

L'INTERGENERICITE OU L'ECRITURE HETEROGENE DANS ÉLECTRE DE JEAN GIRAUDOUX

DÉZOMBÉ Paul

pauldezombe@yahoo.fr

Université de Yaoundé I, Cameroun

Résumé : Depuis les révolutions du drame bourgeois et romantique, le genre théâtral connaît des mutations diverses et constantes. Il établit des relations transversales avec les autres genres par le biais de l'écriture. *Électre* de Giraudoux relève d'une scripturalité intergénérique marquée par la transgression des normes et des codes d'esthétique théâtrale. L'objectif de l'article ne vise pas seulement le repérage des genres mis en présence, mais l'intégration et la signification des différents éléments génériques convergents. Ainsi, l'interrogation qui tient lieu de fil d'Ariane porte sur l'interaction générique dans *Électre* de Jean Giraudoux. Pourquoi Giraudoux exploite-t-il les modalités scripturaires des autres genres et les annexe aux paramètres formels et sémantiques de son œuvre? Quels traits de poéticité se dégagent de ces hétérogénéités génériques ? Partant de l'hypothèse que cette pratique témoigne, non pas du désir d'abolir les frontières entre les genres, mais plutôt d'une volonté d'instaurer entre eux une relation dynamique et structurante, nous proposons d'analyser cette mixité générique en utilisant un modèle théorique selon les travaux de Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert, François Harvey (2011 :128) qui identifie comme processus faisant partie dudit modèle l'hybridation, la transposition et la différenciation. Partant du postulat que l'interaction des genres littéraires participent de l'esthétique de l'œuvre, la présente contribution s'articule en trois points essentiels dont le premier propose de voir la différenciation générique, le second point examine la transposition et la dernière analyse l'hybridation.

Mots clés : théâtre, intergénéricité, transposition, hybridation, différenciation.

Introduction

Les grandes révolutions littéraires sont l'expression d'une volonté d'écrivains de transgresser les genres. Denis Diderot et Victor Hugo théorisent respectivement les drames bourgeois et romantiques en encourageant le mélange des genres. Baudelaire s'intéresse à la recherche d'une prose poétique, Mallarmé d'un poème lu comme un roman, et d'un roman comme un poème, Barthes d'un essai critique et autobiographique, Blanchot d'un récit qui soit aussi un essai. Cependant, Laurent Jenny, à la suite d'Antoine Compagnon, fait remarquer que

pour être perçue et comprise, cette transgression systématique des genres voulue par la modernité s'appuie encore sur l'identification des genres traditionnels. Sans cette identification préalable, la transgression ne serait même pas repérée et on n'aurait affaire qu'à une textualité indifférenciée. Les genres demeurent donc la mesure de toute innovation littéraire. JENNY (2003, p.10)

Dans ce sillage, Jorge Luis Borges pense que les genres littéraires sont une catégorie opératoire incontournable qui n'ont de sens que considérés du point de vue du phénomène esthétique BORGES (1999, p.762), ils sont des constructions sémantiques produites par l'expérience textuelle des lecteurs BARONI (2003 p.142). Le genre littéraire définit un cadre pour l'écrivain et un horizon d'attente générique pour le lecteur (JAUSS, 1978 :15). Les genres participent de l'inscription sociale et culturelle de la littérature selon Tzvetan Todorov :

Chaque époque a son propre système de genres, qui est en rapport avec l'idéologie dominante. Une société choisit et codifie les actes qui correspondent au plus près à son idéologie ; c'est pourquoi l'existence de certains genres dans une société, leur absence dans une autre, sont révélatrices de cette idéologie TODOROV (1994, p.4).

Cette insistance sur la fonction de la «perception générique» se retrouve dans la perspective herméneutique de Ricœur, pour qui les paradigmes reçus structurent les attentes du lecteur et l'aident à reconnaître la règle formelle, le genre ou le type exemplifiés par l'histoire racontée RICŒUR (1983, p.145). BAKHTINE (1984, p.287) constate d'emblée qu'ils sont «beaucoup plus changeants, souples», relevant déjà la difficulté qu'il peut y avoir à les décrire à l'aide de règles formelles stables. Jean-Pierre Sarrazac, Jean-Pierre Ryngaert et Hans-Thies Lehmann, entre autres, constatent aussi un intérêt accru pour les opérations de brouillage, de perturbation des normes, d'exploration des frontières. Manifestement, la porosité des frontières génériques sont des faits établis. Les thèmes, les modes d'écriture, les types textuels s'interfèrent, se reflètent et génèrent de multiples glissements génériques qui peuvent s'effectuer dans la même œuvre. En fait,

