

Le soldat dans le théâtre de Hugo

Article paru dans *Hugo et la guerre*, actes du colloque de Paris VII, textes réunis par Claude Millet, Maisonneuve et Larose, 2002.

On a souvent remarqué que la représentation de la guerre était obscène au théâtre¹. Les pièces dont elle est le sujet principal ou secondaire en proposent le plus souvent une image détournée, partielle ou épurée : mise à distance dans le hors-scène (*Les Perses* d'Eschyle, *Don Alvaro* de Rivas), réduction scénique à des combats singuliers (le théâtre historique de Shakespeare), esthétisation des assauts par la chorégraphie du ballet (*Alceste* de Quinault et Lulli²), représentation des arrières (*Les Paravents* de Genet, où la guérilla est insaisissable). Or le problème que la guerre pose à

¹ Pour une mise au point récente sur la question, voir Georges Zaragoza, « La guerre au théâtre, une dramaturgie de l'obscène », *L'Information littéraire*, 2001, n°3.

² Je remercie Frédéric Briot d'avoir attiré mon attention sur ce cas.

la représentation théâtrale n'est ni celui de la violence ni celui des changements de lieu : dans le théâtre élisabéthain, le théâtre historique de la Révolution et de l'Empire, comme dans le théâtre romantique, les scènes de mort violente, comme les scènes de foule ou d'extérieurs, ne posent pratiquement plus de problème esthétique, *a fortiori* technique, de représentation. L'obscénité de la guerre tient en réalité à l'impossibilité dans laquelle se trouve le spectateur de répondre d'une manière ou d'une autre au spectacle d'une barbarie institutionnalisée et universelle.

Aussi la représentation de la guerre dans le théâtre historique de la première moitié du XIXe s. se fait-elle le plus souvent par l'intermédiaire du tableau de genre emprunté à la peinture d'histoire représentant l'avant, l'après ou les à-côtés de la bataille (plaines enneigées de Russie, soldats au bivouac, etc.). Dumas sacrifie à cette mode dans son *Napoléon Bonaparte*, avec la spectaculaire scène à faire de la Bérézina. Hugo, pour sa part, se refuse même à ces tableaux de genre, à faire de la guerre quelque spectacle que ce soit. L'opération du théâtre sera précisément de ne pas montrer le théâtre des opérations, mais de faire voir, à l'échelle du personnage, le *gestus* propre à chaque catégorie de soldat, du sbire au grand guerrier, en passant par le vétéran et le citoyen-volontaire, catégories fort distinctes dans leurs rapports à la chose militaire, comme dans leurs présences scéniques. Pour ménager la distance critique nécessaire au jugement, le soldat n'est jamais à l'œuvre en tant que guerrier : les seuls soldats que l'on voit au travail sont des sbires, et inversement, les personnages de grands guerriers, car il y en a, ne sont jamais vus en action, leurs exploits parvenant sous la forme de récits rétrospectifs, longtemps après que de la guerre, ils soient, à tous les sens du terme, revenus.

L'UTILITE

Les soldats figurent en petits caractères à la fin de presque toutes les listes de personnages, soit sous l'appellation générique « soldat », soit sous l'appellation

spécifique de leur arme : « archers, hallebardiers, pertuisaniers »³, et le plus souvent au milieu d'autres groupes : ainsi, dans *Hernani*, « montagnards, seigneurs, soldats, pages, peuple, etc. »⁴. Le puissant fait fréquemment son entrée entouré de soldats, tel Don Carlos dont l'entrée dans le château de Don Ruy Gomez est commandée par la didascalie :

« Entre Don Carlos en habit de guerre, suivi d'une foule de gentilshommes également armés, de pertuisaniers, d'arquebusiers, d'arbalétriers »⁵.

Don Carlos est ici en déplacement, et tout déplacement du roi est potentiellement offensif, la garde se changeant instantanément en armée.

La présence scénique de ces soldats est le plus souvent muette, ce qui explique qu'ils soient cantonnés aux didascalies, et que bien souvent les mises en scène contemporaines en fassent l'économie. Mais en 1830, ces utilités étaient bien présentes sur scène, signes intermédiaires entre le décor et les personnages, rôle collectif caractérisé par l'uniformité du costume et l'arme identifiante. Elles représentent par métonymie la puissance punitive ou mortifère du puissant. C'est le cas notamment des démonstrations de force, par exemple l'apparition spectaculaire de Cromwell en statue du commandeur surprenant les conjurés :

« les cavaliers étonnés se retournent, et voient le fond du théâtre occupé par une multitude de soldats portant des torches, sortis de tous les points du jardin et de toutes les portes du palais. [...] Toutes les fenêtres de White-Hall s'illuminent subitement, et montrent partout des soldats armés de toutes pièces. Cromwell, l'épée à la main, se dessine sur ce fond étincelant. »⁶

³ *Cromwell*, acte I, sc.1, p.4. Toutes les références sont empruntées à l'édition « Bouquins », Robert Laffont, s.l.d. Jacques Seebacher et Guy Rosa : *Théâtre I* présenté par Anne Ubersfeld, *Théâtre II* présenté par Arnaud Laster.

