



www.comptoirlitteraire.com

André Durand présente

Edmond ROSTAND

(France)

(1868-1918)



**Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres
qui sont résumées et commentées
(surtout "*Cyrano de Bergerac*").**

Bonne lecture !

Il est né le 1er avril 1868 à Marseille. La famille Rostand était une vieille famille provençale, bourgeoise et cultivée, qui comptait de nombreux magistrats et notables. Ce fut donc tout naturellement qu'Eugène Rostand destina son fils à la carrière diplomatique. Edmond Rostand étudia au lycée de Marseille puis au collège Stanislas, à Paris, où il suivit les cours de l'écrivain René Doumic. Il entra à l'École de Droit, obtint une licence mais parallèlement se consacra à l'écriture, son essai intitulé : "*Deux romanciers provençaux, Honoré d'Urfé et Émile Zola*" étant couronné par le prix Maréchal Villars de l'Académie de Marseille et étant publié dans "*Le Journal de Marseille*". Puis, «petit Marseillais» qui découvrait le monde du théâtre, qui avait le désir avoué de conquérir la scène parisienne, il écrivit en collaboration avec Henri Lee, le frère de sa fiancée, la future poétesse Rosemonde Gérard :

"Le gant rouge"
(1888)

Vaudeville en quatre actes et en prose

On court après des lettres d'amour cachées dans l'enseigne du magasin "Le gant rouge" par une gantière et son employée.

Commentaire

Cette comédie ébouriffante fut présentée au théâtre de Cluny seulement dix-sept fois en août 1888 et devant une salle vide, le critique Francisque Sarcey la qualifiant d'«*insanité*», d'autres la jugeant indécente.

Blessure, déception, honte... Edmond Rostand jeta la pièce, allait ne plus écrire qu'en vers, refusa sa reprise au temps de sa gloire, après "*Cyrano de Bergerac*" et l'Académie, fit tout pour la faire oublier, allant jusqu'à payer le directeur d'un théâtre pour qu'elle ne soit plus présentée. Restée inédite, elle fut découverte, grâce à la ténacité de Michel Forrier, passionné de Rostand, qui l'a retrouvé aux Archives nationales, et publiée en août 2009, avec une correspondance, inédite elle aussi, de Rostand avec sa fiancée, qui permet de comprendre la naissance d'une vocation.

< Le gant rouge >>, d'Edmond Rostand, et < Lettres à sa fiancée >, dirigé par Michel Forrier et Olivier Goetz (Nicolas Malais éditeur, 5r2p.,28,50 e).

"Les musardises"
(1890)

Recueil de poèmes

Commentaire

On en vendit seulement une trentaine d'exemplaires, mais qui furent remarqués par les critiques dont l'un d'eux écrivit : «*Voilà le début le plus éclatant qu'a vu notre littérature depuis le jour où l'adolescent Musset jeta au vent les "Contes d'Espagne et d'Italie"*».

Le 8 avril 1890, Edmond Rostand épousa sa muse Rosemonde Gérard à Paris en l'église Saint-Augustin.

Ils vinrent tout d'abord habiter 107, boulevard Malesherbes et peu après 2, rue Fortuny. C'est là qu'allèrent naître Maurice Rostand, en 1891, puis Jean Rostand, en 1894. Elle lui sacrifia sa propre carrière tout en collaborant activement à la sienne.

“Les deux Pierrots”
(1892)

Pièce en un acte

Un Pierrot triste et un Pierrot gai sont amoureux de la même Colombine.

Commentaire

La pièce n'était pas assez originale pour être retenue par la Comédie-Française. Rostand, vexé par ce refus, se promet de revenir à la charge.

“Les romanesques”
(1894)

Comédie en trois actes et en vers

Deux vieux amis, Bergamin et Pasquinot, cherchant à arranger un mariage entre Percinet, fils du premier, et Sylvette, fille du second, simulent une rivalité inexistante afin de faire croire aux jeunes gens qu'ils revivent l'histoire des amants de Vérone. Mais le subterfuge dévoilé, Percinet et Sylvette sont déçus et cherchent à connaître, chacun de son côté, un véritable *roman*. Vite désillusionnés, ils finissent par en conclure que le romanesque est dans le coeur et non dans les choses.

Commentaire

Sorte de Roméo et Juliette à la Watteau où il n'y a rien de tragique, la pièce, jouée à la Comédie-Française, obtint un certain succès et fut favorablement commentée par la critique. Sarah Bernhardt, la plus grande actrice de son temps, qui a aimé la pièce et qui est devenue l'amante de Rostand, lui demande de lui lire sa prochaine pièce.

“La princesse lointaine”
(1895)

Drame en quatre actes en vers

Le troubadour provençal, Jauffré Rudel, amoureux de la princesse Mélissinde qu'il n'a pourtant jamais vue, s'embarque pour l'Orient afin d'aller trouver cette créature de rêve. Arrivé à destination, très gravement malade, il envoie son ami Bertrand avec la mission d'amener la princesse auprès de lui. Mais Mélissinde, femme ardente et passionnée, s'éprend de Bertrand, croyant qu'il s'agit du poète Rudel dont elle a tant entendu parler. Elle refuse ensuite de se rendre auprès du véritable Rudel. Finalement, convaincue par Bertrand, elle accepte de jouer son rôle de créature de rêve et de pure spiritualité, et se rend jusqu'à Rudel pour que le poète puisse mourir en paix.

Commentaire

La pièce, jouée au théâtre de la Renaissance, avec Sarah Bernhardt dans le rôle de la princesse Mélissinde, fut très mal accueillie et par le public et par la critique. Cependant, l'amour par personne interposée constituera le principal ressort de l'histoire amoureuse dans “*Cyrano de Bergerac*”.

“La Samaritaine”
(1897)

Drame en vers et en trois tableaux

Photine, la Samaritaine pécheresse, se convertit et devient une disciple du Christ. Au deuxième tableau, elle recrute d'autres disciples et, au troisième, elle arrive avec une foule qui vient entendre la parole divine. Après que le Christ, qui est un personnage de la pièce, eût raconté des paraboles, Photine récite un Pater.

Commentaire

Cette pièce de circonstance, inspirée de l'Evangile et représentée pendant la Semaine Sainte fut jouée au théâtre de la Renaissance avec Sarah Bernhardt dans le rôle titre et montée de façon somptueuse : Sarah Bernhardt avait fait faire plus de cent cinquante costumes d'après de vieilles illustrations de la vie de Jésus par Tissot. La pièce obtint un assez beau succès, comparable à ceux obtenus par les autres pièces à sujet religieux, présentées au même moment.

“Cyrano de Bergerac”
(1897)

Comédie héroïque en cinq actes et en vers

ACTE I : *“Une représentation à l'Hôtel de Bourgogne”*

En 1640, à l'Hôtel de Bourgogne, la représentation de *Clorise* va commencer. Une animation fiévreuse agite l'auditoire impatient. D'aucuns s'étonnent de ne pas avoir aperçu dans la salle Monsieur de Bergerac. Sa haine envers Monfleury, l'acteur adulé qui tient, ce soir-là, le rôle principal, est bien connue et, avec sa verve inégalée, il lui a récemment interdit de remonter sur scène. Le rideau se lève et le comédien n'a pas dit deux mots que l'on voit avec surprise une épée brandie dans le parterre : un homme apparaît qui, en quelques mots, devient le point de mire de toute la salle, car il somme Monfleury d'interrompre immédiatement sa tirade. Le pauvre, qui fait piètre figure face à son imposant agresseur, est contraint de quitter la scène par Cyrano de Bergerac, un extravagant cadet de Gascogne, poète, physicien, musicien plein d'énergie, de verve et de bons sentiments, qui se plaît à provoquer et flambe comme étoupe dans des joutes oratoires du plus bel aloi, qui excelle dans le domaine de la satire et est incapable de supporter le gros acteur et la bêtise en général. Dame Nature l'a affublé d'un appendice nasal des plus proéminents et, comme il est susceptible sur ce point, il provoque en duel qui y fait allusion. Aussi collectionne-t-il les ennemis comme d'autres les décorations et aime-t-il à se battre seul contre cent. Un jeune vicomte s'avisant de le remettre à sa place en lui disant platement qu'il a le nez «*très grand*», Cyrano se charge d'enjoliver l'insulte (c'est la célèbre tirade des nez) et se bat en duel contre le fâcheux tout en inventant à mesure une ballade de circonstance. Au sortir de la représentation écourtée, la duègne de Roxane, cousine de Cyrano (qu'il aime en secret d'une passion ardente, sa verve se faisant alors romantique mais sa fierté lui faisant garder le silence et sa laideur lui enlevant tout espoir) le fait mander : elle demande à le voir. Fou de joie, Cyrano, dont les forces semblent décuplées, se lance allègrement à la défense d'un ami à qui cent hommes ont tendu un guet-apens à la porte de Nesle.

ACTE II : *“La rôtisserie des poètes”*

Cyrano a donné rendez-vous à sa cousine chez Ragueneau, le pâtissier-poète. Plein d'espoir, il attend impatiemment Roxane en écrivant fiévreusement la lettre d'amour que son cœur a mille fois

composée au cas où il distinguerait, dans le regard de la belle, de quoi alumer une lueur d'espoir. Mais il en va tout autrement : Roxane vient bien lui parler d'amour, mais de celui qu'elle voue à Christian de Neuvillette, jeune et beau cadet de Gascogne à qui elle n'a jamais parlé mais dont elle sait, par ouï-dire, qu'elle ne lui est pas indifférente. Comme il est dans la même compagnie que Cyrano et qu'elle redoute pour lui les brimades de ses compagnons d'armes, elle demande à son terrible cousin de le protéger. Amèrement déçu, mais sans le laisser deviner, Cyrano accepte, a tût fait de rencontrer Christian qui se montre irrévérencieux à son égard (lui assénant des « nez » à tout moment). Pourtant, Cyrano, au lieu de se déchaîner comme c'est son habitude quand quelqu'un ose prononcer ce mot devant lui, témoigne à Christian une brusque sympathie et lui révèle sa parenté avec Roxane. Le jeune homme lui avoue qu'il est éperdument amoureux de Roxane mais qu'il craint de lui parler de peur qu'elle soit rebutée par son manque d'esprit : il s'avoue peu spirituel et ne possède pas l'art tant apprécié de parler aux dames. Cyrano, par jeu et pour participer un tant soit peu à cette passion, propose de lui apprendre à parler d'amour et même de recourir à un stratagème attirant et dangereux : écrire à sa place les lettres, lui souffler les mots qui plaisent. Ravi, Christian accepte de laisser parler Cyrano par sa bouche, ne se doutant pas que celui-ci a trouvé là un moyen d'exprimer son amour.

ACTE III : *'Le baiser de Roxane'*

Au fil des jours, Christian récolte ce que Cyrano sème et il a maintenant la faveur de Roxane qui a l'illusion d'aimer un être complet : beau, spirituel, poète. Un jour, alors qu'il est en train de lui faire la cour (Cyrano, caché dans l'ombre lui soufflant les paroles), Roxane se plaint de son manque de conviction. Venant à la rescousse, Cyrano déguise sa voix et remplace Christian pour poursuivre la déclaration d'amour. Subjuguée, Roxane se penche de son balcon et embrasse... Christian, qu'elle trouve si intelligent et si beau parleur. Non content d'accepter qu'un autre reçoive le baiser qui lui était destiné, Cyrano pousse l'abnégation jusqu'à arranger aussitôt le mariage de Christian avec Roxane afin de la protéger du comte de Guiche qui a des prétentions sur elle. Pendant qu'un capucin est en train de les marier, Cyrano retient De Guiche à la porte en lui faisant croire qu'il tombe de la Lune et en lui racontant longuement comment il s'y est pris. Le mariage est conclu, mais le comte de Guiche décide de se venger de Cyrano et de Christian en envoyant les cadets de Gascogne au siège d'Arras.

