De génération en génération, du panache à la tranche de vie, Le Capitaine Fracasse de Théophile Gautier

Mireille Habert

▶ **To cite this version:**

Mireille Habert. De génération en génération, du panache à la tranche de vie, Le Capitaine Fracasse de Théophile Gautier. Journée d'étude : Tranches de l'art, Feb 2012, Saint-Denis, La Réunion. pp.103-113. hal-01217702

HAL Id: hal-01217702
https://hal.univ-reunion.fr/hal-01217702

Submitted on 28 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De génération en génération, du panache à la tranche de vie, *Le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier

MIREILLE HABERT

Dans son ouvrage *Dire presque la même chose,* Umberto Eco utilise le terme de « transmutation »[1] pour désigner l'utilisation créatrice d'une œuvre source à travers un nouveau système de significations. Si le jeu des apparences et de la vérité des êtres constitue une question fondamentale du genre théâtral, cette question fait l'objet d'une attention particulière de la part du romancier Théophile Gautier, dont *Le Capitaine Fracasse* est autant un roman de cape et d'épée original qu'un pastiche du *Roman comique* de Scarron, centré sur la vie d'une troupe de comédiens ambulants. La question du rapport que la fiction entretient avec la réalité, qu'elle soit romanesque ou théâtrale, question déjà centrale pour Scarron et Gautier, se trouve également approfondie aujourd'hui par les nouvelles interrogations que suscitent les arts visuels, non plus seulement le théâtre mais aussi le cinéma et la bande dessinée.

Nous nous proposons d'examiner la façon dont le procédé de mise en abyme de l'art théâtral, déjà au centre du *Roman comique* et du *Capitaine Fracasse*, se trouve inscrit avec une nouvelle acuité dans les adaptations modernes du roman de Gautier, qu'elle soient filmiques, comme celles signées par Abel Gance en 1943 et Ettore Scola en 1991, ou qu'elles relèvent d'autres arts, comme la mise en scène de Carlo Boso de 2001 ou la bande dessinée de 2004 due à Marion Mousse. Notre réflexion, qui a pour toile de fond la confrontation de trois époques, l'époque Louis XIII, l'époque romantique, et l'époque moderne, a pour but d'essayer de comprendre comment des générations différentes appréhendent la notion de « théâtralité » lorsqu'elle s'inscrit à l'intérieur d'une œuvre littéraire, qu'elle soit théâtrale ou relève d'un autre genre. Comment s'approfondit, d'une génération à l'autre, la question philosophique du *theatrum mundi*, lors de la « transmutation créatrice » évoquée par Umberto Eco ?

[1] Umberto ECO, *Dire presque la même chose*, 2002, Ed. Grasset pour la traduction française, 2006, ch. 13, « Quand change la matière », p. 414.

Notre première époque est celle de Louis XIII et de Richelieu, période historique dans laquelle se situe l'action de la plupart des romans dits « de cape et d'épée ». De nombreux écrivains contemporains ont exprimé leur tendresse à l'égard de héros tels d'Artagnan, Cyrano ou Pardaillan ; ainsi Sartre, dans *Les Mots* (1964), écrivant : « Pardaillan, c'était mon maître ».

Entre deux dates qui correspondent aux deux édits publiés par Richelieu contre les duels, 1626 et 1643, le règne de Louis XIII voit l'arrivée à Paris du jeune d'Artagnan comme cadet dans les gardes-françaises en 1630, puis sa nomination dans le corps des Mousquetaires du roi en 1644. Un épisode célèbre de la guerre de Trente ans auquel participe le jeune d'Artagnan, le siège d'Arras, mené par les Français contre les Espagnols en 1639, est aussi l'occasion de la blessure à la gorge d'un autre personnage célèbre, Cyrano de Bergerac, obligé de renoncer à la carrière des armes pour s'illustrer dans la carrière des lettres. 1641 est également l'époque du combat historique « à cent contre un » mené par le même Cyrano de Bergerac à la porte de Nesle, tel que le rapportent son frère Abel et son ami Le Bret.

