



## LES ENFANTS DU CAPITAINE

### Sur quelques figures de soldat au théâtre

Les enfants du capitaine... Levons d'emblée l'ambiguïté. Il ne saurait être question ici ni de réécrire le roman de Jules Verne, *Les Enfants du Capitaine Grant*, ni de dévoiler toute la vérité sur la vie privée du Capitaine Haddock et de la Castafiore, ni même, pour être moins frivole, sous le fallacieux prétexte de compléter les travaux d'André Hélard, d'enquêter sur la descendance du Capitaine Dreyfus !

Ni Grant, ni Haddock, ni Dreyfus... Qui ou quoi donc, alors ? Le théâtre ou, plus précisément, une figure théâtrale, celle du soldat. On pourrait légitimement s'étonner de voir le théâtre, lieu du désordre dionysiaque, du défoulement collectif, accueillir en son sein le soldat, figure par excellence de l'ordre et de la discipline. Comment Arès saurait-il faire bon visage à Dionysos ? Et pourtant le fait est là : le soldat est présent sur scène dès les origines. Il est vrai que cette figure essentielle de la société antique ne pouvait être absente d'un lieu qui se voulait — et qui se veut encore — spectacle du monde. Ainsi a-t-on vu apparaître sur scène les grands guerriers, mythiques ou non, de l'Antiquité ou d'autres plus proches de nous dans le temps, Ajax, Hector, Amphitryon, Horace, César, Sertorius, Suréna, Rodrigue, Goetz et bien d'autres encore. Auprès de ces figures sublimes, incarnant le plus souvent un visage du conflit tragique, un théâtre moins ambitieux a popularisé également d'autres visages plus humbles, plus dérisoires aussi, chargés cette fois du poids de la comédie, ceux du « troupier » confronté à l'absurdité et à la rigidité du règlement militaire. *Les Gaietés de l'escadron* de Courteline en donnent un bon exemple.

Entre ces deux images si contrastées du soldat au théâtre en apparaît une autre, théâtralement très riche, plus complexe qu'il n'y paraît, celle du soldat fanfaron, héros de l'apparence, tigre de papier, se donnant pour aussi grand conquérant à la guerre qu'irrésistible séducteur en amour et qui, ce faisant, ne présente que les preuves de son propre ridicule. Curieusement, ce personnage dont nous conservons chez Plaute la première image dans le *Miles Gloriosus* a ressurgi de façon régulière





dans l'histoire du théâtre occidental, et en particulier du théâtre français, instituant ainsi une véritable lignée avec ses constantes et ses variations.

De ce soldat, Plaute fait dire à son esclave :

*Meri bellatores gignuntur, quas hic praegnatis fecit,  
et pueri annos octingentos uiuunt.*

(Ce sont de purs guerriers qui sont nés des femmes que notre homme a engrossées ; et ses enfants vivent huit cents ans.)

Le soldat lui-même renchérit :

*Quin mille annorum perpetuo uiuunt ab saeclo ad saeculum.*

(Mieux, ils vivent mille ans pleins, de génération en génération.)

Et la courtisane devant qui ces propos sont tenus, conclut, faussement admirative :

*Perii. Quot hic ipse annos uiuet, cuius filii tam diu uiuunt<sup>1</sup>?*

(Malheur ! Combien d'années vivra-t-il lui-même, si ses enfants vivent si longtemps ?)

Dans son édition des œuvres de Plaute, Alfred Ernout commente très justement ces vers en disant : « Plaute ne se doutait pas que cette énormité bouffonne était pourtant, d'une certaine manière, bien au-dessous de la vérité, et que, près de deux mille ans après lui, le théâtre moderne serait encore peuplé de descendants authentiques de son *Miles*<sup>2</sup>. » C'est cette famille théâtrale que nous voudrions brièvement étudier, dans ses constantes et son évolution, à travers quelques figures marquantes du théâtre français : Matamore (*L'Illusion Comique*), Ubu (*Ubu Roi*), le Général (*Le Balcon*).

Au commencement, était Pyrgopolinice... La pièce commence : nul prologue pour susciter la bienveillance ou la curiosité du spectateur ou pour lui en expliquer l'argument. Sur scène, un soldat sort de chez lui ; il est seul, il porte l'épée au côté et, sur le seuil de sa maison, à haute et intelligible voix afin que chacun puisse l'entendre, il s'écrie :

*Curate ut splendor meo sit clipeo clarior  
quam solis radii esse olim quom sudumst solent ;  
ut, ubi usus ueniat, contra conserta manu  
praestringat oculorum aciem in acie hostibus.*

(1) Plaute : *Miles Gloriosus*, v. 1077-1079, 1081.