⁴ *Hernani*, p.544.

⁵ *Ibid.*, acte III, sc. 5, p.605.

⁶ *Cromwell*, acte IV, sc. 8, p.283.

Quand il agit, le soldat n'est plus un simple signe, il devient l'exécuteur des basses œuvres. Ainsi, dans *Marion de Lorme*, c'est un groupe de soldats qui repousse en silence Marion après le duel⁷. Au dénouement, les soldats « inondent le théâtre⁸ » pour emmener les condamnés à la mort. Dans *Torquemada*, les soldats muets obéissent au roi qui leur commande de pendre le prieur⁹.

Il peut arriver, rarement, que le rôle de ce soldat-gendarme, excédant la pantomime, comporte quelques mots ; mais quand il en est doué, sa parole reste rare, et consiste toujours à répéter sur le mode prescriptif le discours de la loi. Ainsi, dans *Cromwell*, le chef des archers redouble le crieur public, énonçant à sa suite le décret de jeûne extraordinaire. Dans *Les Burgraves*, un soldat entre le fouet à la main pour ordonner aux esclaves de se mettre au travail. Quatre vers lui suffisent, aussitôt relayés par le geste ; c'est la didascalie, et donc, sur scène, une pantomime relativement longue, qui se charge de montrer en silence la violence policière exercée par ces gens d'armes :

« Les prisonniers ramassent leurs outils, s'accouplent en silence et sortent la tête basse sous le fouet du soldat.¹⁰ »

Dans tous les cas, la présence muette des soldats impose le silence à toute revendication, aussi juste soit-elle.

Cette omniprésence de l'armée disparaît dans les drames modernes du *Théâtre en Liberté*. Mais l'emploi du sbire subsiste. Dans *Mille Francs de récompense*, il est assumé par l'huissier vêtu de noir suivi de ses recors en redingote¹¹, qui viennent confisquer les meubles de la famille du major Gédouard, et par les gendarmes qui emmènent Glapieu en prison au dénouement. Leur présence scénique est assez

⁷ *Marion de Lorme*, acte II, sc.5.

⁸ *Ibid.*, acte V, sc.7, p.817.

⁹ *Torquemada*, partie I, acte I, sc.1.

¹⁰ *Les Burgraves*, 1ère partie, sc.3, p.175.

¹¹ *Mille Francs de récompense*, acte I, sc.3.

semblable : tout comme les soldats de l’Ancien Régime, huissiers et gendarmes sont des utilités muettes, mais pas moins redoutables. Ils n’obéissent plus aveuglément à un puissant individualisé, mais à une justice elle-même aveugle et sourde.

LE CHEF D’ETAT, CHEF DES ARMEES, ET LE GRAND GUERRIER

La présence du soldat comme principal indice du pouvoir royal, bien plus que la couronne et le sceptre, qui ne figurent pas explicitement dans les didascalies, fait du chef de l’Etat d’Ancien Régime avant tout un grand chef militaire. Cromwell, pour sa première entrée en scène, apparaît habillé en « habit militaire fort simple », avec une « longue épée »¹². Rochester le définit comme un « prédicant-soldat »¹³. Pour Triboulet, François Ier est avant tout « un gagnant de batailles (...) l’homme de Marignan ¹⁴», et Saint-Vallier rappelle qu’il y fut « sacré chevalier par Bayard ¹⁵».

Le souverain est celui qui peut à tout moment entrer en guerre, pour les meilleures raisons (la défense nationale), ou les pires (la défense de ses intérêts privés). Ainsi, Lucrece Borgia menace son mari, s’il ne veut pas céder à son caprice, de faire appel à son frère, le « Valentinois qui est à Forli avec quinze mille hommes de guerre ¹⁶». Le duc d’Este ne se laisse pas impressionner, et lui répond sur un ton plus belliqueux que conjugal :

« Par le ciel ! j’ai des soldats plein ma ville et plein ma seigneurie, et j’en suis un moi-même ¹⁷».