Cette époque de duels et d'exploits guerriers est aussi celle des premiers moments de la gloire du théâtre en France, avec la querelle du *Cid,* la fondation de l'Académie française par Richelieu, le succès de *l'Illusion comique* de Corneille en 1635. Au cours de cette période, la technique du « théâtre dans le théâtre », bientôt destinée à disparaître au nom de l'unité d'action, connaît son plein épanouissement, en relation avec le goût de l'ostentation et du paraître propres à la classe aristocratique, tandis que le thème philosophique du *theatrum mundi,* qui veut que l'homme en ce monde ne soit qu'un acteur de passage sur une scène, sous le regard de Dieu, connaît un regain de faveur.

Dès cette période, où la préciosité s'accorde avec le goût pour le beau langage, et où la mode des grands romans sentimentaux comme l'*Astrée*, *Le Grand Cyrus*, *Clélie,* (où figure la *Carte du pays de Tendre*) est à son comble, le goût du burlesque s'impose comme un contrepoint nécessaire : les histoires comiques imitées du *Quichotte,* dont les traductions paraissent en France à partir de 1614, permettent à leurs auteurs, Sorel, Scarron, Tristan L'Hermite (*Le Page disgracié*), Cyrano de Bergerac (*L'autre Monde, Histoire comique des États et Empires de la Lune suivis de Histoire comique des États et Empires du Soleil*) de défendre une esthétique nouvelle qui s'oppose à la veine héroïque et galante, pour faire de la désillusion du lecteur la source d'un plaisir supérieur. La protestation du bon sens, de l'esprit railleur contre les subtilités, les raffinements, les longueurs du roman héroïque, explique le succès du *Roman comique* de Scarron en 1651. Outre les aventures à rebondissements des personnages des comédiens, Le Destin, l'Etoile et leurs comparses, en tournée autour de la ville du Mans, une cascade de récits emboîtés au caractère aussi bien trivial que sentimental, ainsi que de multiples intrusions d'auteur, viennent ravir le lecteur. Partout Scarron se moque de son

propre texte, comme le prouve l'intitulé même des chapitres : « Qui ne contient pas grand chose » ou « Qui contient ce que vous verrez si vous prenez la peine de le lire ».

Le Capitaine Fracasse de Théophile Gautier constitue une imitation de l'écriture fourmillante du *Roman comique* de Scarron, avec la représentation à la fois réaliste et romanesque de la vie des mêmes comédiens ambulants. Gautier emprunte à Scarron son histoire galante fondée sur la rivalité du triangle amoureux. L'œuvre de Gautier est par ailleurs un authentique roman de cape et d'épée, selon l'expression espagnole empruntée du théâtre baroque, *La comedia de capa y espada.* Cette expression désigne, au temps de Lope de Vega et de Calderón, une catégorie de drame dont les personnages belliqueux, porteurs d'une cape et d'une épée signifiant leur rang, sont susceptibles de débrouiller par des combats à l'épée des imbroglios particulièrement compliqués. Le même nom s'applique depuis le XIX[e] siècle aux romans d'aventures qui mettent en œuvre de tels procédés.

Le roman *Le Capitaine Fracasse*, annoncé régulièrement dans la presse par son auteur depuis trente ans jusqu'à sa publication en 1863, est de plus un palimpseste. L'auteur vieillissant retrouve pour l'écrire l'ardeur de ses jeunes années : « Pendant ce long travail, nous nous sommes autant que possible séparé du milieu actuel, et nous avons vécu rétrospectivement, nous reportant vers 1830, aux beaux jours du romantisme »[2].

La peinture au quotidien de l'époque Louis XIII et de la vie des comédiens, objet du réalisme romanesque de Scarron, se trouve renforcée par Gautier grâce à une attention particulière accordée au langage et aux codes de l'époque. Mais l'œuvre se révèle être aussi un dialogue critique entre les siècles : en se présentant comme un archéologue désireux de laisser ressurgir une vérité à demi effacée de sa mémoire, celle de l'époque romantique qui en a vu germer l'idée, mais en adoptant une position inédite de « dernier romantique » ou de « romantique ironique », Gautier donne à son livre une dimension héroïque et pathétique, également distanciée et comique, ce qui le rend comparable jusqu'à un certain point à Cervantès faisant de Don Quichotte le dernier des héros des romans de chevalerie.

