

Aspects du Militaire dans le théâtre français

QUELQUES ASPECTS DU MILITAIRE
DANS LE THEATRE FRANÇAIS
DE 1870 a 1970

Par
GENEVIEVE MARIE JEEVES, Lès L

Thèse
Soumise à la Faculté de "Graduate Studies"
en vue de l'obtention du diplôme de
Maîtrise ès-Lettres

Université McMaster

Avril 1988

MAITRISE ES LETTRES (1988)
(Français)

MCMASTER UNIVERSITY
Hamilton, Ontario

TITRE: Quelques aspects du Militaire dans le théâtre français de
1870 à 1970

AUTEUR: Geneviève Marie Jeeves Lès L (Bordeaux, France)

DIRECTEUR: Dr. B. S. Pocknell

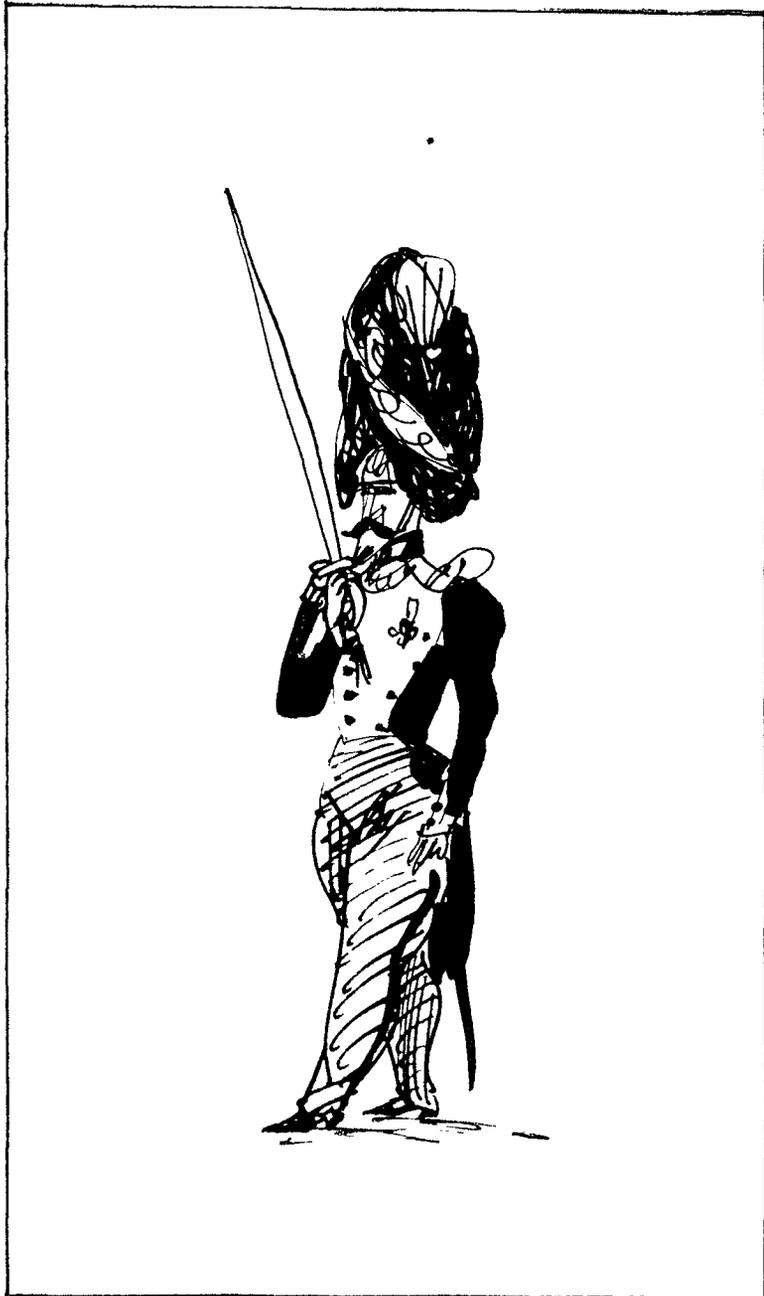
NOMBRE DE PAGES: v, 113

TABLE DES MATIERES

Introduction	1
Première partie: le Militaire dans toute sa gloire.	5
A. Entrée en matière: l'armée et le théâtre en France à la fin du xix siècle	5
B. Tête d'Or, de Paul Claudel, 1893-1894	9
C. Cyrano de Bergerac, d'Edmond Rostand, 1897	17
D. L'Armée dans la Ville, de Jules Romains, 1911	25
E. Conclusion	32
Deuxième partie: le Militaire mis en question.	35
A. Entrée en matière: la génération qui a fait la guerre de 1914-1918	35
B. La Guerre de Troie, n'aura pas lieu, de Jean Giraudoux, 1935.	38
C. Bataille de la Marne, d'André Obey, 1931	45
D. Ardèle ou la Marguerite (1948), la Valse des Toréadors, (1952) de Jean Anouilh.	53
E. Conclusion	62
Troisième partie: le Militaire foulé aux pieds	64
A. Entrée en matière: les dramaturges successeurs de Jarry	64
B. Les Mariés de la Tour Eiffel, de Jean Cocteau, 1921.	66
C. Victor ou Les enfants au pouvoir, de Roger Vitrac, 1928	72
D. Le Goûter des Généraux, de Boris Vian, 1951	78
E. Pique-nique en campagne, de Fernando Arrabal, 1959.	89
F. Conclusion	98
Conclusion générale	100
Bibliographie	108

Résumé

Dans la thèse qui suit, nous examinons un certain nombre de pièces de théâtre, écrites entre 1870 et 1970 par des dramaturges français, en vue d'en dégager plusieurs aspects du militaire. Nous montrons que ces aspects reflètent, d'une part les courants littéraires prévalents pendant la période citée, et d'autre part les préoccupations politiques et sociales des Français contemporains. Le portrait du militaire qui ressort de cette étude est révélateur de l'évolution de la pensée et de l'opinion françaises au cours des quelque cent dernières années.



Je tiens à exprimer ma très sincère gratitude au Professeur Pocknell dont la passion contagieuse pour le théâtre m'a inspirée, et dont la sollicitude m'a guidée tout en me protégeant des écueils du verbiage excessif et des mots "farfelus". Je remercie vivement aussi le Professeur Stout de ses suggestions aussi pertinentes que vivifiantes, et enfin le Professeur Ahmed de sa lecture soignée et de ses commentaires intéressants.

A W. N. J. je dédie cet ouvrage, qui n'aurait pas vu le jour sans son encouragement de tous les instants.

INTRODUCTION

Il est impossible de parcourir le théâtre français moderne sans être frappé par l'abondance de personnages militaires qu'il nous offre en spectacle. Leur présence fréquente n'est pas sans nous intriguer. Outre l'attrait purement visuel de l'accoutrement, quels autres intérêts peut présenter ce défilé plus ou moins martial qui se déroule de pièce en pièce? Voilà la question à laquelle l'étude qui suit va tenter de répondre. Nous trouverons nos militaires à tous les échelons de la hiérarchie, du conquérant sublime jusqu'au simple deuxième classe. Nous essaierons d'examiner le personnage du militaire d'un double point de vue, et comme création dramatique et comme reflet des préoccupations sociales et politiques de l'auteur en tant qu'homme de son temps: actant, mais surchargé de signes socio-politico-historiques.

L'histoire du soldat est enracinée dans une antiquité reculée. Les plus anciens écrits que nous possédions à ce sujet sont des épopées portant aux nues les prouesses de glorieux héros. Ces épopées, telle l'histoire de Gilgamesh, ou celle d'Achille dans *Illiade*, ou encore d'Ulysse dans *Odyssée*, constituaient en quelque sorte un prélude au théâtre, car ce sont des épopées dramatiques. En effet, si on en juge par les récits d'Homère, c'était un véritable spectacle que l'aède apportait: il savait faire vibrer son auditoire, il soulevait le rire ou les pleurs, l'émotion pouvait devenir si intense qu'il fallait s'arrêter pour un entracte pendant lequel il y avait jeux, danses et rafraîchissements;

de plus l'aède s'accompagnait de sa lyre et sans doute variait sa musique de façon appropriée. Les magnifiques héros légendaires continuèrent à alimenter la grande tragédie grecque: celle d'Eschyle, Sophocle et Euripide. Mais aussi le personnage héroïque, devenu héroï-comique, entra dans le domaine de la Comédie, en particulier avec Ménandre. Le guerrier ici ne fait plus partie de l'élite exemplaire, mais il constitue toutefois un élément important de la société, muni de travers distinctifs dont le public aime se moquer: c'est le soldat professionnel.

Les Romains héritèrent des traditions théâtrales des Grecs, et le soldat-type passa au répertoire comique, dont raffolait le peuple. Ce type se retrouve chez Térence et chez Plaute. Qui ne connaît le notoire *Miles Gloriosus*? S'ils aimaient la comédie, les Romains se plaisaient encore plus à la pantomime, dont l'abondance de gestes expressifs rendait le spectacle accessible à tous les peuples membres du vaste Empire Romain. Ce genre de théâtre avait sa source chez les Etrusques. Aux dires de Tite-Live, de son temps on étudiait la littérature étrusque autant que la grecque. Or l'Etrurie, en particulier la ville d'Atella, avait développé une tradition théâtrale tout à fait particulière basée sur des pièces improvisées, en prose locale, où l'on trouvait des charges caricaturales et bouffonnes joyeusement reconnues et accueillies par les spectateurs avertis. Parmi ces caricatures se trouvait celle de Manducus, sorte d'ogre-capitaine qui, fusionné avec le *Miles Gloriosus*, a fait souche dans le théâtre européen, par l'intermédiaire du Capitain.

La lignée des Capitans¹, ces foudres de guerre plus aptes à assiéger le coeur d'une belle que les remparts d'une cité, traversent la Comédie Italienne, ou encore la *Commedia dell'Arte*. L'épée toujours prête au combat, la moustache en bataille, l'oeil flamboyant, ce militaire emprunte des traits aux Condottieri, aux Conquistadors, aux Mousquetaires, mais il en est la caricature. Il est fanfaron, poltron, prétentieux et impécunieux. On dit de lui:

Ce Capitan fait grand éclat
Et sa valeur est si parfaite
Qu'il est des derniers au combat
Et des premiers à la retraite

Il fait son entrée dans le théâtre français classique sous les traits du Matamore de *l'Illusion Comique*, oeuvre de Pierre Corneille. Il est ici un personnage ridicule, certes, par sa mégalomanie fanfaronnante et sa répugnance à affronter le danger, mais sympathique aussi par sa verve joyeuse, sa tendance à la rêverie et sa naïveté. Il se sent dépassé par les exigences de la vie, victime de son propre charme.

Non seulement il procure l'élément comique de la pièce, mais encore il ajoute une part de poésie et de féerie. Enfin ses dérobades servent à mettre en valeur la véritable bravoure du héros Clindor; celui-ci est dans la réalité ce que Matamore est dans l'imagination.

Le Capitan a donc un rôle dramatique important. On le retrouvera, ayant finalement passé à l'action, dans *le Cid*, dans *Ruy Blas*, et encore dans *Cyrano de Bergerac*.

De ce dernier nous reparlerons plus tard, car il tient une place de grande envergure dans la période qui nous intéresse en particulier.

¹Pierre L. Duchartre, *La Comédie Italienne*, (Paris: Librairie de France, 1924), p. 229.

C'est celle qui s'étend de 1870 à 1970 environ, c'est-à-dire celle qui enjambe l'entre-deux-guerres 1871-1914, l'entre-deux-guerres 1918-1939, puis la période qui a subi l'effet de la deuxième guerre mondiale. Puisqu'il est bien entendu que "la guerre est incontestablement le plus spectaculaire des phénomènes sociaux,"² et que tout conflit change les structures et attitudes du vainqueur comme du vaincu, il s'ensuit que ces changements de structures et d'attitudes seront reflétés dans le théâtre. La conjoncture armée-théâtre-société semble donc être particulièrement intéressante dans la période indiquée.

Nous adopterons un format qui nous permettra de regrouper les pièces selon certains courants intellectuels, artistiques, politiques même. A l'intérieur de chacun de ces mouvements nous allons procéder à l'examen des personnages militaires qui sont l'oeuvre de dramaturges allant de Claudel à Arrabal. Comme la diversité de documentation qui nous est offerte est trop vaste pour les dimensions de notre étude, nous sommes forcée de faire un choix, laissant de côté bon nombre de pièces qui, bien que fort intéressantes, risqueraient d'étouffer une telle étude. Nous avons choisi des exemples frappants qui serviront à souligner l'évolution de ce personnage traditionnel important qu'est le militaire. Nous avons pour but d'en dégager un portrait qui, à notre avis, témoignera aussi de l'évolution de la France depuis un siècle.

²Gaston Bouthoul, *La Guerre*, (Paris, P.U.F., 1973), p. 1.

Première Partie

A. Entrée en matière

Dans la première partie de cette étude, nous comptons examiner trois pièces qui s'inscrivent dans la période de 1870 à 1914. Aussi allons-nous commencer par faire le point, aussi brièvement que possible, de la situation de l'armée, et de celle du théâtre, à la fin du XIX ème siècle. Toutes deux sont intimement liées aux événements de politique intérieure et extérieure de la France.

Où en était l'armée? Un des fruits de la Révolution de 1789 avait été la Conscription, qui avait fait de l'armée l'affaire de tout le monde. Les guerres de la Révolution et de l'Empire avaient présenté pour l'armée des conditions idéales, un sens de mission évangélique l'entraînait, elle avait à sa tête des chefs d'une bravoure et d'une puissance charismatique extraordinaires, et "la Victoire en chantant [lui] ouvrait la barrière", "la liberté guidait ses pas"...

Puis la Restauration avait mécontenté l'armée, et lors des révolutions de 1830 et de 1848 on vit l'armée se ranger aux côtés des révolutionnaires. Après un coup d'état militaire, Napoléon III instaura un régime autoritaire appuyé sur l'armée. Malgré des déclarations affirmant: "L'Empire, c'est la Paix", il fut entraîné à la guerre. Les échecs de la politique intérieure, la violence de l'opposition à sa politique extérieure, entraînèrent la chute du second Empire quand, de ses deux armées mobilisées contre la Prusse, l'une fut cernée à Metz et

l'autre capturée à Sedan. L'ignominie du traité qui s'ensuivit infligea à tous les Français une profonde humiliation, et l'armée devait se ressentir à jamais de sa défaite. Nous jugeons utile d'insister sur cet épisode car il y sera à plusieurs reprises fait référence dans les pièces que nous allons étudier. Déjà ainsi discréditée l'armée se rendit encore plus impopulaire par son rôle répressif lors de la Commune, et le socialisme naissant manipula cette haine de l'armée à son profit. Sous la troisième République, vint s'ajouter l'effet néfaste de scandales et d'incidents tragiques ou ridicules dont les principaux furent: l'Affaire Boulanger (1886) et l'Affaire Dreyfus qui dura de 1894 à 1906. Celle-ci en particulier divisa encore plus violemment l'opinion, déclencha une vague d'antisémitisme et profita encore à la gauche antimilitariste. A cela il faut ajouter les controverses soulevées par les expéditions coloniales françaises.

Le tableau ainsi tracé paraît sinistre, et pourtant l'armée en tant que l'outil de la nation gardait un certain prestige. On en voulait seulement à la "canaille galonnée", aux chefs qui "trahissaient" leurs hommes. Le courant patriotique restait vivace et on était convaincu que les vertus militaires françaises traditionnelles triompheraient encore lorsque viendrait l'heure d'effacer le souvenir de l'année terrible de 1871 et feraient son affaire à l'ennemi. Un même sentiment cocardier faisait battre les cœurs attendris par les chansons et articles où Paul Déroulède parlait de "Lui". On peut donc affirmer que l'armée, élément si important et controversé de la politique française, offrait un thème dramatique capital.

En ce qui concerne le théâtre, il ne restait pas grand'chose du passé. Il avait subi sa Révolution, inaugurée par la bataille d'Hernani, qui avait instauré le "théâtre en liberté". Mais le mouvement romantique trop exhubérant et coûteux, était lui-même épuisé. Les mouvements réaliste et naturaliste n'avaient produit sur la scène que des expériences de courte durée. Les littérateurs semblaient préférer la scène politique à celle des planches. Le Second Empire pourtant avait vu du bon théâtre, dans le genre léger, le théâtre dit de Boulevard; car pour la première fois en France on voyait deux courants: l'un destiné à l'élite intellectuelle, l'autre au grand public, surtout bourgeois, et aussi populaire. Celui-ci, toujours croissant, préférait aller s'amuser aux spectacles de vaudevilles et de comédies de moeurs. Il y avait dans l'air une fièvre de plaisir et de distractions qui ne fit qu'augmenter jusqu'à la fin du siècle pour atteindre son paroxysme au début du vingtième siècle. *La Joyeuse Enfance de la Troisième République*, de Gyp et Toulet, reflète cet état d'esprit. Il était aiguillonné par le désir de tromper, par l'étourdissement du plaisir, le profond sentiment de honte nationale de la défaite de 1871 infligée par la Prusse, et la nostalgie de la grandeur napoléonienne du Premier Empire. Malgré le plaisir on pensait à la revanche, mais on laissait aux militaires le soin d'y pourvoir.

Revenons-en au théâtre sérieux. A partir de 1880 en particulier, des essais furent faits afin de réformer le théâtre et de rééduquer le goût du public. Quelques grands metteurs en scène fondèrent des théâtres où faire connaître, soit des dramaturges étrangers tels que Strindberg, Ibsen ou Tchekhov, soit des auteurs français controversés.

On pense ici aux metteurs en scène André Antoine qui ouvrit le Théâtre Libre, puis dirigea le Théâtre Antoine et l'Odéon, Paul Fort, qui établit le Théâtre d'Art, et enfin à Lugné-Poë qui, ayant fondé L'Oeuvre en 1890 pour combattre le naturalisme, y donna asile en 1896 à la première houleuse d'*Ubu-Roi*, d'Alfred Jarry.

Parmi la production théâtrale de ce courant sérieux, nous avons choisi trois "cas": celui de *Tête d'Or* (1894) de Paul Claudel, celui de *Cyrano de Bergerac* (1897), suivi par *l'Aiglon* (1900), d'Edmond Rostand, et celui enfin de *L'Armée dans la Ville* (1911) de Jules Romains. C'est naturellement le thème militaire qui nous intéresse dans ces pièces.

B. Tête d'Or, de Paul Claudel

Nous débutons par la pièce *Tête d'Or*, pièce en trois parties et en vers, écrite par Paul Claudel en première version en 1889, remaniée en 1893-94 à fins de publication, et enfin mise en scène par Jean-Louis Barrault en 1959, avec grand succès. Quoique jamais jouée à l'époque où elle fut écrite, elle nous intéresse par le fait qu'elle est, malgré tout, bien de son temps.

Tête d'Or n'est pas une pièce bien accessible d'emblée, tant par l'ampleur du sujet que par la subjectivité de la langue. A la première lecture, on se sent comme emporté par une sorte de souffle immense dans une aventure qui mène à l'infini, pris dans un ouragan de désir passionné. Pour exprimer la grandeur de l'ambition mystique du héros, Claudel a recours au mythe primitif et à la forme épique. *Tête d'Or* cherche à connaître la "vérité essentielle". Il est, comme dit Jacques Madaule, "[possédé] par le désir de l'infini, [rongé] par une insatisfaction essentielle qui ... en Dieu seul peut trouver son terme"³ Voilà en bref le thème de la pièce. L'histoire de *Tête d'Or* rappelle en maints points celle de Gilgamesh, le premier poème épique du monde occidental. Ici comme là le héros est à la recherche de la vie éternelle. Chacun d'eux acquiert un ami, qui représente la version ancienne de lui-même. Gilgamesh a son Enkidu, *Tête d'Or*. Chaque paire d'amis se rencontre en présence de, — et à cause de — une femme, bien qu'elle soit morte dans le cas de *Tête d'Or*. Pour les deux héros ce sera la mort de l'ami qui, en les emplissant de l'honneur de cette mort, leur donnera

³Jacques Madaule, *Le théâtre de Claudel*, (Paris: Gallimard, 1948), p. xxviii.

l'impulsion finale vers leur quête; de ceci rapprochons le fait que c'est aussi la mort de Patrocle, l'ami inséparable du héros de *Illiade* Achille, qui décidera celui-ci à accomplir son acte final d'héroïsme.

Les symboles abondent, puisque nous sommes dans le domaine du mythe. Non seulement du mythe païen mais aussi du mythe chrétien. Considérons le nom du héros d'abord. Dès la scène d'ouverture nous apprenons qu'il s'appelle Simon Agnel. Ce nom a une consonnance biblique: en effet Simon est un nom juif et Agnel rappelle l'agneau du sacrifice; ceci donne donc à penser que Simon Agnel pourrait représenter le Christ. Au moment de se lancer dans ses aventures il se donne le nom de Tête d'Or et immédiatement on songe à Apollon si souvent confondu par les Grecs avec le Dieu du soleil – on voit aussi Achille, apparaissant revêtu de son armure divine, auréolé de lumière, présage pour les Grecs de victoire, pour les Troyens de défaite. Le messager dans la dernière partie de *Tête d'Or* le décrit ainsi:

...Fixant devant lui ses yeux étincelants,
 ... Il était venu, notre roi, prince singulier – par
 sa beauté, orné d'actions merveilleuses!

lon croirait entendre Homère. Il a donc fallu que, pour accomplir son désir de conquête, il abandonne son nom chrétien. Le chrétien qu'il est au fond ne veut pas suivre une voie toute tracée.

Mais quand il dit avoir aussi abandonné son "...héritage de la femme, plein de menaces et de cris pénibles..." quand plus loin il dit encore:

“Une face m'a été donnée, sévère. sauvage!
 C'est la fureur du mâle et il n'y a point de
 femme en moi!

et encore:

la seconde [flétrissure] est la femme, sur qui pèse la malédiction,

ne croirait-on pas entendre St. Paul? Il est intéressant de voir ici que le militaire relie les deux mythologies, la païenne et la chrétienne, comme il le fait aussi dans l'image du sang: sang fertilisateur et revivifiant des rois- dieux primitifs, sang rédempteur du Christ. Le vieux roi de la 2 ème partie, qui sait que son temps est fini, accepte la mort que Tête d'Or va lui infliger. Sa fille accepte aussi la mort de son père. Il est en effet dans l'ordre des choses que Tête d'Or, qui a fait ses preuves et réussi dans ses épreuves d'initiation en se rendant victorieux, le remplace. Il approuverait les mots de Tête d'Or qui se barbouille le visage de son sang:

“O Roi!.. Tu m'as arrosé de ton sang, et j'en suis couvert comme un Sacrificateur.
Et je me réjouis de cette pourpre.

Ainsi le Conquérant assume la royauté, symbolisée par la couleur rouge. Il serait normal qu'il épouse la Princesse, fille du vieux roi, qui s'était parée, sur les conseils de son père, de vêtements d'apparat comme pour une cérémonie. Mais il la rejette. Et pourtant c'est elle qui sera aux côtés du conquérant à sa dernière heure. C'est elle qui assumera la crucifixion. Tête d'Or ne mourra en paix qu'uni spirituellement à elle après avoir dit d'elle:

“O grâce aux mains transpercées!
Douce comme le dernier soleil...
... Je suis charmé de te voir, Bénédiction!”

Comme malgré lui, il se rendra et acceptera l'amour. La pièce finira sur un mariage sacré. Les officiers de Tête d'Or auront, sur ses ordres, revêtu la princesse de vêtements “de sacre” et lui remettant la

couronne et le sceptre, symboles de royauté: l'on ne peut s'empêcher de voir aussi en la Princesse un souvenir des Walkyries qui emportaient le guerrier mort au Walhalla.