Cette question de la responsabilité politique du chef de guerre devient d’ailleurs la problématique centrale des *Burgraves*, où la guerre civile entretenue par les féodaux rhénans transforme les soldats en bandes armées. Cette situation lamentable est exposée

¹² *Cromwell*, acte II, sc.2, p.62.

¹³ *Ibid.*, acte II, sc. 16, p.128.

¹⁴ *Le Roi s’amuse*, acte V, sc.3, p.948-949.

¹⁵ *Ibid.*, acte I, sc.5, p.870.

¹⁶ *Lucrece Borgia*, acte II, partie I, sc.2, p.1012.

¹⁷ *Ibid.*, acte II, partie I, sc.4, p.1020.

dans des tirades ou des monologues scandalisés, la parole-fleuve du personnage servant alors de tribune à Hugo pour déplorer la rupture du contrat social qu'institutionnalise la guerre civile :

«Mille soldats partout, bandits aux yeux ardents,
Veillent, l'arc et la lance au poing, l'épée aux dents¹⁸» (Guanhumara).

Par contraste avec les féodaux ripailleurs fauteurs de désagrégation sociale, le personnage de Barberousse est l'archétype du grand guerrier civilisateur. Avant même qu'il ne fasse son entrée en scène déguisé en mendiant, sa stature légendaire est évoquée par des personnages admiratifs, dans des récits qui rendent présents par leur parole héroïque des combats anciens, devenus mythiques, comme en témoigne cette exclamation du soldat Jossius :

« C'étaient des guerres de géants !¹⁹»

Mais outre la démesure épique des combats, exprimée par les images renvoyant à un imaginaire décoratif²⁰ médiéval (ex : « L'huile et le plomb fondu ruisseler sous leurs casques »), ce qui fait la grandeur du guerrier Barberousse, — je renvoie ici aux travaux de Franck Laurent— c'est sa quête de l'union nationale des combattants par le dépassement des luttes locales pour accroître le rayonnement de l'Empire d'Occident. C'est au nom de cet idéal que Barberousse en appelle à la conscience patriotique des soldats des burgraves, qu'il espère retourner en sa faveur:

« *Il se tourne vers les archers* »
« Vos soldats m'entendront ! Ils sont à moi. J'y compte.
Ils étaient à la gloire avant d'être à la honte.
C'est sous moi qu'ils servaient avant ces temps d'horreur,
Et plus d'un se souvient de son vieil empereur.
N'est-ce pas vétérans ? N'est-ce pas, camarades ?²¹»

¹⁸ *Les Burgraves*, Ière partie, sc.1, p.161.

¹⁹ *Ibid.*, Ière partie, scène 2, p.173.

²⁰ J'emprunte le terme « décoratif » à Paul Zumthor, dans son article sur « Le Moyen-Age de Victor Hugo », *Œuvres Complètes de Victor Hugo*, Club Français du Livre, 1970, tome III.

²¹ *Les Burgraves*, IIe partie, sc.6, p.220.

Le vocatif « vétérans » met le spectateur sur la voie : il ne peut pas ne pas penser à une scène bien connue de l'histoire récente, l'allocution de Napoléon Ier aux soldats venus l'arrêter à son débarquement de Golfe Juan.

LE FRERE D'ARMES ET LE CITOYEN -SOLDAT

Dans l'échelle qui conduit du « troufion » au grand chef de guerre, ce sont pratiquement tous les personnages masculins qui ont été, sont, ou pourraient devenir soldats. A ce titre, le temps passé sous les drapeaux apparaît à beaucoup d'entre eux comme le temps de l'apprentissage des valeurs morales de loyauté, de camaraderie, de bravoure et de sens de l'Etat.

« Soldat » désigne donc, quand le personnage s'applique le terme à lui-même, le valeureux serviteur de la patrie, et les exploits militaires accomplis en son nom confèrent à leur auteur une dignité particulière, comme l'exprime cette exclamation ulcérée de Don Ruy surprenant deux hommes chez sa nièce:

« On va rire de moi, soldat de Zamora !²² »

La fraternité d'armes constitue aussi pour certains personnages l'expérience originelle du lien social, au nom duquel les rivalités ultérieures s'effacent. Ainsi, dans l'exposition de *Cromwell*, lord Ormond, resté fidèle au roi, tâche de convaincre lord Broghill, qui s'est soumis au nouveau pouvoir, de rejoindre les rangs des conjurés. Pour se faire reconnaître de son ancien compagnon, il en appelle à leur fraternité d'armes :

« Rappelez-vous, Mylord, les guerres de l'Irlande.
Tous deux ensemble alors nous y servions le roi. ²³»

Cette évocation émeut profondément Broghill, lui rappelant sa loyauté au roi assassiné, qu'il trahit aujourd'hui en soutenant Cromwell :

²² *Hernani*, acte I, sc. 3, p.559.