(2) Plaute : Tome IV, Notice du *Miles Gloriosus*, C.U.F., Les Belles Lettres.





*Nam ego banc machaeram mibi consolari uolo,  
ne lamentetur neue animum despondeat<sup>1</sup>...*

(Veillez à ce que l'éclat de mon bouclier soit plus vif que les rayons du soleil quand il fait beau ; de façon que, quand j'en aurai l'usage, une fois le combat engagé, il aveugle le regard de l'ennemi dans la ligne de bataille. De fait, je veux consoler mon épée que voici, de peur qu'elle ne se déssole, qu'elle ne perde courage...)

Tout est déjà dit dans ces premiers vers : le bouclier et l'épée, signes tangibles de la bravoure et de la virilité, le privilège accordé à l'éclat et au paraître, ceux de la parole haute et forte et sonore, ceux du bouclier que l'on fait astiquer avec l'unique ambition d'en faire un autre soleil, plus radieux encore, ceux enfin de l'épée qui se languit d'être inutile, pur objet de parade et qu'en effet le spectateur ne verra jamais dégainer. Nous apprendrons plus tard qu'il répond au nom de Pyrgopolinice, qu'il a récemment triomphé du petit-fils de Neptune, Bumbomachidès Clutumistharidysarchidès, qu'il est chargé de recruter des mercenaires pour le compte du roi Séleucus, mais qu'il est aussi, aux dires du parasite qui l'accompagne, « le plus effronté menteur, le plus vaniteux fanfaron qui soit ». C'est à ce valeureux guerrier qui, de surcroît, se flatte de « traîner tous les cœurs après soi », qu'un esclave plein de ressources va s'efforcer de soustraire une jeune fille que le soldat a enlevée et qui était passionnément aimée par le jeune maître de l'esclave. Il y réussira en lui faisant croire faussement qu'une autre femme est follement amoureuse de lui et en le persuadant de renvoyer la jeune fille chez elle pour s'en débarrasser. L'affaire s'achèvera à la confusion de Pyrgopolinice : il a congédié la jeune fille, mais se voit accusé d'avoir voulu séduire une femme mariée, menacé d'être châtré et contraint de reconnaître qu'il a bien mérité ce qui lui arrive !

Que retenir de ce trop schématique résumé ? En premier lieu, l'émergence d'une figure théâtrale, sans doute empruntée au théâtre grec, ainsi que l'indique le prologue, mais exploitée ici avec un éclat particulier et reprise par Plaute dans d'autres comédies, en particulier *Curculio*, avec le personnage, haut en couleurs lui aussi, de Thérapontigonus Platagidorus. Cette figure du mercenaire hâbleur n'est sans doute pas dénuée de toute référence à la réalité en elle-même : le « capitaine » Pyrgopolinice (Vainqueur-des-tours-de-la-ville) qui bat le pavé d'Ephèse en quête d'enrôlement éveille bien évidemment chez le spectateur le souvenir déjà lointain d'un autre soldat, authentique celui-là, Demetrius dit Poliorcète (Preneur-de-villes) qui reçut ce surnom, ironique sans doute, après avoir vainement fait le siège de Rhodes, à la fin

(1) Plaute : *Miles Gloriosus*, v. 1-6.





du IV<sup>ème</sup> siècle avant J. C. Cependant, dès l'époque de Plaute, cette figure, historiquement et géographiquement lointaine, perd vraisemblablement sa dimension référentielle, même si les mercenaires ne sont pas inconnus à Rome, au profit d'une dimension proprement poétique compte-tenu des traits qui lui sont prêtés.

Ce « re-dimensionnement » du personnage assuré par le comique latin va désormais donner au *miles gloriosus* les traits fondamentaux qu'il léguera à sa lignée. Il se présente comme un fanfaron vaniteux à la guerre comme en amour — sans qu'il soit dit encore qu'il est un pleutre. En sa présence, le parasite qui l'accompagne s'exclame :

*Quid tibi ego dicam quod omnes mortales sciunt,  
Pyrgopolinice te unum in terra uiuere  
uirtute et forma et factis inuictissimis ?  
Amant te omnes mulieres, neque iniuria,  
qui sis tam pulcher<sup>1</sup>.*

(Pourquoi te dire ce que chacun sait, que toi, Pyrgopolinice, tu es sur terre le seul par ta bravoure, ta beauté et tes exploits inégalables ? Toutes les femmes sont amoureuses de toi, et ce n'est que justice : tu es si beau !)