Aussi le héros du *Capitaine Fracasse*, le jeune baron de Sigognac, devient-il sous sa plume un personnage à la fois idéal et burlesque, semblable au Chevalier à la Triste Figure. En effet, Sigognac accepte, pour les beaux yeux d'Isabelle, de quitter son château pour aller tenter sa chance à Paris auprès du jeune roi ; il devient le compagnon de voyage des comédiens, jusqu'au moment où la mort de Matamore l'amène à en reprendre le rôle. Qualifié par certains critiques de « roman réaliste de l'idéal », *Le Capitaine Fracasse* témoigne de la « dynamique de

---

2 Théophile GAUTIER, *Le Capitaine Fracasse*, édition Bouquins, « Avant-propos », p. 1044.

l'oxymore » propre à l'univers de Gautier. Selon Françoise Court-Pérez[3], « le mélange du ridicule et de l'héroïque est présent [...] : nouveau Lancelot à la Charrette, le vrai héros est plus pur d'être ridicule ».

SIGOGNAC PERSONNAGE COMIQUE OU LES SOUFFRANCES DE L'ORGUEIL BLESSÉ

La première inscription du motif de la représentation théâtrale à l'intérieur du roman de Théophile Gautier a lieu assez tôt dans l'œuvre, au chapitre V, avec le récit de la mise en scène très applaudie des *Rodomontades du capitaine Matamore* au château du marquis des Bruyères. En entrant dans la catégorie des « spectacles au château »[4], la description romanesque de cette pièce imaginaire met en relief le rôle burlesque de Matamore, d'une manière qui vise à dégonfler l'orgueil des spectateurs. De l'espagnol *mata moros*, « tueur de maures » et de l'arabe « mate », c'est-à-dire « mort », le personnage célèbre de la *commedia dell'arte* issu du *Miles gloriosus* de Plaute, Matamore, est décrit par Gautier comme un personnage ridicule, haut en couleurs, affublé de vêtements bigarrés et d'accessoires grotesques, principalement une épée et un chapeau de taille exagérée. Les paroles qu'il prononce, lorsqu'il se flatte d'avoir le pouvoir de « mettre en fuite le dieu Mars lui-même lorsqu'il le rencontre sur un champ de bataille »[5] sont une parodie de l'héroïsme militaire, du faux point d'honneur propre aux Espagnols, aux soldats de Charles-Quint répandus dans toute l'Europe depuis le XVI[e] siècle. Ces soldats tout imbus d'eux-mêmes alors fournissent à la comédie de nombreux modèles à la mode sur toutes les scènes de l'époque, en Italie, en Espagne, en France ou en Angleterre. En Italie surtout, le Capitan porte des noms retentissants tels Spavento (épouvante), Rodomonte, Spezza-Monti (tranche-montagnes), Rinoceronte, Scarabombardon, Fracassa, alors qu'en France on le nomme le plus souvent Briarée, Brisemur, Fierabras, Rodomont.

Le comique du personnage de Rodomont, qui s'épuise en contorsions burlesques, se trouve renforcé par Gautier au dénouement du spectacle par une chute grotesque qui l'oblige à demeurer à plat ventre, « semblant coiffé d'une poêle à frire » qui n'est autre que la guitare dont il a tenté de faire l'essai, après l'échec de son épée.

---

3 Françoise COURT-PÉREZ, *Gautier, un romantique ironique, Sur l'esprit de Gautier*, Champion, « Romantisme et modernités », 1998, p. 169.