²³ *Cromwell*, acte I, sc.1, p.7.

« Et je suis devenu, par un destin cruel,
De soldat des Stuarts, courtisan de Cromwell »²⁴

Lord Ormond retrace sa formation comme une autobiographie militaire : c'est en faisant la guerre qu'il a appris la loyauté, le courage, le dépassement de soi :

« Je suis un vieux soldat,
Vingt ans, fidèle au roi, j'ai rempli mon mandat.
Presque tous mes combats, presque tous mes services
Sont écrits sur mon corps en larges cicatrices. »²⁵

Le service de sa majesté attire au soldat la bienveillance du prince. Aussi les solliciteurs font-ils valoir la justice de leur cause en renforçant l'*ethos* de leur discours par le rappel des services rendus par eux-mêmes ou par leurs aïeux à la famille régnante. Ainsi, dans *Amy Robsart*, la bienveillance de la reine est acquise d'avance à Sir Hugh Robsart, en qui elle reconnaît

« le descendant de ce Roger Robsart qui servit si vaillamment notre aïeul Henri sept à la bataille de Stoke ? »²⁶

De même, dans *Lucrece Borgia*, Gennaro s'attire la bienveillance, certes relative et provisoire, du duc d'Este, en lui apprenant qu'il a sauvé la vie à son père sur un champ de bataille. Le duc le récompense d'une bourse de sequins d'or que le jeune homme répartit aussitôt entre les « braves soldats »²⁷ qui font partie du décor.

Même *ethos* de la loyauté dans la fameuse scène des portraits de *Hernani*. Le passage en revue des portraits se double d'une série de récits des hauts faits militaires des ancêtres, qui illustrent la bravoure et le sens du sacrifice, non la force brute. Quelques exemples :

« —Christoval ! — Au combat d'Escalona, don Sanche,
Le roi, fuyait à pied, et sur sa plume blanche
Tous les coups s'acharnaient ; il cria : Christoval !

²⁴ *Ibid.*, acte I, sc. 1, p.10

²⁵ *Ibid.*, acte I, sc. 1, p.11.

²⁶ *Amy Robsart*, acte II, sc. 4, p.429.

²⁷ *Lucrece Borgia*, acte II, partie I, scène 4, p.1023.

Christoval prit la plume et donna son cheval. »²⁸

Les ancêtres de Don Ruy deviennent semi-légendaires par le récit grandiose que fait leur descendant de leurs exploits patriotiques:

«Son armure géante irait mal à nos tailles ;
Il prit trois cent drapeaux, gagna trente batailles,
Conquit au roi Madrid, Antequera, Suez,
Nijar, et mourut pauvre. — Altesse, saluez !
[...]
Voilà don Vasquez, dit le Sage ;
Don Jayme, dit le Fort. Un jour sur son passage,
Il arrêta Zamet et cent Maures tout seul.—
J'en passe, et des meilleurs.²⁹»

Récit héroïque, mais discours inutile, le roi Don Carlos ne faisant en l'occurrence aucun cas de la morale aristocratique de Don Ruy, ni des services rendus.

Quand c'est le roi lui-même qui trahit la cause de la nation, et se fait l'ennemi du bien public, alors, il est du devoir du citoyen-soldat de prendre les armes pour restaurer de l'intérieur l'état de droit par la résistance. Tel est le propos de Slagistri dans *L'Épée*, qui, dans une longue harangue, peint le tableau rutilant d'une belle guerre, la guerre juste des ancêtres faisant respecter la volonté du peuple libre avec les moyens du bord, contre l'armée officielle :

« Vos pères souriaient devant les rois bravés.
Aux hallebardes d'or, aux riches pertuisanes,
Ces pâtres opposaient les piques paysannes ;
Pour garder leur paix sainte ils étaient belliqueux ;
Leur lance était leur femme et couchait avec eux³⁰».

L'arme-éponyme est à la fois l'instrument et le symbole de la résistance de Slagistri, qu'il lègue à son fils au dénouement, et dont il aurait souhaité que le duc ne privât jamais ses concitoyens.

