un regard lucide et froid sur cet inquiétant symbole de la beauté.

A travers Hélène, Giraudoux entreprend de façon radicale une mise en cause de sa propre esthétique et de la place de la beauté dans le monde des valeurs humaines.

On comprend dès lors mieux la tension que nous avons relevée au début de cet article entre les deux scènes où Giraudoux met en scène ou plutôt met en récit – puisque rien ne nous sera donné à voir de deux scènes de nature érotique: d'une part cette scène burlesque et grimaçante centrée autour du regard libidineux des deux vieillards; de l'autre, celle, lyrique et exaltée, où les gabiers par le récit de la scène d'amour sur le navire restaure la dignité blessée de l'honneur troyen. Tension qui souligne l'ambiguïté inhérente au spectacle de la beauté elle-même, source de réconciliation capable de mettre en ordre le monde et aussi puissance aveuglante et mortifère conduisant à la guerre et au désastre ceux qui y cèdent.

Cette puissance maléfique qui réside au coeur de la beauté, Giraudoux la dénonçait dans le passage de la version primitive de la scène II, 13 que nous citions précédemment et où la beauté est qualifiée de "cruelle, impitoyable, dure aux humbles" et finit par être définie comme "le tyran le plus ignoble du monde".

Ce rapport ambigu à la beauté qui balance entre fascination et rejet, on le retrouvera dans une pièce ultérieure, souvent présentée comme un agréable divertissement, *L'Apollon de Bellac*<sup>19</sup>. Pièce étrange où une jeune fille timide se voit révéler le moyen de parvenir par un mystérieux "monsieur de Bellac": dire aux hommes qu'ils sont beaux, quel que soit le mensonge que cela puisse représenter. Or, le procédé réussit si bien et Agnès en use tant qu'à force de "dire qu'ils sont beaux à ces gens si laids", elle éprouve l'envie de "dire qu'il est beau à quelqu'un de vraiment beau." Cette envie, elle la qualifie de façon caractéristique à la fois de "récompense" et de "punition". Et Agnès contempera la forme parfaite de la beauté humaine, l'"Apollon de Bellac", mais les yeux fermés puisqu'"il n'existe pas." Scène paradoxale où la comédie burlesque avec ses personnages bouffons qui précède prend un tour soudain grave. La beauté utilisée comme simple monnaie langagière dans les transactions humaines a permis à Agnès de parvenir, de se faire une place dans le monde, mais à user de ce mot, elle s'est fait prendre au piège et se retrouve face à un fantôme terriblement présent et encombrant qui lui rend plus invivable sa "médiocrité" humaine et prive finalement de réalité ce monde dans lequel elle avait trouvé place. Le passage de la contemplation de la beauté, avant que la scène et la pièce ne s'achèvent par un retour au ton de la comédie légère, se clôt par le renvoi d'Apollon par Agnès qui tente ainsi de préserver son monde humain:

"Va-t'en, Apollon! Disparais quand j'ouvrirai les yeux." (*Apollon de Bellac*, IX, p.945 )

Nous notions le caractère mortifère de la beauté dans le lien que Giraudoux opère dans la dernière scène de *La Guerre de Troie* où le couple d'Hélène et de Troïlus est

---

<sup>19</sup> voir par exemple la notice de Janine Delort dans l'édition de La Pléiade qui parle d'"impromptu malicieux, badinage ironique" ( p.1702 ) et Juvet parlait lui-même de "pièce gaie" ( p.1704 ).



encadré comme une oeuvre d'art, sculpture ou peinture, par les portes de la guerre<sup>20</sup>. Ce rapprochement entre la beauté et la guerre, Demokos l'opérait de façon explicite au début de l'acte II quand, préparant son chant de guerre, il faisait part à Pâris de son "idée merveilleuse": "j'ai l'idée de comparer son visage ( le visage de la guerre) au visage d'Hélène." ( II, 4, p.517 ). Ici la comparaison flatteuse que Demokos croit faire à l'avantage de la guerre qu'il suppose "lasse qu'on l'affuble de cheveux de Méduse, de lèvres de Gorgone" se retourne aisément en son contraire et laisse voir au coeur même de la beauté le travail de la mort.