Giraudoux passe aisément d'un genre à un autre comme en témoigne sa réécriture des mythes. En ce sens, *Électre* est construite dans cet espace problématique qui va du respect des genres et du refus de leur confusion à la recherche d'une porosité, chaque fois renouvelée. Dans le prolongement de la réflexion sur le marché de la critique littéraire, l'objectif de l'article ne vise pas seulement le repérage des genres mis en présence, mais l'intégration et la signification des différents éléments génériques convergents. Ainsi, notre interrogation porte sur l'interaction générique dans *Électre* de Jean Giraudoux. Quels traits de poéticité se dégagent de ces hétérogénéités génériques ? Partant de l'hypothèse que cette pratique témoigne, non pas du désir d'abolir les frontières entre les genres, mais plutôt d'une volonté d'instaurer entre eux une relation dynamique et structurante, nous proposons d'analyser cette mixité générique en utilisant un modèle théorique selon les travaux de Robert Dion, Frances Fortier et Elisabeth Haghebaert, François Harvey (2011, p.128) qui identifient comme processus faisant partie dudit modèle, la différenciation, l'hybridation et transposition. Ils permettent, chacun à sa manière, d'expliquer la dynamique générique en instaurant entre les genres convoqués différents types de relations. Partant du postulat que l'interaction des genres littéraires participe de l'esthétique de l'œuvre, la présente étude s'intéresse à la différenciation qui est une procédure de dérivation à partir des genres existants qui conduit habituellement à une variété nouvelle de genre, à l'hybridation qui se présente comme la combinaison de traits génériques hétérogènes dans une même œuvre et à la transposition, qui implique « la reprise de traits génériques caractéristiques d'un genre donné dans des œuvres où ils semblent plus inattendus, » HARVEY(2011, p.28).

1. Cadre théorique et méthodologique

La littérature contemporaine est caractérisée par le métissage transgénérique. Chaque genre se construit à partir des autres comme le constate François Harvey, « les arts, plus particulièrement, sont touchés par cette valorisation du disparate : on ne juge plus les productions artistiques selon leurs propriétés respectives, mais plutôt selon leurs capacités à colliger et à métisser différents matériaux discursifs et médiatiques. » HARVEY (2011, p.11). Cependant, il convient de définir la générécité et l'intergénécité afin de clarifier notre démarche.

La généricité renvoie au potentiel expressif singulier des genres. François Harvey identifie deux types de généricité : pour l'auteur, le genre est un "matériel" parmi d'autres sur lequel il travaille, alors que pour le lecteur, il est d'abord une catégorie classificatoire qui lui permet de rattacher un texte à la classe à laquelle il appartient. À ces modalités d'appréhension du fait générique correspondent deux types de généricité, la généricité lectoriale et la généricité auctoriale HARVEY (201, p.24). Autrement dit, la généricité auctoriale se situe en début de processus, au niveau de la production, tandis que la généricité lectoriale se situe à l'autre extrémité, à l'étape de la réception. La généricité auctoriale détermine les traits et les formes du récit. Pour Jean-Marie Schaeffer toutefois, il ne s'agit pas de types de généricité, mais plutôt de types de régimes. Il associe le régime lectorial au genre et le régime auctorial à la généricité proprement dite : la problématique générique peut donc être abordée sous deux angles différents, complémentaires sans doute, mais néanmoins distincts : le genre en tant que catégorie de classification rétrospective, et la généricité en tant que fonction textuelle. Le statut épistémologique de ces deux catégories n'est pas identique. La constitution du genre est étroitement dépendante de la stratégie discursive du métatexte (du théoricien de la littérature, donc) : c'est lui qui choisit, du moins partiellement, les frontières du genre, c'est lui qui choisit le niveau d'abstraction des traits qu'il retiendra comme pertinents. SCHAEFFER. (1986, pp. 198-199).

En réalité, la généricité induit dans la pratique un mouvement de sélection et de rejet de certaines caractéristiques typiques aux genres exploités. Schaeffer parle respectivement de réduplication et de transformation des genres. La généricité ne constitue pas un ensemble clos de traits caractéristiques des genres, mais encourage plutôt leur évolution et leur capacité d'interaction. Le préfixe « inter » contenu dans l'expression « intergénéricité » signifie aussi un espace se trouvant au milieu de deux éléments donnant lieu à des face-à-face dynamiques. C'est précisément dans ce cadre flou que se produisent les manifestations intergénériques. Issues d'échanges entre les entités rencontrés, ces manifestations mettent en évidence les écarts ainsi que les affinités entre les genres. « Ici, les différences sont mises en commun et senties ou pensées comme réciproques, là, les différences éloignent et séparent selon des lignes de divergence évidentes. » MÉCHOULAN (2003, p.12). L'intergénéricité étudie les processus de production de sens provoqués par l'union ou l'affrontement de deux genres, par l'entremise de stratégies

diverses. L'intergénéricité s'avère l'approche par excellence pour qui veut éclairer la complexité des interactions génériques. Dans *Du texte au genre*, Schaeffer identifiait deux types de rapports possibles entre les genres, soit la réduplication et la transformation. La réduplication consiste à emprunter certaines spécificités des autres genres établis, tandis que la transformation vise plutôt à placer en avant-plan les écarts génériques par rapport aux conventions à laquelle le genre est censé adhérer.