D'autres symboles concernent des objets dans lequel le militaire conquérant trouve son extension. Ainsi l'image glaive-épée reparaît à plusieurs reprises, avec une valeur iconique et symbolique:

... Epée! Epée!
 Gage, espérance réelle.
 Je te lèverai comme un flambeau, signe de la
 victoire immortelle... (p. 245)

J'établirai le glaive sur vous, le glaive qui sépare,
 le glaive qui pénètre et qui poursuit... (p. 244)

Les niveaux de signification sont ici multiples: instrument de guerre, évoquant la vengeance, la justice; instrument divin, évoquant la croix du rachat; symbole enfin de puissance sexuelle.

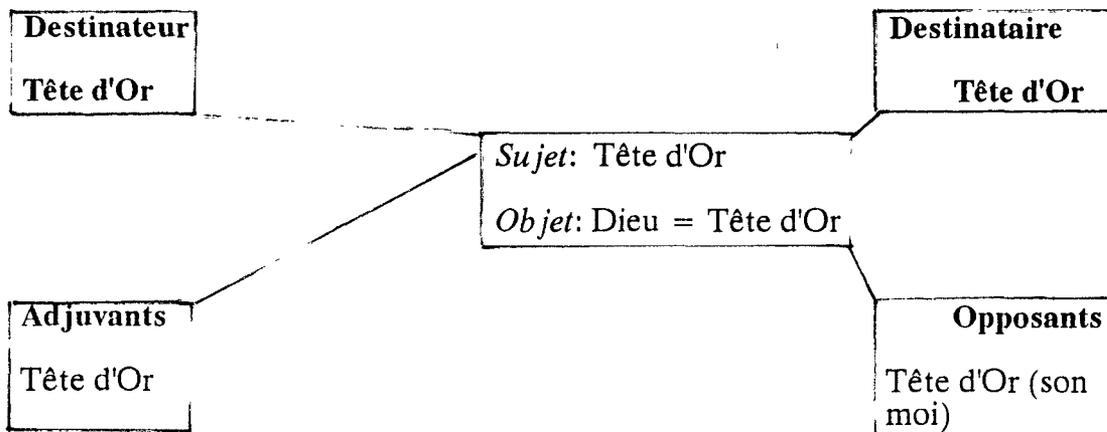
Le flambeau mentionné dans la citation ci-dessus est encore un de ces objets à valeurs multiples, comme aussi les images de lumière, de soleil, de flamme qui abondent dans le texte. On y voit, encore et toujours, l'ardeur, la gloire, la divinité, l'amour charnel et divin. A ces signes il faut ajouter l'heure de midi, l'heure du conquérant; le soleil est au zénith, lui communiquant force et inspiration. C'est l'instant de l'action, de la bataille, de la décision, du choix.

Comme Tamerlan, héros de la pièce de Marlowe, le militaire-conquérant Tête d'Or a son espace. Au fur et à mesure que la pièce avance, il y a un élargissement de l'espace. On part d'un petit coin de campagne hivernale, un coin du Tardenois sans doute, familier à Claudel, et vers la fin de la pièce l'ampleur des steppes du Nord-est s'ouvre devant nous. C'est l'univers à l'échelle du désir de Tête d'Or,

mais aussi de son moi. Il est intéressant de mentionner ici en passant le fossé "comme une rue" qui divise cet espace en deux: il peut confirmer le conflit existant encore dans l'âme du conquérant, reflet de l'âme de l'auteur.

Mais voici qu'à la dernière minute le soleil du couchant embrase le ciel: il marque la fin d'une ère mais aussi la vision d'une autre à sa naissance, la vision de Dieu aussi, et du Paradis. Cette dernière idée est renforcée par la mention de l'autel des sacrifices antiques, dans "un lieu de passage appelé la Porte." De leur promontoire, enfin unis, le conquérant et la Princesse subissent une sorte de sublimation, d'Ascension vers le Paradis qui s'ouvre visuellement à eux. Le conquérant ne sera pas assis sur le trône de Dieu le Père, mais lui et la Princesse, le Christ et le Saint-Esprit, seront assis à ses côtés.

Il semble que Tête d'Or ait atteint le but de sa quête. Car on peut établir ainsi le modèle actantiel de la pièce:



Il est toute la pièce et il emplit l'espace scénique tout entier. Quand il n'est pas sur scène lui-même, tous les autres personnages parlent de lui. Ils célèbrent sa beauté, son courage, son "charisme."

On croirait les entendre décrire un dieu, ou même le Dieu, Roi des Armées. Lui-même ne s'exprime qu'à la première personne: toujours "je" et à tous les temps. Voici quelques exemples:

Je me lèverai et j'enfoncerai la porte et
j'apparaîtrai devant les hommes...
...Un esprit a soufflé sur moi et je vibre comme un poteau
...Il y a moi!
J'ai rassemblé une armée autour
de moi. J'ai conçu et j'ai exécuté
...Je suis la force de l'énergie de la parole qui fait...
...Je suis le feu et l'épée. (p. 178)

Son nom, ou plutôt ses deux noms, sont, avec celui de Cébès son frère adoptif et celui de Cassius son frère d'armes, les seuls qui soient donnés. Tous les autres sont anonymes.

Il l'emporte sur les peuples, les politiciens, les rois et l'Eglise. Mais il n'arrivera finalement à Dieu que quand il aura compris qu'il n'est pas Dieu, mais le Christ qui, avec le Saint-Esprit en est une manifestation: animus et anima.

La force motrice de la pièce est le conflit tout intérieur de Tête d'Or, parallèle au dilemme spirituel de Claudel à l'époque où il la conçut. Il est fort intéressant que l'auteur ait choisi un thème militaire pour y projeter ses conflits personnels. En même temps, il est également satisfaisant de voir que *Tête d'Or* confirme en quelque sorte le fait que, à l'époque, l'Armée et l'Eglise allaient de pair; si on était de droite on allait à la messe et on avait foi en l'armée, on était pour l'enseignement religieux dans les écoles; si on était de gauche, on était pacifiste et antimilitariste, anti-clérical et pro-laïque.

Tête d'Or le militaire n'a certainement aucune tendance socialiste. Parti d'humbles débuts, il n'en exprime jamais la nostalgie, non plus qu'il ne fait preuve de zèle humanitaire ou réformateur. Il se voit au

contraire au-dessus du commun. Et quand, dans la deuxième partie, il parle au peuple et à ses tribuns, il n'est pas tendre pour eux et les malmène verbalement.

Il n'est pas étonnant que Simone de Beauvoir ait vu dans *Tête d'Or* le spectre anticipatoire de l'aventure hitlérienne. Mais nous savons que par la suite jamais Claudel ne s'est rangé aux côtés du dictateur! Il est vrai pourtant que *Tête d'Or* a un ton prophétique. On y entend d'un bout à l'autre le chant du Conquérant, fait du torrent déclamatoire du héros orchestré de tambours, de canons, de décharges d'artillerie, d'hommes en marche, de fanfares militaires: tous ces "instruments" sont bien mentionnés dans les didascalies, avec en plus ... un cor de caravane. C'est ça et là seulement qu'on croit entendre une douceur de violons, en particulier quand parle la princesse ou que *Tête d'Or* s'adresse à elle dans la scène finale, ou encore quand dans la première partie il évoque l'arbre de son enfance. Mais ces instants sont de courte durée et ce sont plutôt les gros cuivres étincelants chers à Wagner qui frappent nos oreilles.

Plusieurs critiques, Jacques Madaule entre autres, considèrent que, dans *Tête d'Or*, Claudel a écrit l'épopée des temps modernes, c'est-à-dire des temps chrétiens. Mais on peut considérer que, à la fin de la pièce, une ère a fini et qu'une autre commence, à l'échelle cosmique.

Si *Tête d'Or* avait été présenté sur la scène à l'époque où il fut écrit, ceux des spectateurs que la langue étincelante de Claudel n'aurait pas rebutés y auraient probablement trouvé une promesse d'ordre nouveau et de gloire recouvrée; de quoi effacer par la victoire la "honte de 1871". Ils auraient sans doute reconnu dans le conquérant le

chef qu'ils souhaitaient pour l'armée de la revanche: pur, mâle
volontaire, décisif et ... vainqueur.

C. Cyrano de Bergerac, d'Edmond Rostand

Notre second "cas" est d'accès beaucoup plus aisé que le précédent. Il s'agit de la comédie héroïque d'Edmond Rostand intitulée *Cyrano de Bergerac*,⁴ qui, présentée à Paris au théâtre de la Porte St. Martin, obtint le plus grand succès jamais accordé à une pièce de théâtre; les applaudissements se prolongèrent, dit-on, pendant une heure à la fin de la première. L'auteur lui fit succéder en 1900 *l'Aiglon*. Ces deux pièces mettent en scène des militaires qui, par leur flamboiement, leur "panache" et leur verve, rappellent les "Capitans" de jadis, mais chez qui la bravoure réelle ne fait pas question.

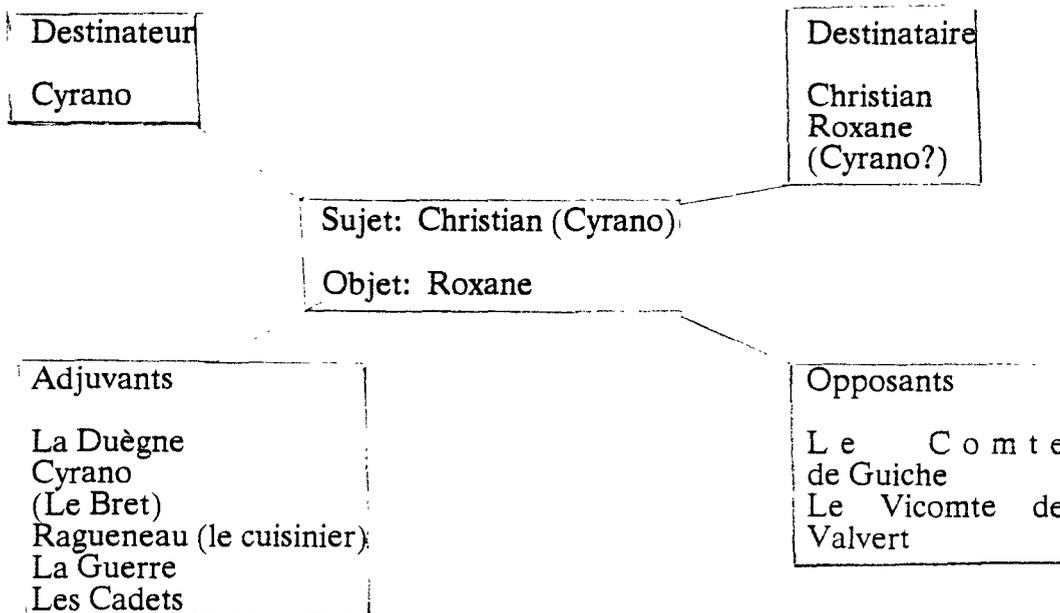
Pour le modèle du militaire qui constitue le personnage principal de la pièce, Rostand a fait appel au passé, plus exactement à l'époque de Louis XIII. Ce modèle était un homme de petite noblesse, qui, au nom de famille de Cyrano, ajouta celui de Bergerac, supposé berceau des ancêtres, devenant ainsi Cyrano de Bergerac. Connu comme un "démon de bravoure", il guerroya dans la Compagnie des Gardes du Capitaine Carbon de Castel-Jaloux, ce qui confirme son origine gasconne. Son tempérament fougueux et sa fierté chatouilleuse (gare à qui se moquait de son nez substantiel!), le firent battre en duel et tuer son adversaire plus de dix fois. Grièvement blessé à plusieurs reprises sur le champ de bataille, il renonça au métier des armes et s'adonna à la littérature, à la science et à la philosophie, tout cela avec grande compétence. Ses écrits comprennent en particulier des romans d'imagination, tels que le

⁴Textes utilisés: 1. E. Rostand, *Cyrano de Bergerac*, (Paris Fasquelle 1938). 2. E. Rostand, *L'Aiglon*, (Paris: Charpentier et Fasquelle, s.d.).

“*Voyage dans la lune*” et l’*Histoire Comique des Etats et Empires du Soleil*”.

Au Cyrano de sa pièce Rostand donna tous les traits prometteurs du modèle: une affliction physique qui le mettait hors du commun et le rendait vulnérable et par là intéressant; un tempérament de Capitaine, bouillant et turbulent, qui assurait un rythme vif et varié; une origine ethnique qui offrait la possibilité de particularités savoureuses tant dans le comportement que dans le parler; une intelligence vive, aidée d’une imagination exceptionnelle, ce qui permettait d’élargir les données du personnage; enfin, une facilité d’expression qui procurait à l’auteur l’occasion de donner libre cours à son propre talent d’écrivain et de poète, et cela avec vraisemblance. Avec un tel personnage pour protagoniste, pourrait-on écrire une mauvaise pièce!

Mais Cyrano n’est pas le vrai sujet de la pièce. Voyons plutôt:



On se rend ainsi compte que Cyrano a un rôle multiple: il est destinateur puisqu'il a promis d'aider Christian et Roxane et de faire fleurir leur amour mutuel; il est de ce fait aussi adjuvant; il est sujet par le fait qu'il aime lui-même Roxane et que pour aider Christian il lui est nécessaire de se substituer à lui pour faire la cour à la jeune fille, à l'insu de celle-ci; par cela-même il est destinataire parce qu'il se donne ainsi l'illusion de la courtiser pour son propre compte. Il est piquant de voir en Cyrano se dissimulant pour prendre la place de Christian dans la scène du balcon, le capitain masqué de la Commedia devenu amoureux. Au rang des adjuvants, outre la duègne, nous comptons aussi, au deuxième degré, le Bret qui, ami de Cyrano, le devine, le seconde dans ses entreprises et le soutient jusqu' à sa mort; puis l'ami-pâtissier-poète Ragueneau; à un degré moindre encore, les compagnons d'armes, cadets de Gascogne, et le Capitaine de Christian. Nous allons jusqu'à inclure dans ce groupe la guerre, qui éloigne Christian; heureusement, car on imagine mal que la précieuse Roxane puisse longtemps trouver Christian charmant dans l'intimité puisqu'il ne sait pas parler d'amour. La guerre donne à Cyrano l'occasion d'écrire les lettres de Christian; c'est aussi elle qui (IV, iv-vii) inspire à Roxane le geste charmant (IV, v-vii à VII) de se rendre au siège d'Arras, dans son carrosse bourré de victuailles, pour rendre visite à Christian et aux autres Cadets de Gascogne affamés.

L'opposant principal est aussi un militaire, commandant-en-chef des Cadets de Gascogne: lui-même amoureux de Roxane, il désire pour arriver à ses fins lui donner pour mari son homme de paille, le Vicomte de Valvert. Quand il s'aperçoit que Roxane s'est jouée de lui et a

secrètement épousé Christian, il se venge en invoquant les nécessités de la tragédie militaire et en envoyant les Cadets en première ligne. Mais par cette action, comme nous l'avons dit plus haut au sujet de la guerre, il passe en quelque sorte au rang des adjuvants.

Les militaires ont donc ici place prépondérante. Sans eux l'histoire d'amour n'aurait pas eu lieu. Mais c'est sur les épaules du personnage éponyme de la pièce qu'en repose le succès. Son importance est confirmée par nombre de signes qui les mettent en relief. Tout est plus grand que nature dans son personnage de scène: son nez d'abord bien sûr, un de ces nez méridionaux, un nez déjà peu fait pour passer inaperçu normalement mais encore exagéré ici, de manière à donner lieu à la fameuse tirade des Nez à l'acte I, sc. iv. Dans cette scène long nez et longue épée vont de pair, tous deux symboles de virilité. Viennent ensuite sa moustache aggressive, son oeil embrasé et ses cheveux noirs, son chapeau de mousquetaire à large bord et triple panache, son immense fraise et ses bottes à large revers ornées d'éperons qui font "sonner les vérités". On croirait le voir sortir tout droit d'une gravure caricaturale de Callot.

Cyrano a ainsi pour référent une double tradition. Tradition militaire de la "guerre en dentelle," de la bravoure et du beau geste, souvenir aussi du panache blanc du bon roi Henri, gascon lui-même, bon père, bon roi et bon général. Tradition littéraire et théâtrale ensuite puisque d'une part il rappelle les Trois Mousquetaires de Dumas et que d'autre part, nasifié, vêtu et armé comme il l'est. Cyrano s'inscrit, comme nous l'avons déjà signalé, dans la lignée des Capitans.

Par son pittoresque méridional Cyrano proclame, en plus de son origine, l'importance, la présence de la province parmi les troupes d'élite. Dans son poème à la gloire des Cadets de Gascogne (II, vii), c'est l'âme de "toute la Gascogne qui se soulève, et le "tambour de basque" en fera ressentir les vibrations jusqu'aux oreilles du public parisien.

Revenons-en à ce panache de Cyrano, qui est si visible et qu'il mentionne si souvent, transposé dans l'abstrait, se décrivant par exemple "empanaché d'indépendance et de franchise"; il représente une véritable déclaration d'indépendance de la part de l'auteur. Celui-ci se maintenait en effet fièrement indifférent aux cercles et concours littéraires, et prêt à défendre son indépendance: "Je suis pour le vers libre ... et davantage encore pour le poète libre".

Disons pour terminer que tout dans *Cyrano de Bergerac* parlait intimement au public français de 1897. Le "Je" du personnage est aussi celui de l'auteur qui dit à ce public:

"Vous êtes un grand peuple, fier et glorieux: je vous rappelle votre passé et vous suggère qu'il n'y a aucune raison pour que cette gloire, un instant ternie, ne se renouvelle. Vous êtes fiers de l'esprit français; j'en présente ici au monde, en votre nom, un excellent exemple, quoi qu'en disent certains de mes détracteurs. Vous êtes gourmets, et vous savez que la cuisine française est la meilleure au monde, je vous présente en la personne de Ragueneau un maître-queux poète que seule la France aurait su produire. L'alexandrin vers français par excellence, a été l'un des ornements de notre Age d'or en littérature: rassurez-vous, il n'est pas mort, en voici quelques-uns,

accommodés de maintes manières pour en montrer la merveilleuse souplesse. On a prétendu vous faire admirer récemment des pièces étrangères pleines de brume et sans parenté avec votre génie national: je vous en propose une tirée du terroir, qui vous ira droit au coeur. Vous avez l'âme sensible, mais avec mesure: je vous offre un homme qui souffre avec dignité, des jeunes gens qui s'aiment d'amour simple. Vous aimez conter fleurette, écoutez Cyrano qui vous fournira des gerbes de galanteries. Enfin, soyons francs: il y a en chacun de vous une part de ce penchant pour l'exagération qu'on dit "gaulois": Cyrano le justifiera:

Eh bien oui, j'exagère,
Mais pour le principe, et pour l'exemple aussi,
Je trouve qu'il est bon d'exagérer ainsi.

Voilà pourquoi les applaudissements se prolongèrent.

De *Cyrano de Bergerac*, il convient de rapprocher *l'Aiglon*, qui suivit à trois ans d'intervalle, et connut un succès moindre, et de courte durée. *L'Aiglon* met en scène le duc de Reichstadt, fils de Napoléon, tout fiévreux et rongé d'ambitions comme de phtisie, passionnément désireux d'émuler son père. Son uniforme blanc, qui le confirme colonel de l'armée autrichienne, symbolise aussi sa faiblesse physique et morale. On se rend compte que la première suffirait à lui assurer une mort prématurée et par conséquent à vouer à l'insuccès ses velléités de grandeur; et pourtant on ne peut s'empêcher de penser que c'est cet uniforme blanc qui le paralyse, l'étouffe. Peut-être eût-il suffi d'un changement de signe: si seulement quelqu'un avait pensé à lui donner un uniforme napoléonien ... Mais la réalité en avait déjà décidé. D'autre part bien sûr il est évident que l'uniforme blanc

représente aussi la pureté de l'Aiglon. Noble et sans souillure, il tient le rôle de sacrifice propitiatoire. Par son décès prématuré, le fils du conquérant paie de sa personne la mort de tous les jeunes gens qui furent les artisans anonymes de la gloire de son père. Ceci est confirmé par la vision de la plaine de Wagram qui agite le délire de l'Aiglon. Voilà de quoi rasséréner les consciences et absoudre feu le responsable.

Le thème militaire serait un peu mince et manquerait d'envolée (si l'on ose se permettre ce jeu de mots inspiré par les titres choisis pour introduire les Actes), s'il n'était soutenu par le valet affecté au service du jeune duc. Ce valet se révèle être un ancien grognard, membre d'une société secrète intrigant pour le retour de l'Empire en la personne de l'Aiglon. Nous ne faisons vraiment sa connaissance que dans la scène viii de l'Acte II. Il se présente de manière dramatique, comme il sied à son surnom de Flambeau. En quelques lignes il fait revivre l'exaltante épopée napoléonienne. Il s'est donné la tâche de veiller sur le fils de Napoléon et il le fait d'une manière toute paternelle, allant jusqu' à peindre minutieusement les soldats de plomb destinés à la reproduction sur table des grandes batailles de l'Empire. On retrouve en Flambeau un autre de ces Capitans lorsqu'il décrit ainsi sa vie dans les mois qui ont suivi son retour à la vie civile:

Je me promène, avec un chapeau bolivar,
Quiconque me regarde est traité de vampire,
Je me bats trente fois en duel...

Du moins a-t-il du Capitan la fierté, l'emportement et le panache. Il a en plus la bravoure véritable.

En conclusion, il nous apparaît que Rostand, à travers ses militaires, parla au public de théâtre de son temps une langue que, intellectuellement et émotivement, il comprenait. Les lettrés se trouvèrent divisés à son sujet, certains, comme Faguet, étant conquis d'emblée: "Ah! M. Rostand! Comme je vous suis reconnaissant d'exister!" D'autres se laissant convaincre petit à petit, ou pas du tout. Mais le grand public fut instantanément séduit. Rostand était apparu à un moment où on était au théâtre accablé de balivernes ou d'expériences coûteuses et étrangères d'inspiration. Si, comme le dit Denis Saurat⁵, une bonne pièce dépend de trois choses: "un grand auteur, un grand public, un grand moment", elles se trouvèrent réunies quand apparurent *Cyrano de Bergerac* et *l'Aiglon*. Nous ne reviendrons pas sur le climat social de l'époque. Il suffit de dire que ces deux pièces attisèrent et encouragèrent la flamme patriotique, voire cocardière, qui palpait au fond de tout Français.

⁵D. Saurat, *Perspectives* (Paris: Stock, 1938).

D. *L'Armée dans la Ville*, de Jules Romains

Le troisième et dernier “cas” est *l'Armée dans la Ville* de Jules Romains, pièce en Cinq Actes et en vers, qui fut présentée à l'Odéon le 4 mars 1911.

Alors que ni Claudel ni Rostand n'avait connu le service militaire, Romains y avait pris part, à Pithiviers. C'est à cette époque que son régiment fut appelé à Paris pour y prévenir une émeute incitée par la propagande syndicale: ainsi naquit l'idée de la pièce qui nous occupe. Au milieu du dégoût et de l'ennui de la vie de caserne, Romains eut le temps de réfléchir à l'idéal de pacifisme que lui et ses amis poursuivaient depuis quelques années. Hélas maintenant on commençait à se rendre compte que la guerre pointait vraiment à l'horizon. Un peu partout dans le monde des conflits éclataient: guerre hispano-américaine, guerre russo-japonaise, combats au Transvaal et au Maroc; en France la CGT faisait des projets de mobilisation à rebours, pour, le cas échéant, empêcher les hommes de partir pour le front.

