Jean Giraudoux et *Combat avec l'image* : l'autoportrait en scène

Jean Giraudoux and Combat avec l'image: an on stage self-portrait

Alvio Patierno

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rief/8378>

DOI : [10.4000/rief.8378](https://doi.org/10.4000/rief.8378)

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Alvio Patierno, « Jean Giraudoux et *Combat avec l'image* : l'autoportrait en scène », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 11 | 2021, mis en ligne le 12 novembre 2021, consulté le 18 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rief/8378> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.8378>

Ce document a été généré automatiquement le 18 novembre 2021.

Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Jean Giraudoux et *Combat avec l'image* : l'autoportrait en scène

Jean Giraudoux and Combat avec l'image: an on stage self-portrait

Alvio Patierno

- 1 « J'écris toujours à la première personne, parce que je ne veux pas faire l'artifice de créer un autre personnage » précise Jean Giraudoux dans une interview¹. C'est dire combien l'auteur de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* nourrit de soupçons à l'encontre du statut de personnage et de l'affabulation fictionnelle en général.
- 2 Après l'ébranlement du roman au XX^e siècle analysé entre autres par Michel Raimond² et l'hétérogénéité des descriptions dans l'art du portrait étudiée par Claude Arnaud³, on observe que la littérature du siècle court⁴ met en place des types de personnages faisant rarement l'objet d'une description statique et que l'écrivain ou plutôt le narrateur compte sur la variation des techniques, du portrait oblique (ou portrait en mouvement) au portrait contourné (qui a recours à la généalogie) en passant par le portrait direct (plus statique) ou l'absence de portrait, pour singulariser ses créations⁵.
- 3 Giraudoux romancier a d'ailleurs utilisé les plus fréquentes⁶ : Edmée dans *Choix des Élues* fêtant son anniversaire au cours d'un repas familial et Jérôme émergeant de son sommeil dans *Les aventures de Jérôme Bardini* illustrent bien des portraits en mouvement ; *Simon le pathétique*, *Bella* ou encore *Églantine* évitent la présentation directe des protagonistes et fournissent des détails généalogiques alimentant en quelque sorte des portraits en creux ; enfin, des romans comme *Suzanne et le Pacifique*, *Siegfried* ou *Juliette au pays des hommes* ne font pas de place au portrait.
- 4 *Combat avec l'image*⁷ constitue le seul texte véritablement autobiographique de Jean Giraudoux. En plein cœur de son drame personnel⁸ et du naufrage national, l'écrivain se livre à un combat intérieur en mesure de le rattacher à un avenir encore envisageable. Écrite en 1940 – elle sera publiée aux éditions Émile-Paul l'année suivante⁹ –, cette composition, rédigée en neuf feuillets dans le manuscrit autographe – portant la mention « Vichy, novembre »¹⁰ –, à partir d'un dessin du peintre japonais Foujita¹¹ réalisé à l'encre et figurant une dormeuse, réalise un portrait qui, au fil de la

communication qui s'installe entre l'image et l'individu-auteur, se change en autoportrait.

- 5 Dans l'atmosphère confinée d'une chambre d'hôtel¹² le narrateur, Jean, est aux prises avec un petit carton figurant la tête d'une femme endormie dont la présence dans les lieux demeure mystérieuse : « Il s'est introduit chez moi, me semble-t-il au hasard [...] Ce n'est pas moi qui l'ai appelé. [...] De lui-même il est venu. On me l'a donné »¹³. À partir de ce portrait qui « n'a pas de cadre [qui] refuse d'en avoir [...] appuyé contre le mur », simple « ligne sur un carton »¹⁴, mais qui s'anime de toute sa vie antérieure et finit par imposer obsessivement sa non-existence en remplissant « à chaque seconde son office, qui est d'être-là »¹⁵, le narrateur va entrer dans le jeu d'un tête-à-tête relationnel où, de notations artistiques en accusations psychologiques, de souvenirs affectifs en désirs sensoriels, se met en place un étrange et émouvant dialogue muet.
- 6 Les enrichissantes lectures¹⁶ de *Combat avec l'image* d'Elizabeth Goulding dévoilent d'une part le caractère intertextuel de ce texte dans l'œuvre de Giraudoux, et décryptent d'autre part sa structure conversationnelle :

[...] la particularité stylistique de ce monologue intérieur réside dans le maniement des voix. Par un glissement subtil on passe de la description d'un objet à une présence féminine dont le narrateur interprète les sentiments, les pensées, et les traduit en paroles, qui à leur tour traduisent les pensées de l'auteur et les lui renvoient. [...] Le texte vire alors tout à fait à l'échange toi/moi, inversant les rôles du début. Le commentaire sur un portrait s'est renversé en autocritique, portrait oblique de l'auteur.¹⁷
- 7 L'un des intérêts de ce texte énigmatique sur la relation objet-sujet repose sur une mise en scène de type théâtral par laquelle Giraudoux convertit la prose descriptive en une écriture dramatique exprimée dans le titre par un règlement de comptes virtuel.
- 8 Ainsi, comme souvent chez Giraudoux, tout se passe entre réalité et fantasmagorie. La parole opère une magie littéraire qui est celle d'une dramaturgie de l'autoportrait. On pourra voir en effet de quelle manière se matérialise concomitamment l'existence des personnages à partir de leur non-existence et comment se noue le drame entre ces derniers ; mais encore de quelle façon les personnages changent de rôle au fur et à mesure de l'évolution de leur relation ; enfin, par quels moyens s'établit la distanciation entre les personnages et la narration autobiographique de l'auteur permettant à la fois de conserver au texte son objectivité et sa finalité descriptive et de restituer l'écrivain à lui-même.