ACTE IV : *'Les Cadets de Gascogne'*

Depuis qu'il se trouve à Arras en compagnie de Christian, au risque de sa vie, Cyrano envoie chaque jour à Roxane, au nom, et parfois à l'insu, de Christian, deux lettres passionnées. Bouleversée par l'esprit et l'ardeur des lettres, elle vient rejoindre Christian à Arras et lui déclare qu'elle adore son âme bien plus que son apparence. Mais celui-ci vient de découvrir que Cyrano est, depuis le début, amoureux de Roxane ; il supplie Cyrano de révéler leur subterfuge, au risque de perdre son amour, puisqu'il n'est plus désormais l'objet de la passion, que c'est Cyrano qu'elle aime en lui. Celui-ci lui assure qu'il n'y a pas grand espoir que sa jeune cousine préfère son esprit et sa laideur. Et, de toute façon, Christian meurt, tué par le premier coup de feu de l'ennemi. Le secret semble scellé à jamais sur les lèvres de Cyrano qui, magnanime, n'entachera pas la mémoire du mort.

ACTE V : *'La gazette'*

En 1655, quinze ans ont passé, Roxane s'est, depuis la mort de Christian, retirée dans le couvent des Dames de la Croix, pleurant un deuil inconsolable. Tous les samedis, Cyrano lui rend visite, lui fait la gazette de la semaine, pendant qu'elle travaille à sa tapisserie. Surtout, ensemble, ils se rappellent le défunt. Mais, un jour, Cyrano est un peu en retard. Quand il se présente, Roxane, absorbée par son ouvrage, ne remarque pas qu'il est d'une pâleur mortelle. Des ennemis lui ont tendu une embuscade : ils ont fait tomber une poutre sur sa tête ; il est blessé gravement, tente de cacher sa douleur et raconte même quelques menus faits. Mais elle lui demande de lire à haute voix la dernière lettre que Christian lui a écrite avant de mourir (et qui est évidemment de la main de Cyrano), celle qu'elle porte

toujours sur le cœur et qu'elle a promis de lui faire lire un jour. Cyrano commence la lecture mais le soir tombe et l'obscurité est telle qu'il ne peut plus distinguer la fine écriture. Mais il continue de réciter la lettre et y met tellement d'émotion que Roxane, profondément troublée, comprend que celui qu'elle pleura durant quinze ans était tout proche d'elle, bien vivant, qu'il avait généreusement prêté ses talents à Christian. Elle croit retrouver son amour perdu ; mais elle le perd doublement car Cyrano se meurt. Heureux d'avoir pu aimer Roxane, même si c'était sans réciproque, il fait un fin digne de lui. Dans un dernier élan de fierté, il se lève, et brandit son épée pour affronter son ultime ennemie : la mort. Lorsqu'il s'écroule, déjà raidi, emportant avec lui sa fierté, sa vérité et sa pureté, c'est-à-dire son «*panache*», Roxane se précipite et pleure son amour deux fois perdu.

Analyse

(la pagination est celle de l'édition Folio)

Intérêt de l'action

Originalité : Rostand avait été fasciné dès ses années de collège par le personnage historique de Savinien Cyrano de Bergerac, prosateur et philosophe contemporain de Molière. Né à Paris en 1619, il ne mit jamais les pieds à Bergerac en Dordogne mais passa son enfance et son adolescence au château de Mauvières dont l'une des terres s'appelait Bergerac. En 1639, il s'engagea dans la compagnie des gardes de Carbon de Casteljaloux mais fut blessé gravement au siège d'Arras en 1640. Abandonnant alors la carrière militaire, il se tourna vers les lettres (une comédie, *«Le pédant joué»* [1654], une tragédie, *«La mort d'Agrippine»* [1654], des romans, *«L'autre monde ou les États et empires de la Lune»* [1657], *«Des États et empires du Soleil»* [1662]). Il mourut en 1655.

Rostand s'est inspiré très largement de ce personnage. Il l'a bien défini par son épitaphe (313). Il avait, lui aussi, un grand nez, mais moins grotesque, sans doute, que celui dont le dramaturge l'a affublé dans sa *«comédie héroïque»*, écrivant qu'il était *«le signe d'un homme spirituel, courtois, affable, généreux, libéral»*.

Car si, faisant un personnage de son auteur favori, sa version est loin d'être une copie conforme à l'original ! Le passage de la réalité à la fiction commande un gommage des imperfections inhérentes à une vie soumise aux contingences du réel. S'il défigure Cyrano en le dotant d'un appendice nasal démesuré, Rostand va, par contre, l'embellir moralement. Cyrano de Bergerac était presque devenu un personnage légendaire de son vivant. Il n'était pas gascon (son nom de Bergerac lui vient du domaine que son père possédait, non loin de Paris), mais s'engagea effectivement dans une compagnie des Gardes commandée par M. de Carbon, et composée surtout de gentilshommes gascons. Apparemment aussi bretteur que le personnage inventé par Rostand, ses camarades le surnommaient, paraît-il, *«le démon de la bravoure»*, et il aurait effectivement mis en fuite cent hommes près de la porte de Nesle. Mais, comme l'absolue fidélité à soi-même vient surtout aux personnages de théâtre, Cyrano de Bergerac, dans une de ses lettres, se montre moins prompt à ferrailer : *«Hier, je fus appelé sot et l'on s'émancipa jusqu'à me donner un soufflet en ma présence. Certains stupides (en matière de démêlés) disent qu'il faut que je périsse, ou que je me venge. Vous, Monsieur, vous qui m'êtes trop bon ami pour me conseiller un duel, ne suis-je pas assez maltraité de la langue et de la main de ce poltron, sans irriter encore son épée? Car, quoique je sois mari d'être appelé sot, je serais bien plus fâché qu'on me reprochât d'être défunt.»*

Le premier acte rappelle une querelle qu'à l'Hôtel de Bourgogne, Cyrano de Bergerac a effectivement soutenue avec l'acteur Montfleury, qu'il détestait vraiment comme en témoigne une autre de ses lettres. L'interdiction de paraître sur scène et le défi adressé aux spectateurs sont repris, ici, avec la truculence qui caractérisait déjà la sommation adressée au célèbre comédien : *«Si les coups de bâtons s'envoyaient par écrit, vous liriez ma lettre avec les épaules.»*

Mais le personnage de Rostand, se montre beaucoup moins tatillon que ce dernier au chapitre de l'indépendance. En effet, après avoir vécu quelques temps aux crochets de d'Assoucy, il se met à la recherche d'un protecteur et entre, en 1652, au service du duc d'Arpagon. Le Cyrano de Rostand, plus hautain, proclamera son dédain pour la servilité et son farouche désir d'autonomie :

*«Chercher un protecteur puissant, prendre un patron,
Et comme un lierre obscur qui circonvient un tronc
Et s'en fait un tuteur en lui léchant l'écorce,
Grimper par ruse au lieu de s'élever par force?
Non, merci.....
Ne pas monter bien haut, peut-être, mais tout seul !»*

(II, 6).

Le véritable Cyrano est lui aussi allé au siège d'Arras où il fut blessé. Il a reçu, lui aussi, une poutre sur la tête ; mais il n'en mourut qu'un an plus tard. Edmond Rostand ménage à son héros juste le temps de laisser échapper son secret à Roxane ; l'action dramatique se trouve resserrée par cette entorse à la réalité. L'idylle amoureuse de Cyrano semble cependant une pure invention de l'auteur car «il se souciait assez peu des femmes. On ne lui a jamais attribué ni une aventure sentimentale, ni une aventure galante.» (Rémy de Gourmont, notice préliminaire aux "Oeuvres" de Cyrano de Bergerac).

Si Cyrano ne parle qu'en vers, c'est qu'Edmond Rostand aimait à versifier. Car le Cyrano de Bergerac historique fut, au contraire, un alerte prosateur. Après ses études au collège Dormans-Beauvais (en plein quartier latin), Bergerac commença par fréquenter les tavernes avant d'embrasser la carrière militaire. Mais il la quitta deux ans plus tard après avoir été blessé au siège d'Arras (en 1640) pour suivre des cours de danse, d'escrime et de philosophie à Paris. C'est de cette époque que dateraient les prouesses que lui attribuent ses contemporains : Cyrano aurait ainsi mis en fuite, près de la porte de Nesle, cent hommes de main d'un seigneur offensé par ses vers satiriques, aventure que Rostand intégra à sa comédie.

En tant qu'écrivain, il était l'un de ces «*burlesques*» qui prenaient le contre-pied de la préciosité, l'un des libertins intellectuels du XVII^{ème} siècle, car il était un disciple du libertin matérialiste Gassendi (163), admirateur de Descartes, grand lecteur des philosophes grecs. Auteur de pamphlets pendant la Fronde, on lui doit surtout des romans utopistes qui optent pour le système copernicien qui était alors considéré comme une hérésie et adoptent des idées philosophiques audacieuses. Avidé de liberté intellectuelle, hostile à toute autorité, Cyrano critique les preuves de l'immortalité de l'âme et de la Providence, combat la Création et les miracles, aboutit à une sorte de panthéisme naturaliste : «*Voyage dans la Lune*» (d'où :

«*Travailler sans souci de gloire ou de fortune / À tel voyage, auquel on pense, dans la Lune*», la descente de la Lune inventée pour retarder Guiche (205-211) ; «*L'autre monde ou Histoire comique des États et Empires du Soleil*» (1649), dont Rostand, fervent lecteur, emprunta à son auteur «*les six moyens de violer l'azur vierge*». En effet, le narrateur ne rêve que de se rendre à la Lune. Il commence par s'attacher «*quantité de fioles de rosée*» afin que la chaleur du soleil le fasse s'élever. Mais le moyen étant trop efficace (il est en train de se rendre jusqu'au Soleil en dépassant la Lune !) il casse ses fioles et retombe sur terre. Son point de chute se trouve être Québec, en Nouvelle-France ! C'est donc de là qu'il sera projeté, grâce à une machine de son invention, vers la Lune. Comme il s'est préalablement enduit le corps de moelle de boeuf et que «*la Lune pendant ce quartier ayant accoutumé de sucer la moelle des animaux*», il est irrésistiblement attiré jusqu'à elle. Et il tombe dans un arbre qui n'est autre que l'Arbre de Vie, au beau milieu du Paradis terrestre, qui, comme il ne tarde pas à l'apprendre, a été déporté sur le satellite de la Terre ! Les autres moyens de voyager vers la Lune mentionnés par le Cyrano d'Edmond Rostand sont ceux qu'utilisèrent les habitants de l'autre monde (Adam, Enoch, le prophète Elie et Achab, fille de Noé) pour quitter la Terre.

- la comédie «*Le pédant joué*» (1652) dont Molière s'inspira quand il écrivit «*Les fourberies de Scapin*», lui prenant une scène (310), celle du fameux : «*Qu'allait-il faire dans cette galère?*» ;
- la tragédie «*La mort d'Agrippine*» (1654) qu'il ne voulut pas soumettre à Richelieu (137) et qui, d'ailleurs, jugée trop libertine, fut rapidement retirée de l'affiche ;
- épîtres qui lui font des ennemis (290) à cause de leur impiété (mais il eut un protecteur, le duc d'Arpagon).

Le héros de la pièce néo-romantique d'Edmond Rostand a connu une célébrité que les oeuvres du véritable Cyrano de Bergerac n'auront sans doute jamais. Mais, devenu le héros d'une fiction, le personnage historique survit. Car il avait non seulement le nez de l'autre Cyrano, mais aussi son panache !

Et ce panache, il y ajoute des plumes dès les premières scènes : l'altercation avec Montfleury, tout comme le duel avec le vicomte ne sont plus une simple altercation ou un banal duel. Ils n'ont de sens qu'en fonction du caractère de Cyrano dont la hardiesse manifestée poussera Roxane à solliciter sa protection à l'endroit de Christian.

Tout le premier acte est fondé sur une querelle que Cyrano a effectivement soutenue avec Montfleury, à l'Hôtel de Bourgogne. De même, il eut un affrontement avec les hommes de main d'un seigneur offensé par les vers d'un collègue appelé Lignière. Il n'était donc pour rien dans le danger que celui-ci courait, cent ennemis l'attendant pour lui faire ravalier ses poèmes satiriques. Mais cent contre un, c'est digne de Cyrano : «*Ce soir, il ne m'en faut pas moins.*» Lors de son duel avec le vicomte, il compose une ballade (77-78-79, d'où l'envoi, la fin du poème où il va toucher).