Jules Romains sentait qu'il avait une double mission à remplir, d'ordre littéraire et particulièrement théâtrale, et d'ordre social.

En ce qui concerne la première de ces missions, il avait des projets de réforme qu'il exprimait péremptoirement dans sa préface à *l'Armée dans la Ville*. Il affirmait: “Je tiens pour certain qu'il n'y a pas eu en France de grand art dramatique depuis soixante ans Le grand art chôme depuis plus d'un demi-siècle...”

Il se place aux rangs des poètes qui, travaillant à “la renaissance du théâtre, sont obligés d'innover et de hasarder beaucoup. Pour finir

il s'inscrit aux côtés de Claudel dans la lignée des Eschyle, Shakespeare, Corneille, Racine, Goethe et Hugo.

En ce qui concerne sa mission sociale, nous lisons dans ses *“Souvenirs et confidences d'un écrivain”*, qu'il avait toujours été “très sensible ... aux forces qui se jouent dans le monde moderne.” Il reconnaissait que de nouveaux problèmes se posaient à l'homme, concernant les rapports entre l'individu et la collectivité, les responsabilités attenantes au gouvernement des masses, et les luttes entre les collectivités; il considérait la guerre comme la plus tragique manifestation de ces dernières. Pour aider ses contemporains à résoudre ces problèmes, Jules Romains développa sa théorie de l'Unanimisme. A partir de sa perception intime de la ville, qui s'était élevée à un point de “connaissance mystique” chez le Parisien qu'il était, il s'était efforcé de dégager les mécanismes essentiels, les fonctions vitales des masses ou des groupements humains agissant comme un seul être doté d'une âme collective. Il avait donné à chacun de ces groupements le nom d'“Unanime”. Par exemple la ville était un Unanime et, ainsi que le jeune homme s'en était pénétré lors de son service militaire, l'armée en était un autre. L'individu avait le devoir nouveau de façonner la masse informe et puissante dont il faisait partie et de la rendre consciente de sa fonction. En retour, la vie collective enrichissait l'individu. Ainsi J. Romains se proposait de “renouveler la vie intérieure des êtres.”

Mission théâtrale et mission sociale allaient de pair. Par exemple: *L'Armée dans la Ville* met aux prises deux “unanimes” qui s'affrontent dans un conflit brutal.

Le titre indique clairement les protagonistes: L'Armée et la Ville. Celle-là occupe celle-ci après avoir gagné la "bataille". Au contact de la ville, la discipline de l'armée se relâche et le général sent son oeuvre de coordination se défaire et la bête lui échapper. Il voit clair dans l'invitation des gens de la ville qui proposent d'accueillir chez eux, pour la fête, les soldats et les officiers. Il devine que la fête sera l'occasion pour chaque famille hôte d'assassiner son invité, ce qui doit en fait se passer à minuit. Lui-même, déjà "dégoûté de certaines choses" et fatigué de la vie, ne craint pas la mort des mains du Maire et de sa femme, qui l'accueilleront. Avant d'expirer il aura le suprême bonheur de voir l'Armée se ressaisir, reprendre conscience de sa mission et châtier la ville, montrant ainsi qu'il n'a pas oeuvré en vain.

Le conflit est exposé du point de vue de l'armée. Le personnage visible principal est le général, puisque, selon ses propres paroles (II,ii)

L'Armée occupe la ville
Et [il] commande l'Armée.

Il n'entre pourtant en scène qu'à l'Acte II, car le vrai sujet est l'Armée. L'objet à atteindre est, non pas la ville, déjà vaincue, mais le maintien de l'unanimité au sein de l'armée, qui lui permettra de garder en main le fruit de sa victoire. Le destinataire est l'esprit unanime de l'armée, dont l'agent est le général. Le destinataire est l'Armée elle-même. Il ne s'agit point ici de nationalisme, ni de gloire: on ne nous dit pas, et nous n'avons pas à le savoir, au profit de quelle nation l'armée guerroye: elle travaille à la réalisation de soi-même. L'adjuvant est le général encore, et de deux manières: par son oeuvre créatrice d'unité et de discipline d'abord, et aussi, à la fin de la pièce, par sa mort qu'il voit venir comme une occasion pour l'armée de

raffermir, et de réaffirmer, son identité. Un autre adjuvant, indirect, est le commandant Balder; ami et confident du général, qui sert de catalyseur à ses pensées. Les opposants sont nombreux: toute la ville, avec son influence ramollissante et les projets meurtriers de ses habitants menés par la femme du Maire. D'autres opposants se trouvent aussi au sein de l'armée-même: ce sont les officiers nonchalants et indisciplinés, que le général rabroue en termes durs (II, i).

Une situation parallèle existe du côté Ville. De ce point de vue, le sujet serait la Ville; l'objet: l'anéantissement de l'armée par l'assassinat; le destinateur: l'unanime de la Ville, dont l'agent serait la femme du Maire; le destinataire: la Ville; les adjuvants seraient les femmes d'abord, puis tous les habitants commis à l'exécution des assassinats; mais il y a, là aussi, des opposants internes: les membres du Conseil Municipal timides et pacifistes.

Malgré le parallélisme, le conflit est inégal. En effet l'Unanime militaire est beaucoup plus perfectionné que l'Unanime-Ville. Déjà ailleurs Romains avait décrit l'armée comme faisant partie de l'Unanime-Ville; comme une entité à part, formée par le rassemblement l'individus arrachés à leur milieu normal par la conscription, et devenue un être distinct, organisé selon un rythme et des lois qui le rendent éminemment apte à faire la guerre, ce qui est son rôle spécifique. Ce groupe à part, qui se distingue aisément par son costume et son comportement, la Ville le garde dans un lieu spécial, la caserne, le nourrit et le tient prêt en cas de besoin. Dans *l'Armée dans la Ville* la situation est différente, puisque l'armée est l'ennemi, au lieu du défenseur, de la ville. Elle a vaincu, elle a fait ses preuves.

La Ville, elle, montre un visage fermé à l'occupant. A l'entrée des troupes d'occupation, elle a clos ses volets et ses activités normales ont cessé. La Ville vit au ralenti et fait sournoisement la morte; le mot sournois revient souvent: la Ville n'a que cette arme des faibles qui est la fourberie. Aucune indication ne nous permet d'évaluer l'ampleur de la ville en question, mais on imagine mal qu'il soit possible de distribuer efficacement les consignes. La Ville ne présente guère de concurrence à l'Armée, qui, elle, a sa hiérarchie établie pour passer les ordres. Les mobiles de l'Armée sont rationnels, ceux de la Ville sont issus de l'émotion et de l'hystérie.

Dès le premier acte, à la scène iv, nous sommes avertis que la Ville ne peut l'emporter sur l'Armée: pour se solidariser, les citoyens de la Ville ont recours à la danse ritualiste et au chant du Bouc, ce qui remonte aux temps des tous premiers essais d'organisation sociale; or, dans le reste du même acte, on se rend compte, à travers les paroles des militaires, de l'effet cohésif et fortifiant qu'a sur eux l'ensemble des uniformes, du commandement, du pas de marche et de la musique cadencée, tous éléments affinés et perfectionnés au cours des siècles.

La situation est hautement dramatique; pour que le ton soit digne des circonstances, tout le monde parle en vers, ce qui assure à la pièce une noblesse certaine et un air de "haute généralité."⁶ Le vers semble faire oeuvre d'unanimité. En effet, ce qui dans la langue ordinaire eût pu rappeler les différentes origines des individus qui forment l'Unanime-Armée, par exemple, disparaît. Pourtant il ne paraît pas

⁶J. Romains. Préface à L'Armée dans la ville, (Paris: Mercure de France, 1911).

invraisemblable d'entendre des militaires parler en vers ici, car le vers sait s'adapter à l'occasion et au personnage. Ainsi il se prête aussi bien à l'exaltation du jeune soldat qui rappelle le moment de l'entrée des troupes dans la ville:

C'était une armée qui écrasait une ville
Et c'était de mon pas, à moi, qu'on l'écrasait!
Tu t'en souviens? A l'heure où le soleil se couche,
L'armée entra dans la ville, derrière nous ..., (I, ix)

qu'à l'émotion du général parlant de ce qui lui est le plus cher:

Un camp, c'est peut-être plus beau
Que toutes les villes du monde...
Même la nuit, lorsque les hommes
Ronflent à douze sous les tentes,
On le sent là, solide et bon! (II, i)

Il se fait particulièrement tranchant et ... militaire quand le général rappelle le Maire à l'ordre:

Je vous répète
Que j'autorise
Tous mes soldats
A festoyer.
Voilà de quoi
Payer la ville
De ses bontés. (IV, iii)

A la noblesse du vers s'ajoute la simplicité sans artifice de la pièce, d'une rigueur très militaire. Pas de haute couleur ni de panache; toute identification personnelle est évitée; à peine y a-t-il quelques noms d'officiers, lancés par le Général: ils ne révèlent d'ailleurs aucune identité particulière. Ce parti-pris d'anonymat et de rigueur accuse le caractère entier, global de l'Unanime-Armée. Cette rigueur se retrouve dans l'austérité du Général. C'est un pur, un dur. Il n'accepte de compromis ni avec l'indiscipline ni avec aucun autre élément capable de nuire au bon fonctionnement et à l'intégrité du groupe. Il est le

Militaire par excellence. Sous son commandement l'Armée a conquis et il est fier d'elle:

Dites-vous que mon armée...
Sans moi, sans chefs, sans colline,...
Est encore un animal
Qui a le râble solide! (IV, iii)

Il veut s'assurer par sa mort qu'elle n'a plus besoin de lui. Et de fait, pendant qu'il expire, il entend le clairon: l'Armée est en train de restaurer l'ordre dans la ville insurgée. Elle "se retrouve et se tient". Dans la mort, il se sent vivre en elle, qui va continuer son rôle de conquérant.

E. Conclusion de la première partie

Une comparaison s'impose maintenant entre les militaires que nous venons d'étudier.

Tout d'abord, Tête d'Or, Cyrano et le Général s'expriment tous en vers. Qu'il s'agisse du verset claudélien, de l'alexandrin classique de Rostand, on encore du vers flexible de Romains, les trois héros utilisent une langue qui, bien que semblant naturelle dans leur bouche, est malgré tout hors du commun.

Ensuite, tous trois sont aux prises avec un conflit intérieur. Celui de Tête d'Or est d'ordre spirituel et mystique; celui de Cyrano réside dans les sentiments; quant à celui du Général, il est affaire de conscience. C'est dire qu'il y a correspondance entre les actes du militaire dans l'exercice de sa vocation ou profession et les mouvements de son âme; autrement dit, il n'est pas une machine à faire la guerre, mais il a aussi une vie intérieure.

Pour aucun des trois militaires en question, la femme ne joue ni le rôle ordinaire d'épouse au foyer ni celui de passe-temps. Tête d'Or, après avoir exalté la virilité et refusé l'appui de la femme, l'accepte à ses derniers moments et reconnaît en elle le rôle indispensable de la grâce; Cyrano doit se contenter d'une compagne par procuration, et quand il pourrait enfin obtenir celle qu'il aime, il est trop tard puisqu'il est à l'article de la mort, ce qui fait de lui un héros romantique en même temps que militaire. Intervention féminine de la dernière minute pour le Général, fatale, mais bienvenue puisqu'elle lui donne l'occasion de voir triompher l'oeuvre de sa vie. On voit donc en ces trois personnages le militaire revêtu d'une sorte de célibat mystique, mais on

voit aussi qu'il est digne d'être aimé par une femme, car même la femme du Maire qui assassine le Général avoue l'aimer, ce qui, disons-le en passant, lui donne une dimension cornélienne.

Dans *Tête d'Or* et *Cyrano*, il est fait grand cas de quelques objets à valeur iconique, par exemple: l'épée-glaive de *Tête d'or* et l'épée-rapière de *Cyrano*; le panache de *Cyrano* et la chevelure de soleil de *Tête d'Or*; le flambeau divin de *Tête d'Or* et celui que *Cyrano* porte, figurativement, pour défendre aussi bien la vérité que *Roxane*; sans oublier celui que cet autre *Cyrano*, *Flambeau*, porte dans son nom-même. Le Général ne mentionne aucun attachement à de tels objets, car toutes ses icones et tous les objets de son culte sont renfermés dans le camp de ses troupes, cet *Unanime* avec lequel lui-même ne fait qu'un.

La grisaille du camp contraste avec les vastes déploiements des armées de *Tête d'Or*, avec leurs étendards bariolés, et la couleur locale de *Cyrano*. Dans le même ordre d'idées, le ton de chaque pièce suggère un accompagnement différent. Alors que dans *Tête d'Or* retentit la symphonie Wagnérienne, dans *Cyrano* court la vieille chanson française, et de *l'Armée dans la Ville*, nous parvient une marche militaire cadencée.

Nos trois militaires sont égocentristes, mais on peut dire que l'on remarque une progression. Dans *Tête d'Or*, il n'y a guère de place que pour le moi, car même l'ami *Cébès* en fait partie, et l'attachement fanatique de *Cassius* à son chef ne fait que renforcer la puissance de ce moi. Dans *Cyrano*, il y a en plus une générosité, un dévouement spontanés envers amis et camarades d'armes, et une affection paternelle

du chef pour ses soldats. Dans le cas du Général, le moi s'efface, intégré à l'Unanime. Le Général est aussi, remarquablement, le seul qui accorde à la dévastation et aux morts de la guerre, une considération, ou du moins une réflexion teintée de regret et d'amertume. Car le Général est le seul qui nous paraisse réfléchir aux réalités et aux brutalités de la guerre. Mais il semble les considérer comme un sous-produit nécessaire de la guerre, même s'il punit la brutalité non-justifiée de ses hommes.

Malgré quelques différences, ces trois militaires ont en commun un point très important; en eux sont célébrées les vertus guerrières du courage et de l'honneur, la gloire des armes, la bataille et la conquête. Il n'est pas à douter que ceci reflète l'esprit du temps. Dans *Tête d'Or*, *Cyrano* et *l'Armée dans la Ville*, on hante la guerre prochaine. Malgré les doctrines pacifistes rampantes, l'esprit de revanche s'affirmait, et s'exaltait au spectacle de héros. Il n'est pas étonnant que *Cyrano* ait été populaire. Il n'est pas étonnant, d'autre part, que la pièce la plus diversement reçue ait été *l'Armée dans la Ville*, car, pour militariste que cette pièce soit, elle comportait un avertissement à ceux qui s'exaltaient sans se préparer utilement: certes la guerre était inévitable, mais seule une armée bien entraînée et disciplinée, aux rouages bien huilés, une armée Unanime enfin, pouvait vaincre.

Deuxième Partie

A. Entrée en matière

Les jeunes gens qui avaient, peut-être, lu *Tête d'Or*, probablement vu *Cyrano de Bergerac* et *l'Aiglon*, et même, qui sait, *l'Armée dans la Ville*, furent mobilisés en 1914 et partirent pour le front en chantant. Pendant les quatre années qui suivirent, la plupart accomplirent des actes d'une audace folle et firent preuve, dans les tranchées, d'une endurance quasi-surhumaine. Des milliers restèrent sur les champs de bataille ou se retrouvèrent physiquement et moralement diminués ou frappés d'incapacités pour le reste de leur vie. Tous ceux qui revinrent de cette guerre en étaient traumatisés, et la réadaptation fut difficile. Elle le fut aussi pour les civils qui se ressentaient d'avoir dû faire double tâche, subir des privations et vivre dans l'inquiétude constante.

Albert Thibaudet⁷ parle fort justement à ce sujet de "décompression", en comparant les rescapés de 1914-18 à ces poissons de grands fonds dont la vessie natatoire éclate lorsqu'on les ramène trop brutalement à la surface. De même ces jeunes gens qui, ayant été plongés dans l'horreur de la guerre et en ayant émergé, subirent l'effet d'un éclatement, celui du moi. Cet éclatement chercha par la suite à s'exprimer dans de nouveaux mouvements tels que le Dadaïsme et le

⁷A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, (Paris: Stock, 1936), p. 516.

Surréalisme, révolutions d'ordre littéraire qui devaient se prolonger et faire souche dans des courants qui prévalent encore de nos jours.

Au théâtre, le résultat de la Grande Guerre fut un complet bouleversement, et une profonde cassure s'établit avec le passé. Une sorte d'esprit de contestation avant la lettre s'affirma. Dans ce climat, les metteurs en scène Lugné-Poë et Jacques Copeau, suivis par leurs fidèles successeurs du Cartel: Louis Jouvet, Charles Dullin, Georges Pitoëff et Gaston Baty, présidèrent à une évolution rapide du théâtre.

Naturellement, cette contestation au théâtre, qui portait sur le rôle du spectacle, les méthodes de présentation et le travail des acteurs, reflétait les attitudes également contestataires qui existaient sur le plan national. Une fois passé la première euphorie de l'après-guerre, où régnaient la douceur de la paix reconquise et la bonne conscience d'avoir une fois pour toutes (la "der des der") fait triompher le bien, vinrent les difficultés économiques, sociales et gouvernementales, les complications de la politique étrangère, la réintégration de l'Allemagne dans l'Europe. Le ciel redevenait nuageux et tout était remis en question. Il va de soi que les notions de guerre et d'armée étaient au premier plan des préoccupations. Les militaires apparurent donc à maintes reprises sur la scène. Ils se virent accommodés à différentes sauces correspondant à divers courants de pensée.

Nous nous proposons, dans ce deuxième chapitre, de dégager un nouvel aspect du militaire, présenté par J. Giraudoux. A. Obey et J. Anouilh. Ces trois auteurs appartiennent au courant du drame "Littéraire" qui demande qu'une pièce soit "bien écrite" plutôt que bien

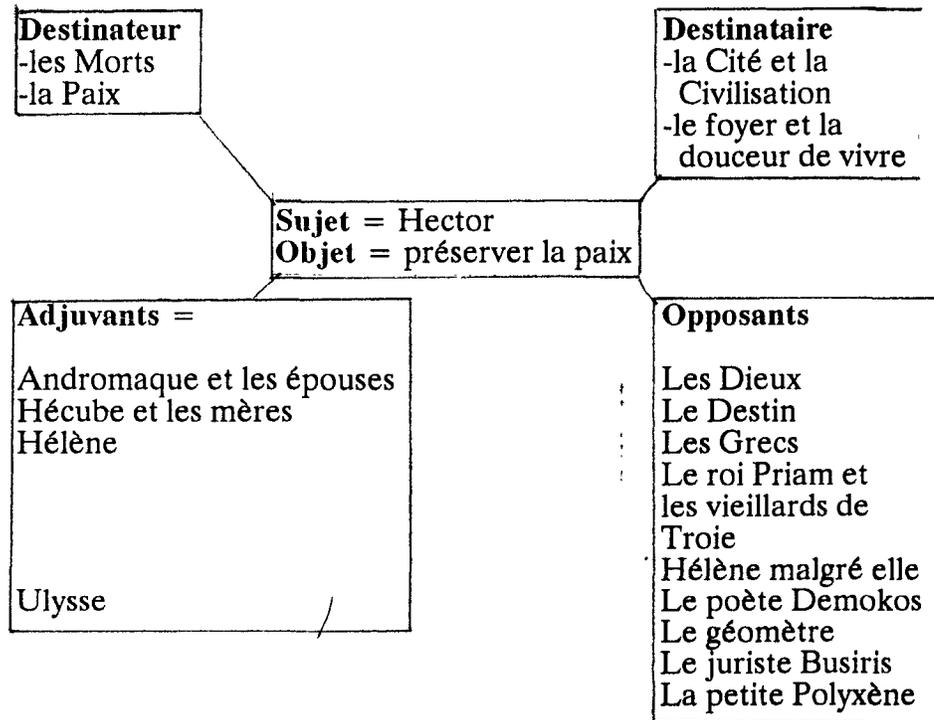
faite". Il ont aussi tous trois les mêmes préoccupations, celles de l'homme aux prises avec les exigences de la vie. Ils refusent d'accepter sans discussion le bien-fondé de la guerre, quelle qu'elle soit, ils renient la notion de nations ennemies. Leurs militaires sont avant tout des êtres humains victimes des circonstances.

B. La Guerre de Troie n'aura pas lieu, de Jean Giraudoux

Nous croyons bon de commencer par Giraudoux parce que, bien que *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* date de 1935, il s'était déjà attaqué en 1928 dans *Siegfried* à d'un des problèmes concernant la guerre et les militaires. Par l'intermédiaire d'un soldat français qui, ayant perdu la mémoire sur le champ de bataille, a été rééduqué en Allemagne et est devenu homme d'état allemand, Giraudoux aborde les problèmes de la réadaptation des victimes de guerre, discute la nature du patriotisme et essaie de proposer un moyen de rapprochement entre la France et l'Allemagne.

Giraudoux met des militaires en scène dans plusieurs autres de ses pièces, mais nulle part plus en évidence que dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Le titre a un peu l'allure d'un sujet pour exercice de débat académique, avec échange d'arguments, de réfutations. Nous attendons un débat intelligemment mené, des arguments bien pensés et clairement exposés: notre attente ne sera pas vaine. Débat il y aura, formel par la civilité du langage et un certain air de bonnes manières et de politesse, mais assaisonné d'humour et entrecoupé de moments de détente. La guerre aura lieu, nous en connaissons d'avance la conclusion, mais la question est de savoir pourquoi elle a lieu, et si oui ou non elle aurait pu être évitée.

Le rôle des militaires Hector et Ulysse dans ce débat apparaît clairement quand on analyse l'action de la pièce. Le modèle actantiel peut être établi ainsi:



Les deux protagonistes ne veulent la guerre ni l'un ni l'autre. Ce sont les deux grands héros de la pièce: le Troyen Hector et le Grec Ulysse. Hector, fils du Roi Priam et chef de l'armée troyenne a beaucoup fait la guerre et il en est arrivé au point où il la méprise. Son entrée en scène ne s'accompagne pas d'un grand éclat. Les didascalies n'offrent aucune indication spéciale quant à sa tenue. Pas de casque à plumet alors que dans *Illiade* il était mentionné avec insistance. A sa femme Andromaque il demande: "Appelle-moi Pâris, veux-tu?" Pas de grands récits de prouesses, bien qu'il rentre à peine de la guerre précédente, mais une attitude d'homme préoccupé. Pourtant quand Andromaque lui annonce qu'elle attend un enfant il se montre heureux et tendre. Comme elle s'inquiète des rumeurs d'une nouvelle guerre, il la calme: "...nous ne lui (=la guerre) laisserons pas

l'occasion. Tout à l'heure, je ferai fermer les portes de la guerre". Il fait de la guerre un personnage à qui on peut dire non. A la question "Aimes-tu la guerre?", il répond: Peut-on aimer" ce qui vous délivre de l'espoir, du bonheur, des êtres les plus chers [?]" . Il dit avoir très souvent ressenti de l'amour face à face à l'adversaire: "on l'aime, mais il insiste. Alors on le tue, c'est la guerre". Très souvent aussi il s'est "vu comme en un miroir dans les yeux de l'autre, de sorte que la mort qu' [il allait] donner était comme un suicide". Hector est donc champion de la paix, et il va désespérément, jusqu'à la scène finale, chercher à la préserver, car il sait que "tous ceux des Troyens qui ont fait et peuvent faire la guerre ne veulent pas la guerre".(I.iii) En cela ils rejoignent les millions d'Anciens Combattants français dont Giraudoux lui-même, plaidant publiquement la cause de la paix pendant les années 30.