Ce caractère est ici aussi souligné par Giraudoux; outre que le spectacle de la beauté est insupportable aux yeux humains<sup>21</sup>, l'Apollon de Bellac par la bouche du monsieur de Bellac met directement en rapport la beauté et la mort:

"L'idée de la mort est venue aux hommes des yeux de la beauté."( IX, p.944)

On voit comment le texte de *L'Apollon de Bellac* et celui de *La Guerre de Troie* se répondent à sept ans de distance. La première des deux pièces incarnait l'idée dans une figure féminine, "une des rares créatures que le destin met en circulation pour son usage personnel" ( *La Guerre de Troie*, II, 13, p.547 ) comme le notait Ulysse dans son dialogue avec Hector. Comme nous avons essayé de le montrer contre Hector, Hélène est bien *la beauté* elle-même descendue ici-bas, même si ensuite elle peut être récupérée et instrumentalisée dans le discours de ceux qui s'en emparent, tel Demokos qui en fait une pièce dans son discours belliciste. Au-delà du discours des hommes qui la contemplent, elle reste objectivement ce qu'elle est, un signe vide et ancré dans le réel qui capte la fascination humaine. Le choix fait par Giraudoux dans *L'Apollon de Bellac* joue comme une réponse symétrique, une variation, qui vient réaffirmer la même ambiguïté et la même inquiétude: ici l'Apollon, figure de la "beauté suprême", n'existe pas et, contrairement à ce qui passait avec Hélène, on ne le contemple pas dans un corps humain au regret d'Agnès, mais le rapport à la beauté dans son essence, prise au sérieux – dès lors qu'elle cesse d'être ce mot qui sert à appâter les proies masculines et leur tendre un miroir complaisant – vient immédiatement troubler la vie humaine et la rejeter dans un néant insupportable<sup>22</sup>.

Dans *La Guerre de Troie* cette vision noire de la contemplation de la beauté vient s'allier au discours même d'Hélène tel qu'il apparaît dans les scènes avec Hector( I, 8 et 9 ) et celle avec Andromaque ( II, 8 ). A ce monde qui vient tourner ivre autour de la beauté incarnée en son symbole s'oppose une vision froide du monde dont la pitié est exclue et où tout semble s'équivaloir: acception "stoïcienne" du réel comme le dit Charles Mauron dans son étude<sup>23</sup>, mais surtout univers privé de valeur, à l'extrême opposé de celui d'Andromaque et Hector qui vivent dans un univers de valeurs humanistes pour lequel ils combattent; ils ont d'ailleurs face à Hélène la même attitude de révolte indignée: le "Vous blasphémez, Hélène." que lui adresse Andromaque ( II, 8, p.532 ) répond au "votre album de chromos est la dérision du monde" d'Hector, évoquant les visions par lesquelles Hélène perçoit l'avenir ( I, 9, p.508 ). Dans les deux

---

<sup>20</sup> Monument au demeurant étrange puisqu'il ne consiste qu'en ces portes que voit le spectateur durant tout l'acte II et qu'à la différence du temple de Janus à Rome, il n'est qu'un lieu de passage, débouchant littéralement sur la guerre elle-même.

<sup>21</sup> Agnès le dit: "Moi, j'ai de pauvres yeux d'agate et d'éponge. Tu leur fais jouer un jeu cruel. Ils ne sont pas fait pour voir la beauté suprême. Elle leur fait plutôt mal."( IX, p.944)

<sup>22</sup> Notons cependant que dans *La Guerre de Troie* si elle apporte finalement avec elle la guerre, la contemplation de la beauté est perçue par ceux qui la contemplent comme un salut; c'est que Priam exprime le mieux quand il parle de "l'absolution" apportée par le spectacle d'Hélène. ( I, 6, p.497 )

<sup>23</sup> Charles Mauron, op.cit, p.103.

cas, nous sentons la même inquiétude devant un monde où tout s'égalise dans un sentiment de parfaite indifférence et qui est la "négation" de l'univers qu'essaient de préserver ou de bâtir Hector et Andromaque, le monde proprement humain. Dans son refus de la pitié, Hélène finissait dans la version primitive de la pièce par pousser sa logique jusqu'à la suprême confusion, celle de la vie et de la mort:

"Je l'ai pris dans ma main, l'oiseau mort. Mais les larmes ne me venaient pas aux yeux. J'avais le sentiment que son état d'oiseau mort était l'égal de celui d'Hélène vivante." ( notes et variantes, p.1519 )

De même, toujours dans la version primitive, beauté et laideur s'égalisaient; parlant de son enfance, elle évoquait les "enfants pustuleux" qu'elle allait voir: "J'étais belle et ils étaient laids. Mais ce n'était pas une inégalité." ( notes et variantes, p.1519 ). Et dans la version définitive de cette même scène, si Giraudoux estompe encore une fois l'aspect direct et violent du discours d'Hélène, revient cependant cette alliance de la beauté et de la laideur, maintenant cristallisée autour de la figure d'Hélène elle-même. Criant à la face d'Andromaque sa capacité à endurer le pire, elle évoque cette image d'elle à venir que Ronsard a rendu célèbre dans un de ses sonnets:

"Et si vous croyez que mon oeil, dans ma collection de chromos en couleurs, comme dit votre mari, ne me montre pas parfois une Hélène vieillie, avachie, édentée, suçotant accroupie quelque confiture dans sa cuisine! Et ce que le plâtré de mon grimace peut éclater de blancheur! Et ce que la groseille peut être rouge! Et ce que c'est coloré et sûr et certain... Cela m'est complètement indifférent." ( II, 8, p.532 )

Ainsi l'univers d'Hélène s'immobilise dans une froideur indifférente d'où toute valeur semble avoir disparu.