4 L'expression est due à Georges Forestier, dans son ouvrage *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII[e] siècle*, Droz, 1996, p. 79. Georges Forestier insiste sur l'intérêt des pièces représentées lorsqu'elles influencent l'action principale, guérissant l'homme de ses préjugés, l'initiant à une sagesse supérieure.

5 Théophile GAUTIER, *Le Capitaine Fracasse*, dans *Œuvres*, éd. établie par P. Tortonese, Robert Laffont, 2011, p. 1136.

Selon Gautier, le succès de Matamore rallie tous les suffrages : « Il était difficile d'avoir mieux le physique de l'emploi, l'emphase plus grotesque, le geste plus fantasque et plus imprévu »[6].

La seconde mise en évidence de la prise de conscience morale que suscite la représentation des exploits imaginaires de Matamore, au sein de l'aventure romanesque, se situe après la mort de Matamore, au chapitre VII, lorsque Sigognac choisissant de contribuer à la survie de la troupe en devenant lui-même le capitan du théâtre, se baptise solennellement (ch. VII, « Où le roman justifie son titre) : « Je ne m'appelle plus Sigognac. […] Je succède à Matamore et prends pour nom de guerre "Le Capitaine Fracasse" »[7]. Le hasard de la nuit ayant conduit la troupe chez un « favori de Thalia », le célèbre comédien Bellombre, la halte chez ce personnage permet la seconde description d'une représentation théâtrale, plus complexe que la première : *Les Rodomontades du capitaine Fracasse* révèlent au lecteur l'abnégation profonde que l'art exige du comédien, en faisant découvrir par le moyen d'un récit entrecoupé de discours rapportés un intéressant paradoxe : le conflit entre la fierté ombrageuse du jeune noble et la poltronnerie du personnage qu'il lui faut incarner.

Au moment où la fierté native de Sigognac se rebiffe devant le ridicule de son rôle, de précieux conseils lui sont donnés par le vieux comédien expert Bellombre : « Gardez de corriger en vous ces mouvements qui viennent de nature ; ils sont très bons et produiront une variété nouvelle de matamore. […] Fracasse voudrait bien être brave, il s'indigne lui-même d'être si poltron. Loin du danger, il ne rêve qu'exploits, […], mais quand vient le péril, […], le cœur lui manque »[8].

Or Sigognac, qui se présente sur la scène pour la première fois, a le malheur de reconnaître parmi les spectateurs la belle Yolande de Foix, dont il a été secrètement épris avant sa rencontre avec Isabelle. Le déchirement du personnage s'exprime au travers d'un monologue intérieur à la fois pathétique et comique, qui fait de Sigognac l'incarnation sublime du héros au grand cœur, injustement humilié par la fortune, tels les héros de la génération romantique :

> « Oh honte ! O rage ! O mauvais coup du sort ! être vu en cette fonction indigne et basse par une dame si hautaine devant qui on n'eût voulu faire qu'actions magnanimes, héroïques, surhumaines ! […] Ayons au moins la gloire de notre infamie […] si je joue bien, elle m'applaudira. […] ». Le malheureux Sigognac au désespoir, par l'exagération de son jeu, l'outrance de ses bouffonneries, la folie de ses rodomontades semblait vouloir se bafouer lui-même ; il jetait à ses pieds dignité, noblesse, respect de soi,

6 *Ibid,* p. 1138-1139.
7 *Id.*, p. 1169.
8 Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse, op. cit*., p. 1181.

> souvenir des ancêtres, et il trépignait dessus avec une joie délirante et féroce[9].

Les paroles de Sigognac semblent faire écho au monologue de Triboulet, bouffon du roi François Premier, à l'acte II de la pièce *Le roi s'amuse* de Victor Hugo : « Oh rage ! être bouffon ! O rage ! être difforme ! ». Rien n'arrête le désespoir du héros, prisonnier des apparences outrageantes de son rôle.