Une mise en pièce du portrait

- 9 Le procédé de la féerie consistant dans la matérialisation d'une présence humaine à partir d'un objet inanimé n'a rien d'exceptionnel ou de nouveau, comme en témoigne la popularité du récit *Arria Marcella* de Gautier. Par ailleurs, Giraudoux y est habitué si l'on pense à tous ces fantômes d'existences humaines qui peuplent ses pièces, du Spectre d'*Intermezzo* à l'Ange dans *Sodome et Gomorrhe* en passant par les êtres mythologiques, femmes et hommes-poissons dans *Ondine*. Mais, contrairement à l'artifice des créations antérieures, *Combat avec l'image* ne joue pas avec des êtres extraordinaires, il met en place une théâtralisation qui dépasse largement le dialogue d'un être humain avec un objet. Ce texte, à l'apparence spontanée¹⁸ – on ne connaît pas de brouillons ou d'ébauches –, qui apparaît comme la description commentée d'une image, se développe

selon un mouvement d'expansion globale : le regard du pensionnaire sur le dessin, d'une part, change la chambre en un espace théâtral où il peut évoluer tel un comédien :

Depuis quelques jours, je n'entre plus dans ma chambre d'hôtel sans précaution, sans arrière-pensée : elle n'est plus une cellule. J'ai à y chercher du regard ou à y éviter en entrant quelque chose. En allumant, j'éclaire quelque chose. En fermant, je plonge quelque chose dans la nuit.¹⁹

- 10 et, d'autre part, déclenche le dialogue intérieur que celui-ci noue avec le portrait donnant à entendre la rédaction silencieuse de son écrit. La délimitation d'un espace, indispensable à la mise en place des éléments du drame, revêt ici la structure d'une mise en abyme puisque le petit espace fermé de l'esprit de l'auteur, contenant son rapport intériorisé avec un dessin, s'anime dans l'extériorisation d'une parole à deux voix, entre un être réel et un être imaginaire : « Et il en est des liaisons avec les portraits de femme comme des liaisons avec les femmes elles-mêmes : le reproche est déjà sur ces lèvres. – À quoi rime ma froideur, dit-elle, mon appréhension ? »²⁰

- 11 La dramaturgie ressort de l'écriture romanesque de Giraudoux car, comme le souligne Michel Lioure, « Le goût du dialogue au théâtre est consubstantiel à l'art de Giraudoux »²¹. Or, s'il est naturel que l'action dramatique des pièces de Giraudoux se nourrisse presque exclusivement de duels de mots allant jusqu'à constituer un véritable décor verbal, il est assez surprenant qu'un texte en apparence narratif devienne presque automatiquement, au bout d'une demi-page, une sorte de conversation entre deux personnages, par laquelle, sans raison apparente, se met en place une action toute intérieure dont l'enjeu semble être la clarification du conflit psychologique qui tourmente l'auteur. Dès lors, le portrait de la dormeuse glisse invraisemblablement dans une sorte d'impromptu où prennent place tous les éléments d'un spectacle pour nous raconter et décrire – au lecteur-spectateur – l'autoportrait de l'occupant-narrateur-auteur-metteur en scène-personnage. En effet, si la description du portrait de la femme détermine la structure textuelle portante, confiée à la troisième personne discursive,

Les couleurs [...] sont discrètes. Son rose, son bleu sont lavés. Les yeux peut-être seraient vifs, mais on ne les verra jamais.²²

Avec elle, la volupté est revenue. [...] avec elle, le cil est revenu, l'arc du sourcil, la paupière, l'oreille, et la conque d'oreille, et le lobe d'oreille. [...] ces yeux fermés, ce sont les yeux d'Olympia qui me regardent fixement.²³

[...] certes elle se présente aux visiteurs comme le secret de ma chambre, comme ma liaison. [...] mais on voit bien que j'ai avec elle toute la vie de couple qu'un homme mène avec une tête de femme tranchée à la gorge et endormie.²⁴