Et à ces compliments si grossiers, le soldat répond en toute simplicité :

*Nimiast miseria nimis pulchrum esse hominem<sup>2</sup>.*

(C'est un trop grand malheur que d'être trop beau.)

Ce fanfaron grotesque est finalement pitoyable. Entre réel et imaginaire, il se mire dans sa propre apparence et ne vit que de l'image de lui-même que les autres acceptent de lui tendre : le parasite Artotrogus chargé de noter scrupuleusement le récits d'exploits qu'il n'a jamais accomplis, l'esclave Palestrion, la servante Milphidippa qui exaltent tous deux son pouvoir de séduction auprès des femmes. Son rapport au monde s'en trouve donc, en définitive, dénué de toute forme de réalité.

Son rapport au langage est du même ordre : son personnage se façonne progressivement, lors de ses apparitions, à partir des sonorités si éclatantes, mais si creuses, de son propre verbe et des échos que ceux qui l'entourent ne cessent de lui renvoyer, échos faits d'intensifs, de superlatifs, d'hyperboles. Ainsi en est-il de la rencontre entre Milphidippa et Pyrgopolinice :

(1) Plaute : *Miles Gloriosus*, v. 55-59.

(2) *Ibidem*, v. 68.





*Mi : Pulcher, salve !*  
*Py : Meum cognomentum commemoravit. Di tibi dent quaecumque optes.*

*Mi : Tecum aetatem exigere ut liceat...*  
*Py : Nimum optas.*  
*Mi : Non me dico,*  
*sed eram meam quae te demoritur.*  
*Py : Multae aliae idem istuc cupiunt,*  
*quibus copia non est.*  
*Mi : Ecaster haud mirum, si te habes carum,*  
*hominem tam pulchrum et praeclarum uirtute et forma et factis.*  
*Deus dignior fuit quisquam homo qui esset<sup>1</sup> ?*

(Mi : Salut, bel homme ! / Py : Elle m'a appelé par mon surnom ! Que les dieux te donnent tout ce que tu peux souhaiter ! / Mi : S'il était permis de passer toute sa vie avec toi... / Py : Tu en demandes trop. / Mi : Je ne parle pas pour moi, mais pour ma maîtresse qui se meurt pour toi. / Py : Il y en a bien d'autres qui en ont envie, mais qui n'en ont pas la ressource. / Mi : Par Castor, il n'est pas surprenant que tu t'estimes tant, toi un homme si beau, si éclatant par ta bravoure et ta splendeur et tes hauts faits. Y a-t-il eu jamais un être qui méritât davantage d'être un dieu ?)

La chute n'en est évidemment que plus rude, lorsque le valeureux guerrier qu'il disait être, dépouillé de sa belle épée, est rossé par de vulgaires esclaves, lorsque le séducteur incomparable (*Venerium nepotulum* : mignon petit-fils de Vénus !, disent ironiquement de lui ses poursuivants dans la dernière scène<sup>2</sup>) se voit menacé directement dans sa virilité par l'émascation qu'on veut lui infliger, lorsqu'enfin le bavard qu'il ne peut s'empêcher d'être, se voit réduit au silence et contraint de rentrer dans sa maison aussi piteusement qu'il en était sorti avec éclat au début de la pièce.

Au terme de cette sommaire analyse, un constat se fait jour enfin : un personnage à la fois si haut en couleurs et si pauvre en réalités, ne peut guère jouer de rôle moteur dans l'action dramatique, sinon celui de victime ridicule. Il emplit la scène de sa gesticulation dès qu'il y paraît, devenant la figure marquante de la comédie (il lui donne son nom), mais, en même temps, il n'occupe qu'une place réduite dans l'économie de la pièce : il se voit investi de la fonction de l'ouvrir et de la clore, n'intervenant que dans un espace de 500 vers environ sur la totalité des 1440 vers qui la constituent.

(1) Plaute : *Miles Gloriosus*, v. 1037-1043.