Car tout citoyen est potentiellement soldat. A l'enfant du drapeau, l'armée fournit d'ailleurs une famille d'adoption, comme en témoignent les déclarations

²⁸ *Hernani*, acte III, sc. 6, p.607-608.

²⁹ *Ibid.*, acte III, sc. 6, p.608.

³⁰ *L'Épée*, sc.3, p.447.

récioproques de fraternité d'armes par lesquels se définissent Maffio et Gennaro dans *Lucrece Borgia*. Gennaro l'enfant trouvé est écarté des luttes intestines qui menacent l'Italie, comme le lui fait remarquer son frère d'armes Maffio :

« Que te fait l'histoire des familles et des villes, à toi, enfant du drapeau, qui n'as ni ville ni famille ? ³¹»

Mais l'engagement militaire de Gennaro n'a pas que des causes patriotiques. S'il s'engage, c'est par un esprit de chevalerie aristocratique, après avoir reçu une lettre de sa mère inconnue lui indiquant qu'il était de noble extraction :

« Depuis ce jour-là, je me suis fait aventurier, parce qu'étant quelque chose par ma naissance, j'ai voulu être aussi quelque chose par mon épée ³²».

Gennaro se fait une haute idée de sa mission chevaleresque, non sans naïveté :

« Il y a bien des aventuriers qui ne sont pas scrupuleux, et qui se battraient pour Satan après s'être battus pour Saint-Michel ; moi, je ne sers que des causes justes ; je veux pouvoir déposer un jour auprès de ma mère une épée nette et loyale comme celle d'un empereur. ³³»

Le capitaine d'aventures libre et volontaire s'oppose à la figure du mercenaire, incarnée dans le théâtre de Hugo par Joshua, le geôlier de la tour de Londres dans *Marie Tudor*, qui, dans sa confession autobiographique, avoue avoir combattu pendant les guerres de religion pour l'un et l'autre camp, et adopte rétrospectivement une philosophie désabusée :

« Vois-tu , Gilbert, quand on a des cheveux gris, il ne faut pas revoir les opinions pour qui l'on faisait la guerre et les femmes à qui l'on faisait l'amour à vingt ans. Femmes et opinions vous paraissent bien laides, bien vieilles, bien chétives, bien ridées, bien sottes. C'est mon histoire. Maintenant je suis retiré des affaires. Je ne suis plus ni soldat du roi, ni soldat du pape, je suis geôlier à la Tour de Londres. Je ne me bats plus pour personne, et je mets tout le monde sous clef. ³⁴»

³¹ *Lucrece Borgia*, acte I, partie I, sc.1, p.976.

³² *Ibid.*, acte I, partie 1, sc.5.

³³ *Lucrece Borgia*, acte I, partie I, sc.5, p.992.

³⁴ *Marie Tudor*, Journée I, scène 2, p.1088-1089.

L'indifférence du jeune mercenaire l'a amené tout naturellement dans sa vieillesse à se retrouver l'avant-dernier exécuté des basses œuvres avant le bourreau. Il faut noter que Hugo, dans son système des personnages qui, comme Anne Ubersfeld l'a montré, n'est jamais manichéen, met ces propos dans la bouche d'un personnage au demeurant sympathique au spectateur, puisqu'il n'aura de cesse de favoriser les jeunes amants.

Le point commun de toutes ces confessions autobiographiques est d'être rétrospectives, et d'avoir une pragmatique fort décevante, puisqu'elles se limitent le plus souvent à des plaintes vaines de vieux soldats déçus, trompés ou désabusés. Y fait exception la confession du jeune Gennaro, soldat en activité plein d'enthousiasme et d'espoir, mais son discours est démenti par l'ironie dramatique pesant sur les épaules de ce jeune idéaliste, qui ignore être le descendant incestueux de Lucrece et de Jean Borgia. La fidélité au drapeau apparaît donc dans le théâtre de Hugo comme un idéal respectable, une valeur noble, mais souvent décevante ou mal récompensée.