Mon sommeil me reprend, mon sommeil nouveau [...].²⁵

- 12 C'est bien le surgissement merveilleux d'une voix de femme issue du désir de l'occupant de la chambre qui, relayant le canevas narratif, va occuper fixement les deux derniers tiers du texte scénique ou de la scène textuelle. La voix narrative de l'auteur fait place, d'abord par intermittence, puis de façon continue, à un long soliloque, sorte de remontée dans la mémoire et flux de la création spontanée, qui prête au portrait une identité plurielle douée de parole en mesure de créer une véritable affabulation dramatique à l'intérieur de l'affabulation textuelle. Ainsi, le portrait et l'occupant de la chambre, devenus personnages dans la fiction psychologique de l'auteur, se « parlent » jusqu'à dessiner un *drama*, où le ressort de l'action repose dans la matière verbale du monologue mental de l'auteur, manifestation libérée de son malaise. Le texte s'écrit alors, presque commodément, selon la modalité d'un tête-à-tête se changeant en face à

face : le dessin de Foujita engendre le prétexte descriptif du portrait et représente la scène d'exposition de la pièce ; l'instance narrative amène le déclenchement de l'action dramatique dans le dialogue qui s'instaure entre les deux « présences », métamorphosant le portrait de la jeune femme en autoportrait de l'auteur ; enfin, la voix du dessin, personnifiée dans le portrait et objectivée par le truchement de la narration, favorise l'apaisement final de l'occupant-narrateur dans le dénouement :

Vers moi qui depuis quatre mois n'ai vu que des visages réels, entendu seulement des voix réelles, touché seulement des mains de chair et d'os, elle est la première déléguée de ce qui est et de ce qui ne vit pas, de ce qui est beau et de ce qui n'est pas, de tout ce qui est sans souffle, sans chair, sans humeur. Cela elle l'avoue, elle en tire gloire. C'est par là justement qu'elle prétend venir à mon aide.²⁶

Ô mon maître adoré, mon propriétaire chéri, mon petit homme [...] qui te rases si gentiment au vrai rasoir dans ta vareuse à revers rouge de vrai homespun bleu de roi et qui sais tout, fais-moi ce signe par lequel je deviendrai tienne, par lequel tu feras à nouveau tiens la pureté et le sommeil qui n'existent pas !²⁷

Moi je suis là, et mon nom est inexistence, et ton nom est Jean. [...] Ne crois pas que ce ne soit rien, cette réconciliation avec toi-même... [...] Maintenant, laisse-moi.

Nous en avons trop dit.²⁸

- 13 Cet écrit où pourtant « Giraudoux ne nous épargnera aucune confidence »²⁹ aboutit à une courte pièce symbolique, mêlant détails réalistes et suggestions évanescences, en cela semblable au fond à celles que l'auteur a déjà écrites ou qu'il s'apprête à écrire. La pureté et le sommeil, les thèmes « faire signe », « absence-présence » dont parle la dormeuse à l'occupant sont ceux d'*Intermezzo*, d'*Électre*, de *Cantique des Cantiques*, et sa façon de parler est par anticipation celle de Lucile dans *Pour Lucrèce* lorsque, parlant d'Armand, elle évoque l'union véritable :

Lucile : C'était comme si vous vous faisiez aveugle pour me voir, esprit pour me toucher. Près de vous je sentais renaître et revivre la plus belle raison d'exister qu'aurait jamais les femmes, la noblesse d'être inconnue.³⁰

La voix féminine : [...] ce n'est pas ce triste avenir qui m'empêchera de pousser vers toi de toute mon âme le seul appel, le seul cri humain que ton cœur las puisse entendre aujourd'hui, mon sommeil.³¹

Drôles de rôles

- 14 Dans son étude des portraits, Claude Arnaud a montré combien ce genre constitue selon son expression « un vecteur de fiction » : « C'est avec Rabelais que le portrait s'impose comme un moteur narratif, romanesque et dramatique. [...] Le genre s'impose, insidieusement, comme un embrayeur indispensable aux grands récits, un formidable ressort à rêveries »³².
- 15 En effet, la restitution verbale de l'image de Foujita, bien plus qu'une ekphrasis, engendre une étrange relation qui lie les pseudo-personnages de ce huis-clos. Dans cet endroit plutôt austère : « comme il n'y a pas de cadre [...], comme il n'y a pas de commode, comme il n'y a pas de papier de soie »³³, dans un style proche de l'esthétique *kammerspiel* et du cinéma d'« atmosphère » des années Trente, où les « teintes neutres [du portrait] se fondent de loin avec le papier neutre de la chambre »³⁴, le portrait-carton s'anime en personnage doué de sa vie propre sous les yeux du pensionnaire-écrivain prostré dans son dénuement. En fait, la personnification du portrait, arraché à son néant, ne se réalise qu'à la faveur du regard de l'auteur, soutenu par la force auto-suggestive de fantasmes giralduciens tels que l'absence de l'être aimé et la

contemplation de la chair endormie³⁵. Ainsi, de la chambre d'hôtel à la chambre d'auteur, le soliloque du pensionnaire finit bien vite par conférer à ce dernier un nouveau statut puisque la jeune femme le réveille : « De tout cet entourage d'objets [...] elle est le premier, depuis le départ de Paris, qui cesse sa dissidence et vient hypocritement réveiller dans les hommes ses compagnons périmés : le talent, le goût, la possession »³⁶, et elle appelle la figure féminine du portrait à un nouveau rôle : « De toutes ses forces, elle dit aussi qu'elle ne parle pas. Mais elle sait bien qu'elle est une ambassadrice, une intrigante, et une espionne »³⁷.