(2) *Ibidem* : v. 1413 et 1421.





La littérature dramatique française n'attend pas le XVII<sup>ème</sup> siècle pour faire ressurgir le soldat fanfaron. Dès la fin du XV<sup>ème</sup> siècle, *Le Franc-Archer de Bagnolet* proposait déjà un modèle burlesque de soldat vantard, tout gonflé de son importance, que la moindre ombre faisait frissonner de peur et conduisait à la capitulation. C'est néanmoins Corneille qui dans *L'Illusion Comique*, reprenant à son compte, comme le faisait Plaute, en son temps, avec ses prédécesseurs grecs, le type déjà exploité par la *commedia dell'arte* et le théâtre espagnol, va redonner éclat au personnage. Il avoue d'ailleurs implicitement sa dette à l'égard de ses devanciers, en écrivant dans l'examen de la pièce, lors de sa publication en 1660, à propos des personnages : « Il y en a même un qui n'a d'être que dans l'imagination, inventé exprès pour faire rire et dont il ne se trouve point d'original parmi les hommes ; c'est un capitain qui soutient assez son caractère de fanfaron, pour me permettre de croire qu'on en trouvera peu, dans quelque langue que ce soit, qui s'en acquittent mieux. »

On admirera au passage la prudence avec laquelle Corneille souligne que son personnage n'entretient aucun rapport avec la réalité et en même temps la fierté qu'il manifeste face à sa création. On observera surtout que l'emploi des termes, « capitain » et « fanfaron », directement empruntés à la comédie espagnole et à la comédie italienne, auxquels il faut associer le nom qu'il donne à son personnage, « Matamore » (dompteur des Mores), souligne bien la dette de Corneille à l'égard de ses devanciers.

En digne fils de Pyrgopolinice, Matamore se gargarise de ses exploits et de ses amours imaginaires :

Quand je veux, j'épouvante, et quand je veux, je charme ;  
Et selon qu'il me plaît, je remplis tour à tour  
Les hommes de terreur, et les femmes d'amour<sup>1</sup>.

mais, se souvenant du Franc-Archer, bat en retraite dès qu'il craint la menace de quelques coups que des valets pourraient lui porter :

Ces diables de valets me mettent fort en peine.  
De deux mille ans et plus, je ne tremblai si fort.  
C'est trop me hasarder : s'ils sortent, je suis mort<sup>2</sup>.

(1) Corneille : *L'Illusion Comique*, Acte II, sc. 2, v. 258-260.

(2) *Ibidem* : Acte III, sc. 7, v. 866-868.





Il se dit amoureux d'Isabelle et prêt à tout pour éliminer ses rivaux, mais la cède volontiers à Clindor qu'il a pris à son service, dès que celui-ci affiche ses prétentions sur elle :

Va, pour la conquérir n'use plus d'artifices ;  
Je te la veux donner pour prix de tes services :  
Plains-toi dorénavant d'avoir un maître ingrat<sup>1</sup> !

La moindre échauffourée le fera fuir et se réfugier dans le grenier de la maison d'où il ne ressortira que quatre jours plus tard, poussé par la faim, sous les moqueries d'Isabelle et de sa servante, ce qui lui fera définitivement perdre la face.

C'est un peu dans le même esprit qu'Alfred Jarry imagine à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle un Ubu grotesque et odieux, « capitaine de dragons, officier de confiance du roi Venceslas, décoré de l'ordre de l'Aigle Rouge de Pologne et ancien roi d'Aragon », un Ubu qui, sur les injonctions de son épouse, projette de tuer le roi et de s'emparer du trône, mais qui tremble au moindre soupçon d'être découvert et qui est prêt à toutes les bassesses pour sauver sa peau :

Le Messager : Monsieur, vous êtes appelé de par le roi.

Père Ubu : Oh ! merdre, jarnicotonbleu, de par ma chandelle verte, je suis découvert, je vais être décapité ! hélas ! hélas !

Mère Ubu : Quel homme mou ! et le temps presse.

Père Ubu : Oh ! j'ai une idée : je dirai que c'est la Mère Ubu et Bordure<sup>2</sup>.

un Ubu en guerre contre les Russes, mais qui leur tourne le dos dès la première escarmouche, un Ubu enfin, que le spectateur retrouve à la dernière scène fuyant en bateau la Pologne pour la France, ne désespérant pas de se faire nommer Maître des Finances à Paris et pérorant de façon toujours aussi grotesque.