Mais la logique de cause à effet de la pièce n'a plus de rapport ensuite avec le personnage historique, même s'il a participé aussi à la bataille d'Arras (1640) à laquelle il fut blessé, ce qui l'obligea à abandonner la carrière militaire. L'idylle amoureuse est une pure invention de l'auteur, puisque, comme on l'a déjà signalé, le vrai Cyrano se souciait assez peu des femmes.

Si, enfin, il reçut une pièce de bois sur la tête, il n'en mourut qu'un an après à trente-six ans, en 1655. Dans la pièce, Rostand ne donne à son héros que le temps de laisser échapper son secret à Roxane : l'action dramatique se trouve resserrée par cette entorse à la réalité.

Le vrai Cyrano eut bien une cousine, surnommée Roxane et mariée à un baron Christophe de Neuville.

Le comte de Guiche est aussi un personnage historique, comme le comédien Montfleury et même le pâtissier Ragueneau, plus tard employé chez Molière.

La version de Rostand est donc loin d'être la copie conforme du personnage historique qui, haut en couleurs, crée l'unité de la pièce, au delà de la diversité des épisodes. Il l'a embelli moralement, il l'a construit sur mesure, tenant compte des possibilités virtuoses du comédien-vedette de l'époque, le célèbre Coquelin, qui fut son acteur de prédilection et son ami et qui a créé le rôle. Il avait du brio, de la verve, mais n'aimait pas les scènes d'amour ; Rostand lui a donné les meilleures répliques, laissant bien peu de matière aux autres : la pièce était un «one-man show», plein de complaisances.

Genre : L'une des plus scintillantes variations sur le thème de la Belle et la Bête, "*Cyrano de Bergerac*" est sous-titrée «*comédie héroïque*», mais on peut se demander si, en tant que comédie, elle n'est qu'héroïque et si elle n'est qu'une comédie, la présence fortement revendiquée d'un nez malencontreux ne suffisant pas à épuiser les effets comiques, bien qu'il donne lieu à des tirades hilarantes.

Ce fut, en effet, la dernière grande comédie héroïque, une comédie de cape et d'épée pleine d'exploits répétés qui, cependant, ne motivent pas entièrement l'action dramatique, une intrigue généreuse et sentimentale, qui rappelle "*Les trois mousquetaires*" et se place dans le monde des précieux, contenant tous les ingrédients de la pièce bien faite pour plaire :

- l'intrigue généreuse et sentimentale, parfaitement ficelée, avec moult rebondissements ;
- un rythme fou, un mouvement constant, une machine théâtrale endiablée, une effervescence dramatique où, pour Ronfard, l'action va plus vite que les sentiments, la vie va plus vite que les mots ;
- un style clinquant.

Le grand élément héroïque est, le talent de bretteur de Cyrano, «*le plus fol spadassin*» (page 47), sa seule protectrice étant son épée (page 67), l'altercation avec Montfleury (l'émoi à sa voix, son arrivée à l'avant-scène où il donne des coups de canne, s'y assied, lance un défi au parterre, se dégourdit les bras avant de se tourner vers Montfleury, l'oblige à regarder de près son nez en lui tournant le visage), l'altercation avec un marquis (l'attrape par le nez et le tire, le gifle), le duel avec le vicomte dans le vieux théâtre d'où, plus tard, la volonté de vengeance de Guiche contre Cyrano, page 169), à la Porte de Nesle, le guet-apens de cent hommes destiné à Lignière mais que Cyrano prend pour lui.

Héroïque encore que l'esprit de corps des cadets de Gascogne, le conflit entre Cyrano et Christian qu'ils appréhendent, la forfanterie inconsciente de Christian qui se moque justement de celui qui a promis de le protéger et qui se contient au grand étonnement des cadets (pages 147-150) (la scène du film où, pour les observer, ils se hissent à un œil-de-boeuf en une pyramide qui s'effondre) ; leur bravoure lors du siège d'Arras ; épisode dramatique qui ne devient comique que par les efforts que fait Cyrano pour continuer à écrire et à porter des lettres, par l'arrivée du ravitaillement avec Roxane et Ragueneau.

On trouve évidemment des éléments comiques, des trucs de comédie italienne. Le plus flagrant est évidemment le nez de Cyrano, dont il dit, pour en tirer gloire, qu'il le «*précède d'un quart d'heure*», côté clownesque accentué dans le film, réduit dans la production du T.N.M.. Montfleury et sa déclamation sont ridicules ; d'où la menace de Cyrano de découper *cette mortadelle d'Italie*. Le duel est comique, où il est annoncé qu'«*à la fin de l'envoi*» il touche le vicomte, tout cela dans une ballade en vers, «*à l'improvisade*». Est amusant aussi Ragueneau, le pâtissier fêru de poésie, soumis à l'opposition de sa femme (pages 102- 103), dont la boutique est envahie par les poètes, l'un mangeant la lyre. On s'amuse encore de la duègne, qui est elle-même précieuse (page 90).

C'est aussi une comédie sentimentale. L'intrigue amoureuse oppose, autour de Roxane, Christian, «*bon soldat timide*», ignorant l'identité de celle pour qui «*il meurt d'amour*» (page 42), de Guiche qui veut faire d'elle sa maîtresse en lui faisant épouser un «*certain triste sire*» (page 49), qui veut envoyer Christian à la guerre. Mais Roxane le trompe avec habileté (le quiproquo où, à de Guiche à genoux devant elle, elle apparaît peinée par le départ à la guerre non de celui-ci mais de Christian (page 170), l'en dissuade (page 171), le fait partir tout à fait confiant (la phrase à double entente, page 172). Mais il y a aussi Cyrano qui l'aime en secret depuis toujours, qui est étranger à ses intrigues amoureuses, mais qui l'incite, par ses actions héroïques dès les premières scènes, à solliciter sa protection de Christian, récemment admis comme cadet dans la compagnie redoutable des Gascons. Ainsi s'enchaîne une logique de cause à effet qui n'a plus rien à voir avec l'histoire réelle de Cyrano.

Le quiproquo du rendez-vous demandé par la duègne (page 90) se prolonge lors de la rencontre entre Roxane et Cyrano (pages 119-122) : ce n'est que pour demander sa caution de Gascon à l'égard de Christian qu'elle le rencontre dans «*la rôtisserie des poètes*» ; elle lui demande de protéger Christian que de Guiche veut éloigner d'elle.

L'idée de la collaboration est un élément vraiment psychotique (un homme qui prête ses mots d'amour au désir d'un autre) (pages 155-156 : «*Je serai ton esprit, tu seras ma beauté*»). Son rôle prend le premier plan. Il devient l'intermédiaire indispensable dans cette relation amoureuse. Les dialogues et les lettres d'amour portent sa marque. Ici comme là, c'est la participation de Cyrano qui retient l'attention, captive l'intérêt, oriente le drame.

Dans le film, sont ajoutés le comique de la livraison des lettres (celle prise par le mendiant), de la peur de Christian et des évanouissements de Roxane à leur lecture.

Cyrano devient donc l'intermédiaire indispensable dans cette relation amoureuse où c'est sa participation par ses dialogues et ses lettres qui compte.

Le contraste est amusant entre la subtilité des précieux et la pauvreté de la langue de Christian qui a voulu se risquer à faire la cour (pages 179-182). La continuation de l'attrait est alors compromise mais, péripétie, Cyrano a l'idée de la déclaration d'amour de Christian à Roxane au balcon, soufflée par lui (scène bouffonne ; comique des amoureux qui osent à peine se prendre la main ; quiproquo sur l'autre voix (page 189), sur «*J'ose enfin être moi-même*» ; conflit entre Christian et Cyrano à propos du baiser ; jalousie de Cyrano). Dans le film, la pluie vient obliger les amoureux à entrer dans la maison, mais Cyrano est heureux de pouvoir les interrompre à cause du capucin (comique) qui apporte la lettre de Guiche et dont Cyrano profite pour lui faire marier Christian et Roxane (pages 172-173) et retarde de Guiche par sa comédie de voyageur lunaire, bien qu'il soit jaloux encore à la page 217.

Mais la pièce est de plus en plus envahie par des éléments sérieux, elle est de plus en plus pathétique, certaines répliques de Rostand allant droit au cœur, et elle se termine en drame romantique :

Un classique enchaînement malheureux fait que Cyrano soit amoureux de Roxane (sorte de fatalité : l'homme laid aime, mais c'est forcé ! la plus belle qui soit ! [page 86], la lettre d'amour qu'il a faite, page 109) alors qu'elle l'est de Christian.

Le pacte méphistophélique, faustien, entre Cyrano et Christian, permet à la passion de s'exprimer sous un masque, à travers un substitut : «*Donne-moi ton corps, ta beauté, je te donnerai mon âme, mon esprit, et, à nous deux, nous ferons un personnage*».

Par vengeance, De Guiche envoie Christian à la guerre en disant : «*C'est mon Roi que je sers en servant ma rancune*» (page 237).

Le siège d'Arras conduit à la famine, à la mort de Christian et au désespoir de Roxane, qui ne s'en remet pas.

Quinze ans après, dans le couvent où elle s'est retirée après la mort du bien-aimé, alors que de Guiche connaît le désabusement (page 291), elle vit encore dans le deuil mais reçoit la visite de Cyrano. Il a encore beaucoup d'ennemis et il tombe dans un lâche traquenard ; agonisant, il vient comme d'habitude. Dans l'émouvante scène finale (la pièce s'achève toujours devant un public en larmes), la lettre répétée par cœur par Cyrano fait comprendre à Roxane qu'il fut l'auteur des belles lettres envoyées du front par Christian ; il lui déclare son amour, fait le bilan de sa vie («*Oui, ma vie / Ce fut d'être celui qui souffle - et qu'on oublie !*») ; ainsi apparaît le malentendu terrible entre deux personnes qui avaient tout pour s'aimer et sont passées l'une à côté de l'autre ; enfin, deux des héros meurent en scène.

Bien que né dans le sérail de la plus bourgeoise des bourgeoisies, «*Cyrano de Bergerac*» demeure la plus grande réussite de théâtre populaire à ce jour connue et le dernier acte, avec son couvent et ses feuilles mortes, est aussi émouvant qu'un finale de Verdi. Elle n'est pas un simple drame historique mais l'épanouissement posthume du drame romantique, un chef-d'œuvre inattendu qui surgit alors que l'âge industriel s'imposait avec insolence.

Rostand est, en effet, d'abord un romantique, un autre Musset et un nouvel Hugo qui, comme eux, a le goût de l'Histoire et des costumes, mélange les larmes et le rire, le sublime et le grotesque, la grandeur et la tendresse, la verve et la fantaisie, l'émotion et le panache. Il empruntait ses idées sur le théâtre au mouvement romantique de 1830, à la définition du théâtre donnée par Victor Hugo dans la préface de «*Cromwell*» en 1827. Comme dans les drames romantiques, l'action est située dans un passé suffisamment lointain, qui sert de toile de fond à des préoccupations contemporaines. Ce passé, on veut le ressusciter, le rendre avec sa couleur locale, son grouillement, car les personnages sont représentés en entier et non sous forme d'abstractions condensées comme dans la tragédie classique française ; il leur faut donc aussi un environnement scénique entier. Les unités de temps et de lieu ne sont plus respectées, au profit d'une action qui se déploie dans le temps et dans l'espace. Quant au héros romantique, tout comme le héros de la tragédie antique, il est puni pour avoir défié les valeurs de la Cité mais, pour les romantiques, elle a tort et c'est l'individu qui a raison.

Aux prestiges romantiques, Rostand ajoutait encore le pétilllement de l'esprit boulevardier, ayant assimilé les leçons d'Eugène Scribe qui a codifié «*la pièce bien faite*», ensemble de recettes encore appliqué par les scénaristes de Hollywood. Il fut probablement, au tournant du siècle, l'auteur le plus adulé des lettres françaises. Ce Méridional, né à Marseille en 1868, publia à l'âge de vingt-deux ans son premier recueil de vers, bénéficia de solides amitiés dont celle de Sarah Bernhardt pour qui il écrivit trois pièces dont «*L'aiglon*». Mais la célébrité lui vint vraiment avec «*Cyrano de Bergerac*», dont la première, au Théâtre de la Porte Saint-Martin, le 28 décembre 1897, fut un triomphe, Coquelin ayant droit à quarante rappels, Rostand étant décoré de la Légion d'Honneur sur la scène même.