- 16 Encadré dans l'énonciation narrative, le jeu de l'écriture autobiographique crée le mirage d'une consistance scénique où l'occupant de la chambre, auteur-narrateur, devient malgré lui auteur dramatique par la matérialisation en personnage de l'esquisse du portrait, metteur en scène d'un impromptu par l'entremise de son regard qui dote de parole le personnage féminin, personnage-spectateur à son tour dans le monologue passionné de la jeune femme. Ainsi, le surgissement de l'image féminine amenée par son désir le conduit à l'écriture de son rapport intime avec un objet qui cesse d'être inanimé. La personnification de l'image devient au fil des pages une véritable métempsychose et, malgré sa nature transparente, l'objet s'incarne dans un quotidien réinventé à partir de ses sens tels la parole et le parfum. L'action dramatique qui s'engage entre l'écrivain et son personnage trouve son témoignage dans le changement des habitudes de l'occupant, dans le conditionnement de ses gestes et jusqu'à la modification de ses relations humaines :

À quoi me servirait d'écrire mon nom sur le dos du carton ? Même tracé en travers sur son visage, il serait tout au plus un de ces tatouages qui ne font qu'indiquer au possesseur présent que la fille a été à tous et n'est plus à vous. Mais elle est arrivée à ses fins : les visiteurs maintenant me jugent d'après elle, et cette chambre où rien n'était à personne, où mes traces étaient les cendres et les journaux, est marquée à mon chiffre par cette face qui est à tous.³⁸

- 17 Mais le pensionnaire, dramaturge autobiographe, après avoir donné une existence corporelle à sa créature, ne peut lui refuser une présence scénique. Il ne s'agit pas tant de la vie antérieure que l'auteur lui prête, celle d'une dormeuse, ni même de sa réalité présente « anonyme, invisible, à peine en filigrane »³⁹, mais de la possession physique et psychologique que le portrait exerce sur son contemplateur, et qui oblige celui-ci à diriger la dormeuse en scène car « ces yeux fermés, ce sont les yeux d'Olympia qui me regardent fixement »⁴⁰. Le personnage féminin ne prend pas seulement possession des lieux et des objets, il finit par régner totalement dans le projet littéraire de l'auteur et dans une chambre d'hôtel devenue son décor personnel :

Elle est l'inspiratrice, j'écris devant elle ; la femme, c'est elle ; le style, c'est elle ; l'ambition, c'est elle. Quand l'électricité est coupée, et que je rentre à la lueur de la lampe électrique, je promène d'abord mon fanal sur elle, mon fanal qu'elle éclaire. Elle est tout, ici ... Voilà ses paroles aux visiteurs, et en même temps elle les provoque, elle les invite ; sous mes yeux même, elle tient à être, elle est pour d'autres ce qu'elle est pour moi.⁴¹

- 18 Dès lors, l'occupant-auteur-narrateur-metteur en scène, interlocuteur privilégié et d'exception, devenu à son tour objet de l'objet, entre dans son rôle de personnage inédit au sens propre. L'interlocution « À quoi rime ma froideur, dit-elle, mon appréhension ? »⁴² anticipe aussi sa prochaine entrée dans le jeu, quand la parole de la jeune femme, exprimée par l'indirect libre, matérialisera le face à face intime de leur couple jusqu'au silence final de la voix : « Alors, toi qui me possèdes, autant supprimer

du monde tout ce qui donne l'élan vers ma race, le hamac, le roulis du globe, le vent, j'en passe, le désespoir »⁴³.

- 19 Si le pensionnaire-auteur change de fonction dramaturgique à mesure qu'évolue sa relation, le visage féminin change d'identité selon qu'il apparaît dans le regard de celui qui occupe la chambre ou qu'il se décrit lui-même. Ainsi, dans l'épure de sa forme « sans souffle, sans chair, sans humeur », cette actrice baudelairienne, encline à la jouissance, au luxe et à la volupté, tout en peignant le portrait de son auteur : « ô ma petite tête d'homme », portrait varié et variable « en ivoire et en cheveux et en peau de pêche / ton oreille écarlate »⁴⁴, va s'attacher à exprimer dans un solo émouvant la captivante histoire d'amour d'un homme et d'une femme.
- 20 Elle le fait d'abord en inspiratrice qui amène le pensionnaire-écrivain à parcourir ses goûts artistiques et son œuvre : « [...] cet abandon, cette prostration, c'est le sursaut de Suzanne⁴⁵ devant ses vieillards »⁴⁶. Puis, l'image du dessin retrouve sa nature affective dans le regard aiguisé de celui qui occupe la chambre et, la proximité de leur présence respective aidant, leur rapport va suivre un versant sentimental : « Elle veut l'amour qu'elle mérite [...] Si je ne me donne pas à cet amour, c'est que je ne sais plus aimer »⁴⁷. Elle favorise la réflexion de l'écrivain sur lui-même, l'amenant aussi bien à dénoncer l'égoïsme bourgeois qu'à se libérer de ses drames intérieurs liés aux souvenirs de la Première Guerre mondiale, de ses souffrances actuelles (les absences de son fils et de sa maîtresse) et de ses craintes (la peur de la mort). Enfin, c'est en véritable amoureuse « Alors, Jean, touche-moi, refais-moi. Crée-moi à nouveau »⁴⁸, et même en épouse éplorée qu'elle s'adresse à lui « [...] traite-moi comme si j'étais ta veuve [...] brûle-moi avant que je ne le devienne, car un jour je le serai et ceux qui nous auront vus ensemble diront : – Lui aussi dort maintenant, leur union est complète... »⁴⁹, pour l'inviter à retrouver le sens de l'avenir et son idéal artistique.
- 21 L'autoportrait de l'auteur (l'évocation de sa vie de reclus, son goût pour la volupté, la redécouverte de son visage dans la glace) créé dans cette relation amoureuse semble affirmer encore une fois non seulement la centralité du couple dans l'œuvre de l'auteur de *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, mais aussi l'idée giralducienne que « Le couple est toujours pensé comme l'état normal de l'individu »⁵⁰.