La question des genres constitue, de ce fait, un item heuristique polémique qui met de l'avant le problème de l'intergénéricité, c'est-à-dire les diverses formes d'interaction entre les catégories génériques, canoniques ou non. L'intergénéricité étudie, en effet, les processus de production de sens provoqués par l'union ou l'affrontement de deux ou plusieurs genres, par l'entremise de stratégies diverses. S'appuyant sur les travaux de Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert, François Harvey (2011, p. 128) identifie trois processus d'interaction générique :

La différenciation, l'hybridation et la transposition. La différenciation est une procédure de dérivation à partir des genres existants qui conduit habituellement à une variété nouvelle de genre, par exemple, l'autofiction émanant de l'autobiographie. L'hybridation se présente comme la combinaison de traits génériques hétérogènes dans une même œuvre HARVEY (2011, p.128)

Électre de Giraudoux étant une réécriture, elle réalise principalement par hybridation à travers une déconstruction genrologique qui laisse découvrir une architextualité prégnante par le décloisonnement du romanesque à travers une différenciation et des pratiques de transposition.

2. Différenciation générique dans *Électre*

La différenciation est une procédure de dérivation à partir des genres existants qui conduit habituellement à une variété nouvelle de genre. Elle se manifeste lorsque des genres différents sont mis en présence tout en demeurant nettement identifiables CLICHE et al, (2003, p. 37). De ce point de vue, le théâtre de Giraudoux présente une singularité esthétique du fait de la réécriture du mythe. Il est marqué par l'imbrication des genres qui constitue un espace interstitiel lequel se détermine par « l'hétérogénéité des registres ou des matériaux utilisés » SCARPETTA (1985, p.380). Ainsi, on n'est pas surpris de constater que ses écrits prosaïques surtout s'ouvrent à un type tel le mythe, le conte fantastique et la fable.

Le théâtre de Giraudoux soulève la question de la pertinence des catégories littéraires par le recours au conte fantastique. Le fabuleux est démystifié, le merveilleux oscille entre la féerie et la dérision du genre et le fantastique est mis à distance. « *Sous le signe de la dérision : fabuleux, fantastique et merveilleux dans le théâtre de Giraudoux* » écrit que « Giraudoux se plaît à jouer avec le surnaturel, subvertissant la distinction entre visible et invisible et, de façon résolument moderne, les différenciations génériques » BOMBARD (2003, p.172). En effet, dans *Électre*, Giraudoux emprunte aussi bien à la fable antique ses dieux qu'aux contes fantastiques ou merveilleux ses personnages et soulève par l'occasion la question de la pertinence de ces catégories littéraires.

Personnages scéniques, certains dieux participent pleinement à l'action comme les Euménides dans *Électre* ou encore Iris, messagère des dieux dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. L'image que Giraudoux nous donne des divinités du panthéon gréco-romain est clairement dévalorisante. Certains personnages vont loin dans la remise en cause des divinités : Égisthe les considère comme « des boxeurs aveugles, des fesseurs aveugles » (É, I, 3,15). Le vocabulaire dépréciatif, burlesque, fait écart dans un théâtre de haute littérature. Dans la première scène d'*Électre*, les Euménides apparaissent comme des gamines insupportables et mal élevées qui coupent la parole aux protagonistes, se moquent du Jardinier – à la fin de la scène, elles lui montrent leur « derrière ». Elles se mêlent de « réciter » Clytemnestre puis Électre, de façon à la fois fantaisiste et révélatrice de la vérité. À la fin de l'acte, elles jouent des rôles, ceux d'Oreste et de Clytemnestre, « avec des masques». Ces déesses, représentantes du surnaturel, jouent un rôle important dans l'action. Leur réapparition régulière en apporte la preuve. Elles sont présentes dès la scène d'exposition et occupent les scènes 11 et 12 de l'acte I, puis les scènes 3, 6,7, et 10 de l'acte II. Elles remplissent une triple fonction : elles incarnent la fatalité en marche, elles révèlent la vérité cachée des événements et elles s'efforcent d'entraver le dénouement tragique.