Les efforts d'Hector pour la paix lui attirent dans Troie fort peu d'adjuvants: sa femme et sa mère, et aussi Héléne, qui est le prétexte invoqué par ceux qui veulent la guerre. Mais elle ne peut être d'un grand secours à Hector, car bien qu'elle accepte de repartir chez son mari, elle se sait "commandée, aimantée" par les Dieux, qui l'ont mise sur terre pour leur "usage personnel". Il est surprenant de voir que la petite Polyxène, petite soeur d'Hector, se range contre celui-ci parce qu'elle veut garder auprès d'elle sa tante Héléne qu'elle aime bien. Elle rejoint donc les opposants qui sont nombreux. Au nombre de ceux-ci, nous ne trouvons pas de militaires. sauf brièvement Oïax, qui fait figure de soudard ivrogne, et est une caricature du Capitaine sous son pire aspect. Il finit cependant par se ranger du côté d'Hector

dont il admire la force physique. Le seul autre vrai militaire, Ulysse, le plus intelligent des Grecs, est en réalité du côté de la paix.

En fait l'une des scènes les plus émouvantes de la pièce est celle de la "pesée", entre les deux chefs Hector et Ulysse. Ils sont à égalité de rang, d'intelligence et de bravoure; et pourtant nous sentons immédiatement, comme Hector lui-même d'ailleurs, que le chef troyen est désavantagé: en effet Ulysse arrive avec une solide réputation d'homme fécond en stratagèmes. En lui le militaire se double du diplomate; dans ce domaine, Hector n'est que novice. Il est évident que chaque adversaire a le droit de faire la guerre, dit Ulysse: les Grecs pour reprendre Héléne, les Troyens pour la garder. Mais ni l'un ni l'autre des négociateurs ne veut cette guerre, et c'est à eux qu'appartient la décision finale, au niveau humain. Ils placent leur conférence sur le plan des valeurs morales et humaines, chacun met sur le plateau de la balance ce qui dans son pays est à préserver par la paix. Chacun utilise des métaphores qui s'égalisent ainsi:

Hector pèse...

...un homme jeune, une femme jeune,
un enfant à naître
...la confiance de vivre, l'élan
vers ce qui est juste et
naturel...
...le courage, la fidélité, l'amour...

...le chêne phrygien...
...le faucon...
...tout un peuple de paysans
débonnaires, d'artisans laborieux...

Ulysse pèse...

...l'homme adulte, la femme du
trente ans, le fils...
...la volupté de vivre et la
méfiance de la vie...

...la circonspection devant les
dieux, les hommes et les
choses...
...l'olivier
...la chouette...
...cet air incorruptible et
impitoyable sur la côte...

Nous sommes frappés par la beauté des métaphores et la justesse du paradigme de ces métaphores. Les deux militaires ne s'expriment pas en guerriers, mais en hommes civilisés, "sensés, justes, courtois". Ni l'un ni l'autre ne met dans la balance ni les vertus guerrières de son pays, ni l'honneur de sa patrie. Leur langage n'a rien en commun avec celui du capitaine traditionnel, ni du fier conquérant. C'est plutôt celui de ces diplomates réunis en multiples conférences internationales dans les années 30, soit à Locarno, à Rapallo, à Genève ou ailleurs...

Ulysse et Hector trouvent donc que "tout correspond de [leurs] armes et de [leurs] habitudes comme des roues à pignon," et pourtant Ulysse, le plus clairvoyant des deux, se rend compte que leur conversation est "le duo des récitants avant la guerre", et il ajoute: "L'univers le sait, nous allons nous battre." Cependant ils essaieront d'éviter tout conflit jusqu'à la dernière minute.

Cette nouvelle attitude des militaires apparaît aussi dans une autre scène également émouvante, celle du discours aux morts. Il incombe à Hector, en tant que général-en-chef, de le prononcer. Il répugne à le faire, car "un discours aux morts de la Guerre c'est un plaidoyer hypocrite pour les vivants, une demande d'acquittement..." Il prononce quand même son discours, mais il prend le contre-pied des discours habituels en pareille circonstance. Au lieu de célébrer leur mort il leur dit:

"C'est ici que j'ai honte. Je ne sais si dans la foule des morts on distingue les morts vainqueurs par une cocarde. Les vivants, vainqueurs ou non, ont la vraie cocarde, la double cocarde. Ce sont leurs yeux. Nous, nous avons

deux yeux, mes pauvres amis. Nous
voyons le soleil.” (II, v)

Le Discours aux Morts d'Hector est une parodie de tous ceux que prononcèrent après 1918 les professionnels du discours aux Morts, dont le plus célèbre fut le Président Poincaré. D'ailleurs tous les marchands de mots sont fustigés dans la pièce: les propagandistes et les “poètes” de la guerre en la personne de l'abominable aède Demokos, qui compose un nouveau chant de guerre et des listes d'insultes toutes faites à l'usage des soldats devant s'élancer contre l'ennemi, les juristes en la personne de Busiris, dont l'éloquence n'a aucun mal à inventer des casus-belli ou à prouver avec une logique et une assurance égales deux thèses absolument opposées.

En conclusion, nous pouvons dire que *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* est une pièce pacifiste, où les militaires font la guerre malgré eux. Selon Hector, “la seule tâche d'une vraie armée, c'est de faire le siège paisible de sa patrie ouverte.” Il n'y a aucune notion de haine entre militaires adverses, mais un sens de fraternité, d'identité même. Les militaristes ne sont pas les militaires, mais les vieillards, peut-être poussés par un sentiment de jalousie envers la jeunesse, qu'ils voient de coeur gai partir à la mort, mais les juristes, pour qui tout litige est profitable, mais les littérateurs en mal d'inspiration. Les militaires qui la font haïssent la guerre, ils en soulignent l'ambivalence, la disproportion entre la cause banale et les effets catastrophiques.

La grande question est donc finalement: la belle Hélène, valait-elle les mille navires lancés, et la destruction de Troie? Évidemment non, puisque quand, à la fin de la pièce, “les portes de la s'ouvrent

guerre s'ouvrent lentement, elles découvrent Hélène qui embrasse Troïlus". Voilà le coup de grâce porté au bellicisme.

On mesure bien là la distance qui sépare *La Guerre de Troie* des pièces traitées au premier chapitre: celles-ci ne s'inquiétaient point de la justice de la guerre!

C. Bataille de la Marne, d'André Obey

Bataille de la Marne fut présentée au public en 1931. Dans sa Préface, écrite plus tard, Obey confesse avoir peu de chose à dire de ce drame, "qui est à son modèle grec ce qu'est l'image d'Epinal à la frise du Vézelay." En effet la pièce a un côté folklorique et populaire qui l'apparente à l'image d'Epinal; elle ressemble aussi à un drame antique par la présence d'un Messager inspiré et visionnaire qui commente les événements à la manière d'un choeur grec, sans émettre d'opinion. Le drame est composé de deux actes seulement; ils racontent les faits qui aboutirent à la bataille de la Marne en septembre 1914, et le déroulement de celle-ci.

Certains critiques ont parlé de grandiloquence au sujet de cette pièce, et en effet la lecture peut en donner une telle impression, mais il faut se rappeler qu' Obey l'écrivit en vue de son interprétation par la "compagnie des Quinze", disciples de Copeau; ceux-ci s'appliquaient scrupuleusement à styliser le geste jusqu'à la perfection d'expression et à moduler la diction jusqu'à l'incantation évocatrice. La meilleure description de *Bataille de la Marne* en est probablement donnée par Dorothy Knowles: "un oratorio déclamé pour choeur et solistes". Le choeur, outre le Messager commentateur, est aussi représenté à certain moments par le groupe des femmes fugitives sous la direction d'une coryphée. Il y a de plus une véritable orchestration de sons: un choral de Bach, qui devient de plus en plus fort au cours du premier acte, pour symboliser l'avance allemande, puis de plus en plus lointain au second jusqu'à être remplacé par la *Madelon* qui symbolise l'avance française. Tout au long, le canon ponctue les échanges entre

personnages, assisté de la mitrailleuse quand la bataille est toute proche; les mouvements sur scène sont compliqués, mais extrêmement bien précisés dans les didascalies. Les militaires en particulier, dont les entrées et sorties se succèdent à un rythme rapide, évoluent sur scène comme un corps de ballet obéissant à la voix d'un maître à danser caché dans les coulisses. Cette voix est en réalité les voix d'officiers successifs qui lancent des ordres plus ou moins cohérents. Le sujet est une allégorie de la patrie française nommée France. Son objet, un peu flou pour commencer, est la victoire de ses armées ou plutôt la reconquête de l'Alsace-Lorraine. Elle apparaît au premier acte masquée. Ce masque est un signifiant à plusieurs degrés: le masque lui assure l'incognito, mais pourquoi celui-ci lui est-il nécessaire, si ce n'est parce qu'elle a honte. La France dont les soldats reculent, pris de court quand déferle l'ennemi sur son sol, n'est pas la vraie France. Quand France prend la décision de se ressaisir et de combattre elle-même, elle jette son masque et c'est alors qu'apparaît son vrai visage: ferme, combatif, irrésistible.

Et de fait, c'est alors que les fortunes de la guerre changent et que les militaires français commencent à démontrer qu'ils sont bien les adjuvants de France. Par leurs allées et venues désordonnées de l'Acte I, ils reflétaient l'hébétement, le désarroi et la "pagaille" des premières semaines de la guerre; ils faisaient écho à la surprise de France qui bafouillait: "Est-ce qu'on avait prévu cela dans les grandes manoeuvres d'automne? Ou bien, est-ce que ça vous surprend comme moi? Hein? Dites? Est-ce que ça s'est déjà vu dans d'autres guerres? Est-ce que ça se répare? Général, parlez! Expliquez-moi, je

comprendrai. Ah! J'ai été lâchement attaqué!" Les soldats, au nombre de cinq dans le groupe représentant l'armée française dans son ensemble, ne savaient comment se comporter, que faire, à quel ordre obéir, de quel côté fuir. Si l'on devait donner à l'Acte I un titre, ce serait: "Désarroi et défaitisme". Que ce désarroi frappe les femmes et les paysans en fuite, cela est compréhensible et naturel. Mais que ce désarroi soit tout particulièrement illustré par des militaires transformés en marionnettes éperdues, voilà qui exprime le plus clairement du monde la situation avilissante où se trouvait alors la France.

Mais voici que, à peu près au moment où France jette son masque, les didascalies indiquent: "Un oiseau chante" et l'on est ainsi averti, d'une deuxième manière, que la situation va changer. Ces trois petits mots, répétés deux ou trois fois, sont le véritable pivot de l'action. Malgré le soldat allemand qui apparaît menaçant et qui, lui, est sûr de sa victoire, nous saurions, même si le "miracle" ne s'était pas en fait produit sept ans plus tôt, nous saurions que France aura cette victoire souhaitée. La mention presque simultanée, faite par le *Messenger*, du fait que la statue de Jeanne d'Arc a été sauvée dans la cathédrale de Reims en flammes confirme notre certitude. Dès lors le second acte peut commencer, la trompette sonner, la *Madelon* remplacer progressivement le choral de Bach.

Nos cinq militaires évoluent avec discipline, manoeuvrent avec assurance, marchent vers l'ennemi au lieu de lui tourner le dos. Ils obéissent à des ordres cohérents et fermes venus de la coulisse. "On sent que [chacun] sait où il va", indiquent les didascalies. Il y a entre eux une camaraderie toute nouvelle, qui inclut aussi un jeune lieutenant.

On les voit converser jovialement pour tromper le danger qu'ils abordent avec une insouciance voulue. Il en mourra un, celui qui précisément porte le nom de François, nom signifiant encore, qui évoque le soldat français par excellence. C'est probablement ce François qui repose sous l'Arc de Triomphe. Le deuxième acte se déroule donc sous le signe de "Confiance et Victoire."

A part le jeune lieutenant, tous les militaires qui apparaissent sur scène sont du menu fretin de fantassin. Ce sont les "chéris" de France. Vers eux aussi, dès le début, va le coeur des femmes et surtout de la Mère, celle de François, bien sûr; en elle se retrouvent toutes les mères de combattants français. Ils ont eux-mêmes d'autres adjuvants: le chauffeur de taxi, représentant les fameux "taxis de la Marne"; la dame à bonnes oeuvres et le médecin, qui représentent toutes les aides bénévoles des hôpitaux de guerre; et surtout la nature, la bonne terre française des moissons, des vendanges, des eaux et forêts. Car au fond cette nature est ce pour quoi ils combattent. Ils sont issus de cette nature et ils l'aiment, comme en témoigne en particulier la scène où ils sont en présence de Sylvie, c'est-à-dire de Dame Nature en personne, comme l'indique son nom forestier: "Quel beau jardin, hein?... J'aime bien les jardins" Ah! les jardins à la française des châteaux." Sylvie va jusqu'à faire "tondre son gazon pour que le pied nu de la bataille puisse librement marcher!"

Si les simples soldats sont en évidence, les officiers de l'Etat-Major ne le sont pas. On est renseigné sur leurs activités — ou absence d'activité — à deux reprises par la bouche du messager. A

l'Acte I, alors que l'armée allemande envahit le territoire français et sème partout la panique, que fait le Général?

“Le Général va bien,” raille le Messenger “Jamais il ne s'est mieux porté. Lever à six. Coucher à dix. Déjeuner à midi. Dîner à huit heures. Une petite promenade pour la digestion. Et un sommeil d'enfant ... Autour de lui, les officiers d'Etat-Major se mangent les sangs, se rongent les ongles, brûlent, maigrissent, grelotent et enfantent, chaque nuit, dans la sueur et la géhenne du cauchemar, un plan de bataille génial qu'ils ne retrouvent jamais le matin...” (p. 219)

Ici l'Etat-Major jouerait plutôt le rôle absurde d'opposant. Mais tout n'est pas dit. A l'Acte II, nous retrouvons le Général qui “ne dit pas grand'chose”, mais qui pense, et qui contemple la carte au soleil. Contemplation qui semble apporter au Général, sans doute par l'intermédiaire de l'arbre sous lequel il est assis, une inspiration mystique comme en ont toujours reçu les grands héros; sous son influence, il élabore, au moment qui paraît tactiquement le bon, un plan de bataille génial qui mènera à la victoire. Plus loin les femmes, France et des “voix en coulisse,” entonnent une sorte d'hymne composé des noms de généraux artisans de la victoire: “Général Maunoury!... Maréchal French! ... Général Franchet d'Espérey!... Foch! ... De Langle de Cary! ... Sarrail! Castelnau! Dubail!” Et après un temps d'hésitation: “Joffre!” Quant au Général en chef anonyme, il est certain que son inactivité est critiquée au premier acte. mais qu'il s'est racheté au deuxième; d'après la préface il devrait se nommer Galliéni.

Le militaire français est donc dans *Bataille de la Marne* défenseur de tout ce qui fait traditionnellement la France: labourage,

pâturage, viticulture; art de la mode (“tous les chapeaux des dames de Paris cet hiver auront deux grandes coques de ruban”, en l'honneur de l'Alsace-Lorraine récupérée); art culinaire (le coup de feu d'un chasseur a tué un faisan dont les soldats se régalaient en imagination); littérature (parmi les villages mentionnés figure Fère-en-Tardenois, patrie de Paul Claudel, auteur de *Tête d'Or*); et même cette légèreté bien connue du caractère français qui prend plaisir à tromper les étrangers en leur cachant le sérieux profond du génie national. Tout cela est idyllique, attendrissant et pittoresque: pas une cheminée d'usine à l'horizon, pas un tas de scories, pas une seule fabrique d'armes, ce qui remet en mémoire les paroles du Général Joffre expliquant candidement au Général américain Pershing que la France s'était vue “obligée d'improviser une guerre à laquelle elle avait eu la loyauté de ne pas se préparer”!

Comme tout cela contraste avec l'horrible machine militaire allemande que France, “les ongles aux dents”, évoque en gémissant:

“Il y a quelque part, en Allemagne, une usine, une caverne de guerre avec un de leurs dieux comme maître de Forge, voilà!... Et il choisit des femmes aux seins d'acier ... et il les fait engrosser par des forgerons ... et les enfants qui naissent apprennent la guerre dans la caverne et vivent dans le bruit des marteaux...” (p. 227)

Sans doute le gigantesque soldat allemand qui surgit de la fournaise à la fin du premier acte est-il un de ces enfants à l'origine mythologique. Tout “masqué, casqué. ... bardé d'acier et de cuir” qu'il est, ce cousin de Goliath sera foudroyé par la fronde du petit David français. Ne nous y trompons pas. Ce que l'auteur veut indiquer, c'est

que ceci est trop beau pour être toujours vrai. L'image des tranchées surgit à la fin de la pièce. En 1914 on pouvait prévoir d'autres batailles, comme en 1931 on pouvait prévoir une autre guerre.

Bataille de la Marne est une pièce ambivalente. Ce n'est ni une pièce militariste, ni une pièce pacifiste. Elle n'est pas la première parce qu'elle est non cocardière, mais tendrement patriotique. Aucun des militaires français ne parle en guerrier, n'insulte l'ennemi. France évoque les pacifiques voisins allemands, laboureurs, femmes, enfants, qu'elle regardait vivre de l'autre côté de la haie: elle ne peut voir en eux des ennemis. Sylvie n'a pas un mot de reproche, pas une trace de haine à l'endroit de l'occupant allemand qui, en évacuant les lieux, s'excuse d'avoir dû occuper sa maison. L'auteur aurait pu attribuer aux Allemands un chant plus haineux qu'un choral de Bach! Donc, aucune trace de manichéisme.

Elle n'est pas non plus la deuxième car, à une époque où le courant pacifiste de gauche était bien fort, *Bataille de la Marne* faisait quand même l'éloge du militaire, du petit, de l'humble fantassin. Quand France insiste pour aller voir à gauche, le *Messenger* lui coupe la parole et enfin on passe sous silence l'armement (ou plutôt le manque d'armement) français; silence éloquent surtout par contraste avec la description grossie de l'armement allemand. Si nous avons besoin d'une autre preuve à l'appui de notre affirmation, nous pourrions relire ce passage de la Préface:

La critique dans son ensemble accueillit fraîchement cette "pièce inopportune". C'était l'époque où les intellectuels qui font la mode jugeaient stupide de rappeler qu'il y avait eu une guerre la veille, et criminel

d'imaginer qu'il pourrait, le lendemain, en avoir une autre. Le soir de la première, au moment où France fait le tableau de l'éternel entraînement de l'Allemagne à la guerre, — tableau dont ... l'auteur tire quelque vanité parce qu'il annonce, en 1931, l'Hitler de 1938 et décrit, par avance, l'usine à forger les S. S. — on vit une demi-douzaine de spectateurs ... gagner la sortie ...”

A comparer Obey avec les dramaturges du premier chapitre de notre étude, on se rend compte que l'auteur de *Bataille de la Marne*, sans s'attaquer au mythe de la guerre, montre l'envers de l'épopée. Il nous fait voir les bas et les hauts de la guerre, les morts et les blessés, aussi bien civils que militaires: un soldat de mort sur cinq, un civil sur douze représentent une bien forte proportion. Des officiers meurent aussi. Pourtant les officiers, surtout le grand état-major et les responsables d'une guerre entreprise sans méthode ni préparation font au plus haut degré les frais de la critique. Obey est particulièrement sensible au sort des humbles, des gens de village et des poilus que le haut commandement sacrifie de coeur léger. Il mesure aussi, avec une profonde peine, les destructions matérielles, des villes et villages de France, et des récoltes aussi.

Le patriotisme est là, mais tempéré de questions sous-jacentes sur les causes de la guerre, sur la conduite du commandement militaire et sur le prix de la victoire.

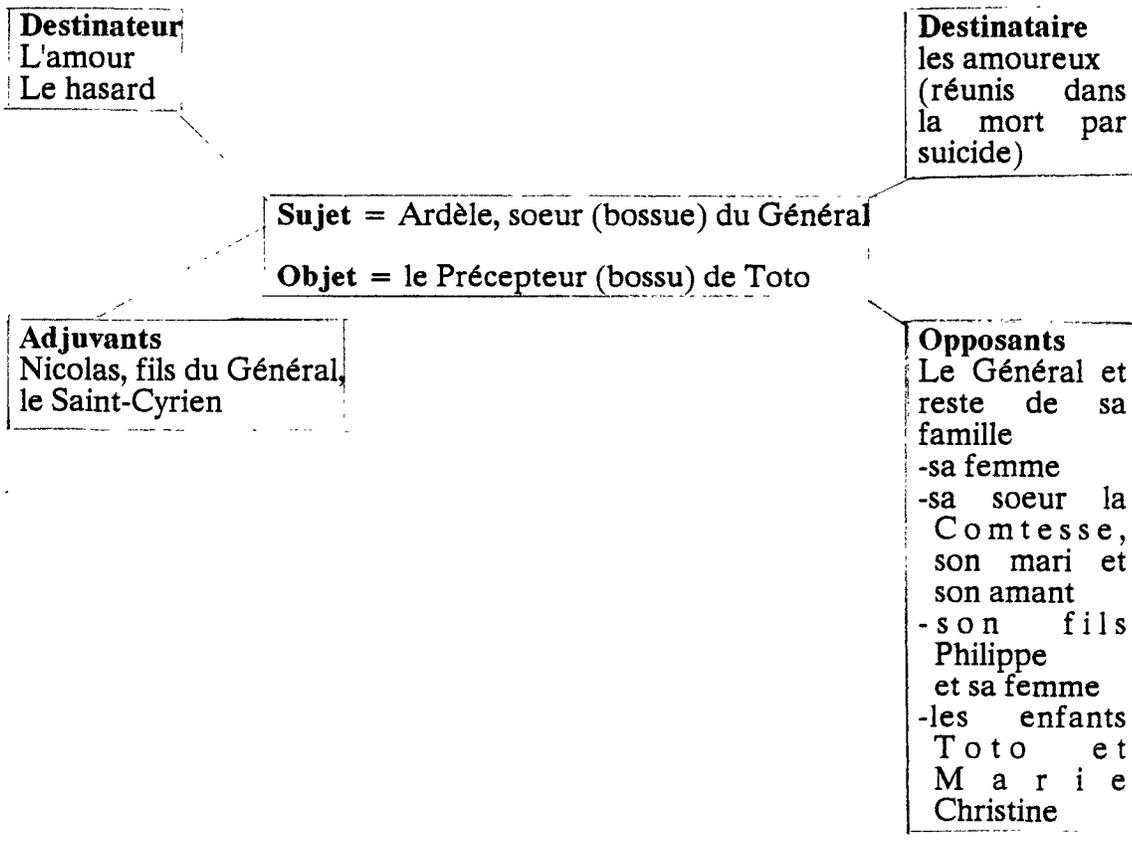
D. Ardèle ou la Marguerite, La Valse des Toréadors, L'Hurluberlu, de Jean Anouilh

Anouilh a souvent rappelé comment il avait découvert la beauté du théâtre en regardant le *Siegfried* de Giraudoux en 1928. Lui-même présenta en 1937 une pièce, *Le Voyageur sans Bagage*, basée sur un thème ressemblant à celui de *Siegfried*. Il s'agit ici d'un ex-combattant français devenu amnésique qui, par les bons offices de gens bien intentionnés, retrouve ce qui s'avère être sa famille et un passé qui à mesure qu'il lui est dévoilé, lui fait horreur. Il préfère "tuer" le fantôme de son moi d'autrefois et s'en aller. A la différence de Giraudoux, Anouilh n'aborde par le problème des relations franco-allemandes, il laisse de côté le problème de l'Ancien Combattant, et s'attaque seulement aux problèmes de réadaptation des démobilisés.