Les voix/es de l'auteur ou la sortie cathartique

- 22 Giraudoux n'est pas un auteur enclin à l'autobiographie comme le rappelle Jacques Body : « Autobiographique *stricto sensu*, donc auteur, narrateur et personnage confondus ? Seul le volume *Souvenir de deux existences*⁵¹ se donne pour tel et encore ... »⁵².
- 23 *Combat avec l'image*, cependant, apparaît sans nul doute comme une machination. Le dessin de femme, pré-textuel, au sens d'échappatoire, puisqu'il fournit à l'auteur l'occasion d'une réflexion sur lui-même, donnant lieu à un écrit autobiographique en mesure de le réconcilier avec son existence, n'est qu'une esquisse de portrait confirmée par la brève description informante initiale. Rapidement le propos pénètre et s'engouffre dans le dialogue imaginaire que le pensionnaire prête à l'objet, pour fournir le réseau indiciel proprement dit⁵³ (noms d'artistes, de tableaux et d'œuvres d'art, détails historiques, évocations littéraires) utile à la recomposition du parcours psychologique de l'auteur réalisé par l'entremise de la feinte présence féminine. Ces

indices, permettant au lecteur de s'orienter, conduisent ce dernier en pleine atmosphère et à la découverte de caractères⁵⁴ :

être [le portrait] un objet chez un homme. Chez un de ces hommes qui depuis cinq mois, sans d'ailleurs s'en apercevoir, vivaient seuls dans ce monde, et avaient laissé couler à pic leur existence d'autrefois, comble d'objets. [...] C'est de cette ville engloutie que la dormeuse est remontée en droite ligne. De cet entourage d'objets qui nous meublaient de couleurs, de reliefs, de sons, d'époques, elle est le premier, depuis le départ de Paris, qui cesse sa dissidence et vient hypocritement réveiller dans les hommes ses compagnons périmés : le talent, le goût, et la possession.⁵⁵

- 24 On voit alors comment le portrait de la muse « inspiratrice »⁵⁶ induit l'occupant de la chambre à parcourir le cheminement de ses réflexions à la recherche de soi-même jusqu'à lui offrir l'occasion de se regarder, de se voir : « Tu supportes encore de te regarder dans la glace, et je ne peux pas dire que tout ce que tu y vois soit si mal, quand tu émerges le matin de la mousse de savon comme l'orange de sa crème »⁵⁷, et de l'entendre, elle : « ce n'est pas ce triste avenir qui m'empêchera de pousser vers toi de toute mon âme le seul appel, le seul cri humain que ton cœur las puisse aujourd'hui entendre, mon sommeil »⁵⁸.

- 25 Or, ce qui sauve d'une certaine manière le pensionnaire-personnage de la fiction dramatique et objective son écrit dans la réalité factuelle de sa position, réside dans la continuité de la distanciation de l'indirect libre, véritable garde-fou, à même de conserver le recul de l'auteur par rapport à son histoire sentimentale avec la dormeuse. Les relais anaphoriques « Parce qu'elle dort [...] / Avec elle [...] / elle est [...] »⁵⁹ et les marqueurs narratifs « Voilà ce qu'elle dit, et elle ment/Quand l'électricité est coupée, et que je rentre à la lueur de la lampe/Ce premier de tous mes dessins que j'avais acheté voilà plus de vingt ans/D'ailleurs, c'est faux, je mens »⁶⁰, qui affluent au fur et à mesure du déroulement de l'action psychodramatique, fonctionnent comme des bornes de repérage littéraire.