Le rôle qu'attribue Giraudoux aux Euménides ne peut en effet s'apprécier qu'en fonction de celui que la mythologie grecque leur assignait. Le nom des Euménides n'est pas neutre. Il porte en lui toute une histoire. Selon la légende, les Érinyes, Alecto, Mégère et Tisiphone sont des divinités grecques assimilées aux Furies par les Romains. Leur

fonction est de protéger l'ordre établi et de tirer vengeance de tous les délits et crimes capables de le troubler.

Le traitement du merveilleux dans *Électre* est double : tantôt il épouse les données attendues (objets et pouvoirs magiques, personnages, métamorphoses), non sans les infléchir, tantôt il les met à distance par différents procédés (humour, ironie, fantaisie, métathéâtre) qui aboutissent à la « transvalorisation » (Genette Gérard, 1982 : 430), à la reconfiguration et à la dévalorisation des personnages autant qu'à un jeu sur le spectaculaire. Constamment, Giraudoux va jouer sur le double visage de ces déesses insistant sur leur rôle infernal tantôt sur leur compassion. En réalité les Euménides incarnent le mystérieux et le merveilleux. Elles captent d'abord l'attention par le mystère qui les entoure. Selon le jardinier, nul ne les connaît dans Argos. Sous l'aspect de trois « petites filles », elles circulent depuis « deux jours » (E, I, 1, 15), sans amis ni famille, comme livrées à elles-mêmes. Leur arrivée précède de peu celle d'Oreste. Elles servent, au début, d'escorte et de guide. Elles ne le quitteront plus d'un pas jusqu'à la catastrophe finale. Le sens de cet accueil et accompagnement est clair : si Oreste ne sait rien de ce qui l'attend, les Euménides, elles, savent déjà. Elles incarnent la fatalité en marche. Le crime n'est pas encore commis qu'elles pistent et suivent le futur assassin. Leur nature féerique le confirme : les Euménides grandissent physiquement à vue d'œil (E, I, 1, 16). Elles sont « petites » au début de la pièce, âgées de « douze ou treize ans » à la scène 12 de l'acte I, de « quinze ans » à la scène 3 de l'acte II ; et au dénouement, elles « ont juste l'âge et la taille d'Électre » (E, II, 10, 131). La rapidité de leur croissance concrétise et illustre l'accélération de la marche du destin. Quand elles ont « l'âge et la taille d'Électre », Oreste vient en effet tuer Égisthe et Clytemnestre. « Nous ne le lâcherons plus, prévissent-elles, jusqu'à ce qu'il délire et se tue maudissant sa sœur » (E, II, 10, 131). Sur ce point, elles se comportent moins en Euménides (les bienveillantes) qu'en Érinyes (les déesses de la vengeance).

La pièce de Giraudoux est parsemée de petites histoires ou fable dont le but est d'expliquer ou de faire passer un message. La fable, en effet, est un récit construit autour d'une morale généralement explicite. Parfois la morale est la conclusion de l'histoire, parfois l'histoire n'est là que pour illustrer la morale. Il en existe deux dans l'œuvre : la fable du hérisson. En réaction aux propos et à l'attitude d'Égisthe, le mendiant se propose

de lui conter une fable dont le contenu ne souffre d'aucune ambiguïté. En effet, Égisthe tient à « sacrifier » Électre pour préserver ses intérêts : « ... Passé un an, le hérisson ne se sacrifie plus pour les hommes... Vous voyez que j'ai bien compris. Les dieux se sont trompés, ils voulaient frapper un parjure, un voleur, et ils vous tuent un hérisson...Un jeune... » (E, I, 2, 37). Électre se présente ainsi comme une victime du sort. Les vrais coupables étant Égisthe et Clytemnestre qui auraient dû être châtiés pour le meurtre d'Agamemnon. Au lieu de cela, c'est plutôt Électre qui paie de la disparition d'un être qui lui est pourtant très cher.

3. Hybridation générique

Électre de Giraudoux négocie de manière spécifique son apport aux autres genres. On assiste à la combinaison de plusieurs traits génériques hétérogènes qui se manifeste dans le corps textuel à travers le phénomène d'hybridation. Ce phénomène s'avère caractéristique de l'écriture giralducienne. Avant de statuer sur l'existence de ces traits, il est important de préciser les traits génériques dominant dans la pièce que nous étudions.