La pièce était donc tout à fait anachronique en 1897, alors que le théâtre en Europe était dominé par les figures d'Henrik Ibsen, d'August Strindberg, de Tchekhov et de Wedekind, dont les œuvres évoluent du naturalisme au symbolisme, tandis que, plus hardis encore, Jarry a fait représenter «*Ubu-Roi*» l'année précédente, que Claudel a déjà écrit «*Tête d'or*», que Lugné-Poe met en scène «*Salomé*» d'Oscar Wilde, qu'André Antoine dirige depuis dix ans le Théâtre-Libre et propose de nouveaux

rapports entre le théâtre et le public. Mais cette avant-garde est encore marginale. Les auteurs à succès sont, en France, Georges Feydeau, Henri Bataille, Henri Bernstein et Victorien Sardou, en Angleterre, George-Bernard Shaw, qui présentent des pièces à thèse.

Les critiques ont fait la fine bouche devant la reprise de "Cyrano de Bergerac" par le Théâtre du Nouveau Monde de Montréal. Pour l'un, «*Dans son genre habile et séduisant, "Cyrano" est une sorte de chef-d'œuvre pour un public moyen*» ; pour un autre, "Cyrano de Bergerac" est «*un gros boulevard romanesque, le tyranosaurus théâtral français qu'on s'acharne à revisiter régulièrement*» pour consacrer «*l'habileté d'un genre*» ; Rostand serait par ailleurs «*un piètre dramaturge*» dont Jacques Copeau avait dénoncé le bonheur partagé (celui du ménage à trois), l'équilibre entre l'amour et la guerre, entre l'individuel et le collectif, brefs instants d'intimité et cœur du drame inséré dans la fresque sociale.

Déroulement : Malgré les ruptures spatiales et temporelles après chaque acte, la pièce est très homogène, très cohérente, bien structurée. Les cinq actes, bien équilibrés d'un point de vue spatial (chaque acte présente un lieu différent), distillent les informations motrices afin de tenir le spectateur en haleine par une intensité dramatique évoluant en crescendo jusqu'à la chute, ou l'apothéose, finale. On est sensible aujourd'hui à l'habileté dramatique de cette oeuvre théâtrale qui n'a pas d'unité de lieu ni d'unité de temps mais maintient une unité d'action, un lien logique d'une situation à l'autre, le fil d'une même idée, même si on peut avoir l'impression qu'elle ne commence qu'à l'acte II ; l'acte I, qui peut paraître un hors-d'œuvre par son théâtre dans le théâtre (théâtralité exacerbée que crée cet homme-parole qu'est Cyrano qui a toujours besoin d'un public), est une véritable exposition où Cyrano est présenté avant d'arriver, où apparaît déjà la rivalité amoureuse autour de Roxane entre Christian et de Guiche, Ensuite, un quiproquo est créé, maintenu et prolongé sur la personne qui l'aime réellement, Et le climat dramatique intense est fondé sur le romantisme des occasions perdues, sur une histoire de solitudes qui auraient pu être évitées ou, au contraire, un éloge de la solitude.

Puis la pièce devient une catastrophe en deux temps :

- Acte IV : la mort de Christian, le camp retranché des cadets de Gascogne faméliques (pages 219-282), qui met d'abord en scène une attente, une drôle de guerre, qui est encore très théâtral car ils jouent à la guéguerre.

- Acte V : la mort de Cyrano, le couvent, la théâtralité enfin abandonnée, la découverte de la vérité, le recueillement, le pathétique du mélodrame dans cette antichambre de la mort, la gazette de Cyrano (pages 283-316).

Rostand donne des didascalies d'une grande précision : psychologie, intonations, déplacements, tout est noté en détail.

Intérêt littéraire

Pièce à la construction habile, "Cyrano de Bergerac" se distingue aussi par l'éblouissement du verbe, la virtuosité stylistique de l'auteur qui jongle admirablement avec les styles apparemment les plus inconciliables et la facilité du dialogue alors que c'est une pièce en vers, le dernier surgeon de la comédie en vers, déjà désuet à la création.

D'autre part, Rostand, un des maîtres de la langue française, doté d'une érudition et d'un vocabulaire qui n'ont d'égaux que son goût pour le mot ronflant et la rime bien sonnante, en montre la beauté incandescente. La virtuosité verbale commande l'œuvre entier de Rostand dont elle est la raison d'être et l'unique intérêt. Jacques Copeau a dénoncé ce don funeste entre tous à la sincérité poétique : l'ingéniosité littéraire. On peut voir dans le style d'Edmond Rostand, son appropriation unique des ressources de la langue, une rhétorique.

Pourtant, comment ne pas être sensible au langage luxuriant, éblouissant, surtout celui qui est prêté à Cyrano, soldat et poète qui emploie un style héroïque, qui consacre des tirades et des envolées quasiment lyriques à son fameux nez, qui est un fin rhétoricien, qui a choisi la parole et qui discourt très souvent et très longuement, qui transforme même sa mort en mots, le texte qu'a à dire le comédien étant monstrueux, un des plus longs du répertoire : mille quatre cents alexandrins (plus que le rôle d'Hamlet, presque autant que les cinq actes d'une pièce de Racine), des monologues-fleuves,

le rôle exigeant une endurance de marathonnien et séduisants les comédiens en quête de performance.

Cette langue a d'abord des caractéristiques anciennes. Dans la syntaxe : l'antéposition du pronom complément d'objet («*cette ivresse, c'est moi qui l'ai su causer*»), l'emploi de l'imparfait du subjonctif (page 181). Dans le lexique :

- mots anciens ou recherchés (l'érudition de Rostand étant immense) : «*aigre*» : liqueur faite au jus de cédrat, de limon ou de bigarade, de l'eau et du sucre ; «*angélique*» : plante agréable, confite dans le sucre ; «*balthazar*» : repas somptueux, festin ; «*barcelonnette*» : berceau (page 186) ; «*béguins*» : coiffe de toile de certaines religieuses ; «*béfitre*» : homme de rien, ignorant ; «*bourguignotte*» : casque de soldat en usage du XVe au XVIIe siècle ; «*brocarder*» : railler, piquer ; «*cadédis*» : juron gascon ; «*canons*» : vêtement ornemental couvrant cuisse et genou ; «*céans*» (page 92) : ici ; «*cédrat*» : fruit (citrique) du cédratier ; «*Céladon*» : personnage de "*L'astrée*" d'Honoré d'Urfé, synonyme de soupirant ; «*chester*» : fromage anglais à pâte dure ; «*chyle*» : bile, graisse provenant de l'alimentation ; «*colichemarde*» (page 46) : lame d'épée d'origine allemande, en usage au XVIe siècle ; «*courre*» (page 133) : courir ; «*cuculle*» : vêtement d'étoffe grossière chez certains religieux ; «*cucurbite*» : partie inférieure et ronde de l'alambic ; «*dariole*» : feuilleté à la crème ; «*dépouilles opimes*» (page 138) : armes du général ennemi tué et dépouillé par un général romain ; «*désentripaille*» (page 59) : étrie ; «*diane*» : fanfare, sonnerie de réveil au point du jour ; «*diantre !*» (page 183) : «*diable !*» ; «*essorille*» (page 59) : coupe les oreilles ; «*étuviste*» : gardien de bains publics ; «*fébriciter*» (page 302) : avoir la fièvre ; «*fraise*» : grande collerette plissée, en forme de roue ; «*galoubet*» : flûte aiguë de Provence et du Languedoc ; «*gaster*» : estomac ; «*giroflée*» : fleur (en langage populaire, une gifle laissant la marque des cinq doigts) ; «*godron*» : pli rigide sur le col ou la fraise ; «*hanap*» : grand vase à boire utilisé au Moyen Âge ; «*Hippocameléphantocamélos*» : animal composite, fantastique ; «*isocaèdre*» : corps solide à vingt faces ; «*Laridon*» : chien de cuisine dans la fable de La Fontaine "*L'éducation*"; «*litharge*» : mauvais savon ; «*maugrébis*» (page 220) : juron ; «*mazette*» : homme sans habileté ; «*mûrons*» : mures ; «*myrmidon*» : homme très petit ou de peu d'importance ; «*nasigère*» (page 47) : porteur de nez ; «*nasarde*» : chiquenaude sur le nez, raillerie ; «*ortolan*» : oiseau ; mets délicat ; «*panache*» : plumes ornementales du chapeau (au figuré : ce qui a de l'éclat, du brio, air de bravoure) ; «*pentacrostiche*» (page 133) : poème formé de cinq acrostiches ; «*pertuisane*» : longue lance ou pique, en usage du XVe au XVIIe siècle ; «*pétuner*» (page 73) : fumer, faire usage du «*pétun*», c'est-à-dire de tabac ; «*placet*» : billet demandant justice, grâce ou faveur ; «*raisiné de Cette*» : confiture de fruits de Cette (ou Sète) ; «*reître*» : terme péjoratif pour désigner un soldat ou un mercenaire ; «*rivesalte*» : vin blanc doux des Pyrénées ; «*rossoli*» : liqueur d'Italie ; «*Scaramouche*» : l'un des personnages de l'ancien théâtre italien, tout de noir vêtu ; «*soubreveste*» : casaque de toile des mousquetaires ; «*spadassin*» (page 47) : homme d'épée, bretteur habile, assassin à gages ; «*sublunaire*» (page 47) : sous la Lune, donc, par plaisanterie, d'ici-bas, de la Terre ; «*théorbe*» : instrument de musique ancien ressemblant au luth ; «*tire-laine*» : voleur, pickpocket ; «*tortil*» : en héraldique, couronne de baron ; «*ventrebieu !*» = «*ventrebleu !*» : juron.

- mots familiers : «*il perche*» (d'autant plus que c'est la duègne qui parle, page 91), «*bobo*» (page 123), «*pif*» (page 150).

- créations : «*récalcitrer*» (page 57), «*à l'improvisade*» (page 76), «*défuncter*» (page 145), «*estomaquer*» (page 150), «*sot à m'en tirer de la honte*» (page 154), «*strangler*» (page 186), «*postère*» (page 207).

- mots d'auteur, trouvailles, «*pâtisseries verbales*», le triomphe de ce qu'on appelle «*l'esprit français*», cette exaltation de l'esprit et du langage étant ici la volonté de reconquérir une prééminence perdue : jeux de mots et calembours parfois vieillissés, plaisanteries parfois douteuses : «*il va rendre sa lame*» (page 60), «*Samson-votre mâchoire*» (61) (Samson, dans la Bible, a pris celle d'un âne pour continuer à se battre), «*de lettres Vous n'avez que les trois qui forment le mot sot*» (page 74), «*pour des yeux vainqueurs, je les trouve battus*» (page 115), «*ridicoculise*» (page 115), «*Je crains que le fin du fin ne soit la fin des fins*» (page 191), la succession «*cheyant [...] choix [...] chois*» (page 207), «*une Fâcheuse*», la Faucheuse, la Mort (page 298) ;

- phrases à double entente : «*Vous jouez donc des tours aux gens*» (page 172), «*n'être aimé que pour ce dont on est un instant costumé*» (page 264), «*Chacun de nous a sa blessure : j'ai la mienne / Toujours vive, elle est là, cette blessure ancienne*» (page 303), «*Elle ose regarder mon nez, cette Camarde*» (page 315 : la mort est appelée la camarde parce qu'une tête de mort n'a pas de nez) ;
- habileté des répliques : Christian se moquant de Cyrano en multipliant les emplois du mot «*nez*» (pages 147-149), «*Une dame m'attend - Je suis donc à Paris*» (page 208).
- pointes (page 228, souci de «*mourir en faisant un bon mot, pour une belle cause !*») : «*tous les mots sont fins quand la moustache est fine*» (page 125).

Les tons sont variés. Quelques fois, on trouve la simplicité (le tutoiement de Cyrano par Roxane, page 121). Mais, plus souvent, le texte déploie la truculence, la fierté, la grandiloquence, la préciosité des dialogues et des lettres amoureux (pages 180, 191). Il y a de nombreuses allusions mythologiques («*Thalie*» [page 60], «*manteau de Thespis*» [page 66], «*Orphée et les bacchantes*» [page 103], «*Hercule*» [page 186]) ou historiques (Cléopâtre, César, Bérénice, Tite [page 88], Regiomontanus, Archytas [page 211]).