Les effets de la mise en abyme tournent cependant à l'avantage de Sigognac, l'effort sur soi contribuant à forger sa personnalité :

> Pour un novice Sigognac ne jouait point trop mal, et on sentait qu'il se formerait vite. Il avait la voix bonne, la mémoire sûre, et l'imagination assez lettrée pour ajouter à son rôle ces répliques qui naissent de l'occasion et donnent de la vivacité au jeu. La pantomime le gênait davantage, étant fort entremêlée de coups de bâtons, lesquels révoltaient son courage [...] ; ses camarades, sachant sa qualité, le ménageaient autant que possible, et cependant il se courrouçait malgré lui, faisant terribles grimaces, horrificques froncements de sourcils et regards torves[10].

SIGOGNAC, PERSONNAGE DE MÉLODRAME CHEZ ABEL GANCE

A la fin du chapitre IX a lieu, dans le roman de Gautier, le premier duel à l'épée entre Sigognac et le duc de Vallombreuse, devenu trop entreprenant à l'égard d'Isabelle. Rival méprisé de Vallombreuse en raison de son costume de Matamore, Sigognac reprend dès la sortie du théâtre ses attributs de héros, noblesse et fierté. Décrit en une page, le combat se termine dans le roman par la victoire de Sigognac, sans que les partenaires aient prononcé un seul mot. Or, une surprise est réservée au spectateur du film d'Abel Gance, par la surimpression sur la figure du personnage de Fracasse d'une image héroïque rendue célèbre au XIX^e^ siècle par Gautier lui-même et son admirateur Edmond Rostand : *Cyrano de Bergerac*.

D'abord dramaturge et tragédien, venu peu à peu au cinéma au fur et à mesure de la prise de conscience du pouvoir de fascination de l'image, Abel Gance a surtout l'intention, lorsqu'il entreprend en 1942 le tournage du *Capitaine Fracasse*, de créer un divertissement grand public. En effet, malgré les restrictions, le cinéma est un moyen de distraction important des Français pendant l'Occupation et *Fracasse* fait partie des 220 films autorisés à voir le jour entre 1940 et 1945. Gœbbles, grand maître de la propagande du Reich, ayant accepté

---

9 *Ibid.,* p. 1249.
10 *Id.*, p. 1181.

d'autoriser en France un cinéma de fiction « ne créant pas de remous », *Le Capitaine Fracasse*, avec son sujet historique sans danger, son caractère de divertissement sans conséquence, réussit à réunir un budget important grâce à une coproduction avec une firme italienne. Gance se sert de son invention technique, le pictographe, pour donner l'illusion de grands décors qui sont en réalité réalisés au moyen de maquettes et de trucages photographiques. Tandis que Nicolas Hayer travaille l'image en noir et blanc à la manière des gravures de Gustave Doré, le compositeur Arthur Honegger signe une musique qui ponctue chaque scène avec humour et férocité. Cette adaptation, jusque dans le jeu outré de la plupart des interprètes et le rôle relativement important donné à Vina Bovy, cantatrice de l'Opéra, interprète du rôle d'Isabelle, renforce la théâtralité des rôles des comédiens et rapproche le film du mélodrame.

Or, le tournage se voit peu à peu rallongé par les exigences de plus en plus précises du scénariste. L'admiration d'Abel Gance pour l'œuvre d'Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, dont l'intrigue se situe en 1640, dans la même période historique que celle du *Capitaine Fracasse*, invite le réalisateur à puiser dans l'érudition de Gautier et de Rostand pour attribuer à Sigognac la fougue et la gloire du personnage littéraire de Cyrano. Si Gance voit dans Cyrano le philosophe, le physicien et le poète subversif, capable d'oser soutenir la conception du monde de Galilée et de son maître Gassendi, le réalisateur admire surtout dans le personnage l'homme de lettres affranchi de tout *a priori*. Aussi une allusion placée dans la bouche de Vallombreuse concernant le nez de Sigognac renvoie-t-elle explicitement aux théories développées par Cyrano de Bergerac sur cet organe, telles que les rapporte Gautier dans un passage du début du chapitre VI des *Grotesques* publié en 1844 :