En effet, on reconnaît généralement un texte de théâtre à sa disposition typographique particulière. Le nom du personnage, en caractère gras ou en italique, à gauche ou au centre, est indiqué, suivi des didascalies, aussi imprimées dans un caractère différent, puis le discours du protagoniste est présenté. Les didascalies sont là pour rendre présent à la lecture ce qui devrait apparaître visuellement ou auditivement à la représentation. Le but premier de ces indications scéniques est de permettre aux lecteurs de bien concevoir le spectacle dans son ensemble. Traditionnellement, elles indiquent selon Ubersfeld « les conditions d'exercice de la parole. » UBERSFELD (1977, p.230). Elles peuvent aider à comprendre la situation dans laquelle se trouvent les personnages. Aussi, selon les auteurs, elles indiquent les motivations profondes des protagonistes, leur intention, le lieu où se déroulent le dialogue, le rythme particulier d'une réplique. Le descriptif domine dans les didascalies. Selon Jacqueline Viswanathan-Delord, il est possible de comparer l'instance d'énonciation des didascalies au narrateur omniscient de certains romans dont le rôle est de décrire l'univers des personnages. *Électre* de Giraudoux manifeste son appartenance au mode narratif de manière formelle. Car, en apparence, le mode dramatique traditionnel semble avoir cédé sa place au le mode narratif. Le mendiant apparaît comme narrateur omniscient qui parle en son nom propre

pour raconter une histoire avec des personnages. C'est une narration homodiégétique, puisque l'histoire nous est rapportée par un seul témoin des événements, un narrateur présent comme personnage dans l'histoire. Ainsi, le mode narratif se manifeste dans la pièce par la présence des récits.

L'isotopie de la narration désigne l'ensemble des mots qui renvoient à l'univers du récit. Le vocabulaire du récit est fortement marqué dans un espace qui est propre au théâtre. Par ailleurs, la narration assume une fonction qui dans le texte théâtral se veut explicative et illustrative. Mais surtout elle donne une ampleur à la fiction. Les récits en tant qu'action de narrer sont abondants. Il force une interruption de la représentation pour laisser place à la narration. Mais alors que les règles classiques limitaient l'usage du récit à la relation d'évènement bannis de la scène, Giraudoux en use sans restriction dans sa pièce. Les répliques –fleuves du mendiant s'apparentent d'avantage au récit épique qu'à l'action dramatique. En effet, et contrairement au dogme aristotélicien, les événements évoqués par la représentation ne sont pas présentés au spectateur par le biais de la mimesis, mais par la narration du mendiant, comparable à certains procédés romanesques.

Dans le premier acte, scène première, la description de la façade du palais sert d'alibi à un récit macabre qui met aux prises l'ascendance d'Électre. Seulement une partie du récit complet nous est dévoilée. Il s'agit en effet d'une guerre d'héritage fratricide qui oppose deux frères ennemis : Atrée et Thyeste. Et l'un pour se venger de l'autre simulera une paix apparente, tuera et offrira comme repas les deux enfants du frère déchu. En outre, le récit de la meurtrière Clytemnestre et de son complice Égisthe, principal leitmotiv de l'action dans la tragédie car cet acte ignoble nourrit depuis fort longtemps le désir de vengeance d'Électre : « Électre cire l'escalier du trône pour que son oncle, Égisthe, le régent, s'étale sur le marbre ! » p18, est non seulement décousu mais incomplet comme l'ont d'ailleurs reconnu les Euménides : « Comme nous rattrapons le commencement avec la fin, c'est on ne peut plus poétique ? » (E, I : 18). Au départ, le récit du meurtre se présente sous forme allégorique par des allusions au rouge à lèvres, puis au sang. Mais toute l'histoire nous sera narrée par le mendiant à la fin de la pièce. Nous avons donc affaire à des récits décousus, fragmentés, pluriels qui font parfois appel au background du lecteur à travers son pouvoir de reconstruction mais surtout d'anticipation. Parfois, on retrouve plusieurs versions du même récit. En plus de ces récits

on peut évoquer les épisodes narratifs tels la mort d'Agamemnon, de Clytemnestre et d'Égisthe.

C'est à la fin de la tragédie que le mendiant nous offre la version la plus complète de la mort du roi Agamemnon. Ce récit se présente comme un épisode important et déclencheur de la tragédie. Le mendiant qui était au terme de son histoire au sujet de la mort d'Agamemnon est invité par Oreste à poursuivre par l'histoire de la fin des assassins : « Pourquoi t'interrompre, mendiant ? Continue. Raconte-leur la mort de Clytemnestre et d'Égisthe ! » (E, II, 174). Ainsi cet épisode de la mort des « méchants » met un terme à la tragédie. On peut ainsi reconstituer les temps forts du récit de la vengeance d'Électre. Une paix apparente régnait sur la ville d'Argos après l'assassinat du roi Agamemnon par Clytemnestre et Égisthe son amant. Le retour d'Oreste se faisant appeler l'étranger va changer la donne. Encourager par sa sœur qui attendait son retour pour se venger, et après avoir établi la culpabilité des assassins, Oreste va passer à l'action et va commettre un parricide. L'évolution de la structure d'Électre est non seulement liée à l'utilisation du récit mais aussi à l'organisation sa temporalité interne qui n'est plus celle, traditionnellement au théâtre de monter une action comme si elle se déroulait à l'instant même