- 26 Dès lors, la maîtrise du dédoublement des instances discursives⁶¹ garanties simultanément par les multiples rôles de l'auteur permet, en dernier recours, de confier la parole au personnage du portrait féminin qui accompagne le personnage du pensionnaire-auteur jusqu'au terme de leur relation. En effet, la voix énonciative de l'auteur saisissant la réalité des faits dans leur totalité, la parole de la dormeuse peut être filtrée par la pensée de l'occupant de la chambre à travers des marques textuelles interlocutives, assurant la puissance persuasive de la forme directe du monologue féminin :

Ô mon maître adoré, mon propriétaire chéri, mon petit homme qui écris si bien et si vite⁶² [...] et qui sais tout, fais-moi ce signe par lequel je deviendrai tienne [...] Que perdras-tu à reprendre tout ce qui n'est pas, la vraie beauté, la vraie loyauté, et cette vérité elle-même dans sa caresse et son audace que te donne mon sommeil hypocrite !⁶³

ou d'une manière plus insistante :

Alors, regarde-moi. Est-ce que tu as vu Andromaque se déranger vers ta rue du Pré-aux-Clercs le jour où tu as parlé d'Andromaque ? Tu en faisais pourtant des histoires pour Andromaque ! Est-elle venue ? L'as-tu jamais vue ou touchée autrement que sur des femmes appelées Colette, ou Irma, ou Cécile ?⁶⁴

- 27 On mesure combien par exemple le recours fréquent aux formes sommatives et interrogatives oratoires a pour effet de dramatiser le rapport scénique entre les deux personnages virtuels ; mais aussi combien la présence des détails biographiques et

littéraires explicites maintient le texte dans le cadre d'un récit à caractère éminemment autobiographique.

- 28 De la même manière, l'instance dialogique intralocutive du pensionnaire-narrateur-auteur⁶⁵, souvent exprimée par l'usage des tirets parenthétiques :

Ce premier de tous mes dessins que j'avais acheté voilà plus de vingt ans, ce Véronèse, Dieu sait s'il était faux, Dieu sait s'il était laid – c'était un Véronèse, je l'ai appris en effet depuis, dessiné dans la semaine par un faussaire nommé Capulard –⁶⁶

ou encore :

[...] tu n'aurais pas de veines à ton nez, tu n'aurais pas de rides à ton front, tu n'aurais pas de pattes d'oie, tu n'aurais pas – cela c'est ce que j'aime le moins, bien que ce soit le critérium de la splendeur chez les rois persans – ton oreille écarlate, et moi, je n'aurais pas des sourcils comme des actions de grâce.⁶⁷

- 29 opère un décalage ironique au sein même du récit : en dédoublant la voix de l'énonciation, elle contribue à créer un fascinant tableau psychologique conjuguant tout à la fois l'intensité dramatique et la distanciation narrative.
- 30 L'identification entre les deux personnages - « Notre vraie union est celle d'aujourd'hui, entre toi qui es, et moi qui ne suis pas »⁶⁸ - prélude à la libération finale du pensionnaire-narrateur de la part du prodigieux portrait aux vertus dramatiques - « Maintenant, laisse-moi. Nous en avons trop dit. Le crépuscule est annoncé. Va voir se coucher dans l'Allier ce soleil Chirico »⁶⁹- et réalise l'indispensable catharsis en mesure de clore la fantasmagorie et de restituer l'auteur, déjà réconcilié⁷⁰ avec lui-même, à son autonomie artistique.

*

- 31 La nouveauté du style de Giraudoux avait suscité assez tôt l'intérêt de la critique, comme en témoignent les *Réflexions sur la littérature* d'Albert Thibaudet dans la NRF en 1919⁷¹. Ironique vis-à-vis de la mode du monologue intérieur dans les années 1920 – si cher à son ami Valéry Larbaud –, Jean, le narrateur de *Combat avec l'image*, semble pourtant y recourir lorsqu'il réélabore la « relation d'objet »⁷² à travers un soliloque qui, d'emblée, invente un public intériorisé : de manière implicite d'abord, par l'usage du doute intralocutif et du rejet syntaxique du sujet : « Il s'est introduit chez moi, me semble-t-il, au hasard : le portrait, l'esquisse sur carton d'une tête de femme, par Foujita »⁷³, et ensuite, par le recours explicite à l'interlocutif (lecteur/spectateur) : « Elle ne respire pas dès que vous n'entendez plus. Elle n'a pas un parfum dès que vous êtes enrhumé »⁷⁴.
- 32 *Combat avec l'image* renoue avec l'esthétique giralducienne du rêve et de la rêverie. L'écriture, « comme dans une espèce de divagation »⁷⁵, mixte d'humour, de sentiment et de fantaisie, entre Hoffmann et Kleist, accomplit une synthèse des contraires. Le fameux « Veux-tu découvrir le monde, / Ferme tes yeux, Rosemonde »⁷⁶ de *Suzanne et le Pacifique* répercute son écho d'omniscience jusqu'à la voix féminine du dessin :
- Et ce soir, quand tu reviendras, ne me regarde pas. Ne me regarde pas, comme d'habitude. Mais que cette fois, ce soit exprès. Que ce soit parce que tu as décidé toi aussi de fermer les yeux et que tu veux m'atteindre là où tu me sens entière et tiède, au cœur de l'inconscience et du sommeil.⁷⁷