Ce qui est le plus remarquable, c'est une poésie riche en images, en figures de style :

- Comparaisons et métaphores qui créent des équivalences inattendues dont le caractère commun est d'associer des termes aux références éloignées les unes des autres. C'est en demeurant constamment sur cette corde raide, en jouant sans cesse sur la marginalité de la polysémie qu'Edmond Rostand donne un style à Cyrano. À chaque figure, à nombre d'épithètes, il y a un indice qui renvoie au même code de la marginalité polysémique, à une même rhétorique :

- page 85 : «*J'errais dans un méandre*» ;
- page 93 : «*une énorme grive*» (pour désigner Lignière) ;
- page 96 : «*joindre La farce italienne à ce drame espagnol*» ;
- page 141-142 : «*comme un lierre obscur qui circonviend un tronc
Et s'en fait un tuteur en lui léchant l'écorce,
Grimper par ruse au lieu de s'élever par force?...
Bref, dédaignant d'être le lierre parasite,
Lors même qu'on n'est pas le chêne ou le tilleul,
Ne pas monter bien haut, peut-être, mais tout seul*» ;
- page 143 : «*la molle amitié dont vous vous entourez
Ressemble à ces grands cols d'Italie, ajourés
Et flottants, dans lesquels votre cou s'effémine
La Haine est un carcan , mais c'est une auréole !*»
- page 147 : «*La lune, dans le ciel, luisait comme une montre,
Quand, soudain, je ne sais quel soigneux horloger
S'étant mis à passer un coton nuager
Sur le boîtier d'argent de cette montre ronde,
Il se fit une nuit la plus noire du monde*» ;
- page 157 : les lettres : des «*oiseaux errants*» ;
- page 186 : la métaphore suivie :
Christian : «*L'amour grandit bercé dans mon âme inquiète...
Que... ce cruel marmot... prit pour ... barcelonnette !*
Roxane : *C'est mieux ! Mais, puisqu'il est cruel, vous fûtes sot
De ne pas, cet amour, l'étouffer au berceau !*
Christian : *Aussi l'ai-je tenté, mais.... tentative nulle :
Ce ... nouveau-né, Madame, est un petit ... Hercule.*
Roxane : *C'est mieux !*
Christian : *De sorte qu'il ... strangula comme rien...
Les deux serpents ... Orgueil et ... Doute.*»
- page 190 : «*étoile [...] fleurette[...] l'eau fade du Lignon*» (allusion à Honoré d'Urfé)
- page 192 : «*Ton nom est dans mon cœur comme un grelot
Et comme tout le temps, Roxane, je frissonne,*

- Tout le temps le grelot s'agite, et le nom sonne.»*
- page 197 : «*Un baiser, mais à tout prendre, qu'est-ce?
Un serment fait d'un peu plus près, une promesse
Plus précise, un aveu qui veut se confirmer,
Un point rose qu'on met sur l'i du verbe aimer,
C'est un secret qui prend la bouche pour oreille,
Une communion ayant un goût de fleur,
Une façon d'un peu se respirer le cœur,
Et d'un peu se goûter, au bord des lèvres, l'âme !*»
 - page 264, Roxane définit Christian : «*Oiseau qui saute avant tout à fait qu'il s'envole*»
 - page 285 : «*Sois satisfait des fleurs, des fruits, même des feuilles,
Si c'est dans ton jardin à toi que tu les cueilles !*»
 - page 310 : «*Une robe a passé dans ma vie*»
 - page 314 : «*botté de marbre, Ganté de plomb*»
 - page 315 : «*le laurier et la rose*», symboles de la gloire et de l'amour.
 - oxymorons : «*adorable carogne*» (vers 91 8)
 - hyperboles : «*Les mots d'amour, je vais vous les jeter, en touffe*», dit Cyrano à Roxane avec une fausse affectation, *sans les mettre en bouquet.*»

Les figures de style se déploient en particulier dans la tirade des nez (page 73), le passage le plus connu de l'oeuvre mais aussi le point culminant de l'acte, le moment où le héros tient son grand monologue bien organisé entre un exorde et une fin où il revient à son interlocuteur et à la situation conflictuelle ; c'est «la scène à faire» dont rêve tout acteur, véritable scène de théâtre dans le théâtre où Rostand se livre à un exercice de style à la Queneau.

Au début de la tirade, Cyrano annonce sa manière de procéder : «*En variant le ton*». Ce choix rhétorique se manifeste dans la suite du texte où sont mis en scène des commentateurs, chacun par une didascalie, sous la forme d'un adjectif (il y en a vingt) suivi de deux points et de guillemets, présentant les différents tons et prononciations. Cela devient une leçon de diction, Cyrano se conduisant comme un maître avec un élève.

À partir d'un élément commun et qui est signalé de manière récurrente (la taille du nez et son caractère spectaculaire et donc la volonté de le présenter de toutes les façons possibles pour anticiper sur les moqueries et les désamorcer), les diverses illustrations constituent un exercice de rhétorique brillant, un excellent exercice d'identification des tonalités et de leur pertinence par rapport à l'annonce du début du vers. Chaque didascalie est en rapport avec la réflexion qui est attribuée au commentateur, les illustrations du ton choisi sont de longueurs différentes (un, deux ou trois vers au plus, ce qui permet une forte concentration dans un total de trente-huit vers) ; elles sont très variées mais certaines sont plus réussies ; l'invention verbale et la virtuosité de Rostand s'y manifestent particulièrement, il faut remarquer la progression des tons.

Certaines désignent des tonalités littéraires précises :

- «*descriptif*» (vers 7) : éléments d'un paysage donnés de manière représentative (récurrence de «*c'est*») et progressive (gradation dans l'allongement : «*roc*», «*cap*», «*péninsule*») ;
- «*pédant*» : référence savante à Aristophane et utilisation d'un terme de consonance grecque très long (dix syllabes) et difficile à prononcer ;
- «*emphatique*» : utilisation de négations valorisantes («*Aucun... excepté*») et d'hyperboles («*magistral*», «*tout entier*»), rapprochement («*nez-mistral*») ;
- «*dramatique*»
- «*lyrique*»
- parodie de la tragédie : l'allusion poétique aux «*Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*» (1621), pièce de Théophile de Viau :

*«Ah ! Voici le poignard qui du sang de son maître
S'est souillé lâchement, il en rougit le traître.»*

D'autres relèvent de l'affectivité ou sont empruntées à des situations de la vie courante ou de la vie professionnelle («*Militaire*» : «*Pointez contre cavalerie !*» où l'allitération traduit bien la rigueur

militaire) et on pourrait imaginer leurs auteurs potentiels dans des situations données. La diversité des tons proposés et surtout la richesse et la fantaisie des Illustrations soulignent l'habileté rhétorique de Cyrano.

On a ici quelque chose qui fait penser aux thèmes et variations musicaux : un thème commun, le nez, sur lequel le compositeur ou le poète brode avec une habileté qui vient aussi du respect de la versification (alexandrins très frappés, rimes suivies).

Partant de l'agressivité pour arriver au tragique, Cyrano envisage avec brio un grand nombre de représentations et de mises en situation de son propre nez, prenant les devants sur toutes les formes de critique et privant en quelque sorte d'inspiration tout interlocuteur. C'est ce qu'il souligne à la fin de la tirade, établissant le lien entre l'affirmation d'ouverture («*On pouvait dire..*») et la conclusion («*Voilà...vous m'auriez dit..*»). La formule finale est doublement Insultante : la reprise des mots «*lettres*» (synonyme ici de culture littéraire) et «*esprit*» (créativité, humour, ironie, sens de la dérision) suivie d'une négation («*jamais un atome*») et d'une illustration jouant sur la polysémie de «*lettres*» est une ultime provocation et une dernière manifestation d'esprit. La chute de la tirade (le mot *soû*) fait penser à une passe d'armes brillantes tout à fait semblable à celle qui termine la ballade du duel : «*À la fin de l'envoi, je touche !*»

La tirade est donc une démonstration du talent et de l'esprit de Cyrano-Rostand d'une part et de sa capacité de dérision et d'ironie d'autre part. Il utilise les mots comme des armes.

La versification, où parut revivre le meilleur de "*Ruy Blas*", est souple et étincelante (page 342), d'une ahurissante virtuosité et parut le comble du poétique. Avec brio et humour, Rostand fit subir à l'alexandrin bien des acrobaties, explorant, contournant, détournant ses mécanismes jusqu'à l'outrance, se jouant de la césure, recourant à de hardis enjambements (vers 4-5), faisant retentir le cliquetis incessant des rimes, passant des belles envolées aux stichomythies (échanges rapides entre les locuteurs) dans un ping-pong vertigineux :

- longues tirades héroïques, comiques ou pathétiques (la tirade des nez [cinquante-cinq vers], la tirade des «*Non, merci !*» (page 141-142),
- rapides échanges fantaisistes, où le rythme est décheté, le vers comptant jusqu'à cinq coupes (vers 196 à 200).

Il faut donc absolument que les comédiens respectent le vers qui nécessite une respiration particulière, qu'on arrive à l'oublier mais qui est là en musique de fond :

- respect des «e» muets dans la prose ;
- respect des enjambements hardis : «*aux primes roses / D'aurore*» (page 90) ; «*Je n'avais pas hier / Tant d'amis*» (page 131) ; «*C'est Théophraste / Renaudot*» (page 132) ; «*Votre carrière abonde / De beaux exploits, déjà*» ; «*Vous servez chez ces fous / De Gascons, n'est-ce pas?*» (page 134) ; «*Le récit du combat. Ce sera la meilleure / Leçon*» (page 144) ; «*Je passe / Une mante*» (page 162) ; «*Ce soir, écoutez, oui, je dois / Être parti ... Il y a, près d'ici, dans la rue / D'Orléans, un couvent fondé par le syndic / Des capucins..*». (page 172) ; pages 178, 191, 192, 217, 222, 237, 247, 248, 260, 263, 298.
- respect des rimes («*fat*» avec «*mat*», page 119) parfois extravagantes, lancées aux quatre vents : «*beau*» rime avec «*bobo*» (page 123), «*à mes périls et risques*» rime avec «*astérisques*» (page 210), «*hum*» rime avec «*post-scriptum*».

D'autre part, diverses formes poèmes sont inclus :

- la «*ballade du duel qu'en l'hôtel bourgeois Monsieur de Bergerac eut avec un bélière*» (page 77) et qui se termine par un envoi,
- le poème en octosyllabes à la gloire des cadets de Gascogne (pages 135-136),
- la parodie du récit du Cid par celui de Cyrano (pages 147-150).

Ce texte brillant, où Rostand n'était pas si éloigné de Corneille ou de Musset quand ils préféraient divertir le public, réagissait contre la noirceur du naturalisme.

Intérêt documentaire

Cyrano de Bergerac fut un écrivain du XVI^e siècle, libertin, satirique, antireligieux, aux conceptions audacieuses notamment dans les domaines de la physique et de l'astronomie. Certains vers font directement allusion à son "*Histoire comique des États et Empires de la Lune*". D'après certains écrits, Cyrano, que son nez défigurait, «*ne pouvait souffrir qu'on le regardât*». Rostand se plongeait avec délice dans la vie de l'écrivain dont il étudia minutieusement l'époque. C'est en effet le climat du XVI^e siècle qui tisse la toile de fond de la pièce. Soucieux, comme les auteurs de drames romantiques, de couleur locale, Rostand fait, tout en s'amusant, un tableau significatif de ce milieu du XVII^e siècle français. Faisant revivre le personnage historique qu'est l'écrivain Cyrano de Bergerac, Rostand s'est appuyé sur une documentation abondante et sérieuse. Il a ainsi découvert que Cyrano eut bien une cousine, surnommée Roxane et mariée à un baron Christophe de Neuville. Le comte de Guiche est aussi un personnage historique, comme le comédien Montfleury et même le pâtissier Ragueneau plus tard employé chez Molière.