L'une des spécificités du genre romanesque réside dans le type de dialogue qu'il met en jeu. Le discours rapporté. Les propos des personnages sont fondus dans celui d'un personnage ou celui d'un narrateur personnage. Dans la réplique du jardinier, on distingue clairement les caractéristiques du discours indirect, c'est un ensemble de rumeur et de croyance qui est rapporté : « Les habitants de la ville disent alors que le palais pleure. Et que le corps de gauche est en marbre d'Argos, le quel, sans qu'on ait jamais su pourquoi, s'ensoleille soudain, même la nuit. On dit alors que le palais rit et pleure à la fois » (E, I, 2, 10). À côté du dialogue théâtral se trouve un autre type de dialogue qui est propre au récit. Mais c'est surtout à travers son organisation qu'on reconnaît la présence du récit dans la pièce de Giraudoux.

4. Transposition générique

La transposition est « la reprise de traits génériques caractéristiques d'un genre donné dans des œuvres où ils semblent plus inattendus » SCHAEFFER (1986, pp.198-

199.) Plus particulièrement, la transposition se manifeste par une intrusion de composantes génériques exogènes venant déstabiliser les traits du genre d'accueil, mais sans totale contamination. Il se crée alors au sein de l'œuvre un système textuel plutôt instable où une dominante générique n'a d'autre choix que d'accueillir des paramètres clairement associables à un autre genre. La transposition peut revêtir différentes formes. Dans *Électre* de Giraudoux elle s'organise autour du déplacement d'éléments définitoires d'un genre dans un autre genre, cette dynamique visant à modifier un paramètre du genre théâtral s'observe dans l'utilisation des procédés romanesque notamment la continuation analeptique et proleptique des mythes.

La continuation désigne selon Gérard Genette, (1982) la liaison d'une chose avec ce qui la précède. Par opposition à la suite qui remplit une toute autre fonction, la continuation consiste à exploiter le succès d'une œuvre, souvent considérée en son temps comme achevée, en la faisant rebondir sur de nouvelles péripéties. Le principe de la continuation est que l'hypertexte doit rester constamment dans le prolongement de son hypotexte, qu'il doit seulement mener jusqu'à une conclusion prescrite ou congruente, en veillant à la continuité de certaines données comme la disposition des lieux, l'enchaînement chronologique, la cohérence des caractères. Genette distingue la continuation proleptique (après), analeptique (avant) qui est chargée de remonter, de cause en cause, jusqu'à un point de départ plus absolu, ou du moins plus satisfaisant. Une continuation elliptique chargée de combler une lacune ou une ellipse médiane, et une continuation paraleptique chargée de combler d'éventuelles paralipses ou ellipses latérales. L'analepse est donc toute anachronie constituée par rapport au récit dans lequel s'insère (sur lequel elle greffe) un récit temporellement second subordonné au premier dans cette sorte de syntaxe narrative. Une anachronie peut se porter dans le passé.

Le système de la transposition chez Giraudoux s'opère à travers des procédés comme l'analeptique et la prolepse. Selon Genette, analepse et prolepse sont des modes d'écriture. Il entend par analepse toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve. Par prolepse, il s'agit d'un procédé désignant toute manœuvre narrative consistant à raconter un événement ultérieur (Gérard Genette, 1982)

Électre est une continuation analeptique. L'œuvre s'ouvre avec l'arrivée, le retour d'Oreste à Argos. Revenant, de son exil, Oreste ignore encore tout de sa famille. Les petites Euménides, le Jardinier et le Mendiant sont ceux qu'il rencontre en premier lieu. Ces personnages vont lui reconstituer l'histoire de la famille des Atrides ; le statut du palais au moment de son retour, lui-même se souvient de sa prime enfance, et le Mendiant lui retrace l'histoire de sa chute des bras de sa mère. Dès la première scène, Oreste devant le palais, se rappelle son enfance. A la question du jardinier : « votre famille habitait Argos ? », il donne une longue tirade.

L'analepse fonctionne comme un retour en arrière explicatif. Il s'agit des souvenirs d'Oreste quand il est revenu à Argos pour accomplir sa mission. Mais avant cette rétrospection, les trois Petites Euménides lui rappelaient déjà la situation du palais : « c'est tout à fait un palais de veuves. » elle essaye de lui faire comprendre que s'il ne se rappelle pas la façade du palais c'est par ce qu'il l'a quitté « il y a vingt ans » quand il était « tout enfant ».