L'exemple le plus pathétique de cette indifférence aux services rendus se trouve dans le drame moderne *Mille Francs de récompense*. Le héros guerrier révolutionnaire est devenu un vieillard sénile, que la société abandonne et persécute en saisissant son mobilier. C'est le traître Rousseline, qui se charge de raconter l'engagement dans les troupes révolutionnaires du major Gédouard, dans un récit au pas de charge, mené tambour battant, à coup de phrases nominales et de sous-entendus désabusés, non pas dans une perspective épique, mais dans une pragmatique qui ruine toute mythification de la guerre, puisqu'il s'agit d'un chantage :

« Un homme jeune, riche, bien né, de bonne bourgeoisie, lettré, un peu peintre, un peu musicien, marié, ayant un enfant, saisit cette occasion d'être un héros. Il part, sa femme qu'il aimait, son enfant qu'il idolâtrait, une petite fille âgée de deux ans, cela ne l'arrête point. Ne doit-on pas sacrifier la famille à la patrie ? Le voilà aux armées. Il se bat, il bat les prussiens, les autrichiens, les russes ; il est soldat, puis officier ; en quelques mois, il est major. Un beau jour, il est fait, général ? non, prisonnier. Par Souvaroff. En Italie. Pour les prisonniers de guerre, les anglais ont les pontons, les russes ont les mines. Le major républicain est envoyé en Sibérie. Il y reste dix-neuf ans. Jusqu'à la paix. La paix faite avec l'Europe, le prisonnier est rendu, il revient, il trouve la république détruite, sa fortune

anéantie, son grade supprimé, sa femme morte, et sa fille, de petite devenue grande, point mariée, avec un enfant.³⁵»

Le chantage qu'exerce Rousseline sur Etiennette, la fille-mère, se fait d'autant plus pressant que les huissiers passent régulièrement la tête par l'ouverture de la salle. L'acte se termine par une scène d'une ironie dramatique terrible : au milieu de la saisie, le vieux major Gédouard se réveille, et entreprend de donner une leçon de musique. Il en vient à entonner *La Marseillaise*, ce « projectile » lancé, dit-il, pour « jeter bas le vieux monde (...) abolir toutes les exploitations (...) racheter le pauvre (...) anéantir tous les despotismes³⁶ ». Son chant est interrompu dès le deuxième vers, par l'arrivée des recors qui emportent son piano, son instrument de travail. Cette *Marseillaise*, chantée sur une scène où son effet d'entraînement patriotique est annihilé par la dénégation théâtrale et l'ironie dramatique, sonne paradoxalement comme le glas des idéaux révolutionnaires trahis par le XIXe siècle. Il n'y a d'ailleurs plus, dans ce drame moderne en prose, de place pour l'exaltation de la beauté de la guerre. Le baron de Puencarral — le mari retrouvé d'Etiennette—, quand il raconte son propre enrôlement sous les drapeaux, n'y voit plus matière à héroïsme :

« la loi militaire m'a saisi, je n'étais plus amant, ni père, ni homme, j'étais esclave, j'étais soldat.³⁷ »

Il s'agit là de la dernière autobiographie militaire d'un personnage de théâtre de Hugo, écrite pendant l'exil : le mythe n'y a plus sa place.

³⁵ *Mille Francs de récompense*, acte I, sc.4, p.715.

³⁶ *Ibid.*, acte I, sc.6.

³⁷ *Ibid.*, acte III, sc.1, p.788.

Outre les figures individuelles de citoyens-soldats, c'est le peuple lui-même, dans sa masse indifférenciée, qui est de droit en charge de sa propre défense, au moins en temps de République. Le dénouement heureux de *Cromwell* tient précisément à cette communauté d'intérêt d'un peuple prêt à prendre les armes et de soldats réagissant en citoyens. Lord Carlisle met Cromwell en garde :

« Le peuple et les soldats maudissent hautement
Le nom de roi, voté pour vous en Parlement ! »³⁸

Au dernier acte, un personnage de soldat est individualisé dans la foule, la didascalie précise que c'est « un vieux soldat réformé ». Il se lamente que Cromwell renonce à ses idéaux républicains pour se faire roi. Quant au chef du détachement des soldats qui font la haie d'honneur, il ne veut pas croire que le lord Protecteur aspire au trône. Après que Cromwell y aura effectivement renoncé, la fin de son discours est ponctuée d'applaudissements mêlés du peuple et des soldats.

Mais il arrive aussi, en temps de pouvoir absolu, que le peuple asservi se fasse le complice passif de la soldatesque : peuple et soldats entrent en scène dans un même mouvement à la fin de *Marion de Lorme* pour accompagner les deux condamnés à la mort. Les gardes de Richelieu écartent le peuple pour faire place à la litière du cardinal, et le peuple ne répond rien au cri d'horreur de Marion « Regardez tous ! voilà l'homme rouge qui passe ! »³⁹, Marion qui est la seule à s'interposer, vainement, entre Didier et les soldats. Tout se passe ici, et c'est encore le cas à la fin de *Marie Tudor*, comme si le peuple était lui-même fasciné par la violence d'état.