Est historique aussi le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne (didascalie, page 31) où le spectateur du film pénètre par le regard émerveillé d'un enfant, le peuple (les laquais, le tire-laine qui vole la bourse de Christian) au parterre, les lustres allumés et levés («*la salle acclamant l'ascension du premier lustre allumé*»), les seigneurs sur la scène (pages 52, 54, 56), le décor grandiose, la fumée, l'apparition de Montfleury, son costume ridicule, sa déclamation ampoulée, la critique de la déclamation par Cyrano (page 65 : était-ce la conception de Rostand?) ; à Montréal, le metteur en scène, Jean-Pierre Ronfard a choisi de faire des comédiens qui répètent des acteurs de «*la commedia dell'arte*» dont la conception du théâtre est totalement opposée à celle de Montfleury.

A existé réellement la pâtisserie de Ragueneau (didascalie, page 99-100), le mitron et sa hotte.

Les cadets de Gascogne, c'est-à-dire les fils cadets de familles aristocrates de Gascogne devaient, selon la tradition, embrasser l'état militaire, commencer par être soldats puis devenir officiers subalternes, leurs titres (page 249), leur chef, Carbon de Castel-Jaloux, leur fierté, leur vantardise de Méridionaux (les gasconnades, le verbe «*gasconner*» (pages 125-126, 146), leurs jurons (page 129), leur mépris pour le nouveau qui est un septentrional, le poème en octosyllabes à leur gloire (pages 135-136) ; dans le film, leur manège, lieu vaste et magnifiquement conçu, le fifre des Gascons et le poème de Cyrano (page 229), le salut fait à Cyrano par d'Artagnan (page 80), le choix du Sud par le Marseillais qu'était Rostand est significatif : ce fut toujours une terre de faconde, un pôle d'hérésie, d'irrévérence.

On ne s'étonne pas de la mention qui est faite de l'Académie Française dont des membres sont cités (page 41) avec la moquerie : «*Tous ces noms dont pas un ne mourra*».

La préciosité, avec sa conception idéaliste de l'amour, réapparition de l'amour courtois, est un mouvement inscrit dans l'Histoire. On retrouve les précieux, avec leurs noms recherchés (pages 41, 49), leur goût des adverbes («*Épouvantablement ravissante*», page 48), leur discours sur le Tendre (page 162), les allusions à Honoré d'Urfé (page 190, «*l'eau fade du Lignon*»). Cet élément est plus développé au cinéma puisqu'on y voit un salon précieux, Cyrano réduit les précieuses au rôle de muses, de public (page 65), l'idée que la précieuse qu'est Roxane devienne une héroïne (page 247) est en accord avec l'Histoire puisque la Grande Demoiselle s'est illustrée dans la Fronde ; on voit que, dans la préciosité, s'exprime déjà un romantisme, qu'il fallait savoir parler aux femmes pour conquérir leur cœur ;

- le Paris du temps était encore rendu dans la pièce par la place du Marais où se trouve la maison de Roxane (didascalie, page 161), par le couvent des Dames de la Croix (didascalie, page 283), les religieuses, les novices, la laïque qui vit avec elle (à rapprocher du couvent où se retire la princesse de Clèves).

Surtout, on distingue bien les différentes classes sociales : le peuple, les bourgeois (Ragueneau, Magdeleine Robin n'est qu'une simple bourgeoise que Guiche peut persécuter (page 49), qu'il envisage de faire épouser par le vicomte de Valvert pour pouvoir faire d'elle plus commodément sa maîtresse, mais elle a, suivant la mode espagnole, une duègne (page 48), appelée «*duégna*» (page 117), les aristocrates (ceux de province, les cadets, ceux de la Cour, les marquis (pages 51, 56), les barons, vicomtes, comtes et duc (de Guiche, véritable grand seigneur méchant homme avec Lignière

[page 138], avec Roxane), au-dessus, le cardinal de Richelieu (page 55) qui s'intéresse de très près au théâtre (page 136).

La pièce de Rostand a été encore mieux placée dans son juste contexte par le réalisateur Rappeneau qui dit avoir voulu «montrer le Paris du XVIIe siècle, la vie de l'époque». Dans un parti pris de réalisme, il s'est posé des questions très simples : où habitent ces gens? si Cyrano s'est battu toute la nuit, il est normal qu'il monte dans sa chambre et qu'il change sa chemise tachée de sang. On découvre des traits de mœurs : la chaise sur roue, le port de perruques, les duels interdits, d'où l'arrivée du guet, les lettres cachetées, les dessous de Roxane, la tapisserie. Avec le chef décorateur, Ezio Frigerio, il a beaucoup travaillé l'aspect visuel du film, s'étant fixé comme but de varier les décors, de montrer les rues de Paris. Plus exactement, l'action se situant en 1640 (les quatre premiers actes) et en 1655 (pour le dernier), c'est le monde baroque et fantasmagorique du temps de Louis XIII, de la Préciosité et des "Trois mousquetaires" (d'Artagnan est même un des personnages [page 80], l'allusion aux amours d'Anne d'Autriche et de Buckingham dans "Les trois mousquetaires", pages 197-198) qui est reconstitué.

Rostand utilise aussi l'événement historique qu'est la guerre avec l'Espagne dans les, Flandres (page 52), Louis XIII conquérant Arras en 1640, l'acte IV se situant dans le poste qu'occupe la compagnie de Carbon de Castel-Jaloux au siège d'Arras (didascalie, page 219), le réalisme étant accentué dans le film : les pillards sur le champ de bataille, le siège qui oblige à manger un rat, la colère des affamés, les fortifications, la sortie de Christian, le camp des Espagnols, la messe, le rôti emporté, Christian au secours de Roxane et ensemble dans la charrette, l'assaut des Espagnols, les canons et les mousquets, les fascines dans le fossé, le feu, le drapeau royal des Français qui est maintenant le drapeau québécois.

Enfin, Rostand a revisité tout l'esprit de la Fronde, aristocratique, ombrageux, éloquent, rebelle et finalement vaincu.

La pièce est donc un document historique et sociologique de première importance.

Intérêt psychologique

L'action pourrait être ainsi résumée : Une femme entre deux hommes qui représentent deux types d'êtres humains, un trio donc. Mais Jean-Pierre Ronfard y vit plutôt un quatuor parce que compte aussi de Guiche. Il y a trahison amoureuse, situation que tout un chacun a vécue, ce qui lui permet donc de s'identifier, malgré les contradictions du caractère de Cyrano.

Tous les personnages tournent autour de Cyrano et c'est évidemment le mystère de son âme qui domine, elle dont on a pu dire qu'elle donnait sa cohérence à la pièce dont il est le moteur. Cependant, les auteurs du film se sont efforcés de donner plus de place aux personnages de Christian et de Roxane qui gravitent autour de Cyrano.

Rapports complexes qui se tissent entre les personnages qui «font du taxi sur autrui», qui ne sont capables d'être aimés que dans la mesure où ils ne sont pas eux-mêmes, qui se livrent à différents jeux pour arriver à leurs fins. Roxane joue avec de Gulche et Christian. Mais le jeu dépasse l'entendement et ils seront dépassés par lui.

Tous les autres personnages sont, comme il se doit, opposés à Cyrano qui est tout à fait exceptionnels :

De Guiche : rôle de l'opposant (du moins jusqu'au quatrième acte), du rival poltron mais qui réussit et devient un sage désabusé qui éprouve «une gêne obscure».

Le Bret : le confident, le double positif de Cyrano le raisonneur qui ne réussit pas à apprivoiser et à socialiser son ami, leurs rapports faisant penser à ceux entre Philinte et Alceste.

Ragueneau : le contraire heureux de Cyrano, celui qui nourrit les poètes.

Christian : beau mais, selon une fatalité que craint Roxane («Il n'aura pas d'esprit puisqu'il est beau garçon !» page 165), il est sot. Mais pas au point de ne pas être conscient de son manque d'esprit («Las ! je suis sot à m'en tuer de honte», page 154) et de son manque d'éloquence, de verve poétique (page 154) ; il n'a pas de mots, pas de phrases à dire à Roxane, ils lui restent dans la gorge à une époque où ils sont tant appréciés dans la société et, en particulier, par les femmes (il aurait

probablement mieux vécu à une époque comme la nôtre où on n'a plus à briller intellectuellement pour charmer quelqu'un) Il souffre de son incapacité.

Il reste qu'il est pur (tout ce qu'il veut, c'est pouvoir aimer ; pour lui, l'amour, c'est un grand feu, il veut qu'il se consume tout de suite sans mots, sans flânerie, sans fleurs ni bougies ; aussi est-il trop fougueux physiquement (surtout, dans le film), capable d'une grande générosité pour les autres ; il est triste qu'il ait si peu d'amour pour lui-même. Est-il si pur puisqu'il accepte le pacte faustien, infernal, il est prêt à se faire aimer par Roxane si ce n'est pas lui qui s'exprime ; il laisse jouer Cyrano et est appelé comme étalon après que Cyrano ait joué les boute-en-train pour exciter la belle pouliche. Mais il se révolte à la fin, car il évolue : falot au début, il se transforme littéralement au contact de Cyrano dont il devient l'étroit collaborateur. Leur jeu dangereux lie d'ailleurs les deux compères jusque dans la mort. .

Il se définit comme «*un bon soldat timide*». Il est, en effet, courageux (il ose se moquer du nez de Cyrano, pages 147-149, qui reconnaît d'ailleurs sa bravoure, page 151) et fier (il voudra reconquérir son autonomie, se fera tuer quand il saura que Roxane aime en fait Cyrano (page 268), car, finalement, il reconnaît que ce n'est pas lui mais Cyrano que Roxane aime, il découvre que Cyrano l'aime passionnément depuis longtemps, il se propose d'avouer à Roxane leur subterfuge, au risque de perdre son amour, puisque c'est Cyrano qu'elle aime en lui.

Il est le seul personnage sexué mais il en meurt.

Roxane : Son portrait est donné page 87. Rostand étant peut-être un peu misogyne, on peut ne voir en elle qu'une femme belle, frivole, précieuse (page 155), qui a le goût de la beauté, mais est justement prisonnière de sa beauté de sa féminité. Coquette, un peu snob, elle ne se rend pas compte que celui qu'elle aime est à côté d'elle. Précieuse, elle est aussi prisonnière des mots, elle a le goût de l'esprit (page 264), elle s'est fait une idée de l'amour à travers les livres, elle veut un amour délicat, courtois.

En fait, jeune fille rêveuse, elle a peur des corps, de l'amour charnel, comme Cyrano et, comme lui, elle ne fait l'amour qu'avec les mots. Elle appartient à la galerie des héroïnes décadentes, sublimes mais inaccessibles et pour qui meurent les hommes (le suicide de Christian est net, celui de Cyrano à peine moins, page 20), qui n'accèdent jamais à une autonomie.

On peut aussi discerner chez elle une évolution. D'abord, jeune, totalement Inexpérimentée, elle aime égoïstement, part d'un sentiment physique. Réduite à n'être qu'une oreille, son rôle n'est que d'écouter sans être vraiment à l'écoute des autres. Elle se montre cruelle et prétentieuse ; en conséquence, elle perd un amour qui n'est fondé que sur la beauté. La scène du balcon marquerait le passage du sentiment physique au sentiment spirituel : elle évolue vers un sentiment spirituel. Elle s'en rend compte à Arras : elle se reproche «*l'insulte de t'aimer pour ta seule beauté*», mais c'est justement ce qu'elle fait, et elle en rajoute (page 265), d'où le désespoir de Christian. Ce n'est qu'à la fin, alors qu'elle a vieilli, il faut bien le dire, et que le prestige de la beauté physique ne compte plus autant pour elle puisqu'elle aussi l'a perdu, qu'elle s'est recluse dans un couvent pour vivre son deuil, qu'elle se révèle malheureuse :

*«Chacun de nous a sa blessure. j'ai la mienne
Toujours vive, elle est là, cette blessure ancienne.»*

Caractérisée au début de l'histoire par sa seule préciosité, elle évolue jusqu'à ne plus attacher d'importance qu'à l'essentiel enfin découvert. Tout au long de la pièce, elle reste pour Cyrano celle qui suscite la passion et qui lui insuffle son génie poétique. Elle découvre, quinze ans plus tard, qu'elle est passée à côté de l'amour, ne s'ouvrant à sa plénitude qu'au moment où Cyrano rend l'âme.

Peut-on dire que ce type de femme n'existe plus aujourd'hui? Rappeneau, jugeant que Rostand était quelque peu misogyne, a voulu lui donner de la vie, en faire une jeune fille rêveuse, lui donner une pointe de sensibilité attendrie, la rendre fine, curieuse et brave, attachante.