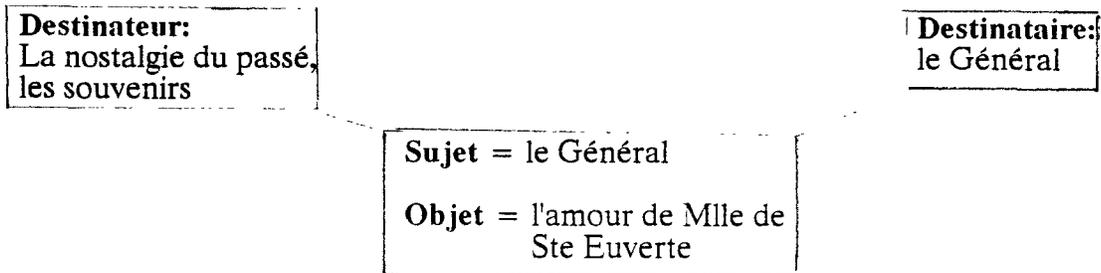
Pour trouver des militaires, nous nous tournons plutôt vers *Ardèle ou la Marguerite* (1948), *la Valse des Toréadors* (1952) et *l'Hurluberlu* (1959). Ce sont là des titres surprenants pour des pièces qui mettent en jeu trois vieux généraux (ou plutôt trois fois le même vieux général). Ils nous laissent présager une certaine désinvolture à l'égard de ces personnages galonnés. En effet, leurs activités belliqueuses se trouveront transposées sur un plan différent. Nous nous intéressons tout particulièrement aux deux premières des pièces mentionnées. Toutes deux sont des "pièces grinçantes", de celles où "les personnages ... sont victimes de leur sort, par l'incompréhension, l'intrigue ou leurs propres défauts."⁸ Le grincement vient ici des

⁸Philippe Jolivet, *Le Théâtre de Jean Anouilh*, (Paris Ed. Michel Brient, 1963.)

rouages de l'amour-haine dont le Général de Saint-Pé (alias de Saintpé) et son épouse sont les victimes. La situation est semblable dans les deux pièces, avec intensification dans la seconde. Le centre de gravité de l'action dramatique varie un peu d'une pièce à l'autre. Ainsi, dans *Ardèle* nous avons, si nous nous en remettons à l'analyse actantielle:



Dans *La Valse des Torédors* nous avons:



Adjuvant: nul

(tous les adjuvants potentiels mus par les circonstances passent tour à tour au rang d'opposants)

Opposants:

sa femme
- s o n
secrétaire
-son ancienne
flamme Mlle
d e S t e
Euverte
-son ami le
docteur

Si l'on se rappelle que dans *Ardèle*, les deux bossus, sujet et objet, n'apparaissent jamais en scène, et que, de plus, la Générale n'est aux rangs des opposants, aux côtés de son mari, que parce qu'elle a pris tout amour en haine, on voit clairement la similitude de situation. Il s'agit d'un vieil officier de carrière dont l'épouse, devenue acariâtre et neurasthénique se veut invalide pour pouvoir le surveiller de près et bloquer ainsi sa tendance aux fredaines. Le même moyen de surveillance est utilisé dans les deux pièces; à intervalles, la malade, d'une voix glapissante, appelle son mari par son prénom: "Léon!", de façon à l'obliger à lui répondre, l'empêcher de s'absenter. Au comique de cette situation s'ajoute dans *Ardèle* un enrichissement sonore: le jardin contient un paon dont l'appel à sa femelle ressemble à s'y méprendre à l'appel de la Générale. L'effet en est bouffon mais aussi très significatif: il nous fait deviner que le Général est ... un vieux paon. De plus ce double appel est un burlesque écho d'anciens clairons de campagne ou de caserne. Il est un lien avec le passé.

Ce passé, le Général en est fier. Il entretient son image militaire. Il se décrit dans *La Valse* comme ayant de belles moustaches. Le début d'*Ardèle* nous le montre vêtu d'une belle robe de chambre qui lui donne l'air du Général Dourakine cher aux anciens lecteurs de la Comtesse de Ségur, le début de *la Valse* nous le décrit entouré de

souvenirs exotiques, armes, tentures. Il use abondamment des jurons qui sortent tout naturellement de la bouche d'un vieux militaire, et dont le plus pittoresque est "Mille millions de tonnerres de sabres de Bon Dieu de bois!" Il aime (surtout dans *Ardèle*) les solutions rapides et tranchantes: il enferme les rebelles, "gueule" pour se faire obéir, parle d'enfoncer les portes, veut se battre en duel à toute provocation. Ce foudre de guerre, ce Capitan, va même jusqu'à réunir un Grand Conseil de Guerre familial pour régler la question d'Ardèle et de son bossu. De ce Conseil de Guerre hélas, comme de tant d'autres, résultera la mort: celle des amoureux réduits au suicide.

Il ne peut se résigner à vieillir. Il aime à dire qu'il sent en lui "un coeur de jeune homme tout neuf". Il court toujours les filles (surtout dans *Ardèle*), pour se rassurer qu'il a encore du succès, comme au temps où il portait l'uniforme. Car conquêtes sexuelles et conquêtes guerrières vont de pair. Le prestige de l'uniforme mettait maintes femmes faciles à la portée des officiers dans toute garnison; quand ils passaient sur leur cheval, ils faisaient rêver toutes "les petites pucelles" de la rue; ils étaient de tous les bals, et le Général de *La Valse* se rappelle ces occasions: "Tu étais si faraud, si brillant, si sûr de toi ... avec les femmes." C'est à l'un de ces bals-là qu'il tomba amoureux de Mlle de Ste Euverte, de celle dont la venue dix-sept ans plus tard provoque la recrudescence des hostilités domestiques.

Le Général de *La Valse* a eu une belle carrière: "J'ai vieilli doucement, ... la manche entortillée d'année en année de plus en plus de ficelle dorée..." A sa nostalgie vient se greffer le regret que maintenant, hélas, ni la ficelle dorée ni les feuilles de chêne ne

comptent plus pour beaucoup, car “depuis qu'ils ont gracié Dreyfus, ... le grade a perdu son prestige”. De toute évidence le Général n'était pas dreyfusard! Dans un moment d'épanchement, il est tout étonné de se découvrir “sous ce déguisement de carnaval un coeur de vieux jeune homme qui attend toujours de tout donner.” Il se rend compte du vide en lui-même. “Je fais du bruit, je sacre, je dis des énormités, le monde me les passe, même le curé. Chacun dit “Voilà un homme!” Eh bien la coquille est vide, il n'y a rien dedans. Je suis tout seul et j'ai peur.” Il a “essayé de rentrer en [lui] – même plusieurs fois, mais il n'y avait personne”. Ce qui prouve qu'il possède un certain humour amer, une certaine érudition puisqu'il cite Cinna, mais qu'il lui manque la fermeté cornélienne.

Alors il se replonge dans son passé, remonte à l'époque où il faisait peur aux autres au lieu d'avoir peur lui-même. Son ami le docteur a raison de lui reprocher: “Vous ne travaillez que sur le passé.” En effet, il ressasse constamment le rôle de jeune chef d'escadron, puis de colonel de spahis qu'il tint jadis. Il répète: “C'était le bon temps!” Il passe en revue ses citations, ses décorations et sa Légion d'Honneur dans les instants où il croit nécessaire d'en imposer à quelqu'un, il revêt son uniforme au grand complet pour s'affirmer à ses propres yeux autant qu'à ceux de son adversaire. Il revit ses batailles en les dictant, à fins de publication, à son secrétaire. C'est avec horreur qu'on l'entend se réjouir: “Ah mon ami, la belle campagne! on s'en est payé... On en a tué de l'Arabe! Et joliment, à l'arme blanche ... On éventrait tout...” On a du mal à croire que ces horreurs ont pu être perpétrées par le vieux libertin avachi qu'il est devenu, incapable de

dominer les situations quotidiennes, de diriger sa famille, de s'affirmer devant sa femme. On se rend compte que l'uniforme était la carapace magique qui lui donnait toutes les audaces, surtout celle d'être inhumain. Comme il a le sens du décorum, il enveloppe le récit des représailles sous une forme plus officiellement objective, pour la publication: "La répression, modérée mais ferme, fut cependant impitoyable."

Ce sens du décorum n'est qu'hypocrisie. Notre Général confond honneur et apparences, ce qui donne lieu dans les deux pièces à des scènes à la fois cyniques et comiques. Dans *Ardèle*, préserver l'honneur de la famille consiste à empêcher deux bossus de s'aimer, car ce serait trop ridicule:

"Ne vous faites pas plus naïf que vous n'êtes, Gaston," [dit le Général à son beau-frère]. "Vous savez bien qu'il ne s'agit que de respecter les apparences. De ne pas offrir le scandale en pâture au monde." (p. 53)

Et dans *La Valse* le Général est vexé d'entendre son secrétaire résumer ironiquement la leçon de civisme et d'honneur à la Saint-Pé qu'il vient de lui donner: "Quand on a fait quelque chose de contraire à l'honneur, l'honneur est de ne pas en convenir. Il s'agit, lui répète-t-il, de sauver les apparences. C'est ainsi qu'il faut "réprimer ses passions à table [quand l'accorte bonne vous frôle] puis après le café [on va] à l'office, où ... la loi de la jungle reprend ses droits".

Faire l'amour est donc une autre forme de violence. Le Général reste condamné à la violence par son passé de militaire qui l'a conditionné. En passant de l'habit militaire à l'habit civil, il a dû, à regret, renoncer au combat guerrier pour s'en tenir au combat

amoureux. Cette forme-ci de violence n'est pas moindre que celle-là. L'amour, qui est au coeur des deux pièces, est non seulement la parodie du champ de bataille, il est aussi la parodie de l'amour vrai.

Le Général a été vraiment aimé par sa femme. Ce sont ses infidélités qui ont fait d'elle la harpie qu'elle est aujourd'hui. Dans *Ardèle*, le comte, beau-frère du Général, lui explique:

“L'amour vous a comblé... Maintenant il vous faut payer la note... C'est la guerre, Général... Une fois qu'on a commencé, tous les moyens sont bons. Il faut qu'il y en ait un qui ait la peau de l'autre.” (p. 63)

Tous les moyens en effet sont bons à la femme du Général pour le tyranniser, comme ils le sont au Général pour empêcher le vrai amour des deux bossus, et comme ils le sont aussi aux autres couples d'*Ardèle* pour s'entre-déchirer. Il est intéressant de noter par contre que l'autre militaire d'*Ardèle*, le jeune Saint-Cyrien Nicholas, fils du Général, est le seul à se ranger du côté des amoureux et à faire preuve de sincérité. Le jeune militaire est pur. Le restera-t-il? Dans *la Valse*, le conflit est plus effréné encore. Tout un acte, le quatrième, est réservé à une sorte de corrida à mort. De fait il s'en faut de peu que la mort – celle de l'épouse – ne s'ensuive, par étranglement. Dans cette corrida, la violence suggérée par le mot “toréadors” dans le titre est mise en relief par l'effet de “pièce dans la pièce” produit par la Générale essayant de forcer son mari à danser avec elle la fameuse valse: “Viens danser avec ton vieux squelette, avec ta vieille maladie chronique. Viens danser avec ton remords, viens danser avec ton amour.”

Ici aussi, tous les moyens sont bons: comédie, criaileries,, reproches, sarcasmes, hargne, faux évanouissement, défi, pugilat. Pas de paix en vue. Tout laisse prévoir que le Général et la Générale en ont encore pour des années à se battre de la sorte. Il y a là comme un avant-goût terrestre d'un enfer à la Sartre comme celui de *Huis-Clos*.

Le passé a aussi laissé sa marque sur le troisième Général, celui de *L'Hurluberlu ou le Réactionnaire amoureux*. Le cas de celui-ci est plus nuancé. Devenu général très jeune, dans la Résistance, il s'est vu mettre au rancart pour avoir conspiré contre l'Etat. Il a alors transféré sa combativité sur d'autres plans: la politique et le complot, la littérature (ses Mémoires), le théâtre. Il n'a pas réussi dans ces tentatives. En ce qui concerne l'amour, sa difficulté est de ne pas "voir les choses": il aime sa femme dont il est aimé, mais il ne voit pas qu'elle est malheureuse et sur le point de lui être infidèle. C'est le plus sympathique des trois Généraux parce qu'il est le plus sensible et émouvant. Il a au coeur "un demi-siècle de peine," cette peine qui lui est venue avec la révélation de la laideur de la vie: "Petit Garçon, dit-il, j'avais vu ça autrement". Peut-être son "Je" est-il celui d'Anouilh? — Aussi est-il parti en guerre contre la bassesse et le mensonge. Ses batailles, pour ridicules qu'elles soient, sont une tentative de satisfaire à son besoin de pureté, ce qui le rapproche de l'Alceste du *Misanthrope*. Mais elles tendent aussi à assouvir un besoin de panache, qu'il garde de son passé de militaire: le même côté "show-

biz” se retrouve dans ses incursions dans l'art thespien, vouées à l'échec car le théâtre auquel il se trouve mêlé est, littérairement parlant, de tendance anarchiste. Disons en passant qu'ainsi le Général donne à Anouilh l'occasion de porter un coup de botte à certaines prétentions dramatiques contemporaines.

Dans les trois Généraux que nous venons de passer en revue nous avons retrouvé le Capitan: fière allure, rappels plus ou moins fanfarons d'un passé glorieux, soif de coups d'éclat qui se traduit par des poursuites galantes ou des essais de coups d'état. Ils réussissent mal à vivre une fois dépouillés de l'enveloppe de leur uniforme. On pense au “*Kleider Machen Leute*” de Keller. Le militaire une fois privé de son uniforme est un homme désorienté, dont les déboires portent à rire.

De plus il se rend compte qu'il est un anachronisme. Dans *La Valse* il dit ne plus pouvoir marier ses filles à de jeunes officiers parce qu'un beau-père Général n'a plus de prestige. Dans *l'Hurluberlu*, il est même jeté à terre par le jeune metteur en scène méprisant. Dans cet épisode, il faut voir la confirmation de ce que signale à travers les trois pièces le jeu constant de contraste passé prestigieux/présent déclassé: la baisse de prestige de la carrière militaire en France. Nous sommes loin des pièces du premier chapitre: dans celles-là le militaire mourait en plein élan, ou à l'apogée de sa carrière, ou encore âgé mais toujours l'épée à la main.

E. Conclusion de la deuxième partie

Pour conclure cette section, nous pouvons dire que les trois dramaturges étudiés ici marquent une nette évolution à partir de ceux du premier chapitre.

Si le militaire tient encore dans leur théâtre une place importante, il ne s'agit plus du héros incontesté. La lumière qui est projetée sur lui n'est plus celle de la gloire mais plutôt celle d'un rayon qui fouille. Ils sont soumis à un interrogatoire.

Aux petits soldats, comme ceux de *Bataille de la Marne*, on ne pose pas de questions. Ils font ce qu'ils ont à faire, et ils le font honnêtement et bravement; ils sont foncièrement bons et innocents; leur innocence pourtant est aussi questionneuse et il y a un "Pourquoi" dans leurs yeux apeurés, au premier acte de *Bataille*.

Ce Pourquoi? est la grande question. On l'adresse aux responsables, aux chefs. Pourquoi faire la guerre? Est-on sûr d'avoir tout fait pour l'éviter? Un semblable peut-il vraiment être un ennemi? Ces questions sont inhérentes dans Giraudoux, Obey, et même dans Anouilh; car le passé dévoilé par ses Généraux et leurs récits de guerres coloniales soulèvent les mêmes problèmes, peut-être même encore plus complexes car liés aux droits des peuples.

D'ailleurs, certains chefs militaires eux-mêmes se posent ces questions: nous avons vu les débats d'Hector. Voilà, semble-t-il, une grande nouveauté: ceux-mêmes dont le métier est de faire la guerre en contestent la justice et la valeur. Mais nous savons aussi que le verdict final n'est pas entre leurs mains, et qu'un Démokos décidera

pour eux. Giraudoux semble accepter la fatalité de la guerre, donc, la justification du militaire.

Mais un autre Pourquoi? très important est lancé dans *Bataille de la Marne*. Si la guerre est inévitable, comment se fait-il qu'on ne s'y prépare pas? Pourquoi les chefs sont-ils si incompetents? Pourquoi faut-il payer de tant de vies une victoire dont on commence à craindre qu'elle ne soit aussi temporaire que les précédentes?

Et enfin on scrute la personnalité même du militaire. Quelle âme se cache au fond d'un homme qui est, ou a été, un militaire de carrière et a été investi du pouvoir de vie et de mort sur ses semblables? A-t-il en lui des ressources spirituelles et mentales qui le rendent digne de son rôle important? Les réponses qu'Anouilh nous donne ne sont ni concluantes, ni très encourageantes.

Tout ce réquisitoire, mené avec sérieux et sensibilité par Obey, avec une ironie assez tendre par Giraudoux et avec un humour mêlé de pitié par Anouilh, sera repris par les dramaturges de notre troisième partie: Cocteau, Vitrac, Arrabal et Vian. Entre leurs mains le militaire sera plus rudoyé.

Troisième Partie

A. Entrée en matière

Dans notre troisième partie, nous allons nous tourner vers un autre aspect du militaire: celui qui nous est fourni par le courant surréaliste déjà mentionné plus haut, et par son successeur, le théâtre de l'absurde. La lignée des adeptes de ce courant remonte à Alfred Jarry, qui écrit *Ubu-Roi*, présenté au Théâtre de l'Oeuvre en 1896. Le terme avant-garde n'était pas utilisé à l'époque, et pourtant Jarry était bien en avance sur son temps, celui de la Belle Epoque, contre laquelle il s'insurgeait. De la figure guignolesque du gros Ubu "souffle le vent de destruction, l'inspiration de la jeunesse contemporaine [désireuse d'] abattre les traditionnels respects et les séculaires préjugés".⁹ Jarry semblait anticiper l'éclatement qui allait se manifester après la Grande Guerre pour aller en s'amplifiant, avec une recrudescence marquée après la deuxième guerre mondiale. Des dramaturges comme ceux que nous allons évoquer: Cocteau, Vitrac, Arrabal et Vian sont redevables à Jarry d'avoir livré la première bataille, la plus dure à gagner, quelque soixante-six ans après qu' avait été jeté conte les monstres sacrés du théâtre cette autre fameuse pierre, celle d'*Hernani*. La victoire d'*Ubu-Roi* n'en finit pas de se renouveler, en des représentations toujours couvertes de succès.

⁹Louis Perche, *Alfred Jarry* (Paris: Editions Universitaires, Paris 1965).

Dans cette campagne si bien amorcée, tous les éléments conventionnels de la société vont être malmenés, saccagés et traînés dans la boue. Les militaires ne seront pas épargnés, mais fourniront d'excellentes têtes de Turc aux dévastateurs. Parmi ces têtes, nous avons choisi les suivantes: celles de trois Généraux dans *Les Mariés de la Tour Eiffel*, *Victor ou Les enfants au pouvoir* et *Le Goûter des généraux*, puis celles de deux simples soldats dans *Pique-nique en campagne*.

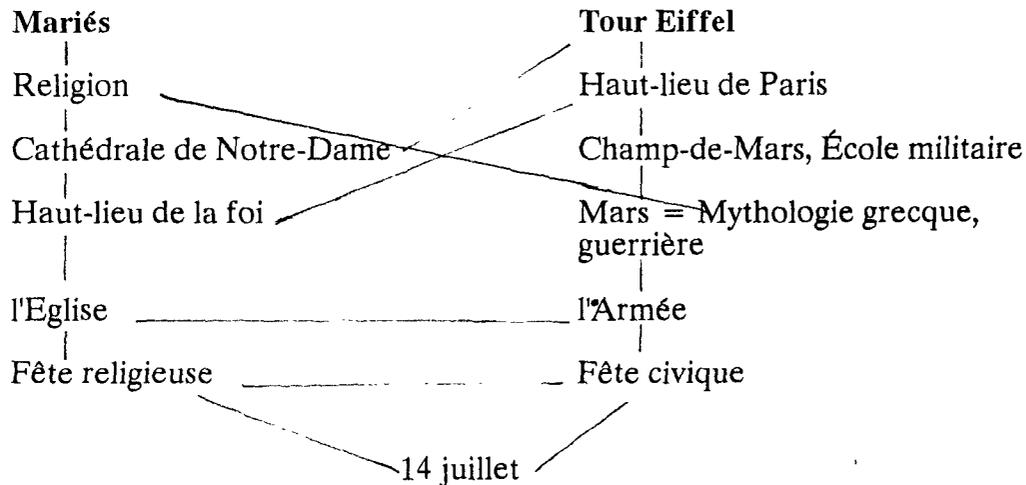
B. Les Mariés de la Tour Eiffel, de Jean Cocteau, 1921

Les Mariés de la Tour Eiffel furent créés en 1921 par les Ballets Suédois au théâtre des Champs-Élysées. Dans sa Préface, l'auteur déclare son intention de substituer une "poésie de théâtre" à "la poésie au théâtre". Les images se trouvent, dit-il, non pas dans le texte, mais dans l'action de la pièce. Les clichés prennent vie, les idées se matérialisent; les acteurs miment et dansent leurs rôles. Malgré l'intention avouée de l'auteur, *Les Mariés de la Tour Eiffel* sont en fait une satire de la mentalité bourgeoise, dans le genre burlesque.

Les didascalies et les discours sont déclamés par deux phonographes, dans lesquels on pourrait voir un rappel du chœur antique, tout autant qu'un précurseur de la mécanisation du langage dans les textes surréalistes des années 50.

Le sujet de la pièce se centre sur les difficultés que rencontre un photographe qui cherche à prendre la photo d'une noce. Ce sujet, déjà inattendu, est rendu plus saugrenu encore par le fait que la noce a lieu un 14 juillet, fête civique par excellence et jour non ouvrable, ce qui met le tout, d'emblée, hors du réel, mais le rend "plus vrai que le vrai," comme dit Cocteau. Comme toute noce bourgeoise qui se respecte, elle comprend un militaire galonné, en l'occurrence un général, censé lui assurer un air de dignité et de solidité cossue. Nous allons voir que le général, tour à tour adjuvant et involontaire opposant, tient un rôle important.

Les Mariés de la Tour Eiffel sont une pièce riche en signes. Rien qu'avec le titre on peut établir un paradigme cocasse de signifiés:



Ce tableau est intéressant, parce qu'il rappelle la tradition d'alliance entre l'Eglise et l'Armée qui, au cours des siècles se sont toujours mutuellement soutenues.

Ainsi nous découvrons un sens caché et une allusion préméditée dans le titre apparemment loufoque. Il en sera de même à travers tout ce pastiche de fête mondaine parisienne.

Ainsi que le signale Cocteau dans la Préface, le 14 juillet évoque "des troupes en marche," dont la musique éclate au coin d'une rue. Il y a pour les dignitaires assistant au défilé "des estrades comme des guillotines;" relents de révolution, de guerre, mis en évidence dès la fin de l'ouverture par un roulement de tambour. Celui-ci apporte le double écho du tambour des batteurs de la *Commedia dell'Arte*, mais également de celui qui ponctuait la chute de chaque tête sous la Terreur. Nous sommes conviés au spectacle d'un rituel religio-socio-militaire. A ce rituel préside le Général. On s'attendrait à voir, parmi les invités à la noce, l'officiant de la cérémonie religieuse, et celui de la cérémonie civile, mais il n'y a ici ni prêtre ni maire. Des trois institutions piliers de l'ordre établi: Armée, Etat et Eglise, seule

l'Armée est représentée, en la personne du Général. Quoi de plus naturel? Après tout, il fait visuellement plus d'effet que prêtre ou maire, et puis, encore une fois, c'est le 14 juillet!