³⁸ *Cromwell*, acte III, sc. 2, p.163.

³⁹ *Marion de Lorme*, acte V, sc.7, p.823.

LE SOLDAT GROTESQUE

Parmi les techniques de distanciation utilisées par Hugo pour mettre la fascination de la guerre à distance, le grotesque, sous toutes ses formes, a lui aussi son rôle à jouer.

A commencer par le mot d'esprit, volontaire ou non, telle cette confidence du sinistre Laffemas de *Marion de Lorme*, consentie sur le mode de l'humour noir avec clin d'œil à Molière :

« J'aime à tuer. Aussi j'eus toujours le dessein
De me faire à vingt ans soldat ou médecin »⁴⁰

Deuxième mode de distanciation grotesque, le stratagème du déguisement en soldat, qui donne lieu dans *Cromwell* à un long divertissement comique : pour surprendre les conjurés, Cromwell se fait passer pour sentinelle de son propre château, « un lourd mousquet sur l'épaule, une cuirasse de buffle, un chapeau à larges bords et à haute forme conique, grandes bottes [...] dans l'attitude d'un soldat de garde »⁴¹. L'ironie dramatique est ici à son comble, les conjurés se jetant dans la gueule du loup en s'adressant à lui. La scène abonde en plaisanteries désacralisantes : Cromwell se paie la tête des conjurés en se faisant passer pour un simple bidasse aspirant au grade de caporal. Manassé lui répond par la flatterie :

« Un beau grade !
Vous serez caporal, c'est très-beau, camarade,
Un caporal commande à quatre hommes, vraiment !
C'est superbe ! et porter des galons ! »⁴²

L'habit de soldat est le déguisement idéal: tout le monde se ressemble, l'uniforme gommant les personnalités. Aussi le marquis de Saverny, cherchant à échapper à la police, s'est-il choisi un costume d'officier :

« Ils m'ont fait officier ; j'ai la moustache noire,

⁴⁰ *Marion de Lorme*, acte III, sc.1, p.729.

⁴¹ *Cromwell*, acte IV, sc. 1, p.236.

⁴² *Cromwell*, acte IV, sc. 5, p.267.

Et j'en vauds bien un autre, et voilà mon histoire.⁴³»

Dans *Le Roi s'amuse*, le roi se déguise en officier pour aller chercher une bonne fortune dans le bouge de Saltabadil. En somme, la tenue de militaire est celle qui permet de passer inaperçu au bordel. Ce que François Ier formule à Maguelonne en termes galants, qui produisent un effet héroï-comique :

« Ignorez-tu, reine des inhumaines,
Comme l'amour nous tient, nous autres capitaines,
Et que, quand la beauté nous accepte pour siens,
Nous sommes braise et feu jusque chez les Russiens !⁴⁴»

On retrouve d'ailleurs ce *topos* du galant soldat dans l'opéra *La Esmeralda*, où la bohémienne et le beau capitaine chantent un duo sur le thème de l'inconstance des soldats⁴⁵.

Un degré supplémentaire dans la distanciation est franchi avec la représentation au second degré du personnage du soldat par l'emploi codé, venu tout droit de la comédie latine et classique, du soldat fanfaron. Ce rôle grotesque, le premier venu en somme, est attribué à Didier, qui cherche lui aussi à se cacher de la police ; il le reçoit des mains du chef de troupe Scaramouche, qui le lui définit ainsi :

« On est fendu comme un compas,
On fait la grosse voix et l'on marche à grands pas ;
Puis, quand on a d'Orgon pris la femme ou la nièce,
On vient tuer le Maure à la fin de la pièce.
C'est un rôle tragique. Il t'irait entre tous.⁴⁶»

La troupe de Scaramouche compte un second emploi de matamore, le Taillebras, qui présente ainsi son rôle « avec emphase » :

« Moi, je suis Taillebras. J'arrive de Tibet
J'ai puni le grand Khan, pris le Mogol rebelle ...⁴⁷»

Dans *Ruy Blas*, il ne s'agit plus de théâtre dans le théâtre. On a donc affaire à un vrai/faux matamore, Don Guritan, que la didascalie initiale de l'acte II plante comme

⁴³ *Marion de Lorme*, acte III, sc.1, p.729.

⁴⁴ *Le Roi s'amuse*, acte IV, sc.2, p.927.

⁴⁵ *La Esmeralda*, acte I, sc.3, p.1331.

⁴⁶ *Marion de Lorme*, acte III, sc.6, p.737.