> Les éléphants, qui ont de l'intelligence à faire rougir bien des poètes, ne doivent cet esprit qu'on leur voit qu'à la prodigieuse extension de leur nez, car leur trompe est un véritable nez de cinq ou six pieds de long. — Excusez du peu ! […].
>
> Au *Voyage de la lune*, [Cyrano] avance ce singulier paradoxe […], que le mérite se mesure à la longueur du nez : l'on est ou plus haut ou plus bas placé selon que l'on en a plus ou moins. Sans nez, selon Cyrano, point de valeur, point d'esprit, point de finesse, point de passion, rien de ce qui fait l'homme : le nez est le siège de l'âme, c'est ce qui distingue l'homme de la brute, car aucun animal n'a le nez fait comme l'homme[11].

[11] Théophile GAUTIER, *Les Grotesques*, Michel Lévy frères, Paris, 1853, p. 182.

Chez Gance, le personnage de Sigognac-Cyrano, affublé du nez grotesque et spirituel du héros de Rostand, sert de relais pour permettre au spectateur d'apprécier la dimension littéraire et érudite d'une intrigue dont l'œuvre filmique entend faire ressortir le côté héroïque et extraordinaire.

Le duel entre Sigognac et Vallombreuse imite de près le duel entre Cyrano et Christian dans la pièce de Rostand : comme dans *Cyrano de Bergerac*, le héros accompagne le combat de commentaires en vers qui rendent le duel aussi verbal que physique. Les duellistes croisent le fer au fur et à mesure que leur discours, marqué par des rythmes et des rimes appuyées, tente de passer l'adversaire au fil de la pointe, avant de le passer au fil de l'épée. Les échanges verbaux, les tirades, les stichomythies, prolongent des jeux de scène soulignés ironiquement par la musique d'Arthur Honegger. L'impromptu de la composition poétique contribue à grandir le personnage de Sigognac, dont la transformation en homme de lettres s'explique par le fait que Matamore habite désormais son personnage, l'incitant à transformer en atouts ses humiliations, de manière à exaspérer son adversaire et ravir ses partisans.

Aussi, comme chez Rostand, un élément supplémentaire, le panache, s'introduit-il dans l'action. Comme lors de la création de *Cyrano* en 1897, moment de triomphe dans le climat de crise et de défiance politique et morale de la dernière décennie du XIX^e^ siècle, l'identification de Sigognac à Cyrano permet à Abel Gance de faire retentir l'orgueil patriotique en pleine période d'Occupation. C'est donc bien à une œuvre de panache et de lyrisme que participe son interprétation.

Dès lors, on comprend que les transmutations essentielles qui relient le roman de Théophile Gautier à ses interprétations par les générations modernes soient marquées par la volonté de souligner chez les comédiens le plaisir du masque et du jeu, à l'origine de la réplique sarcastique et emblématique que lance à Sigognac le personnage de Vallombreuse créé par Gance : « Vous faites du théâtre, en somme, à tout instant ».

SIGOGNAC AUTEUR DRAMATIQUE CHEZ ETTORE SCOLA

Le procédé de la représentation dans la représentation, conforme à la vision baroque du monde telle que la véhiculent les œuvres du premier XVII^e^ siècle, se trouve repris au XX^e^ siècle par les dramaturges les plus divers, de Genet à Beckett, en passant par Claudel. Le recours à ce procédé, source de péripéties et de rebondissements pathétiques, permet aux auteurs de soutenir une véritable réflexion philosophique sur le jeu de la vérité et des apparences.

Dans la version cinématographique d'Ettore Scola, *Le Voyage du Capitaine Fracasse*, l'entrée dans le monde de la fiction se trouve entièrement théâtralisée

par le moyen d'un rideau de théâtre qui s'ouvre lentement, de façon à introduire progressivement le spectateur dans l'univers des personnages, au fur et à mesure que la caméra s'avance dans leur direction. Le même procédé conclut l'action, avec le recul progressif de la caméra et la fermeture du rideau du théâtre. Ainsi, les aventures de Sigognac et des comédiens ambulants, tout comme l'intrigue amoureuse, se voient d'avance inscrites dans un genre hautement codifié, le genre dramatique. L'ouverture et la fermeture rituelle du rideau de théâtre s'accompagne du choix délibéré de tourner le film non pas en extérieur, mais dans les studios de Cinecitta, avec des éclairages savamment calculés qui remplacent partout la lumière naturelle, de manière à atteindre un autre but : la mise en évidence du caractère artificiel de l'intrigue romanesque inscrite dans une mise en scène expressément théâtralisée.