L'idée de rituel stylisé est bien rendu par le langage de la pièce: clichés, dictons et lieux-communs abondent; les banalités prennent une allure d'épithètes homériques: la mariée est "douce comme un agneau", le marié est "joli comme un coeur", les garçons d'honneur sont "forts comme des Turcs", les demoiselles d'honneur sont "fraîches comme des roses" et enfin le Général est "bête comme une oie". Voilà qui nous fait sursauter, comme si on s'était trompé d'image.

Aux alentours de la noce évoluent des personnages animaux ou humains qui symbolisent des traits de la mentalité bourgeoise. Certains sont d'un intérêt particulier pour nous à cause de leur référent militaire: l'autruche, signifiant la lâcheté et le refus de faire face au danger; la charmante cycliste, qui évoque les amours passagères; l'enfant destructeur, qui insiste pour être photographié aux côtés du Général et en qui on nous indique le futur militaire, car il sera dictateur ou fera "un beau petit mort pour la prochaine guerre." Il y a un lion, qui provoque un sauve-qui-peut général, mais en qui aussi on voit la force brutale et la cruauté, et peut-être même l'impérialisme. Les dépêches qui tombent du ciel sont encore un signifiant à plusieurs degrés: télégrammes de félicitations et de voeux, signes de progrès technique comme la Tour Eiffel, mais aussi connotation militaire: "la plus belle s'avance et fait le salut militaire"; on pense irrésistiblement à la fameuse dépêche d'Ems, qui déclencha les hostilités en 1870.

Un tel environnement n'est pas très prometteur de bonnes choses pour notre général. Et, de fait, l'auteur n'a guère d'indulgence pour lui. Certes, il commence par faire bonne figure comme metteur en scène de la noce. On voit son côté "panache" de Capitan. Il sait encore être galant. Il a gardé l'habitude des belles phrases-clichés et, quand il prononce l'allocution, "tout le monde est ému", comme il se doit. Il sait aussi bien sûr, en habitué des banquets, faire honneur à la bonne chère. A table, il régale la noce du récit de ses prouesses en Afrique aux côtés du duc d'Aumale. On dit de lui: "on ne dirait jamais qu'il a soixante-quatorze ans." Voilà un portrait assez traditionnel de vieil officier.

Mais hélas, le Général marche comme s'il se croyait toujours sur sa jument Mirabelle! Cela gâte un peu l'image: un Bucéphale aurait mieux fait l'affaire. Une foule d'autres détails contribue à rendre ridicule le Général. Son activité militaire aux côtés de l'illustre duc d'Aumale s'est bornée à ... manger de la tarte! Dans les sables du désert, il était aux prises avec des dangers réduits, par effet de mirage, à l'échelle lilliputienne. Don Quichotte à rebours, notre Général ne voit dans le vrai danger qu'un mirage, contre lequel on ne saurait se battre. C'est ainsi que le lion, qui ignore être un mirage, le met en fuite et le dévore. Il est donc mort de n'avoir pas su reconnaître et prévenir le danger, d'avoir perdu le contact avec la réalité. Le ridicule poursuit le Général jusque dans la mort: son éloge funèbre contient ces mots d'une bouffonnerie dévastatrice: "Vous avez fait preuve d'une intelligence très au-dessus de votre grade", et encore ceux-ci: "Votre fin est digne de votre carrière. Nous vous avons vu ... insoucieux du

danger, ne le comprenant pas, et ne prenant la fuite qu'une fois que vous l'aviez compris." Ce qui est plus loin complété par un jeu de mots sur "rendre": [L'appareil]:

Je voudrais rendre le général
- Il saura bien se rendre lui-même

Non seulement le Général meurt dans l'ignominie, mais encore il revient à la vie, rejeté par l'appareil comme étant indigeste, devant les témoins de cette ignominie, ce qui est encore pire. Bien qu'il essaie de crâner, il a honte, prend une pose modeste pour la photo de groupe, au milieu d'un silence réprobateur. A la fin de la pièce, une fois "la paix conclue", tous les adultes délaissent le général et c'est l'enfant qui l'entraîne, car il est le seul aux yeux de qui l'uniforme ait encore quelque prestige, et d'ailleurs il faut bien que la tradition continue.

Si l'on pense que la date de la pièce est 1921, c'est-à-dire trois ans après la fin de la "der des der", on est frappé de l'audace de ce portrait de Général. On y voit un pas très assuré vers la démythification de la guerre et la désacralisation du héros. On peut rapprocher ceci des films faits à la même époque, tels que le *J'accuse* d'Abel Gance, qui représente le "premier grand cri de protestation du cinéma". *Les Mariés de la Tour Eiffel* n'offrent pas un cri de protestation, plutôt un divertissement moqueur où se trouvent mélangés ballet, mime et musique, en un nouveau genre expérimental. Mais chaque trait d'une drôlerie percutante atteint à chaque coup une des cibles choisies de Cocteau, en l'occurrence ici le militaire. Comme ces têtes de jeu de massacre qu'on fait chavirer à la balle dans les foires, le Général chavire. Mais, comme les têtes du jeu de massacre encore, il rebondit; et d'ailleurs sa relève est assurée puisqu'on lui dit: "Votre

type se perpétuera aussi longtemps qu'il y aura des hommes sur la terre", et aussi puisque l'enfant et lui sortent la main dans la main. Dans la pièce qui suit, nous trouverons un autre Général qui lui ressemblera comme un frère.

C. Victor ou les Enfants au pouvoir; R. Vitrac (1928)

En décembre 1928 fut joué pour la première fois à Paris *Victor ou les enfants au pouvoir* de Roger Vitrac. Ce fut la dernière pièce représentée au théâtre Alfred Jarry, fondé deux ans plus tôt par Artaud et Vitrac lui-même. C'est dire que Vitrac admirait Jarry et, de fait, il fit un temps partie du mouvement surréaliste, jusqu'au moment où les surréalistes le trouvèrent par trop déviant.

Nous assistons dans *Victor* à la désintégration de la cellule familiale bourgeoise, initiée par le protagoniste éponyme Victor, dont on fête aujourd' hui le neuvième anniversaire. L'enfant est donc le sujet de la pièce et on s'attendrait à ce que son objet en ce jour soit une bonne fête et de multiples cadeaux, mais il n'en est rien. Il devient vite apparent que ce que Victor désire, c'est le pouvoir de détruire, de telle sorte que toutes les personnes réunies pour le fêter — ses parents, une famille amie, le vieux Général Lonségur — vont passer du rôle d'adjuvants à celui fort inattendu de victimes. Nous allons voir que l'élément militaire est très important dans le développement de la pièce.

Toute l'action se déroule de façon inattendue, car Victor n'est pas un enfant comme les autres: il mesure un mètre quatre-vingts et se sait "terriblement intelligent". Il vient de découvrir la laideur de son milieu et entreprend de se venger. Il sait faire mouche avec sûreté sur le défaut de chacun. "Il n'y a plus d'enfants" dit-il, et de fait il semble qu'ils aient été remplacés par des justiciers. Victor, aidé de sa voisine et compagne de jeux Esther, prend la revanche des enfants sur la bêtise, la veulerie, l'hypocrisie des adultes. Il n'arrêtera de "faire

payer” que lorsqu’il mourra dans la nuit d’une mort prématurée d’enfant prodige.

Naturellement, ses activités subversives n’épargnent pas le Général. Celui-ci est venu, en familier de la maison, prendre part à la fête; il a revêtu pour l’occasion son uniforme complet de général puisque, à la scène 9 de l’acte I, nous lisons dans les didascalies: “[Victor] le prend par la fourragère comme par la bride.” Il traite Victor en enfant, lui dit les banalités d’usage: “on grandit toujours, Victor... en taille et en sagesse?” et il ajoute “on en fera un cuirassier”. Le ton effronté des réponses de Victor jette un froid dans le salon, mais, soit par bêtise, soit par indulgence, le général est le dernier à s’aviser de cette effronterie à peine voilée par des marques extérieures de respect pour son rang. Victor, et également Esther, se moquent de lui jusqu’à l’avilir.

Ils font ressortir des manquements à la dignité de son rôle qu’ils décèlent en lui quand, à la plaisanterie du général: “Alors on ne veut pas que je sois une vache? Eh bien, que veut-on que je sois, alors?”, Esther répond: “Un général”. Il perdra finalement toute dignité quand il se prêtera au jeu auquel Victor lui demande de participer en guise de faveur d’anniversaire; ce jeu, il ne peut s’y soustraire car Victor, à qui il a promis ce qu’il voudrait, le prend au piège de l’honneur: “Votre parole de soldat, Général, ne me l’avez-vous pas donnée?” Ainsi se trouvent soulignées la fausseté et la vanité du sens de l’honneur, appliqué comme il l’est à une chose aussi triviale. Le jeu consiste en une parodie de ces images qui dans nos livres d’Histoire de France illustraient le règne du Bon Roi Henri IV: tout en

fredonnant le “boute-en-selle”, le général se met à quatre pattes pour servir de cheval à l'immense Victor qui l'appelle Cocotte, lui “donne du sucre dans le creux de la main”, l'enfourche en se servant de la noble fourragère comme d'une bride, et l'éperonne. Le “cheval” hennit, rue, se cabre etc... On assiste à une sorte de dressage, scène fort burlesque, sorte de spectacle dans le spectacle où les rôles sont absurdement redistribués; on ne peut s'y tromper: c'est, grossie à la loupe de la dérision, l'humiliation de l'armée que nous voyons ici: si dans *Les Mariés de la Tour Eiffel* le Général marchait comme s'il se croyait sur sa jument, ici il devient le cheval même! Le mot le plus significatif dans toute la scène est peut-être le mot “Dada”, que Victor utilise à la place de “cheval”. Loin d'être un simple enfantillage, ce mot fait référence certaine au Dadaïsme, mouvement contemporain destructeur d'idées établies. Sur la destruction qui a lieu sous nos yeux dans la scène du cheval, le rideau tombe comme un point d'orgue...

Outre cet assaut direct au personnage même du militaire, Vitrac se sert dans *Victor* de ce même personnage pour déclencher la destruction des autres. Ainsi, c'est la paillardise du Général qui, en encourageant les enfants: “C'est cela, jouez-nous papa et maman ... Ah! quelle bonne idée! ... C'est la femme qui commence, bien entendu!”, les pousse à donner une petite séance récréative. Hélas les enfants en profitent pour offrir en spectacle – sous la même loupe grossissante que tout à l'heure – une parodie de la scène amoureuse que la petite fille a surprise entre sa mère, Thérèse, et le père de Victor. Charles. Ceci va porter un coup mortel aux relations personnelles des deux couples de parents et causer trois morts.

Le Général n'est pas le seul militaire présent. Antoine, père de la petite fille, est en effet un Ancien Combattant qui n'a jamais réussi à surmonter l'ignominie de la défaite de 71. Nous sommes en 1928 et Antoine est encore obsédé par cette défaite. Et ici nous avons encore un autre exemple de l'usage que fait Vitrac, par l'intermédiaire de Victor, de la chose militaire pour amener un dénouement bien digne d'un drame.

En effet les éléments de langage militaire abondent, associés le plus souvent au désordre et à la folie, celle d'Antoine. Ainsi Victor (II, vi) dit à propos d'Antoine:

“De but en blanc. Un beau jour, il lève des armées comme un rameau de feuilles. Il vise à l'oeil. Les plus belles femmes du monde sont emprisonnées dans leurs dentelles sanglantes, et les rivières se dressent... L'homme, entouré d'un état-major de fauves, charge à la tête d'une ville dont les maisons marchent derrière lui, serrées comme des caissons d'artillerie ... Les fleurs changent de panache...”

Avec un manque de tact voulu, Victor explique qu'il “faisait le fou” et que “ces mots étaient purement et simplement les éléments en désordre de [sa] prochaine composition française.” Nous savons qu'il s'agit en fait d'un exemple de cette “écriture automatique” chère aux surréalistes; c'est le délire de l'enfant dont la vie psychique est pénétrée de la violence qu'il sent à même d'ébranler le monde. Quant à Antoine, il s'exprime ainsi à l'adresse de Thérèse, sa femme: “Bonsoir Thérèse ... Elle ne m'embrasse jamais ... Affaire de reddition ... Salut militaire. Vive le premier consul!” Victor comprend combien il sera facile de déclencher chez Antoine une de ces “crises” dont on nous a

mystérieusement avertis. Il va donc se servir de cette arme que sont les allusions militaires. "Je veux que tu me parles de Bazaine", dit-il à Antoine en prétendant vouloir lui faire plaisir. Et voilà Antoine lancé dans une tirade: il déclame, comme une leçon apprise par coeur, l'article intitulé "Bazaine" que l'on trouve dans le dictionnaire Larousse. Quand il s'arrête, Antoine est en larmes. Cet incident marque une aggravation de sa folie, encore intensifiée plus tard par la preuve de l'infidélité de son épouse. Se sentant doublement bafoué, et dans son honneur d'ex-militaire et dans celui d'époux, il décide de mettre fin à ses jours en se pendant, sur l'air de "Sambre et Meuse." Ce détail et la lettre risible qu'il adresse à sa femme tout en mettant son projet à exécution font de cet épisode une parodie de suicide militaire "pour l'honneur".

Antoine ne réussit même pas ce suicide, il ne lui sera pas accordé le moindre panache: le rouleau à pâtisserie planté au porte-drapeau, qui lui sert de gibet, et la chemise de nuit qu'il porte par-dessus son uniforme le vouent à la dérision. Le militaire, l'armée, la guerre sont savamment bafoués; le patriotisme l'est aussi car quand on demande à Victor de réciter un poème, il choisit des vers pompiers de Victor de Laprade, pour le Général et "pour la France", dit-il ironiquement: "Tu seras soldat, cher petit..." Ce poème est ridicule, et même rebutant par le fait qu'un père y parle d'armer lui-même son fils, quand le tambour battra, pour "offrir [sa main] A notre mère, la Patrie".

Il est évident que les enfants ici n'acceptent pas ce rôle. En

cela, ils diffèrent de l'enfant des *Mariés* et de ceux du Général Saint-Pé dans *Ardèle*, qui semblent y être résignés.

En conclusion, nous pouvons dire que les flèches dont Vitrac se sert pour atteindre les militaires et, à travers eux, la bourgeoisie, sont particulièrement acérées. Elles sont trempées de surréalisme et sont faites du comique absurde des situations, de la parodie du vrai, et du dérèglement du langage. Grâce à ces armes, Vitrac-Victor a effectivement gagné, il fait payer à chacun son dû; mais il en meurt lui-même, d'un très surréaliste mal de ventre. Victor le victorieux est une sorte d'anti-héros, et les militaires sont des non-héros. De ceux-ci nous trouverons bon nombre chez Boris Vian.

D. Le Goûter des Généraux, Boris Vian 1951

Le Goûter des Généraux, comme la pièce qui va suivre, *Pique-Nique en campagne*, fut écrite pendant la période qui a embrassé la guerre d'Indochine, les crises de la Tunisie et du Maroc, puis le début de la guerre d'Algérie. Nous allons étudier ces deux pièces dans l'ordre chronologique de leur genèse, sinon de leur présentation sur scène, car, si *le Goûter* fut présenté pour la première fois en Allemagne en 1964 et en France en 1965, il fut écrit en 1951. Il possède ainsi, au regard du rôle des militaires dans la guerre d'Algérie, une valeur prophétique.

Jusqu'à maintenant, nous avons vu des généraux au passif, retraités ou mis au rancart, simplement porteurs des stigmates grotesques de leur passé. Dans *Le Goûter des Généraux*, nous voyons tout un Grand Quartier Général d'active, en train de planifier et de mettre à exécution une abomination qui va l'instant d'après affecter le sort des nations et causer le carnage: une nouvelle guerre. Ici aussi la raillerie est utilisée comme moyen de démythification; elle est rendue plus virulente encore par la multiplicité des allusions à des événements d'actualité: les spectateurs contemporains ne pouvaient manquer de reconnaître au passage les noms et les faits qui leur étaient familiers. Ils pouvaient s'en offusquer ou s'en gausser; ils choisirent pour la plupart la seconde réaction, car *le Goûter* ne faisait que succéder au scandale initial produit par la première pièce antimilitariste de Vian: *L'Équarrissage pour tous*. Le premier choc était donc passé, les vertueuses indignations s'étaient apaisées et on avait eu le temps de réfléchir.

On pourrait penser que cette insistance sur l'actualité, tout en rendant la satire plus piquante pour les contemporains, condamnait la pièce au vieillissement. Il ne s'est rien produit de tel, car, outre les innombrables touches de comique indémodables, deux aspects fondamentaux du *Gôûter* assurent à la pièce une pertinence de tous les temps, ce qui explique son énorme succès en 1965: en premier lieu, la guerre qu'on mijote ici est destinée à rectifier la conjoncture économique de la France. Or, il est un fait avéré que "des théories très importantes considèrent que les facteurs économiques sont la cause primordiale de toutes les guerres."¹⁰ Vian n'a pas écrit à la légère, il a sans nul doute vérifié ses sources auprès de son bon ami Gaston Bouthoul, polémologue. Le second facteur de réussite est naturellement le fait que la pièce, en dénonçant et en dévalorisant le militaire, faisait écho à un sentiment prévalent parmi les contemporains, et encore maintenant. Le fait que la pièce fut aussi très prisée en Allemagne prouve que ceci est valable aussi pour d'autres pays.

Le sujet de la pièce est le Général James Audubon Wilson de la Pétardière-Frenouillou. Son objet est la mise en train d'une "petite guerre" qui lui a été commandée par le Président du Conseil afin d'aider au rétablissement de la balance économique du pays. Audubon, Général de Corps d'Armée, a pour adjuvants - sa mère, son ordonnance, son Grand Quartier Général et l'Archevêque, pour commencer; à ceux-ci viendront s'ajouter les représentants des puissances russe, américaine et

¹⁰Gaston Bouthoul, *La Guerre*, p. 39.

chinoise, tous généraux aux aussi. D'opposants, il n'y en a point à proprement parler, si ce ne sont les adjuvants mêmes, par leur ineptie.

Ce bref résumé laisse entrevoir que nous sommes dans le domaine de la satire comique. Nous y entrons dès le titre, qui indique le ton de ce qui va suivre, par le contraste entre la grandeur du mot "Généraux" et l'insignifiance du mot "Goûter", c'est-à-dire collation donnée aux enfants au retour de l'école. Cette disproportion comique représente celle qui deviendra évidente entre la gravité des responsabilités censément assumées par nos hauts militaires d'une part et la puérilité de leur caractère d'autre part.

Après le titre, le rire continue, avec la distribution: on y trouve des noms dont le grotesque noie la prétention, tel celui du Général James Audubon Wilson de la Pétardièrre-Frenouillou et de sa snob de mère, nom qui tient du foudre de guerre et du poltron à la fois, sans oublier la distinction supplémentaire empruntée au Président Wilson. Le nom de Monseigneur Tapecul indique que ce prélat ne sera pas digne de révérence, et nous devinons que Korkiloff, Johnson et Ching-Ting-Ling se conduiront en représentants typiques de leurs nationalités respectives. Quant au nom de Plantin, il annonce le Président du Conseil comme étant de basse extraction, car on ne saurait trouver de mauvaise herbe plus commune que le plantain; de plus, de Plantin à pantin il n'y a qu' une lettre et qu'un pas. Enfin, dans les noms des membres du GQG, nous retrouvons, à peine voilés, les noms des grands chefs dont la gloire et l'héroïsme résonnaient encore aux oreilles des contemporains. Dupont d'Isigny est calqué sur Delattre de

Tassigny, avec en plus le goût des fameux caramels d'Isigny; Juillet sur Juin et Lenvers de Laveste sur Leclerc de Hauteclouque.

Outre l'hilarité que la cocasserie de ces noms provoque, elle sert aussi à stigmatiser le snobisme de la classe bourgeoise férue de particules. Car il est bien évident que c'est dans cette classe que se recrutent les généraux, et que la valeur morale ou intellectuelle n'a rien à voir dans l'avancement de ces officiers de carrière appelés aux plus hautes fonctions; ils le doivent à leur classe et à leur nom, à l'exception peut-être de Juillet. En tout cas, leurs principales "qualités" sont leur puérité et leur manque total du sens des responsabilités. Nous pouvons nous demander quelles en sont les causes.

La première responsable est, à n'en pas douter, leur éducation, tant en famille qu'à l'école. En effet, nous avons en la personne de Mme de la Pétardière l'échantillon-type de la mère bourgeoise: elle surveille, régit, couve son quinquagénaire de fils général comme elle le faisait du petit garçon: elle le maintient dans une enfance attardée que semblent d'ailleurs partager ses "petits camarades" invités au goûter; ils ont envers elle des civilités de petits garçons bien élevés. Entre eux ils ont aussi un comportement enfantin. L'école semble leur avoir été très peu avantageuse du point de vue intellectuel, car ils s'avèrent tout au long de la pièce incultes et ignares. Les seules démonstrations d'érudition sont données, l'une par le général Audubon qui dicte de mémoire un passage des Trois Mousquetaires devant lui servir de sauf-conduit comme il en avait servi à d'Artagnan; l'autre par le Général Juillet qui, à la surprise enthousiaste de ses collègues et de

l'Archevêque ignorant, récite par coeur les biographies des trois Saint-Philippe. C'est Juillet aussi qui avoue timidement son talent de poète: depuis six ans il s'emploie à "[traduire] en alexandrins le manuel de préparation militaire supérieure". Voilà un projet des plus futiles et certainement des plus inattendus en la personne d'un Général d'Etat-Major. Le comique de l'insolite ici contribue à l'action de la pièce: il s'agit de "démolir" les puissants militaires, de les dépouiller de leurs prétentions.

La futilité du projet de Juillet et le manque de pertinence de son talent touchent à ce qui forme le principal ressort du comique démolisseur de Vian dans *Le Goûter*. Nous l'avons déjà mentionné à propos du titre: c'est le contraste, la disproportion comique qui intervient constamment entre la situation des personnages et leur comportement. La situation est généralement plausible, mais le comportement nous choque. Nous allons de choc en choc à un rythme si accéléré et si dru qu'il nous est difficile de faire un choix parmi les exemples de ce comique, que nous appellerons le comique d'inadéquation.

Notre premier choc vient dans la scène du début, lorsque, les didascalies nous ayant annoncé le général, nous voyons entrer un individu assez frêle, nerveux, pétulant, maladroit qui, en manches de chemise, et pantalon à bretelles, trépigne de rage dans son incapacité d'ajuster sa cravate. A maman appelée à l'aide il déclare détester ces choses qui osent résister au Général de Corps d'Armée qu'il est.

Nous ne nous attendions pas, malgré ces signes, au degré de pusillanimité que nous découvrons plus loin en Audubon: en dépit de sa déclaration grandiloquente amorcée: "Un Wilson de la Pétardière est

toujours prêt à faire face...”, il s'effondre à l'idée de la guerre parce que “c'est une vraie corvée”, que “c'est très dangereux”. D'après lui “ce n'est pas une sinécure d'être général. Il faut payer de sa personne”. A sa mère qui déplore qu'il aille gâcher son bel uniforme, il dit: “Oh mais, je ne sortirai pas beaucoup, vous savez ... C'est les soldats qui se battent”.

A peine revenus de tant d'inconscience, nous assistons à la réunion du GQG, mandé d'urgence; une telle réunion s'imposait, mais pas sous la forme ahurissante d'un thé entre amis, genre five o'clock chic avec petits gâteaux, anisette et papoterie. Quand Audubon annonce la nouvelle de la guerre, tous sont d'accord pour refuser, discuter; non pas pour des raisons morales ou humanitaires, mais parce que “c'est très désagréable,” dit Laveste ... “Rien ne désorganise une armée comme la guerre.” Leurs objections prennent fin dès que les mots: “C'est un ordre” ont été prononcés. Ils rejettent toute responsabilité l'un sur l'autre, s'assurant qu'ils seront “couverts”. Ces préoccupations, et leur soumission aux ordres reçus, pour comiques qu'elles soient, n'en évoquent pas moins les problèmes de responsabilité soulevés au procès de Nuremberg, d'ailleurs mentionné plus loin par l'un des généraux comme exemple des avatars qui les menacent.