⁴⁷ *Marion de Lorme*, acte III, sc. 10, p.752.

élément du décor en « vieux militaire ⁴⁸», toujours prêt à affronter le jeune blondin susceptible d'attirer l'attention de la reine. Don César fait d'ailleurs rimer son nom avec « grand capitain », mais à la différence du Matamore de la comédie italienne, et c'est en cela qu'il transcende son emploi grotesque, celui-ci meurt véritablement de son amour bravache.

Hugo utilise aussi la double énonciation théâtrale pour faire entendre des dissonances. Il joue ainsi, avec un même énoncé, de la superposition de l'adresse d'un personnage à l'autre, et du scripteur au spectateur, qui peuvent produire des effets de sens opposés. Ainsi, dans *L'Épée*, à l'arrivée du duc, qu'annonce la fanfare, le Chanterre fait l'éloge de la pompe guerrière qui accompagne les entrées royales :

« [...] Moi, j'ai vu très souvent,
A la ville, passer son cortège. En avant,
Des trompettes, un tas de tambours, des vacarmes,
Puis des prêtres, et puis des files de gendarmes.
C'est beau. La foule admire, et l'on ne bouge point.
Il suffit d'un soldat, casque au front, lance au poing,
Pour tenir en respect tout un peuple. [...] ⁴⁹»

Le Chanterre, chantre du pouvoir ducal, n'assume évidemment pas l'effet paradoxalement démystificateur de sa louange produit sur le spectateur par son excès rhétorique même.

Dans *Mangeront-ils ?*, l'ironie est cette fois volontaire dans la bouche d'Airola, l'esprit frondeur, créature des bois en forme de « hérissément jovial », qui ponctue l'action dont il est le pivot, de ses commentaires anarchistes, anticléricaux et antimilitaristes.

Enfin, c'est le *decorum* de la guerre qui se retourne contre lui-même dans sa représentation au second degré sur la scène, où il est victime de la dénégation théâtrale. C'est le cas de la musique militaire, de ces clairons et trompettes qui accompagnent les entrées royales, et qui perdent toute valeur artistique, dès lors qu'elles proviennent de l'autre côté de la rampe, n'étant alors ni vraies musiques de scène, ni vraies fanfares. C'est le cas aussi des panoplies de la galerie de portraits du château de Don Ruy Gomez.

⁴⁸ *Ruy Blas*, acte II, p.41.

⁴⁹ *L'Épée*, sc.1, p.416.

Tandis que dans *Les Burgraves*, les panoplies adossées aux piliers, prêtes à servir, sont de véritables objets directement utilisables par leurs propriétaires, celles du château de Silva, intercalées « entre chaque portrait (...), toutes de siècles différents »⁵⁰, sont victimes de leur exposition sur le même plan que les tableaux, qui accuse leur différence ontologique : le tableau « fait vrai » précisément parce qu'il est faux, tandis que la panoplie « fait faux », précisément parce qu'elle est vraie, vraie défroque, vraie carcasse sublime mais inutile, tel ce gantelet de fer géant qui émergeait du sol dans la mise en scène des *Burgraves* par Vitez en 1977.

De l'exécuteur des basses œuvres au grand guerrier civilisateur, en passant par le frère d'armes, le citoyen-soldat, le vétéran oublié et le *miles gloriosus*, la représentation du soldat dans le théâtre de Hugo dépasse largement l'imagerie héroïco-patriotique du théâtre historique national de son époque, et la dégradation burlesque que lui font subir les opérettes du Second Empire. La guerre est une chose trop sérieuse pour qu'il la représente sur scène, là où les morts se relèvent pour saluer, et il est hors de question de l'offrir directement à la contemplation voyeuriste du spectateur, sans la médiation de la voix poétique ou de la narration romanesque. Le jeu entre les divers codes de la représentation théâtrale permet en revanche au spectateur de penser les divers modes d'engagement militaire, par une représentation toujours problématique du *gestus* : on voit le sbire efficace, mais il est privé de parole propre ; inversement les grands combats héroïques font l'objet d'un récit sans images ; l'ironie dramatique vient ruiner les illusions du vétéran, et le théâtre dans le théâtre récupère en effigie le soldat fanfaron. Ces techniques de distanciation épique permettent au spectateur d'échapper à la fascination pour la guerre, tout en se sentant concerné par ses enjeux, et au dramaturge de s'adresser au citoyen-soldat parce qu'il en a d'abord fait un spectateur-citoyen.

⁵⁰ *Hernani*, acte III, p.587.