Tout autre est, en apparence, le « Général » du *Balcon* de Jean Genet. Cet homme, qui ne nous sera jamais connu que sous cette « étiquette », client assidu de la maison de Madame Irma, vient satisfaire ses fantasmes dans cette maison en y revêtant l'uniforme, en y mimant sa propre mort sur le champ de bataille avec l'aide de la Fille dont il s'assure les services. C'est ainsi que le spectateur assiste à sa métamorphose, le voit saluer sa propre image dans le miroir en s'écriant :

(1) Corneille : *L'Illusion Comique*, Acte III, sc. 9, v. 953-955.

(2) A. Jarry : *Ubu Roi*, Acte I, sc. 5.





« Salut ! Adieu, mon Général ! » Puis, ajoute la didascalie, « il s'allonge dans le fauteuil, les pieds posés sur la chaise, et salue le public, en se tenant aussi rigide qu'un cadavre », tandis que la Fille annonce : « Le défilé est commencé... Nous traversons la ville... Nous longeons le fleuve. Je suis triste... Le ciel est bas. Le peuple pleure un si beau héros mort à la guerre<sup>1</sup>... » Lui aussi, comme ses prédécesseurs, se mire avec délectation dans son propre reflet ; incapable d'assumer la réalité (la Révolution qui gronde dans la ville), ce faux général se trouve lui aussi, héritier dégradé de Pyrgopolinice, renvoyé à une insignifiance du même ordre que celle de ses devanciers.

Pyrgopolinice, Matamore, Ubu, le Général... Comment, de pièce en pièce, la figure théâtrale du soldat se façonne et se transforme-t-elle ?

À travers la relation ambiguë et mouvante qu'elle entretient avec le réel, tout d'abord. Né d'une référence historique précise (le mercenaire grec vendant ses services aux royaumes hellénistiques, le soudard espagnol de la guerre de Trente Ans), notre soldat finit par appartenir totalement à l'imaginaire. Le sien, en premier lieu. À son valet qui s'exclame : « Quoi ! Monsieur, vous rêvez ! », Matamore répond avec une lucidité impitoyable, mais inconsciente : « Il est vrai que je rêve<sup>2</sup>... » De son côté, le Général, une fois équipé, se regarde dans la glace et s'écrie : « Wagram ! Général ! Homme de guerre et de parade, me voici dans ma pure apparence. Rien, je ne traîne derrière moi aucun contingent. Simplement, j'apparais<sup>3</sup>. » Des mots que ne désavouerait sans doute pas l'ancêtre Pyrgopolinice. Le réveil n'en est que plus brutal. Confrontés à la réalité, ces personnages sont inexorablement conduits à leur propre dissolution. L'imaginaire du personnage se trouve relayé par celui du spectateur ; la référence historique est, pour lui, lointaine. (Jarry ne prend-il pas soin de préciser que l'action de sa pièce se passe « en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part » ?). Au surplus, aucun d'entre eux ne dispose d'une identité véritable, tout au plus d'un sobriquet. Le personnage en prend, de ce fait, une tout autre dimension, de l'ordre de l'universel peut-être, de l'ordre de la création poétique sûrement. Cette autonomie poétique dont il est ainsi revêtu, permet au spectateur d'exorciser la figure en soi si menaçante du soldat en des moments de l'Histoire où la guerre demeure dans les esprits. Elle est un peu la revanche de la victime des conflits qui conjure, grâce à ces images bur-

(1) J. Genet : *Le Balcon*, Troisième tableau.

(2) Corneille : *L'illusion Comique*, Acte II, scène 2, v. 221 et 225.

(3) J. Genet : *Le Balcon*, Troisième tableau.





lesques hors de toute réalité, proprement oniriques, ses peurs et ses malheurs...