Cet univers immobile, "vitrail rigide" qu'évoquait Andromaque dans le brouillon de la scène II, 8, trouve sa parfaite expression dans le thème original introduit par Giraudoux, celui des visions prophétiques d'Hélène. Faute de "tendresse" ou de "pitié", l'univers qui est le sien n'offre plus place qu'à la contemplation. La volonté non plus n'y a plus place et ne subsiste qu'un devenir inhumain; Hélène l'explique clairement à Hector dans la scène où celui-ci s'efforce d'obtenir son consentement: alors que le héros troyen vit dans un monde de valeurs où certains événements sont préférables à d'autres et où l'homme a à vouloir et agir en fonction de cette volonté, Hélène, elle, est dans un monde où choisir se résume à voir:

"Je choisis les événements comme je choisis les objets et les hommes. Je choisis ceux qui ne sont pas pour moi des ombres. Je choisis ceux que je vois." ( I, 9, p.508 )<sup>24</sup>

On voit immédiatement l'intérêt que Giraudoux tire de cette variante personnelle qu'il introduit dans le mythe. Le personnage est si l'on veut définitivement enfermé dans la sphère esthétique, définie comme inconciliable avec le domaine de la morale: Hélène n'est plus seulement la femme par qui les hommes peuvent contempler la beauté, fût-ce en mettant en péril le monde dans lequel ils vivent; c'est aussi celle qui vit dans un univers qui n'est qu'esthétique, et cela doublement. D'abord au sens étymologique puisqu'il n'est pas le lieu d'un vouloir ou d'une action, mais simplement l'objet d'une perception<sup>25</sup>; mais aussi au sens moderne, le regard d'Hélène sur ses visions privilégie

---

<sup>24</sup> Evidemment, ce monde de visions par quoi l'avenir devient un spectacle à contempler pour Hélène, c'est d'abord – et nous retrouvons ici la problématique de Genette dans *Palimpsestes* – l'univers littéraire qui sous-tend l'oeuvre de Giraudoux puisque ce que voit Hélène du futur c'est ce que nous lecteurs avons déjà lu avant même d'ouvrir l'oeuvre de Giraudoux ou de nous rendre au théâtre.

<sup>25</sup> On pourrait ici citer la conception fondamentalement sensible qu'Hélène a de l'amour quand elle répond à Hector à propos de son goût pour les hommes: "Je ne les déteste pas. C'est agréable de les froter contre soi comme de grands

l'éclat: ce qui s'impose à elle, c'est ce qui n'est pas terne, mais qui brille, ainsi les couleurs ou les bijoux. De même, comme nous l'avons déjà noté, dans la bouche d'Hector, les visions d'Hélène deviennent un "album de chromos", des "gravures".

Ce thème d'Hélène beauté contemplée et contemplatrice du monde se trouve résumé dans l'image du "miroir" et de la "lentille du monde" qu'emploie Hector dans la scène I, 9 et qui semble bien correspondre à la double nature du personnage dans la pièce. La figure d'Hélène jouerait ainsi au coeur de la pièce de Giraudoux comme une sorte d'Aleph aveugle borgésien, miroir vide et insensible où le réel vient se refléter dans toute sa cruauté mais en restant invisible à ses spectateurs qui n'en saisissent que la beauté fascinante. Métaphore jusqu'à un certain point de l'oeuvre de Giraudoux où un univers sombre et cruel vient se refléter dans les miroitements d'une écriture brillante et virtuose au point que bien de ses contemporains ne voyaient guère plus que cette préciosité.

---

savons. On en est toute pure." ( I, 8, p.507 ).

On notera ici par ailleurs qu'Hélène privilégie la pureté comme valeur *hygiéniste*: l'amour comme acte de purification aussi le plus matériel du terme. Ce thème n'est sans doute pas étranger à celui de la vacuité du signe, à son néant que nous évoquions précédemment. De même, il serait possible de le mettre en rapport avec "l'absolution" des fautes passées que Priam invoquait comme bénéfice essentiel de la contemplation d'Hélène. Eléments qui tous s'orientent vers un travail du négatif.