NOTES

1. Voir M. Lépron, «Commencer ... sans fin. Ouvertures et clôtures dans les romans de Giraudoux», dans *Cahiers Jean Giraudoux*, 40, 2012, p. 33-60, p. 35, note 3.
2. M. Raimond, *La crise du roman*, Paris, José Corti, 1966 ; J. Bessière, *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris, PUF, 2009.
3. C. Arnaud, *Portraits crachés*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2017.
4. E. J. Hobsbawm, *L'âge des extrêmes. Le Court XX^e siècle*, Paris, Complexe, 1999.
5. Voir K. Kupisz, G. A. Pérouse, J. Y. Debreuille (dir.), *Le Portrait littéraire*, Lyon, Presses Universitaires, 1988 ; M. Lemaître, *Histoire du portrait*, Paris, Lettristes, 1991 ; S. Coyault, *Le Personnage dans l'œuvre romanesque de Jean Giraudoux*, Berne, Peter Lang, 1992.
6. Voir M. Lépron, art.cit.
7. Le titre reprend celui de son roman *Combat avec l'ange*, qui pose le problème du bonheur du couple aux prises avec la vie sociale et politique (J. Giraudoux, *Combat avec l'ange* [1934], dans Id., *Œuvres romanesques complètes*, éd. J. Body, A. Besnard, J. Brody, B. Dawson, J. Delort, E. Goulding, R. Prior, H. Rodney, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, t. II, p. 288-475). Que soit ici remercié André Job qui m'a signalé l'existence de ce texte et à qui j'emprunte les informations de référence présentes dans J. Giraudoux, *Combat avec l'image*, éd. A. Job, dans Id., *Essais, articles, récits et témoignages. D'une guerre à l'autre*, éd. P. d'Almeida, M. Berne, A. Besnard, M. Brémond, A. Job, Y. Landerouin, Ch. Leroy, Paris, Classiques Garnier, 2020, t. I, p. 569-590 (dorénavant CI) ; de même A. Job, *Giraudoux. L'humanisme républicain à l'épreuve*, Paris, Michalon Éditeur, « Le bien commun », 2019.
8. J. Body, *Jean Giraudoux*, Paris, Gallimard, « NRF Biographies », 2004. La vie de couple de Giraudoux est au plus bas, il n'a plus de nouvelles de son fils, Jean-Pierre Giraudoux, qui a rejoint Londres en juillet 1940 pour s'engager dans les forces navales françaises libres. Le 21 mars Jean Giraudoux sera remplacé à la tête du Commissariat à l'Information.
9. Avant l'édition citée dans la note précédente ce court texte composé de feuillets n'a connu que des éditions de luxe : J. Giraudoux, *Combat avec l'image*, Paris, Émile-Paul frères, 1941 (1000 exemplaires) ; celle qui figure dans Id., *Œuvres littéraires diverses*, Paris, Grasset, 1958 ; Id., *Portugal suivi de Combat avec l'image*, Paris, Grasset, 1958. C'est le texte de cette édition repris dans l'édition Classiques Garnier mentionnée précédemment que nous examinerons ici et auquel renvoient les pages des citations.
10. A. Job, « Notice », dans CI, p. 569.
11. Tsouguharu Foujita (1888-1968), célèbre représentant de L'École de Paris.
12. L'Hôtel des Lilas à Vichy pendant l'automne 1940 où Giraudoux demeure à partir de juin 1940 avant sa mise à la retraite en janvier 1941 et son retour à Paris.
13. CI, p. 575.
14. Ibid., p. 578.
15. Ibid., p. 576.
16. E. Goulding, « "Andromaque, je pense à vous !" », *Réflexions sur Combat avec l'image* » dans B. Dawson (dir.), *La guerre de Troie a-t-elle eu lieu ? Jean Giraudoux, les dernières œuvres (1940-1944)*, Istanbul, Éditions Isis, 1992, p. 123-133 ; Ead., « *Combat avec l'image* », dans A. Job et S. Coyault (dir.), *Dictionnaire Jean Giraudoux*, Paris, Honoré Champion, 2018, t. I, p. 242-244.
17. Ibid., p. 243.
18. A. Job, « Choix de variantes », dans CI, p. 589. L'auteur précise que le microfilm (cote MF 4859) contient le manuscrit autographe et deux textes dactylographiés dont le second, au-delà des corrections, se différencie assez peu du premier.
19. CI, p. 575.