Cyrano : Ce personnage moteur et pivot de la pièce est d'une extrême richesse, d'une grande complexité et il a assez d'humanité pour nourrir toute l'action. La pièce doit sa longévité à l'image de dernier héros romantique que donne Cyrano, âme chevaleresque et intrépide, vaillant Gascon au service du Roi, capable à lui seul de tenir tête à cent hommes et plus, parleur à la verve insolente, mais aussi âme, tendre et palpitante, être torturé et ambigu, plein de contradictions, tantôt un adolescent de quinze ans, d'autres fois un homme d'âge mûr d'une lucidité vertigineuse, des fois,

carrément un bouffon à l'italienne. Edmond Rostand sait toucher son public en éveillant en lui une sympathie et une tendresse naturelles pour son personnage : le handicap du nez proéminent qui le rend extrêmement attachant, sa modestie dans le succès, son mépris des grandeurs asservissantes, son franc parler qui lui fait «*sonner les vérités comme des éperons*», sa générosité poussée jusqu'aux limites du sacrifice héroïque de sa passion pour Roxane. Mais, en fait, il n'est pas toujours sympathique. Il a un côté sombre : piquant, moqueur, pédant, incisif, caustique, méchant, amer, plein de rancune et de fiel, très susceptible, arrogant, méprisant.

Héros blessé, dont les bravades cachent une blessure secrète, dont la détresse est infinie, Cyrano est fait à la fois d'assurance et de faiblesse. Ce poète-soldat, à la fois hâbleur et humble, s'enivre de ses prouesses pour mieux taire ses fragilités. Il a un côté assassin et un côté brume. Il est à la fois un moi idéal (il est fort, il est héroïque, il est bon) et un homme faible qui a un côté féminin.

Ce qui apparaît d'abord, c'est le côté extraverti de l'homme plein d'assurance, flamboyant. Ce qu'on découvrira plus tard, c'est le côté introverti de l'homme fragile. Les zones obscures de Cyrano pour rendre la faille autant que la superbe.

En fait, pour comprendre Cyrano, il faut bien commencer par le commencement, par le fameux nez qui le rend malheureux. Si le sujet est traité de manière comique (rappelons la célèbre «tirade des nez» du premier acte), il est également le nœud tragique de toute la pièce puisque ce handicap physique est la marque d'une douleur profonde, à chaque instant renouvelée : celle d'être laid. Il souffre d'un terrible complexe qui remonte à sa relation avec sa mère : «*Ma mère ne m'a pas trouvé beau*». Son nez lui impose une insupportable blessure narcissique qui clive son identité. Il n'ose regarder son nez en face (le miroir rejeté) : «*quelle espérance / Pourrait bien me laisser cette protubérance !*» (page 87). Prisonnier de sa laideur (son grand nez le marginalise et le défigure à ses propres yeux), le complexe de Cyrano constituerait un beau cas pour les «psys». Il aurait toutes les qualités pour être aimable, mais il ne s'accepte pas tel qu'il est, en est devenu introverti, triste, éléments vraiment psychotiques. Cette blessure narcissique, il l'extériorise par sa mauvaise foi. S'il est si frénétique, c'est que, depuis sa plus tendre enfance, il déploie beaucoup d'énergie pour essayer de gérer une espèce de panique intérieure, de réprimer ses sentiments, de se reconstruire un narcissisme. Le problème serait réglé aujourd'hui par une chirurgie esthétique ! Le secret émotionnel de l'intrigue tient en ce paradoxe : si l'esprit est, de loin, plus apprécié que l'apparence physique et, à lui seul, engendre l'amour, il met cependant toute une vie à affirmer sa supériorité. Tel est le drame de Cyrano, victime au même titre que Christian qui ne détient que la beauté, et que Roxane, trahie par l'apparence.

Pour chercher à soulager son mal intérieur, à ne pas entendre sa détresse, à noyer son humiliation, à masquer sa souffrance, à se former une carapace narcissique, il prend beaucoup de place et fait beaucoup de bruit.

C'est par compensation, pour faire diversion, que ce personnage énorme, dans une théâtralité exacerbée, cache son mal de vivre sous son panache (portrait, page 343). Il se montre hâbleur, cabotin, plein de jactance, coléreux et violent. Il est comme les artistes qui, sur scène, font de la compensation narcissique parce qu'ils se détestent dans la vie. Il masque sa souffrance avec des bouffonneries et des bravades, tout un marivaudage héroïque, se moquant lui-même de son «*nez qui d'un quart d'heure en tous lieux le précède*» (page 86). Mais il ne permet pas qu'on s'en moque à sa place, retournant l'allusion contre l'agresseur.

Il est donc lui-même agressif tant en actes qu'en parole. Se battre est pour lui la seule expression possible de son intériorité, sa méthode pour retourner son nez à l'intérieur de lui-même, décharger son agressivité sur lui-même et sur les autres. La joute verbale et le duel sont d'ailleurs intimement liés, ils procèdent de la même volonté de s'affirmer, ils répondent à une même pulsion de mort, ils sont narrés simultanément et selon la même technique («*À la fin de l'envoi, je touche*», acte I, scène 4), ils aspirent à se terminer par la même pointe vengeresse («*D'un coup d'épée, frappé par un héros, tomber la pointe au cœur*», acte V, scène 5).

Grande gueule, il a la réplique facile et est même cinglant. Comme il maîtrise bien la langue, qu'il manie le verbe avec ardeur, qu'il est plein d'éloquence, il prend facilement la parole et, improvisant, peut discourir très longuement, le texte qu'a à dire le comédien étant un des plus longs du répertoire.

Mais, s'il parle le plus fort possible, c'est pour ne pas entendre le désarroi qui hurle en lui, et dont il souffre (en dépit de ce qu'il en dit, 71). Ne parle-t-il pas et n'écrit-il pas par compensation pour ce que ce nez lui fait vivre? C'est flagrant dans la scène du «*Non, merci !*» où il parle haut et fort, où il est pris d'une logorrhée. Mais, sous cette masse de mots, il tente seulement d'enterrer son désespoir car Roxane vient de lui dire qu'elle en aime un autre. À la fin du monologue, Le Bret finit par comprendre et lui dit : «*Fais tout haut l'orgueilleux et l'amer mais, tout bas, dis-moi tout simplement qu'elle ne t'aime pas.*» Et Cyrano réplique : «*Tais-toi !*» (page 141).

Il possède l'art de la rhétorique, car son esprit a une tournure littéraire et il est intelligent et cultivé. C'est un bretteur ès-lettres qui lance de fines épigrammes, qui compose et même improvise des poèmes (la ballade du duel) aux rimes brillantes, qui ne souffre pas de maître. Sa mort même, Cyrano la transformera en mots. Serait-ce le destin «romantique» du poète que de ne pouvoir vivre parce qu'il parle trop? car tant d'élan, tant de mouvement et d'agressivité masquent un retrait, une Impuissance? C'est par l'esprit qu'il prend sa revanche sur la disgrâce, faisant miroiter au cœur des femmes l'hypothèse qu'elles pourraient être séduites par un laid Intelligent.

Il a du charisme, de l'ascendant sur la foule du théâtre, sur les cadets qu'il ramène au calme lors du siège d'Arras.

Fougueux, il est querelleur, bravache («*Il me faut des géants*», page 92). C'est un terrible bretteur qui manie l'épée avec ardeur et habileté. Agressif, prompt à s'offenser, il est pourtant capable de se contenir quand il le veut (devant les moqueries de Christian qui se montre irrévérencieux à l'égard de son nez), et il est assez magnanime pour ne pas entacher la mémoire de Christian en révélant à Roxane le secret.

Fier (page 137), Il assume sa pauvreté (page 81) et fait même des largesses, sacrifiant sa bourse (l'argent jeté sur la scène est la pension paternelle). Orgueilleux («*mon orgueil de Gascon*», page 82), il se montre soucieux de sa tenue physique, ou vestimentaire, de sa démarche. Glorieux (page 85, «*J'ai décidé d'être admirable, en tout, pour tout !*»), il a le goût du panache qu'a bien illustré Henri IV (page 234) et qu'il affirme dans son dernier mot (page 316), disant en mourant, debout, adossé à un arbre, l'épée à la main, n'emporter qu'une chose «*sans pli, sans une tache, et c'est mon panache !*», l'unique bien, l'unique raison, l'unique trace de son passage. Edmond Rostand a réussi, avec «*Cyrano de Bergerac*», à créer une pièce dont la cohérence tient surtout au tempérament du héros. C'est moins ce qu'il dit et fait qui assure l'unité du drame que la manière dont il le dit et le fait, c'est-à-dire avec une virtuosité peu banale.

En tout cas, c'est un homme libre («*être seul, être libre, vivant sans pactes / Libre dans sa pensée autant que dans ses actes*», page 291), qui manifeste une grande Indépendance d'esprit, qui n'a que dédain pour la servilité et montre un farouche désir d'autonomie, qui cultive même la provocation, qui refuse de «*chercher un protecteur puissant*» (tirade des «*Non, merci !*», page 141), de «*prendre un patron*», qui veut «*Ne pas monter bien haut, peut-être, mais tout seul*». Il représente l'individualisme (se disant «*empanaché d'indépendance et de franchise*», page 74), l'insolence. C'est un héros atypique, rebelle et passionné, un pur qui déteste tout compromis, qui veut tout ignorer de l'art de la négociation, que la faim grandit (page 226), qui critique la comédie sociale, qui combat les hypocrites, les lâches, les puissants, qui entend ne pas se salir les mains afin de se faire mieux accepter ou intégrer dans la bonne société. Âme chevaleresque et intrépide, c'est un redresseur de torts, qui a de nettes convictions, qui est obsédé par son intégrité, sa dignité. Sa conduite n'est pas, cependant, réglée par l'honneur cornélien (ce qui correspondrait peut-être au vrai Cyrano) : il est possédé par les inquiétudes de celui qui se fait justicier par compensation et dénonce les hypocrisies sociales d'autant plus amèrement que la belle Roxane lui a avoué son amour pour un autre. Il traite la médiocrité et la bêtise avec une impitoyable ardeur, éreintant la pièce de l'Hôtel de Bourgogne et le jeu du gros acteur qu'est Montfleury.

C'est un idéaliste, qu'on peut comparer à l'Alceste de Molière face au Philinte qu'est Le Bret (page 243), à Don Quichotte (rapprochement, pages 139-140), l'évocation des étoiles (page 140).

Mais, s'«*il fait tout haut l'orgueilleux et l'amer*», c'est qu'il souffre de n'être pas parfait, d'être laid. N'est-il pas devenu un marginal parce qu'il est laid? D'ailleurs, il n'est pas toujours sympathique. Il a un côté sombre : piquant, moqueur, pédant, incisif, caustique, méchant, amer, plein de rancune et de fiel, très susceptible, arrogant, méprisant. C'est un écorché toujours sur la défensive et qui, de ce fait,

passé à l'offensive. On apprend même que l'homme d'épée a tué des gens qui riaient de son nez. On l'entend discourir en un monologue sur la haine qui l'enflamme et le brûle : «*La haine chaque jour me tuyaute et m'apprête*», avoue-t-il, en ajoutant que c'est un carcan mais aussi une «*auréole*». Cette violence, qui lui sert de bouclier et qu'il ne perd pas en vieillissant, fait ressortir sa passion de vivre.

Avec les femmes, Cyrano, personnage romantique qui connaît le malheur, passe à côté du grand amour partagé. Il est trop orgueilleux pour tenter sa chance et risquer une déconvenue : il préfère déclarer qu'elles ne veulent pas de lui. Tous ses actes sont en réaction contre le fait qu'il n'est pas aimé. Mais la vie de ce frondeur au grand cœur est un échec puisqu'il est incapable de dire aux bonnes personnes ce qu'il ressent.