C'est qu'en vérité ces personnages, chez lesquels il serait vain de rechercher une complexité psychologique quelconque, ne doivent progressivement leur existence et leur identité qu'au langage. Matamore, comme le Général, n'existent sur scène que dans la mesure où ceux qui les entourent acceptent par leur propre discours de jouer le jeu de leur imaginaire. Sitôt que ceux-ci le leur refusent, ils ne peuvent que s'effacer. C'est bien ce qui se produit lorsque successivement Géronte, le père d'Isabelle, Clindor, son valet, puis Isabelle et Lyse se refusent à accréditer par leur propre discours les propos délirants de Matamore, le condamnant, pour finir, à la disparition, au milieu de l'acte IV, sans que l'on sache jamais quoi que ce soit de son sort futur. De même le Général, malgré ses protestations, se trouve réduit progressivement au silence, à l'état de Figure (terme employé par Genet) muette, au dernier tableau, au même titre que le Juge et que l'Évêque. C'est cette précarité qui les rend grotesques et pathétiques. Par delà le discours des autres, c'est aussi de leur propre discours que chacun de ces soldats tire son existence. Chacun d'entre eux, plus puissamment encore que son lointain ancêtre, se nourrit de ses propres mots. Matamore et Ubu ont leurs jurons favoris dont ils émaillent leurs propos. Cadédiou ! Ventre ! Tête ! s'exclame l'un. Merdre ! Cornegidouille ! Bouffre ! répond l'autre. Ils se grisent du jeu de l'accumulation et de la répétition verbales. Ainsi Matamore, désireux de souligner les ravages que son épée pourrait faire naître, précise que les feux de la dite épée

Auraient en un moment embrasé la maison,  
 Dévoré tout à l'heure ardoises et gouttières,  
 Faîtes, lattes, chevrons, montants, courbes, filières,  
 Entretoises, sommiers, colonnes, soliveaux,  
 Pannes, soles, appuis, jambages, travetaux,  
 Portes, grilles, verrous, serrures, tuiles, pierre,  
 Plomb, fer, plâtre, ciment, peinture, marbre, verre,  
 Caves, puits, cours, perrons, salles, chambres, greniers,  
 Offices, cabinets, terrasses, escaliers<sup>1</sup>....

comme si le discours pléthorique avait ici pour fonction d'emplir le vide de l'être. Ils font rouler les [r] avec délectation, s'enivrent du bruit qu'émet leur propre bouche, comme si leur existence y était suspendue. De même, s'adressant au Général, comme à ses compagnons, dans *Le Balcon*, le Chef de la Police n'entend-il pas rendre hommage « à [son]

(1) Corneille : *L'illusion Comique*, Acte III, sc. 4, v. 748-756.





éloquence, à [sa] facilité d'élocution, à la limpidité de [son] timbre, à la puissance de [son] organe<sup>1</sup> » ?

C'est probablement la singularité du statut ainsi accordé à ce personnage du soldat, devenu type théâtral, qui est la cause de la place également singulière qu'il occupe dans l'économie de la pièce à laquelle il appartient et à laquelle il donne parfois son nom. Il a été fait mention au début de cette étude, du déséquilibre existant entre le rôle moteur finalement très réduit que joue Pyrgopolinice dans le *Miles Gloriosus* et l'éclat qui, par ailleurs, l'entoure. On peut faire un constat du même ordre en observant *L'illusion Comique*. Matamore n'y occupe que les actes II, III et IV (pour moitié) ; il disparaît aussi brutalement qu'il est apparu, il ne remplit dans l'ensemble de l'œuvre qu'une fonction accessoire, et, pourtant, l'éclat qu'il projette sur l'ensemble de la pièce la marque tant qu'il en est devenu indiscutablement l'un des emblèmes. De même, la figure du faux général, associée à celles du faux juge et du faux évêque dans la maison de Madame Irma vient marquer de son empreinte la pièce de Jean Genet, en dépit de la place assez modeste qu'elle y occupe au troisième et au neuvième tableau. Ici encore, la disproportion est flagrante.