La vision du cinéaste, qui remplace le titre du *Capitaine Fracasse* par *Le Voyage du Capitaine Fracasse,* souligne l'importance du voyage comme moyen d'initiation du héros. En même temps que l'œuvre dénonce les invraisemblances de l'intrigue de Gautier et le côté mélodramatique du roman de cape et d'épée, la stylisation d'ensemble apporte une profondeur inhabituelle aux subterfuges éculés. Ainsi, la présentation inopinée des médaillons et des bagues de la tradition romanesque, qui permet chez Gautier la reconnaissance finale des héros, frère et sœur et non plus amants impossibles, se trouve remise en question comme un procédé ridicule des romans et des pièces à fin heureuse. Le mariage final de Sigognac et d'Isabelle, la conversion de Vallombreuse en meilleur ami du héros, la reconstruction du château de la Misère en château du Bonheur sont désormais présentés comme des procédés qui prêtent à sourire, dans un univers où les héros se découvrent capables de jeter sur eux-mêmes un regard lucide. Incapable de triompher par l'épée de son rival plus chanceux, Sigognac, dangereusement blessé, suspendu entre la vie et la mort, fait un songe qui est la métaphore d'une renaissance, la transposition symbolique de la plongée dans le gouffre qui préside à l'accès à la création littéraire. Le personnage se réveille haletant, rempli d'un projet inédit, celui d'écrire sa propre histoire, sur le modèle de la tragi-comédie : « Je veux l'écrire… un grand drame… comique. »

En naissant à la passion du théâtre, Sigognac, conscient de l'ironie de son histoire, se voit contraint de renoncer à Isabelle : celle-ci, qui ne cherche qu'à fuir le monde des comédiens pour accéder à une condition meilleure, trouvera plus de bonheur auprès du riche et galant Vallombreuse. Instruit à ses dépens de la vanité du duel, de l'inutilité du combat contre le destin, Sigognac devient conscient du peu de foi qu'il convient d'ajouter aux conventions et aux clichés des fictions romanesques et théâtrales. Douloureusement, mais aussi animé de la plus forte résolution, il décide de ne plus chercher son bonheur que dans la feinte du jeu de théâtre. Rien ne vaudra désormais à ses yeux la vérité de la scène, la réalité cachée

derrière les apparences, rien n'aura plus d'importance désormais pour lui sinon ses rêves, objets de son écriture de dramaturge.

Aussi l'action intérieure de la comédie sert-elle de révélateur à une prise de conscience qui retentit sur l'action principale. Le spectateur déçu de l'échec romanesque se trouve repris malgré lui par le plaisir de la représentation, d'autant plus vivement que l'intrigue du *Voyage du Capitaine Fracasse* s'offre comme une suite d'allusions intertextuelles, de mises en scène imbriquées, de la plus distanciée à la plus immédiatement illusionniste.

Depuis que la vision romantique a remis à l'honneur la période historique des héros glorieux du premier XVII^e^ siècle, les aventures de ces personnages n'ont cessé de se transformer. Les plus intéressantes des adaptations faites par les générations modernes sont celles qui, plutôt que de se soumettre sans discuter aux canevas imposés, témoignent de l'hésitation initiale du genre héroï-comique entre ses différents registres, sérieux et noble, comique et grotesque.

Parmi les œuvres nouvelles, les plus remarquables ne se limitent pas à représenter la vie des comédiens ambulants, leur voyage d'un village à l'autre, ou l'itinéraire amoureux du baron de Sigognac. Elles interrogent la dimension existentielle du théâtre et font de l'action que les acteurs s'appliquent à jouer, tantôt le comble de l'« illusion de théâtre », tantôt « la vraie vie », encourageant l'interrogation sur les apparences, le songe et le rêve, le vrai et le faux.