Le retour en arrière touche également l'ensemble de la famille royale. Le jardinier lui rappelle le premier sacrifice du roi Atrée, « c'est celle de la chambre où Atrée, le premier roi Argos ; tua les fils de son frère » (E, I, 1, 12). Les Euménides l'informent sur le repas qui a été servi lors de ce sacrifice : « le repas où il (Atrés) servit leur cœur eut lieu dans la salle voisine. Je voudrais bien savoir quel goût ils avaient » (E, I, 1, 14). Ce rappel permet à Oreste de comprendre le début de la malédiction, et surtout l'étranglement de Cassandre et la version officielle de la mort de son père. Le Jardinier donne ici la version officielle de la mort du roi d'Agamemnon : « la fenêtre avec les roses, étranger, est celle de la piscine où notre roi Agamemnon le père d'Électre, glissa revenant de la guerre, et se tua, tomba sur son épée. » (E, I, 1, 13) Oreste est également renseigné sur sa chambre avant son exil : « c'est l'ancienne chambre du petit Oreste son frère, que sa mère envoya hors du pays quand ils avaient deux ans, et dont on a plus de nouvelles. » (E, I, 1, 14). Le Mendiant revient sur un événement antérieur. Les circonstances de la chute d'Oreste des bras de sa mère. Mais il le fait sous forme de parodie évoquant l'indifférence et l'irresponsabilité de Clytemnestre :

Car, de toute façon, on envoyant chavirer l'enfant, elle n'avait pour le retenir qu'à libérer son bras droit de la petite Électre, à lancer la petite Électre au loin sur le marbre à se fiche de la petite Électre. Qu'elle se casse la gueule, la petite

Électre, pourvu que vive et soit intact le fils du roi des rois ! Mais elle est égoïste (E, I, 13, 89).

Tous ces retours en arrière explicatif permettent de situer les événements qui se sont déroulés antérieurement à l'histoire racontée. C'est à dessein que Giraudoux le fait, pour éclairer le lecteur non averti et surtout de resserrer l'action théâtrale. Ce retour rétrospectif se fait par opposition aux événements ultérieurs qui auront lieu. Le lecteur d'Électre est averti en avance. C'est le cas avec l'annonce du crime d'Égisthe et celui de Clytemnestre. Les trois Petites Euménides prédisent l'instant final c'est-à-dire la fin d'Égisthe et de Clytemnestre ; et l'accomplissement de la vengeance d'Oreste :

C'est merveilleux, le printemps Oreste. Quand par-dessus les haies qui n'ont pas encore poussé, on ne voit que le dos un peu mouvant des animaux qui broutent l'herbe neuve, et que seule la tête de l'âne, les dépasse et vous regarde. Elle te paraîtra drôle, la tête de l'âne si tu es assassin de ton oncle. C'est drôle, un âne qui vous regarde quand vous avez les mains rouges du sang de votre oncle. (E, II, 3,110).

Oreste est fixé sur son statut de parricide. Ce qui fait l'essentiel des actions ici c'est qu'il se forge un mélange étrange d'une certaine responsabilité d'Oreste et de son innocence à l'intérieur d'un jeu qu'il ne contrôle pas mais qu'il subit. Le regard de l'âne souligné dans cette prédiction est un signe annonciateur de la poursuite d'Oreste par les Petites filles. De même il y va de son intérêt s'il tient à rétablir le trône de son père. En effet, les Petites filles veulent infléchir le cœur d'Oreste. Elles vont aussi lui présenter une image d'horreur lorsqu'il tuera sa propre mère (E, II, 3, 111).

Par ce message, on cherche à toucher la fibre filiale d'Oreste pour qu'il soit sensible lorsqu'il va commettre un tel crime. Dans la même optique, le Mendiant averti que tout se déclare dans la nature (E, I, 3, 42).

C'est pour dire que les personnages vont révéler d'eux-mêmes leurs fautes. Et cela permettra la vengeance des fils. Dans le cadre de l'anamorphose du mythe, le cas du mythe d'Électre a connu chez le dramaturge un traitement particulier. Il emploie un mode ironique pour dévaloriser les situations et les personnages.

La réactualisation du mythe des Atrides est marquée par ce changement de registre – on passe alors d'un ton plutôt noble et sérieux à un traitement carnavalesque qui privilégie le trivial, l'hétéroclite et le bigarré – crée alors un effet d'étrangeté au sein du texte dramatique. En fait, la transposition, quelle que soit sa forme, amène une relation

dynamique entre des modèles génériques reconnaissables et semble surtout désigner des modulations d'ampleur restreinte qui ne conduisent pas à l'apparition de nouveaux genres, mais qui rendent plutôt compte du travail d'expérimentation formelle d'écrivains dans une pratique donnée. Chez Giraudoux, elle se manifeste par une anamorphose.