La discussion des effectifs et dispositifs de combat, de toute première importance, croirait-on, se fait ici “grosso modo.” Le Général Dupont n'est pas sûr du nombre de ses effectifs d'infanterie, étant donné “les congés, les exemptions”. le Tour de France et tout ... Le Général Laveste “ne s'inquiète pas trop car les avions, c'est tout de même très secondaire.” Le même Laveste, en tant que chef des

Services Secrets, s'avoue "gêné d'écouter aux portes" pour surprendre ... les secrets coupables de ses collègues. Quant au Général Juillet, ses tanks sont rouillés, puisque ce sont ceux "qu'on a récupérés sur les plages en 45."

Le résultat de cette singulière consultation est que l'optimisme règne, car "ça ne se présente pas plus mal que d'habitude". On prend soin de se choisir un Saint Patron, par conformisme, et on s'assure l'appui de l'Archevêque, non parce qu'on croit en Dieu mais plutôt parce que l'Eglise est si riche que "ça donne naturellement beaucoup d'autorité." L'archevêque n'hésite pas à donner sa bénédiction à cette "petite affaire." Et l'on prend la photo de la cérémonie, comme s'il s'agissait d'un mariage. Deux détails serviront à montrer comment Vian souligne l'ineptie de ces scènes: d'abord l'automatisme avec lequel tous les militaires se lèvent et prononcent: "Honneur au courage malheureux!" à chaque mention du nom de Philippe, en souvenir du maréchal Pétain pourtant prononcé infâme par l'opinion publique. Ensuite il y a la réflexion — admirative — de Dupont à propos d'Audubon: "Il est idiot, mais il a du métier." Ces deux détails évoquent la pantomime ou les jeux de scène automatiques de quelque vieil acteur.

Le sommet du comique de l'insolite est atteint au moment où, le GQG à peine parti, Audubon se rend compte què ni lui, ni personne d'autre, n'a pensé à "choisir un adversaire." Ici, son propre choc est égal à celui des spectateurs. Il est donc décidé de convoquer les Généraux Korkiloff, Johnson et Ching-Ping-Ling pour décider, non pas comment éviter la guerre, ce qui est généralement le but des rencontres

internationales des Grands, mais plutôt à qui la déclarer. De concert, on finit par choisir l'Afrique, à commencer par l'Algérie.

La guerre une fois déclarée, nos généraux en campagne restent en sûreté dans leur abri souterrain, totalement isolés, sans nouvelles du front. On les voit avec stupeur se désintéresser complètement des opérations militaires, les seuls petits drapeaux marqueurs qu'on déplace sont ceux qui révèlent la place des coureurs cyclistes sur la carte du Tour. Mais la guerre sera courte, car Plantin n'en a plus besoin: l'équilibre économique étant rétabli, il ordonne la fin de la guerre après la prochaine victoire.

En attendant cette victoire, les généraux s'ennuient ferme. Cet ennui, accompagné de mauvais rêves et de sautes d'humeur, est symptomatique de leur inadéquation aux circonstances et de leur incapacité de faire face à la réalité: pris de court, ils perdent pied et se détériorent. Ils rabâchent des réminiscences du passé; on nous les montre alors se réfugiant dans le jeu. Ils ont organisé une petite cagnotte où verse une amende quiconque prononce un mot ayant trait à la guerre. L'un d'eux suggère une partie de Tirelarigot, dont les règles deviennent de plus en plus embrouillées au fur et à mesure qu'il les explique, pour en arriver à un fiasco absurde lorsque quelqu'un s'avise qu'on n'a pas un seul des cinquante paquets de cartes que le jeu requiert. Leur dernier jeu sera, hélas, auto-destructif: c'est celui de la "roulette russe" suggéré par Korkiloff en visite avec Plantin, Ching et Johnson; sur l'air d'une marche entraînante, ils se tuent chacun à tour de rôle. Le seul survivant est Dupont.

Nous avons mentionné les jeux auxquels les généraux s'adonnent délibérément au dernier acte. Il en est bon nombre d'autres, auxquels ils s'amuse, en passant, à travers toute la pièce. Il s'agit de jeux d'ordre linguistique et sémantique, où ils jonglent avec les clichés et les phrases toutes faites. Ainsi, ils comparent leurs différentes façons d'exprimer leur curiosité: l'un grille d'impatience, l'autre bout, le troisième sèche, le quatrième se ronge et enfin quelqu'un dit qu'il meurt d'impatience. Cette activité linguistique leur plaît tant qu'ils la répéteront plus tard, au sujet de leur manière de dormir. Au cours du Goûter Juillet propose aux autres une devinette qui est amusante pour les spectateurs, non pas comme lui entendait qu'elle le fût, mais par l'effet de surprise produit quand la réponse se révèle tout à fait différente de celle qu'on attendait. Ils commettent quantités de jeux de mots, dont la plupart sont voulus, et dont le clou est dû à Plantin qui dit à sa secrétaire Francine: "...le pluriel de un général, [c'est] dégénérés. Un général, dégénérés. C'est comme pour les maréchaux: un maréchal, des maraîchers."

Parfois une phrase idiomatique se trouve transformée ad hoc. Ainsi Audubon, dans sa discussion avec l'Archevêque, dit: "Ne tournons pas autour du ciboire," et encore: "Va te faire mitre."

Nous entendons ailleurs, sur le mode tautologique: "La bonne cause doit triompher. On la reconnaît à ce qu'elle triomphe".

Les grands mots explosent quand ils sont jouxtés par une puérilité, comme dans le toast d'Audubon: "Eh bien, buvons au Salut de l'Empire et à ceux qui vont mourir et à l'heureuse issue de l'aventure et au grain de beauté de la petite Francine!" La censure militaire fait

les frais de la moquerie quand... les mots viennent à manquer. En effet, quand Audubon, désireux de savoir ce qui se passe sur son propre front, déplie un *Figaro* complètement blanc car complètement censuré, Laveste le rassure par la platitude : “Pas de nouvelles, bonnes nouvelles.”

Si l'on devait choisir dans la pièce une scène typique du traitement du militaire entre les mains de Boris Vian, on ne trouverait pas mieux que la scène 1 de l'Acte III. C'est celle où les quatre généraux initiaux sont dans leur abri de guerre. On y trouve, en résumé, des symptômes d'inadéquation et de régression, le jeu de société déjà mentionné, des jeux de langage automatique, du double-entendre, et surtout un spectacle de marionnettes où Dupont, Juillet et Laveste se réveillent, exécutent sur un déclic toute une série de gestes exactement semblables et concomitants, après quoi ils vont ensemble réveiller Audubon, qui, lui, vient de s'endormir après avoir en vain essayé de leur parler. La bataille peut faire rage au-dehors, là-haut, mais ici, dans l'abri, c'est un feu d'artifice de traits comiques tout aussi destructeur à sa façon. La pièce se termine comme plus d'une oeuvre surréaliste, par la mort sur scène d'un bon nombre de personnes, la destruction des personnages “signifiants” étant une façon de détruire leurs “référents”, en l'occurrence militaires.

C'est là la manière que Boris Vian a choisie pour donner cours à sa “colère désespérée, totale, contre l'absurdité de la guerre”. Il s'en prend aux responsables de cette absurdité. Il nous fait voir, non pas la gloire militaire, symbolisée par le bel uniforme, mais bien “l'envers de la veste”, avec sa vile doublure de turpitude. *Le Goûter des Généraux*,

c'est le festin de la colère de Vian, devenue nôtre. Un autre festin qui finit mal nous attend dans *Pique-Nique en campagne*, notre dernière pièce.

E. Pique-nique en campagne, Fernando Arrabal, 1959

Après la satire mordante de Vian, c'est Arrabal qui prend la relève pour faire du militaire, non une cible en lui-même, mais un agent qui fera voir le sort des innocents dans la stupidité de la guerre.

En effet, dans *Pique-nique en campagne*, Arrabal utilise deux très simples soldats-malgré-eux. Ceux-ci lui servent d'explosifs pour faire sauter le mythe guerrier. Le titre de la pièce, encore une fois, comporte un de ces jeux de mots chers aux surréalistes. On parle généralement de pique-nique à la campagne, mais ici nous sommes en campagne, c'est-à-dire au sein d'une opération militaire. Dès le départ l'énormité d'une telle improbabilité nous engage sur le chemin de l'absurde.

Le sujet de la pièce est bien en effet le projet, que les Tepan père et mère ont formé et mettent à exécution, d'aller pique-niquer avec leur fils militaire combattant quelque part sur le front. Point n'est besoin de nous demander comment ils savent où trouver leur fils en dépit de la censure assurant le secret: nous sommes ici dans le domaine de l'irréel. Le lieu est vaguement décrit dans les didascalies comme un "champ de bataille", avec "des fils barbelés d'un bout à l'autre de la scène" et "quelques sacs de sable"; il y a aussi à proximité un téléphone de campagne. Cet endroit est "Quelque part sur le front" et M et Mme Tepan sont, comme leur nom semble l'indiquer, M. et Mme "Tout le monde".¹¹ Ceci rejoint l'un des préceptes du Théâtre Nouveau, selon lequel "le principe d'identité est aboli." Ce

¹¹ Πᾶσι, Πᾶσι, Πᾶσι, en Grec ancien, signifie "tout". Arrabal utilise ce mot dans l'expression "théâtre panique," il entre aussi dans la composition du mot pantomime. D'où la référence plausible.

même précepte est encore affirmé par le nom des deux soldats: Zapo (Tepan) et son vis-à-vis allemand Zépo. Noms absurdes, qui rappellent les clowns de cirque, les pitreries des frères Marx et les drôleries chaplinesques. Il est une image du film *Le Dictateur*, qui n'est pas sans rapport avec les militaires de *Pique-nique*: c'est celle où le bon Charlot émerge de la fumée, totalement désorienté et ne sachant de quel côté se tourner. Cette figure, celle d'un homme dépassé par les événements, on l'imagine sur Zapo et sur Zépo, ou plutôt sur Zapo-Zépo, car les deux sont interchangeable. Cette interchangeabilité constitue l'un des faits les plus significatifs de la pièce, car elle décrit la croyance en la notion d'altérité belligérente traditionnelle; en effet, si Zapo = Zépo, ils s'annulent mutuellement de part et d'autre des fils barbelés. C'est là un fait qui n'échappe pas à Mme Tepan elle-même car, bien que de toute évidence peu portée à la réflexion intelligente, elle finit par poser l'importante question: "Pourquoi est-ce que vous êtes ennemi? ... Est-ce que c'est de naissance ou est-ce que vous êtes devenu ennemi par la suite?" En formulant cette question, qui s'impose à elle, Mme Tepan rejoint d'autres questionneurs tels que: Hector dans *La Guerre de Troie* et France dans *Bataille de la Marne*.

L'existence de l'état d'ennemi se trouvant ainsi détruite, on ne peut parler sérieusement de quelque chose qui n'existe pas, on rit de ceux qui croient à l'illusion. On s'en joue. C'est pourquoi les allusions au jeu abondent dans la pièce, renforçant l'aspect ludique.

Le jeu d'échecs est évoqué par les deux pions semblables, Zapo gris et Zépo vert, puis par les mouvements de cavaliers-chevaliers dont M. Tepan rappelle nostalgiquement le souvenir. Les divertissements de

la fête foraine se dressent derrière la question de Mme Tepan "Tu as fait un beau carton?", comme s'il s'agissait d'un stand de tir et non d'un champ de bataille. L'idée de sport apparaît quand Zapo dit, pour expliquer qu'on n'ait pas empêché ses parents de passer: "Ils ont dû croire que vous serviez d'arbitres". Quand Zapo et Zépo se plaignent tous deux d'ennui, Mme Tepan suggère qu'ils jouent ensemble l'après-midi. La guerre devient un jeu, l'espace scénique un espace ludique. Les "règles du jeu" sont mentionnées, à propos de la manière correcte de ficeler un prisonnier, probablement selon les règles de la Convention de Genève. M. Tepan, lui même ancien-combattant, dit à sa femme de ne pas "gâcher la fête" et se prête au jeu du déguisement, tout en reprenant l'image du "beau carton," de chasse burlesque cette fois: le pied sur le prisonnier comme sur une bête fauve descendue, M. Tepan se met sur la tête le casque de son fils, pour faire plus soldat.

Le fond sonore de la pièce est un mélange de bruits de guerre normaux: tir de fusils, mitraillettes, canons, et explosions d'obus d'une part, et d'autre part musique de pasodoble émanant du phonographe apporté par les Tepan. Or, le pasodoble est une musique de danse pour soir de fête sur la place du village. Sans doute faut-il encore une fois voir dans l'idée de jeu et de fête, si assidûment poursuivie dans cette pièce, la parodie du mythe antique de la guerre vue comme fête. Le son du pasodoble se prête admirablement à cette entreprise puisque, avec son rythme à 2/4 ou 6/8 il mime la marche militaire: il l'accélère comme pour accompagner un dessin animé, et la dépouille de toute pompe martiale. De plus, dansé comme il l'est souvent par des couples qui s'inversent sans cesse, il représente assez bien à nos yeux

le couple interchangeable Zapo-Zépo. Il n'empêche que la parodie de fête guerrière se terminera par une partie de quilles bien meurtrière dans le réel: nos quatre personnages, civils et militaires, se trouvent fauchés en un seul coup par la même boule-obus.

Ces militaires jumeaux, personnages chers à la tradition théâtrale depuis Victor Hugo, sont le destinataire de l'action, puisque le pique-nique a été préparé à l'intention de l'un et que l'autre en profite. Et pourtant ils ne paraissent pas être ceux qui en jouissent. Les principaux bénéficiaires en fait, sont les sujets eux-mêmes: les parents, poussés par l'affection familiale à apporter le pique-nique. Les militaires, eux, ont d'autres préoccupations. Instruits par l'expérience des dangers que présente pour eux la situation où ils se trouvent plongés sans l'avoir cherché, ils ont peur. Leur grand souci est d'assurer leur propre salut physique. Ils sont à eux-mêmes leur propre objet. Leur destinataire est une force aussi difficile à identifier que l'officier dont la voix rappelle Zapo à ses devoirs de garde par l'intermédiaire du téléphone de campagne. Cet objet militaire a l'apparence d'un adjuvant, mais il n'en est rien, sa fonction est plutôt celle d'un opposant, phénomène d'ambiguïté fréquent dans le théâtre, et que nous avons déjà rencontré plusieurs fois. La machine ne fait certainement rien pour pallier la solitude de Zapo, puisque, à toutes ses demandes de compagnie, la voix oppose un refus.

Tant pour Zapo que pour Zépo, la peur est l'émotion dominante. A la moindre alerte, ils se jettent derrière les sacs de sable, du même mouvement automatique et répétitif; ce genre de comique est chère aux clowns. Quand le hasard les met en présence l'un de l'autre pour la

première fois, ils se terrorisent mutuellement; dans un réflexe également clownesque, chacun de nos militaires se rend à l'autre, les mains levées. C'est Zapo qui se ressaisit le premier, car il a l'avantage d'être sur son propre territoire et en présence de sa famille.

La peur semble d'ailleurs être salutaire aux deux hommes, fi du courage et de l'insouciance! — car ce n'est que lorsqu'ils oublient d'avoir peur, dans la gaîté du pique-nique, qu'ils sont tués. Mort absurde et arbitraire, car Zapo et Zépo sont les victimes gratuites de quelque incompréhensible fatalité. A quoi sert le militaire? A être à la guerre (plutôt qu'à la faire) A quoi lui sert-il d'être à la guerre? A mourir. Sa mort n'est utile qu'aux brancardiers, en qui on pourrait voir le symbole de la mort, et dont elle justifie l'existence.

Le rôle de ces mêmes brancardiers, eux aussi des militaires, mais d'ordre secondaire, fait ressortir un autre trait de Zapo-Zépo: ils sont empreints d'un sentiment de culpabilité que ne justifie aucune faute apparente de leur part, mais qu'ils paraissent prêts à assumer sans question. Quand, par exemple, les brancardiers se plaignent de ne rien trouver à ramasser dans ce secteur, nos deux soldats se sentent honteux de n'être ni morts ni blessés, et s'en excusent — le sentiment de culpabilité semble remonter au temps de l'enfance: en effet, avant qu'on ne se mette à table, Mme Tepan passe en revue son fils soldat pour s'assurer qu'il maintient les bonnes habitudes de propreté qu'elle lui a inculquées, et le houspille comme elle le houspillait probablement petit garçon. Zapo est tout honteux et se sent obligé de donner des excuses: "J'ai dû me traîner par terre à cause des manoeuvres."

En fait Zapo et Zépo sont des enfants. Ils en ont la simplicité, l'innocence, la soumission à l'autorité, maternelle ou autre, qu'ils n'ont pas encore appris à défier; comme tous les enfants ils comprennent de travers les ordres et prescriptions des adultes et posent des questions qui semblent saugrenues à ceux-ci. Ainsi Zapo: "Et les grenades, qu'est-ce que j'en fais? Je dois les envoyer en avant ou en arrière?" Il ont aussi de l'enfance la confiance en la prière, qui, comme on le leur a enseigné au catéchisme, protège et absout. Ainsi, quand Zapo ne peut faire autrement que de tuer, il récite un "Notre Père" pour le repos de l'âme de sa victime; Zépo en pareille circonstance récite un "Je vous salue, Marie."

Ce désir de faire quelque chose, en compensation, pour ceux qui meurent, Zépo le démontre encore quand il explique sa manière de passer le temps qui pèse sur sa solitude: il fait des fleurs en chiffons. En ayant suffisamment envoyé à sa petite amie de l'arrière, il en donne maintenant une à chacun de ses copains tués, en un geste à la fois ridicule et touchant. Zapo, lui, trompe l'ennui avec le tricot. Nous le voyons tricotant "un pullover déjà avancé." Ce tricot est chargé de signifiés: on y voit le désir pathétique de faire quelque chose d'utile au milieu du gaspillage de temps et de vies qui entoure Zapo, et en même temps ou pense à la futilité de ce désir, puisqu'il ne finira même pas le tricot; on y voit encore quelque chose de rassurant qui le rattache à sa mère. Il y a là aussi une suggestion d'androgynie, qui n'est pas sans rappeler l'image de la Mythologie gréco-romaine représentant Hercule filant aux pieds de la Reine Omphale; le fait que Zapo n'a rien d'un héros ni d'un hercule tourne l'image en dérision.

L'empreinte de la volonté de parodier est partout dans la pièce. Elle réside souvent dans une sorte décalage entre les réflexions plus ou moins cliché d'un personnage et leur référent. Par exemple, à son fils soldat, Mme Tepan dit: "Il est mal élevé de tenir son fusil à table", calqué, mais en bougeant un peu le papier-calque, sur: "Il est mal élevé de tenir ses coudes sur la table", répété à satiété par toutes les mères du monde occidental. Zépo, fait prisonnier, proteste ailleurs. "Ne m'appellez pas "Monsieur le prisonnier," Dites "prisonnier" tout court," comme s'il faisait le modeste au sujet d'un titre de noblesse. Quand ce même Zépo dit aux brancardiers: "Je n'ai jamais eu de veine", c'est non pas pour s'apitoyer sur son propre sort, mais pour s'excuser de n'être pas blessé. De la part de Zapo, il suffit de mentionner cette phrase surprenante: "On ne peut entrer à la guerre que quand on est soldat," comme si la guerre était un lieu privilégié où il fallait mériter d'être admis.

Parfois la botte portée au mythe du héros est un peu plus directe. Ainsi à son père qui lui conseille de prendre l'air d'un héros pour la photo, Zapo demande: "Comment ça?" Ce à quoi le père répond: "L'air du boucher quand il racontait ses bonnes fortunes." Le rapprochement guerre-boucherie nous rappelle *L'Equarrissage pour tous*, de Vian. Plus loin, c'est de la bouche d'un brancardier que sortiront ces mots cruels et choquants: "Il faut espérer qu'on aura plus de chance dans une tranchée, qu'ils seront tous morts."

Pour compléter la parodie. Arrabal nous propose par la bouche de M. Tepan, cet ex-militaire, une solution qui appartient au domaine du surréalisme, quoique Zapo et Zépo la trouvent merveilleusement

évidente: “[C'est] très simple: toi, tu dis à tes copains que les ennemis ne veulent pas faire la guerre, et vous, vous dites la même chose à vos collègues. Et tout le monde rentre chez soi”: voilà qui a tout l'air d'une raillerie à l'adresse de tous les idéalistes qui s'obstinent en vain à chercher des plans de paix durable. Surréaliste aussi, l'extermination, dû à un unique éclatement d'obus, de tous les personnages.

En conclusion, disons que les militaires Zapo et Zépo représentent la masse des simples soldats de tous bords qui tiennent le front, attendent, se battent et meurent sans avoir jamais su pourquoi. L'idée d'héroïsme ne les effleure jamais, ils ne connaissent que l'angoisse. C'est cette angoisse qui le livre à une “parodie d'existence” et qu'Arrabal veut évoquer par “le sentiment d'une angoisse, d'une duperie”.

On pourrait voir en Zapo et Zépo les victimes des généraux qui figurent dans les pièces précédentes de cette troisième partie. Mais Vian ne s'arrête pas aux responsables. C'est “la vie qui est comme ça” ainsi que le dit la chanson. Et la mythologie n'explique rien; elle n'est qu'un piège culturel, que l'auteur raille à diverses reprises: dans l'image sous-entendue d'Hercule, ainsi que dans celles de la chèvre et du cheval.

Le cheval, cet animal favori de M. Tepan, et symbole du rapport dominé – dominant, nous ramène au père de Zapo. Il joue le rôle de l'ex-Capitan déchu qui radote et se répète, et est constamment rappelé au temps présent par Zapo et Zépo; de plus il contredit ses origines, objet de sa nostalgie, en proposant cette solution à la guerre

mentionnée plus haut. Il nous aide à mesurer la distance qui sépare l'image du militaire chez Arrabal de celle de la vieille tradition dramatique.

Pour finir, nous dirons qu'il y a dans *Pique-nique en campagne* une démonstration d'absurdité insolvable qu'Arrabal mène tambour-battant avec les thèmes et les techniques qui lui sont chers et qui sont ceux que nous avons énumérés au cours des pages qui précèdent.

F. Conclusion de la Troisième Partie

Dans les pièces du chapitre précédent, le militaire était “sur la sellette”; autrement dit, on le questionnait, on l'évaluait. Dans celles de ce troisième et dernier chapitre nous voyons qu'il a été jugé et trouvé défectueux. Aussi le traîne-t-on dans la boue. Il devient la risée de tous. On lui fait payer ses manquements.

S'il est général en retraite, on le livre ici en pâture à un fauve de fantaisie qui l'avale et le régurgite avec dégoût, là en monture à un enfant de neuf ans qui l'enfourche et l'éperonne, là encore en proie à la folie et au suicide.

S'il est officier d'active, on le montre bête, puéril, incohérent et snob. Totalement incompetent, il invente des guerres dont il ne comprend pas le pourquoi, et dont l'issue lui importe peu. Il se tue sottement en jouant avec son revolver.

S'il est Troisième Classe, c'est à peine s'il existe; il ne comprend rien à ce qui lui arrive et ne sait pas réagir. D'être innocent ne lui sert à rien et il meurt quand même en dansant au milieu des balles.