Ce déséquilibre est tel par ailleurs que l'irruption du soldat dans la pièce semble avoir parfois sur la construction de celle-ci un effet dévastateur. Il a déjà été dit que, dans la pièce de Plaute, le soldat apparaissait à l'ouverture de la comédie, de façon fracassante, accompagné de son parasite. Cette disposition a pour effet singulier de différer le prologue jusqu'au début de ce que nous appellerions aujourd'hui l'acte II, prologue destiné à exposer le véritable enjeu de la comédie (comment rendre une jeune fille à celui qui l'aime et qu'elle aime ?). L'ordonnance de l'œuvre est, de ce fait, totalement bouleversée par cette étrange organisation qui situe le prologue dans le cours de la pièce. Une anomalie d'un ordre analogue se fait jour dans *L'illusion Comique* : l'intrigue nouée autour de Matamore aux actes II, III et IV (partiellement) semble disposer d'une forme d'autonomie au sein d'une action dont l'enjeu demeure le cheminement erratique d'un jeune Rennais de bonne famille (Clindor) qui, accessoirement, se retrouvera à Bordeaux au service de Matamore et finira par trouver son équilibre en se faisant comédien. De cette anomalie, Corneille est d'ailleurs bien conscient puisqu'il souligne lui-même dans l'examen de la pièce que « ces trois actes forment une pièce, qu'[il] ne sai[t] comment nommer » et puisqu'il qualifie par ailleurs son œuvre « d'étrange monstre » ou de « pièce capricieuse », dont, à bon droit, on peut trouver « l'invention bizarre et extravagante

(1) J. Genet : *Le Balcon*, Neuvième tableau.





tant qu'on voudra<sup>1</sup> ». Tout se passe comme si le soldat, dont la vertu première est pourtant la soumission à l'ordre et à la discipline venait ici jeter le désordre dans la construction dramatique, au point d'en constituer l'élément perturbateur. N'est-ce pas une déstabilisation analogue que le père Ubu vient introduire dans la belle ordonnance du théâtre en inaugurant la pièce qui porte son nom par un « Merdre » retentissant ?

On retiendra de ces quelques réflexions sans doute que, tout au long de l'histoire du théâtre occidental, a ressurgi de façon persistante, à partir d'une matrice gréco-latine, la figure-type du soldat fanfaron, que cette figure s'est progressivement construite et étoffée pour constituer cette silhouette éminemment comique, à la fois ridicule, odieuse et dérisoire, caricature de la conquête guerrière et amoureuse, dont la fonction est, peut-être précisément, de désamorcer et de conjurer les peurs et les troubles que font naître en nous ces conquêtes.

On en gardera surtout l'image d'une figure, sans doute évolutive, mais liée toujours plus étroitement au théâtre lui-même, au point d'en devenir l'incarnation. La présence sur scène de ces soldats assure toujours en définitive une mise du théâtre en abyme. Pyrgopolinice, Maturin, Ubu, le Général revêtent leur uniforme, manipulent les attributs de leur état militaire, comme un acteur endosse son costume et use des accessoires dont il dispose. Ils vivent leur vie, comme vivent des acteurs sur la scène. Ils se regardent vivre et vivent du regard des autres ; ils prennent complaisamment la pose devant eux-mêmes, devant autrui, devant les spectateurs. Arès démythifié joue à être Arès. C'est ainsi que rejoignant Dionysos, il assure le triomphe du théâtre. Le client de Madame Irma revêt devant nous l'uniforme de Général en prenant bien soin de cacher ses vêtements et accessoires « civils » (canne, chapeau, veston etc.), comme le ferait un acteur dans sa loge. Pour amplifier cette dimension théâtrale, la didascalie précise même : « Lorsque celui-ci [le Général] sera complètement habillé, l'on s'apercevra qu'il a pris des proportions gigantesques, grâce à un trucage de théâtre : patins invisibles, épaules élargies, visage maquillé à l'extrême<sup>2</sup>. »

À tout seigneur, tout honneur. Le dernier mot restera à Jarry. On se souviendra que sa pièce a d'abord été écrite pour un théâtre de marionnettes, pures figures théâtrales. On se souviendra surtout de l'exclama-

(1) Corneille : *L'illusion Comique*, Dédicace à mademoiselle M.F.D.R. (1639).

(2) J. Genet : *Le Balcon*, Troisième tableau.





tion de la Mère Ubu admirant son Père Ubu de mari qui, digne fils de Pyrgopolinice, part à la guerre armé de son sabre, de son croc à phynances et de son ciseau à oneilles : « Comme il est beau avec son casque et sa cuirasse, on dirait une citrouille armée<sup>1</sup>. » On sait que, dans les contes de fées, la citrouille est l'objet de bien des métamorphoses : elle devient ici ultime métaphore — dérisoire — du soldat de théâtre, du théâtre lui-même, ultime expression de « la glorification de l'Image et du Reflet<sup>2</sup> ».

**Patrick Violle**



(1) A. Jarry : *Ubu Roi*, Acte III, sc. 8.

(2) J. Genet : *Le Balcon*, Comment jouer « Le Balcon ».