20. Ibid., p. 580.
21. M. Lioure, « Dialogues (au théâtre) », dans A. Job et S. Coyault (dir.), *op. cit.*, p. 317.
22. *CI*, p. 576.
23. Ibid., p. 578-79.
24. Ibid., p. 579-80.
25. Ibid., p. 587.
26. Ibid., p. 577.
27. Ibid., p. 583.
28. Ibid., p. 585-86.
29. A. Job, « Notice », dans *CI*, p. 570.
30. J. Giraudoux, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 1102.
31. *CI*, p. 586.
32. C. Arnaud, *op. cit.*, p. 389.
33. *CI*, p. 576.
34. Ibid., p. 577.
35. André Job évoque ces deux aspects, A. Job, « Notice », dans *CI*, p. 571.
36. *CI*, p. 577.
37. Ibidem.
38. Ibid., p. 580.
39. Ibid., p. 577.
40. Ibid., p. 579.
41. Ibid., p. 580.
42. Ibidem.
43. Ibid., p. 583.
44. Ibid., p. 583-84.
45. J. Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique*, Paris, Émile-Paul frères, 1921.
46. *CI*, p. 579. On peut reporter ici les observations éclairantes d'André Job : « Il existe en peinture d'innombrables versions de *Suzanne et les vieillards* (épisode tiré du Livre de Daniel) : Le Tintoret, Joordaens, Rubens, Rembrandt, Delacroix, etc. Le sursaut pourrait indiquer que Giraudoux songe au tableau de Rubens », Ibidem, notes 18 et 19 .
47. Ibid., p. 580-81.
48. Ibid., p. 585.
49. Ibid., p. 583-84.
50. L. Victor, « Couple/Mariage/Guerre des sexes », dans A. Job et S. Coyault (dir.), *op. cit.*, p. 268.
51. Ouvrage inachevé, composé de feuilles écrites entre 1941 et 1943, dont seul le titre avait été arrêté par Giraudoux.
52. J. Body, « Autobiographie/Autofiction », dans A. Job et S. Coyault (dir.), *op. cit.*, p. 123.
53. J.-M. Adam, *Le récit*, Paris, P.U.F., p. 44.
54. Ibidem.
55. *CI*, p. 577.
56. Ibid., p. 580.
57. Ibid., p. 584.
58. Ibid., p. 586.
59. Ibid., p. 577-580.
60. Ibid., p. 577-583.
61. J. Bres, A. Nowakowska, « Dialogisme : du principe à la matérialité discursive », dans L. Perrin (dir.), *Le Sens et ses voix*, Metz, Université de Metz, « Recherches linguistiques », 2006, p. 21-48. Tout le texte de Giraudoux est l'imagination d'un dialogue interlocutif (« orientation vers le discours-réponse prévu », Ibid., p. 24.), inséré dans le cadre narratif textuel.
62. Giraudoux a entretenu lui-même la légende selon laquelle il écrivait sans rature.

63. *CI*, p. 583.

64. *Ibid.*, p. 584-85.

65. C'est bien l'occupant qui fait parler le portrait de la femme en dedans de lui-même. Tout au long de son hallucination le narrateur reprend en écho son dit antérieur visant à distancier et à modifier ce dernier. Voir J. Bres, « Dialogisme, éléments pour l'analyse », dans *Recherches en didactique des langues et des cultures*, 14, vol. II, 2017 ; consulté le 01/04/2021, URL : <<https://rdlc.revues.org/1842>>.

66. *CI*, p. 581. André Job commente ainsi le nom « Capulard » : « Capulard : une Crapule doublée d'un Roublard. La fantaisie ouvre la voie à l'autodérision et à la satire », *Ibidem*, note 24.

67. *Ibid.*, p. 584.

68. *Ibidem* : « [...] Car nous n'allons pas nous mentir. Tu sais bien que je suis toi, et si tu ne daignes pas t'approcher de moi et me voir, c'est que tu ne tiens pas à regarder dans un miroir le plus jeune et le plus pur de tes visages ».

69. *Ibid.*, p. 586. Il s'agit du peintre Giorgio de Chirico dont les tableaux d'inspiration métaphysique, en opposition au réalisme, proposent des couleurs éclatantes basées sur des effets de contrastes violents.

70. *Ibid.*, p. 585 : « Ne crois pas que ce soit rien, cette réconciliation avec toi-même... ».

71. A. Thibaudet, *Réflexions sur la littérature française*, éd. A. Compagnon, C. Pradeau, Paris, Gallimard, 2007.

72. A. Job, « Notice », dans *CI*, p. 570.

73. *CI*, p. 575.

74. *Ibid.*, p. 576.

75. A. Job, « Rêve – Rêverie », dans A. Job et S. Coyault (dir.), *op. cit.*, p. 947.

76. J. Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique*, ch. VIII, dans *Id.*, *Œuvres romanesques complètes*, cit., p. 561.

77. *CI*, p. 586-87.

RÉSUMÉS

Combat avec l'image, le seul texte véritablement autobiographique de Jean Giraudoux, écrit en 1940 – publié aux éditions Émile-Paul en 1941 – à partir d'un dessin du peintre japonais Foujita réalisé à l'encre et figurant une dormeuse, présente la description d'un portrait qui, au fil de l'interrelation qui s'installe entre l'image et l'individu-auteur, se change en autoportrait. L'un des intérêts de ce texte énigmatique sur la relation objet-sujet réside dans une mise en scène de type théâtral par laquelle Giraudoux convertit la prose descriptive en une écriture dramatique.

Combat avec l'image, the only truly autobiographical text by Jean Giraudoux, written in 1940 – published by Éditions Émile-Paul in 1941 – on the basis of an ink drawing by Japanese painter Foujita representing a sleeping woman, provides the description of a portrait which, as the interrelation between the image and the individual-author develops, changes into a self-portrait. One of the most interesting points of this enigmatic text on the object-subject relationship lies in a theatrical staging through which Giraudoux changes descriptive prose into dramatic writing.

INDEX

Mots-clés : Giraudoux (Jean), Combat avec l'image, autoportrait, image, drame, autobiographie

Keywords : Giraudoux (Jean), Combat avec l'image, image, self-portrait, drama, autobiography