Tous ces militaires parlent en clichés, en platitudes, en calembours. Souvent ils évoluent à la manière de clowns ou de marionnettes. Ils n'ont aucune profondeur de caractère, ils sont tout en surface.

Ils sont le reflet d'un pacifisme irrévérencieux selon lequel le mythe du guerrier ne peut être pris au sérieux: on ne peut croire à ce qui est absurde et il est absurde de s'employer à faire le travail de la mort.

Il n'y a d'autre ressource que de pulvériser ce mythe par la raillerie. C'est ce à quoi, nous venons de le voir, Cocteau, Vitrac, Vian et Arrabal se sont appliqués, rompant sans compromis avec la tradition.



CONCLUSION

Nous nous sommes efforcée, au cours de ce travail, de vérifier la thèse dont nous avons établi les prémisses dans notre introduction. Dans nos trois chapitres, nous avons examiné une dizaine de pièces qui nous ont permis de voir une évolution dans l'image du militaire sur la scène. Nous avons exposé nos conclusions à la fin de chaque chapitre. Nous ne croyons pas devoir les répéter ici. Par contre, il nous paraît utile maintenant d'élaborer quelques synthèses. Pour ce faire, nous allons choisir quelques traits qui ressortent de ce que nous avons appris, et d'en suivre la piste au travers des pièces.

Le premier de ces traits concerne le langage. Il est intéressant de constater que ce sont des militaires, en la personne de Tête d'Or, de Cyrano et du Général de Romains, qui ont offert au théâtre en vers des funérailles splendides, comme si leur image glorieuse leur avait conféré le droit de lui rendre les derniers honneurs. D'ailleurs Tête d'Or, et surtout Cyrano, par sa popularité jamais encore démentie, contribuent à lui assurer la fidélité du souvenir.

Ces funérailles soulignent la rupture définitive qui s'est effectuée dans la littérature au moment de la première guerre mondiale, laquelle rupture est aussi mise en évidence par les titres des pièces. Il se trouve que, à l'exception de *Bataille de la Marne*, tous ces titres comportent un jeu de mots ou une juxtaposition insolite de mots, incorporant un terme militaire ou un symbole de guerre ou de violence

associé à un autre qui lui est tout à fait étranger. Les titres annoncent les jeux de langage que l'on trouve à l'intérieur des pièces: néologismes, répétitions, calembours, lieux-communs utilisés à des fins peu communes, autant d'éléments qui donnent au langage une fonction satirique. A mesure que les titres deviennent de plus en plus bizarres, la satire à l'intérieur de la pièce devient plus provocante et mordante. On est loin des traits d'esprit de Cyrano, on est surtout loin du vers. Le langage éclaté a remplacé le vers; si avec celui-ci on pouvait célébrer les héros, celui-là est plus apte à railler les héros déchus.

Une même dégradation est évidente en ce qui concerne le rôle de la Mythologie, classique ou autre, qui est généralement associée à la guerre et au militaire. Elle est présente sous une forme ou une autre dans toutes les pièces. Mais, passé la période héroïque du premier chapitre, et exception faite ensuite pour *Bataille de la Marne*, la mythologie est prise de moins en moins au sérieux: à Giraudoux, comme à Cocteau et à Anouilh, elle ne sert guère que de tremplin à une thèse; Victrac dénigre l'humanisme académique; pour Vian et Arrabal tout écho de mythologie ne sert que de prétexte à railler, en un effort délibéré de démystification. Les héros à l'antique ont, après 1918, graduellement fait place à des pantins qui les parodient.

Indéniablement liée à cette notion de reniement du héros militaire traditionnel est la réévaluation de la notion de Patrie. Dans les pièces que nous avons étudiées, elle se voit de plus en plus mise en question. Cette notion ne concerne pas Tête d'Or; son moi et son Dieu lui en tiennent lieu. Elle est sous-entendue dans *L'Armée dans la Ville*; elle existe fortement en Cyrano, mais chez lui, elle prend plutôt une

forme de chauvinisme régional. Dans *Bataille de la Marne* elle est très évidente, et coïncide avec un fort attachement à la glèbe et au village. Dans *La Guerre de Troie*, “mourir pour la Patrie” est très discuté. Le démagogue Demokos adopte, avec Priam et les autres vieillards, le point de vue traditionnel:

“La pire lâcheté est de ne pas préférer à toute mort la mort pour son pays” (I, vi)

C'est encore Démokos qui désire transformer en chant de guerre le chant national des Troyens, trop “anodin” à son avis pour donner aux soldats l'ardeur au combat; il se propose d'y ajouter une liste d'invectives ayant pour cible les ennemis, et des médailles pour récompenser la bravoure. A ses vues s'opposent celles d'Hector, d'Andromaque et des autres Troyennes:

“Où est la pire lâcheté? Paraître lâche vis-à-vis des autres, et assurer la paix? Ou être lâche vis-à-vis de soi-même et provoquer la guerre?

On meurt toujours pour son pays!
Quand on a vécu en lui digne, actif, sage,
c'est pour lui aussi qu'on meurt.” (I, vi)

Evidemment, Giraudoux parle ici par la bouche d'Andromaque. Déjà, dans *Siegfried*, il s'était livré à de semblables déclarations. Chez Anouilh, la Patrie est implicitement critiquée dans les récits de conquête coloniale, et, dans *Hurluberlu*, elle se trouve entre les mains de dirigeants peu honorables.

Ainsi mise en question dans les pièces de la deuxième partie, la notion de Patrie devient dépréciée et risible dans celles de la troisième. Dans *Victor*, un poème patriotique sert à déclencher l'ultime crise de folie d'Antoine. Dans *Le Goûter*, les mots: “Travail, Famille, Patrie,” de triste mémoire car ils furent la devise de l'ex-Maréchal Pétain, sont

bafoués, parce que utilisés hors de contexte par Audubon; dans *Le Goûter* encore, Ching-Ping-Ling, à qui Plantin offre la Grand-Croix de la Légion d'Honneur — généralement décernée pour services exceptionnels rendus à la Patrie —, remercie en disant l'avoir déjà reçue cinq fois. La notion de Patrie se trouve donc de plus en plus dévalorisée au fur et à mesure que nous nous éloignons de l'esprit de revanche et de chauvinisme de 1871, et que le champ des préoccupations s'élargit jusqu'à atteindre l'échelle mondiale, puis nucléaire. Cette dévalorisation est mise en évidence de la manière la plus convaincante dans *Le Goûter* par les paroles du Président Plantin qui résume ainsi ce que la Patrie française se doit à elle-même:

“... Avec un passé historique comme le nôtre, ... nous nous devons, dans ce domaine comme dans celui de la cuisine, de la couture, du champagne ou des parfums, de rester à la tête de la civilisation.”^{p.315}

Y a-t-il là des valeurs vraiment dignes qu'on fasse la guerre pour elles? raille Vian.

Quelle que soit la sottise de cette déclamation, le mot “champagne” qu'elle contient nous arrête au passage car il nous rappelle un autre trait intéressant de l'image du militaire: la place importante qu'y tiennent le boire et le manger. Si l'on compte que labourage et pâturage, l'olivier et la vigne, représentent des nourritures en puissance, on retrouve ces activités dans toutes les pièces. Même Tête d'Or, tout gorgé de nourritures spirituelles et célestes qu'il est, apparaît en train de partager son pain et son eau avec la Princesse. Le reste des militaires va de banquets de noces en pique-niques, en passant par les dîners d'anniversaire, les repas de famille et les

goûters. Il va sans dire que le ton varie dans le traitement de cet aspect du militaire comme dans les autres. Ragueneau, le cuisinier-pâtissier ami de Cyrano, était aussi poète. Puis la tarte du duc d'Aumale mentionnée dans *Les Mariés de la Tour Eiffel* annonce la décadence; le toast du général le Lonségur à Victor se révélera être l'avant-coureur d'absurdes désastres, de même que le goûter des généraux et que le pique-nique des Tepan-Zapo-Zépo. En fait, cette visite des Tepan sur le front pourrait bien être la parodie de l'expédition de Roxane en compagnie de Ragueneau au siège d'Arras, dans son carrosse bourré de victuailles destinées aux Cadets de Gascogne.

Cette association nourriture-militaire doit être interprétée comme un rappel des festins et orgies ritualistes de toutes sortes qui ont toujours accompagné le mythe de la fête guerrière. Le fait que ce rappel tourne à la dérision souligne encore une fois la volonté de démystification dans les pièces traitées dans notre troisième partie.

Enfin, si le militaire a d'étroits liens avec la bonne chère, il en a tout autant avec l'amour, cette autre forme de conquête. Le plus grand conquérant, Tête d'Or, et le Général le plus dédié à sa tâche, celui de *L'Armée dans la Ville*, sont au-dessus de l'amour charnel: l'un s'aime soi-même, l'autre aime son armée. Cyrano aime d'un amour impossible et malheureux et se dévoue au bonheur des autres et à son métier. Tous trois inspirent l'amour d'une femme par leur noblesse. Chez Giraudoux, l'aventure amoureuse est de courte durée, mais d'effets dévastateurs; par contre l'amour conjugal y est profond et motivateur d'actions nobles. Il n'en est pas de même pour les généraux d'Anouilh:

ils regrettent le temps des amours, qui pour eux a fait place à celui des scènes de ménage; ils vont se consoler ... avec les bonnes à la cuisine! Dans *Le goûter*, les amours d'Audubon se réduisent à quelques "cotillons"; il semble que Laveste soit plus préoccupé du bien-être de son vieux père que de celui de sa femme; Dupont n'aime que les plombiers. Les généraux de Cocteau et de Vitrac exhibent juste un brin de paillardise, sans plus. Dans *Le Goûter* et *Pique-nique* nous avons aussi une image d'amour filial, mais anormalement puéril et attardé.

On voit que, en ce qui concerne les militaires, l'amour humain normal et la tendresse ne sont pas de mise chez les auteurs héritiers du mouvement surréaliste. L'échec dans ce domaine est le signe d'une inadéquation morale.

Cette dévalorisation du militaire, qui s'affirme de tant de manières, reflète certainement les doutes, graduellement transformés en angoisses puis en désespoir, qui ont assailli les esprits à partir de 1920. Ces angoisses étaient d'autant plus pénibles qu'elles avaient brutalement dû succéder à la confiance et à l'espoir qui avaient accueilli le vingtième siècle. Quand nous regardons en arrière, il nous semble que l'embrasement qui, à la fin de *Tête d'Or*, annonçait une ère nouvelle, est devenu l'éclat aveuglant de la bombe atomique. Quel super-héros faudrait-il enfanter pour parer à un tel fléau? Les pauvres militaires n'en paraissent que plus dérisoires à l'échelle atomique. La dérision dont les crucifient les dramaturges traduit l'angoisse qui est au coeur de tous. Cette angoisse, exacerbée par la plausibilité d'une guerre nucléaire, est si vive que presque personne n'ose mentionner dans les

pièces cette bombe à laquelle tout le monde pense. La seule allusion qui y soit indirectement faite se trouve dans *Le Goûter* où nous voyons le G.Q.G. occuper un abri souterrain qui rappelle fort un abri anti-nucléaire.

Pourtant le pessimisme qui éclate en rires dans les pièces de la deuxième et surtout de la troisième parties de notre étude ne signifie pas que leurs auteurs souhaitent ou entrevoient la disparition de l'armée, du moins pas jusqu'à la Bombe ... Dans plusieurs de ces pièces, la relève est assurée, généralement par des enfants. Par exemple, dans *Les Mariés* le petit garçon s'en va main dans la main avec le général; chez Anouilh, les enfants, en parodiant papa-maman, s'engagent sur la même voie. Dans *Le Goûter* c'est non pas un enfant mais un être non moins puéril qui assure la survie de la tradition: il s'agit du Général Dupont d'Isigny qui passe en traînant un petit canon, aux accents d'une frêle Marseillaise. Et enfin dans *Pique-nique*, une fois morts les pique-niqueurs, restent les brancardiers. Nous avons dit qu'ils pouvaient signifier la mort, ils peuvent aussi signifier la compassion puisqu'ils portent la croix rouge humanitaire et pacifique.

Il serait intéressant de compléter notre étude, si temps et place le permettaient, par une comparaison des aspects du militaire entrevus avec ceux qu'on trouverait parallèlement dans d'autres pièces, telles que *Paolo-Paoli* d'Adamov, et surtout *Le Balcon* de Genet, où un autre général avide d'illusion servirait à renforcer l'aspect ludique de ceux de notre troisième partie. Egalement riche en découvertes serait probablement une comparaison semblable avec des personnages militaires de romans et même de chansons contemporaines, telles que *Le Déserteur*

de Vian. Enfin, nous trouverions une autre source de témoignages précieux dans les vaudevilles et les comédies du Théâtre de Boulevard: nous pensons ici à Courteline, à Feydeau, à Achard, à Guitry.

Il nous semble pour l'instant plus approprié de terminer, comme nous avons commencé, en compagnie du Capitan. Pauvre Capitan! Il a, depuis Cyrano et Flambeau, perdu de son panache. Déjà, dans *La Guerre de Troie*, il avait perdu ses plumes. Il s'est, depuis, abîmé dans les réminiscences et les regrets; son image s'est fanée comme les très vieux portraits. C'est à peine s'il est encore visible dans un M. Tepan et dans un Général Dupont. Mais qui sait? Il a survécu à beaucoup de choses au cours des siècles. Nous n'oublions pas que, quand tous ses collègues se sont tués à coups de roulette russe, c'est Dupont qui reste.

BIBLIOGRAPHIE

A. Textes des pièces étudiées

- Anouilh, Jean. *Ardèle ou la Marguerite et La valse des toréadors*. Paris: La Table Ronde, 1948.
- Arrabal, Fernando. *Pique-nique en campagne*, dans *Panorama du Théâtre Nouveau*, Vol. 3, Ed. Jacques Benay et Reinhard Kuhn. New York: Appleton-Century-Crofts, 1967.
- Claudé, Paul. *Tête d'Or*. Paris: Mercure de France, 1959.
- Cocteau, Jean. *Les Mariés de la Tour Eiffel*, dans *Oeuvres complètes de Jean Cocteau*. Vol. 7. Genève: Marguerat, 1946-51.
- Genet, Jean. *Le Balcon*, dans *Panorama du Théâtre Nouveau*. Vol. 2, Ed. Jacques Benay et Reinhard Kuhn. New York: Appleton-Century-Crofts, 1967.
- Giraudoux, Jean. *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Paris: Larousse, 1971.
- Obey, André. *Bataille de la Marne*, dans *Théâtre*. Tome premier. Paris: Gallimard, 1948.
- Romains, Jules. *L'Armée dans la Ville*. Paris: Mercure de France, 1911.
- Rostand, Edmond. *Cyrano de Bergerac*, texte présenté et commenté par Jacques Truchet. Paris: Lettres Françaises, 1983.
- Vian, Boris. *Le Goûter des généraux*. Paris: Union Générale d'Édition, 1965.
- Vitrac, Roger. *Victor, ou Les Enfants au pouvoir*. Paris: Gallimard, 1946.

B. Ouvrages consultés

- Astier, P. A. G. *Ecrivains français engagés: la génération littéraire de 1930*. Paris: Nouvelles Éd. Debrèsse, 1978.

- Barthes, Roland. *S/Z Essai*. Paris: Editions du Seuil Collection "Tel Quel", 1970.
- . *Addresses, essays, lectures*. London: Fontana, 1977.
- Beaumarchais, J. P., Couty D. et Rey A. *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris: Bordas, 1984.
- Behar, Henri. *Etudes sur le théâtre dada et surréaliste*. Paris: N.R.F. Gallimard, 1967.
- Beigbeder, M. *Le Théâtre en France depuis la Libération*. Paris: Bordas, 1959.
- Bens, Jacques. *Boris Vian*. Paris: Bordas, 1976.
- Bernardin, Napoléon, Maurice. *La Comédie Italienne en France et les théâtres de la foire et du boulevard 1570-1791*. Genève: Slatkine Reprints, 1969.
- Berry, Madeleine. *Jules Romains: sa vie, son oeuvre*. Paris: Ed. du Conquistador, 1953.
- Beynon, John S. *Anouilh: L'Alouette and Pauvre Bitos*. London: Grant and Cutler Ltd., 1984.
- Boak, Denis. *Jules Romains*. New York: Twayne Publishers, 1974.
- Body, J. *Giraudoux et L'Allemagne*. Paris: Didier, 1975.
- Bouthoul, Gaston. *La Guerre*. Paris: P.U.F. Que Sais-je?, 1973.
- Brenner, J. *De 1940 à nos jours*. Paris: Fayard, 1978.
- Brunetière, Ferdinand. *Les Epoques du théâtre français: conférences*. Paris: Hachette, 1901.
- Claudel, Paul. *Mes idées sur le théâtre*. Paris: Gallimard, 1966.
- de Comminges, Elie. *Anouilh: Littérature et politique*. Paris: Librairie Nizet, 1972.
- Corvin, Michel. *Le Théâtre nouveau en France*. Paris: P.U.F. Que Sais-je?, 1980.
- Creighton, David. *Deeds of Gods and Heroes*. Toronto: MacMillan Co. of Canada Ltd., 1967.
- Cuisenier, André. *Jules Romains et l'Unanimisme*. Paris: Flammarion, 1934.
- Daetwyler, Jean-Jacques. *Arrabal*. Lausanne: L'âge d'Homme, 1975.

- Daniel, Joseph. *Guerre et Cinéma: Grandes illusions et petits soldats, 1895-1971*. Paris: Armand Colin, 1972.
- Doat, Jan. *Théâtre Portes Ouvertes*. Montréal: Cercle du Livre de France Ltée, 1970.
- Duchartre, Pierre-Louis. *La Comédie Italienne*. Paris: Librairie de France, 1924.
- Dupeu, Georges. *La Société française: 1789-1960*. Paris: Armand Colin, 1964.
- Duvignaud, Jean. *Sociologie du théâtre: Essai sur les ombres collectives*. Paris: P.U.F., 1965.
- Duvignaud, Jean et Lagoutte, J. *Le théâtre contemporain: Culture et Contre-culture*. Paris: Larousse, 1971.
- Elam, Keir. *Semiotics and Literature: the semiotics of theatre and drama*. London: Methuen, 1980.
- Falb, Lewis, W. *Anouilh: Criticism and interpretation*. New York: Frederick Ungar Pub. Co., 1977.
- della Fagia Amoia, Alba. *Edmond Rostand*. Boston: G. K. Hall and Co., 1978.
- Fraigneau, André. *Cocteau par lui-même*. Paris: Ed. du Seuil, 1957.
- Gerrard, Charlotte, F. *Religion as a Dramatic Target in XX C. France. Voices of Conscience*, Ed. Raymond J. Cormier. Philadelphia: Temple U. Press, 1972.
- Ginestier, Paul. *Jean Anouilh*. Paris: Seghers, 1969.
- ✓ Guicharnaud, Jacques. *Modern French theatre*. New Haven Conn.: Yale U. Press, 1967.
- Guichemerre, R. *La Comédie avant Molière: 1640-1660*. Paris: Colin, 1972.
- Homer. *The Iliad*. translated by W.H.D. Rouse. New York: Mentor, 1939.
- . *The Odyssey*. translated by W.H.D. Rouse. New York: Mentor, 1937.
- Jolivet, Philippe. *Le Théâtre de Jean Anouilh*. Paris: Ed. Michel Brient et Cie, 1963.
- Knowles, Dorothy. *French Drama of the Inter-War Years 1918-1938*. London: Harrap, 1967.

- Kselman, Thomas, A. *Miracles and Prophecies in XIX France*. New Brunswick, N.J.: Rutgers U. Press, 1983.
- Lalou, René. *Histoire de la littérature française contemporaine de 1870 jusqu'à nos jours*. Paris: P.U.F., 1922.
- Leclerc, Guy. *Les grandes aventures du théâtre*. Paris: Ed. françaises réunies, 1965.
- Ledésert, R. P., et D. M. *Histoire de la littérature française*. Tome 2, London: Edward Arnold and Co., 1949.
- Leroy, G. *Le Théâtre et les consciences*. Paris: Spes, 1927.
- Lesort, Paul-André. *Paul Claudel par lui-même*. Paris: Ed. du Seuil, 1963.
- Madaule, Jacques. *Le Théâtre de Paul Claudel: Introduction et Chronologie de la vie et de l'oeuvre*. Paris: Pléiade N.R.F., 1948.
- Mercier-Campêche, Marianne. *Le Théâtre de Claudel*. Paris: J. J. Pauvert, 1968.
- Morand, Paul. *1900*. Paris: Ed. de France, 1931.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Editions Sociales, 1980.
- Perche, Louis. *Paul Claudel*. Paris: Ed. Pierre Seghers, 1948.
- . *Jarry*. Paris: Editions Universitaires, 1965.
- Phelps, William, Lyon. *Essays on Modern Dramatists: Rostand*. New York: The Macmillan Co., 1921, pp. 229-278.
- Preziosi, Donald. *Semiotics: Architecture, language and meaning*. La Hague: Maury Montry, 1979.
- Pronko, Leonard, C. *Théâtre d'avant-garde: Beckett, Ionesco, et le théâtre expérimental en France. Traduit de l'américain*. Paris: Denoël, 1963.
- Ripert, Emile. *Edmond Rostand: sa vie, son oeuvre*. Paris: Hachette, 1968.
- Roberto, Eugène. *Claudel insolite*. Ottawa: Ed. de l'U. d'Ottawa, 1977.
- Romains, Jules. *Réponse au discours de réception de M. Jean Rostand à l'Académie Française*. Paris: N.R.F. Gallimard, 1960.
- . *Souvenirs et confidences d'un écrivain*. Paris: Lib. Arthème Fayard, 1958.

- Robichez, J. *Le Théâtre de Giraudoux*. Paris: Sorbonne, Soc. d'Ed. d'Enseignement Supérieur, 1976.
- la Sainte Bible*. Version Synodale. Paris: 58 rue de Clichy, 1936.
- Sandbach, P. H. *The comic Theatre of Greece and Rome*. London: Chato and Windus, 1977.
- Saurat, Denis. *Tendances*. Paris: Le monde moderne, 1928.
- . *Perspectives*. Paris: Stock, 1938.
- Savona, Jeannette, L. *Jean Genet*. New York: Grove Press Inc., 1984.
- Schifres, Alain. *Entretiens avec Arrabal*. Paris: Ed. Pierre Belfond, 1969.
- Self, Edmond. *Le Théâtre français contemporain*. Paris: Albin Michel, 1950.
- Seignobos, Charles. *Histoire sincère de la nation française*. Paris: P.U.F., 1946.
- Sorlin, Pierre. *La Société française*. V. 2, T1: 1840-1914, pp. 94-96. T2: 1914-1968, p. 137. Paris: Arthaud, 1969.
- Thibaudet, Albert. *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*. Paris: Stock, 1952.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Editions Sociales, 1977.
- Vaudrome, Pol. *Jean Anouilh: un auteur et ses personnages*. Paris: La table ronde, 1965.
- Versini, Georges. *Le Théâtre français depuis 1900*. Paris: P.U.F. Que Sais-je?, 1970.
- Vier, Jacques. *Le Théâtre de Jean Anouilh*. Paris: Sorbonne SEDES, 1976.
- Wadsworth, Philip, A. *Molière and the Italian Theatrical tradition*. New York: French Literary Publications Co., 1977.
- Watson, Harold, A. *Paul Claudel's immortal heroes: a choice of deaths*. New York: Rutgers U. Press, 1971.
- C. Article
- Pocknell, Brian. Giraudoux *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* and Homer's *Iliad*: the scales of Zeus, in *Modern Drama*. Toronto: June 1981.