Conclusion

Ce phénomène de perméabilité des genres est encore amplifié en littérature dramatique par le fait que le théâtre est un genre total. La dynamique générique à l'œuvre dans *Électre* repose sur une esthétique mosaïque. Le modèle théorique en a identifié trois : la transposition, l'hybridation et la différenciation. Dans *Électre*, retenue pour le présent article, la différenciation s'est imposée comme le processus structurant par excellence. En tant que procédure de dérivation à partir des genres existants qui conduit habituellement à une variété nouvelle de genre, la différenciation s'est manifestée à travers la mosaïque des genres différents qui sont mis en présence tout en demeurant nettement identifiables dans la pièce de Giraudoux. *Électre* illustre de façon convaincante la différenciation par ses emprunts constants à des écrits tels que des extraits du mythe, de la fable et du conte fantastique. Ce repérage a permis d'établir une dynamique générique du seul fait qu'il favorise, non pas l'assimilation des genres mis en présence, mais plutôt la saisie de leurs ressemblances et de leurs différences respectives. Associée à un déplacement d'éléments définitoires d'un genre dans un autre système générique, la transposition s'est ainsi retrouvée au cœur même du parcours narratif des personnages. *Électre* nous a permis d'insister sur un processus de transposition lié cette fois à la pratique de l'analepse, de la prolepse et de l'anamorphose du mythe. Nous constatons, pour terminer, que la pièce de Giraudoux présente les autres phénomènes intergénériques constitutifs du modèle théorique. L'hybridation se joue en mélangeant des caractéristiques empruntées au genre policier, au roman et au conte fantastique. De cette fusion d'éléments hétérogènes résulte une œuvre originale, une œuvre hybride qui ne répond plus aux catégories génériques traditionnelles de la littérature dramatique. Une même œuvre littéraire peut donc présenter plus d'un processus intergénérique.

Références bibliographiques

- AHMADI, Mohammad.-Rahim, (2013), « *La figure et la zone narratoriale dans La Vie mode d'emploi* » in Recherches en Langue et Littérature Françaises, Revue de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines année 52 N°. 213
- BAKHTINE, Mikhaïl, (1984), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- BOMRADE, Françoise, (2003), « *sous le signe de la dérision : fabuleux, fantastique et merveilleux dans le théâtre de Giraudoux* »
- BORGES, Jean Louis, (1999), « *Le roman policier* », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard.
- DEHARDE, Charlène, (2012), *La porosité des genres littéraires au XVIII e siècle : le roman- mémoire et le théâtre*, 27 janvier (en ligne)
- DESROCHERS, Nadine, (1999), *Le récit dans le théâtre de Daniel Danis*, l'annuaire théâtral, (26), 119-132. <https://doi.org/10.7202/041398ar>,
- DION, Robert FORTIER Frances et HAGHEBEART Élisabeth (dir.), (2001), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éditions Nota bene, collection « Les Cahiers du centre de recherche en littérature québécoise ».
- FORTIER Frances et HAGHEBAERT Élisabeth, (2001), « *La dynamique des genres, suite. Conclusion* », dans *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éditions Nota bene, collection « Les Cahiers du centre de recherche en littérature québécoise ».
- GENETTE, Genette, (1982), *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Le Seuil, Paris.
- GIRAUDOUX, Jean (1937), *Électre*, Paris, Éditions Bernard Grasset.
- HANS Robert, Jauss, (1978), *Pour une esthétique de la réception* trad. fr., Gallimard, « Tel ».
- HARVEY François, (2011), *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite : intergénéricité et intermédialité*, Paris, L'Harmattan (Coll. Critiques littéraires).
- LAURENT Jenny, (2003), « *Méthodes et les genres littéraires : les genres littéraires* », Université de Genève,
<https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/genres/glintegr.html>

- MÉCHOULAN, Éric, (2003), « *Intermédialités : le temps des illusions perdues* », dans *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermédiality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 1.
- RABATEL, Alain, (1998), *La construction textuelle du point de vue*, Delachaux et Niestlé, Lausanne/Paris.
- REUTER YVES. « *Lire: une pratique socio-culturelle* », *Pratiques*, n° 52, Décembre, p. 81.
- SCARPETTA, Guy, (1985), *L'Impureté*. Bernard Grasset/Figures, Paris.
- SCHAEFFER, Jean Marie, (1986), « *Du texte au genre, notes sur la problématique générique* », dans *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. Points), p. 198-199.
- TODOROV, Tzvetan, (1978), *Les Genres de discours*, Paris : Édition du Seuil.
- TODOROV, Tzvetan, (1994), *Les Formes du discours*, cité dans Michel Corvin, *Qu'est-ce que la comédie*, Paris, Dunod.
- UBERSFELD, Anne, (1977), *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales.
- WUNENBURGER, Jean Jacques, (1986), « *Création artistique et mythe* »(en ligne).