Ainsi de l'adaptation théâtrale imaginée par Carlo Boso sur le mode de la *commedia dell'arte* avec la Compagnie de l'Esquisse, jouée depuis 2001 sur de nombreuses scènes avec succès : « L'option de mise en scène, que j'ai choisie, est de faire dérouler l'action dramatique dans les années Trente ; il s'agit de l'histoire d'une troupe de théâtre ambulant qui décide de jouer sur la place d'un village imaginaire le *Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier »[12]. Une critique de la *Dépêche du Midi*, datée de 2001, décrit ainsi le spectacle :

> Sur la scène, une scène. Celle des tréteaux que les théâtres ambulants installaient sur les champs de foire ou les places publiques [...]. Sur cet espace, une troupe annonçant à force de porte-voix qu'elle s'apprête à jouer *Le Capitaine Fracasse* et qui, durant près de deux heures, va mêler fiction et réalité avec espièglerie et avec la complicité du public, une maîtrise sans faille, une aisance étonnante et un vrai bonheur, retrouvant les ressorts de la comédie populaire du XVII^e^ siècle. Pendant près de deux heures se mêlent réalité et fiction, enchevêtrant la pièce à la vie des comédiens.

[12] Carlo BOSO, *Note de mise en scène* pour le *Dossier de presse du* Capitaine Fracasse de la Compagnie l'Etincelle, spectacle créé en janvier 2001 au Théâtre d'Altigone à Toulouse.

Rien d'étonnant à ce que les nouvelles générations n'hésitent pas, aujourd'hui, à placer sur la scène du théâtre le personnage de l'auteur du *Capitaine Fracasse*, Théophile Gautier lui-même, pour lui faire assumer, face à ses personnages, l'aventure réservée à chacun d'eux sur la grande scène du monde.

Dans la version théâtrale mise en scène en 2009 par le réalisateur belge Thierry Debroux, Gautier est présent à chaque instant sur la scène. Il dialogue avec le spectateur comme pour s'excuser avec beaucoup d'humour de se laisser reprendre par l'enthousiasme de sa jeunesse :

> Gautier est là, tiraillé entre son éditeur qui le presse d'écrire et lui promet vingt francs la page… et ses héros qu'il a laissés il y a plus de vingt-cinq ans dans un tiroir de son imaginaire. Au crépuscule de sa vie, ses personnages viennent le hanter et lui réclament un peu d'existence. Il accepte et se lance enfin en 1861 dans l'écriture de son roman le plus célèbre[13].

Le choix du thème du Voyage, thème philosophique privilégié par Scola, se joint de nos jours au procédé du théâtre dans le théâtre pour mettre en valeur la confusion entre être et paraître, vivre et tenir un rôle. Renonçant au rôle usurpé des anciens héros des romans de chevalerie, les héros modernes exhibent leur statut précaire, se lançant sur les chemins de leur art en quête de leur public.

Par là, l'interprétation des générations modernes rejoint la veine comique de Scarron aussi bien que la perspective grotesque de Gautier, en ajoutant aux questions posées par les romanciers une interrogation nouvelle, née, comme les précédentes, du procédé de la mise en abyme : « La particularité des comédies des comédiens, c'est que le spectateur se demande s'il assiste à un faux prologue, à une véritable action dramatique, ou à une tranche de la vie réelle des comédiens »[14].

Nous conclurons sur la formule déjà citée d'Abel Gance : « Vous faites du théâtre, en somme, à tout instant », puisqu'elle permet de mieux comprendre les exigences des générations contemporaines, de l'identification à la distanciation, dans la jubilation du mélange des genres.

---

13 Thierry DEBROUX, *Archives* du Théâtre Royal du Parc, 2009.

14 Georges FORESTIER, *op. cit.,* p. 77.