Pourtant, il est amoureux transi et romantique de la belle Roxane. Mais il est prisonnier de son amour car, ogre blessé, il se croit trop laid pour qu'on puisse l'aimer. Lui, si éloquent d'habitude, devient bègue quand il doit parler à la duègne (page 91). Tout bas, il pense à son amour impossible

il fait tout pour devenir glorieux aux yeux de celle qu'il aime et redoute à la fois. Ne se livre-t-il pas à tous ses exploits que pour l'éblouir? et c'est bien l'homme qu'on lui destine, le vicomte de Valvert, qu'il tue en duel. En fait, le duel, la joute verbale ou l'écriture épistolaire sont des substituts au corps déficient : «*Sur cette lèvre où Roxane se leurre / Elle baise les mots que j'ai dits tout à l'heure*», acte III, scène 10). Ravaler son amour, en donnant l'image fleurie du héros romantique au grand cœur, est, pour lui, plus courageux que ses exploits d'escrimeur (page 127). Si son amour se porte sur la plus belle («*J'aime mais c'est forcé ! la plus belle qui soit !*», page 86), n'est-ce pas parce qu'il veut qu'elle soit inaccessible? Il parle d'elle avec émotion et sur un ton bas, pour pouvoir lui dire : «*Je me souviens de vous un douze mai*». Il doit donc l'avoir espionnée comme un fou.

Mais Roxane en aime un autre. Apprenant son amour pour Christian, alors qu'elle le félicite de son succès de bretteur, il se dit à lui-même : «*J'ai fait mieux depuis*» car il a été capable de supporter cette immense déception et de promettre de protéger son rival. Accepter de servir Christian, si c'est est plus valeureux que de triompher de cent hommes, est-ce être généreux (Il l'est page 270) ou lâche puisqu'ainsi il se dissimule? Veut-il avant tout le bonheur de la femme aimée ou veut-il pouvoir oser s'approcher d'elle par ce moyen, oser ainsi, sous un pseudonyme, exprimer sa passion, aller plus loin qu'il n'irait à visage découvert, vivre par procuration? On peut même se demander si, comme la précieuse Roxane, il ne préférerait pas l'amour en paroles à l'amour en actes? N'auraient-ils pas en commun la peur de l'amour charnel?

À cet égard, s'il demeure «*le grand abstinent*» (page 19), s'il n'a pas essayé d'aborder une femme, c'est peut-être bien parce qu'il n'en a guère envie, qu'il préfère en caresser l'idée, qu'il a peur des corps, de l'amour réel ; d'ailleurs, il est étonnant qu'alors que le nez, redoublé d'une épée, est un symbole phallique, que la longueur du nez serait proportionnelle à celle du phallus, donc signe d'ardeur sexuelle, Rostand, qui en dit bien des choses, ne dit justement pas cela, preuve, si l'on veut, que c'est la seule chose qui compte. Cyrano doit emprunter le corps d'un autre pour aimer, mais est-ce qu'il ne lui faut pas la présence de Christian pour que Roxane soit désirable? ne la désirerait-il pas qu'à travers Christian? n'aurait-on pas le schéma classique de la rivalité amoureuse où l'amour hésite entre le rival et l'objet de la rivalité ; ne serait-ce pas une allusion, inconsciente de la part de Rostand, à l'homosexualité du Cyrano historique?

Restons-en au Cyrano amoureux romantique qui sera capable de dominer cet amour malheureux, de cacher la déception de ne pas le voir reconnu («*Ma vie, ce fut d'être celui qui souffle et qu'on oublie*», page 311). Il s'entend au langage amoureux, mais pour les autres. Aussi, Roxane, il ne la touchera jamais, vivant son ténébreux amour par corps interposé, la folle pensée le prenant de la rendre heureuse en prêtant à son rival toutes les richesses de sa plume et de sa passion. Et il mourra sans que ses mérites aient été reconnus.

Là encore, on peut le comparer à Alceste qui est amoureux d'une coquette, et le Philinte qu'est Le Bret a compris que l'orgueil est dû à la déception amoureuse (page 143).

À l'égard de Christian, il y a une espèce de perversité chez Cyrano : il le trompe en semblant lui prodiguer son amitié ; en fait, il y trouve son intérêt personnel. Il y a quelque chose d'un pacte méphistophélique entre les deux.

Cyrano n'est donc pas un être pur mais un être désespérément vivant qui essaie de faire du mieux qu'il peut avec ce qu'on lui a donné, quitte à tromper les autres. Il cherche à unifier sa vie. Mais c'est un raté : «*J'aurai tout manqué même ma mort*» (page 310).

Aussi l'identification avec lui est-elle possible par le mélange de force et de faiblesse qu'on trouve chez lui. On peut même voir en lui un homme du XXe siècle, dont le moi est divisé. Il incarne à la fois le rêve moderne de l'individu qui se démarque et le drame moderne de la haine de soi. Notre époque est aussi celle de la médiation et de la projection : Cyrano ne peut aimer directement Roxane, il ne peut l'aimer qu'à travers Christian, en se projetant dans son rival. Cela correspond terriblement à la façon que nous avons trop souvent en ce siècle de souffrir d'amour et d'aimer.

Devant cet être complexe, qui nous ressemble, le défi du comédien est de réconcilier ces contradictions.

Cyrano est le personnage de fiction que les Français préfèrent : il est devenu un véritable mythe, car ils se reconnaissent dans ce héros plein de panache et de verve, qui est ancré dans leur inconscient collectif, qui est le digne représentant de l'esprit français, qui manifeste la propension nationale à prendre le discours comme emblème de la résistance, qui veut tout transcender par les mots, qui est même un symbole de la France (géographiquement, elle ressemble à Cyrano : elle est un visage dont le Finistère figure le nez en trompette). L'engouement pour le personnage fut tel qu'une enquête sur les héros littéraires donna la première place à Cyrano qui se classa devant Jean Valjean, d'Artagnan, Don Quichotte, Roméo ou Monte Cristo.

Intérêt philosophique

Le film a révélé la surprenante actualité de Cyrano qui s'inscrit dans une ligne de pensée moderne. C'est une pièce qui en dit beaucoup sur la nature humaine. L'intrigue amoureuse permet une réflexion morale, mais on peut dégager d'abord une réflexion secondaire sur la création littéraire, puis, au-delà, une réflexion plus générale, plus réellement philosophique.

Réflexion sur la création littéraire symbolisée par Cyrano, sur le phénomène de compensation aux injustices imposées par les fatalités du corps, sur la sublimation de la frustration. Cyrano veut tout transcender par les mots, la poésie.

Réflexion morale sur l'amour : On est généralement convaincu d'assister à une belle histoire d'amour. "*Cyrano de Bergerac*" est même considéré, avec "*Roméo et Juliette*", comme une des plus belles histoires d'amour au monde, comme une apologie du véritable amour qui tient au bonheur de l'être aimé au détriment du sien. Or cette scintillante variation sur le thème de la Belle et la Bête est une histoire où il n'y a pas de rencontre sexuelle, où il n'y a pas de véritable rencontre sentimentale. Curieux paradoxe qui fait que la culture ne peut montrer de grandes scènes d'amour que dans la mesure où on ne les voit pas, que c'est un échec. Or, dans "*Cyrano de Bergerac*", on a bien un ratage total de la vie amoureuse : Cyrano aime Roxane qui croit aimer Christian alors qu'elle aime en fait Cyrano. Ces personnages ne sont capables d'être aimés que dans la mesure où ils ne le sont pas eux-mêmes. Le spectateur devrait sortir du théâtre en se disant : «*J'ai compris quelque chose par rapport à ma vie et par rapport à la vie en général et, s'il y a une chose qu'il ne faut pas faire, c'est ce que Cyrano fait.*»

Mais il y a un moyen de s'en sortir : s'ouvrir, aller vers les autres. Ne pas avoir peur de cet élan dont parle Cyrano sous le balcon : «*Si vous aimez quelqu'un, dites-le lui !*»

Quelles conceptions de l'amour s'opposent dans la pièce?

Communément, on oppose l'amour de soi, l'amour-propre, à l'amour d'autrui, alors que, dans ce prétendu amour pour autrui, on ne cherche jamais que sa satisfaction personnelle. Nous sommes tous fondamentalement égoïstes.

On peut plutôt dégager un premier niveau qui n'est pas encore l'amour, qui en est même la négation (toute la différence entre «je t'aime bien» et «je t'aime») puisque justement cela n'aboutit pas à une satisfaction sexuelle : l'amitié de Roxane pour Cyrano ou, plus exactement, le sentiment presque familial pour un cousin, sentiment qui est d'autant plus insultant pour celui qui aime.

En ce qui concerne l'amour, s'opposent un amour sensuel fondé sur l'attraction physique, qui privilégie la beauté, et un amour subtil fondé sur la séduction intellectuelle, qui privilégie l'esprit. Mais il faudra se demander s'il est bon de les opposer, comme on le fait souvent, dans un manichéisme conventionnel.

La conception de l'amour sensuel est, curieusement, déclarée d'abord par la femme et, qui plus est, par une précieuse : Roxane a remarqué la beauté de Christian mais elle se dit tout de suite, consciente d'une sorte de fatalité, que, s'il est beau, c'est qu'il doit être sot, comme si, inconsciemment, elle préférerait ne pas avoir à aimer puisqu'il serait impossible de trouver à la fois beauté et esprit, d'être viril et en même temps capable de dominer son désir. On peut d'ailleurs se demander si l'homme ne reste pas *sot* aux yeux de la femme quand il est suffisamment séduisant par son aspect extérieur ou par son statut social (c'est ce dont bénéficie de Guiche auquel Roxane serait honorée de céder s'il n'était pas marié, s'il l'épousait, ce qui, de toute façon, n'est pas possible puisqu'elle est une simple bourgeoise). L'homme beau n'a pas alors besoin de faire d'effort. Ne devient-on pas subtil parce que, n'étant pas beau, on doit briller d'une autre façon? D'ailleurs, on peut se demander si Roxane ne dit pas ne tenir qu'à l'intelligence que parce qu'elle est assurée de la beauté de Christian. Elle ne renonce vraiment, au prestige de la beauté que lorsque, vieillie, elle doit elle-même y renoncer.

En fait, la conception de l'amour est celle des hommes, ici de Guiche qui, en plus, est puissant, et Christian, qui se montre pressé d'embrasser puis d'étreindre Roxane (pensant que les beaux mots seront alors inutiles) et qui pourrait facilement être brutal. Mais cet amour physique n'est jamais réalisé, jamais affronté à la réalité, sauf dans le film grâce aux possibilités du cinéma d'ajouter des images sans texte et pour satisfaire le souci de réalisme du grand public contemporain.

Cette affirmation du désir mâle est naturelle. Constatons que «l'amour» ne fait que traduire l'impulsion sexuelle ; que, chez les animaux, le mâle est poussé à féconder le plus de femelles possible pour assurer la survie de l'espèce ; que la femelle, dès qu'elle est fécondée, se soustrait à son désir pour se concentrer sur le petit qu'elle aura. Dans les sociétés humaines primitives, il n'est pas question d'amour, le désir du mâle est imposé à la femme. Le progrès qui a conduit à la société civilisée, à la culture opposée à la nature, tient peut-être tout simplement à la renonciation par l'homme du droit au viol (Jacques Dufresne voit dans la rencontre d'Ulysse et de Nausicaa le début de la civilisation) puis à l'acceptation de la liberté de la femme de choisir ou de refuser un homme. Le christianisme a donné à la femme l'égalité avec l'homme, mais cette aspiration ne s'est exprimée vraiment pour la première fois qu'avec l'apaisement des mœurs en France au XIII^e siècle, dans ce qu'on a appelé l'amour courtois.

Il a réapparu, poussé à l'extrême, dans la première moitié du XVII^e siècle, dans ce mouvement qu'est la Préciosité auquel appartient Roxane et dont on peut se demander si Cyrano ne s'y plie pas simplement pour lui plaire, car ce n'est pas la tendance masculine normale et le vrai Cyrano était un burlesque.

Les précieuses, sinon toutes les femmes, demandent aux hommes de leur accorder du prix, d'être précieuses à leurs yeux ; il leur faut être beaux, agiles à la danse, intelligents, spirituels, mais aussi délicats, attentifs, patients, prêts à supporter les rebuffades comme des épreuves qui doivent leur faire mériter d'être enfin élus. En voulant que les hommes qui les courtisent aient toutes les qualités, les précieuses se révèlent bien des idéalistes. De la part de l'homme, cet amour devient alors un amour-sacrifice qui ne vise que le bonheur de l'être aimé, un amour fou et sublimé où celui qui aime ne touche même pas l'objet de son amour : ainsi, l'honneur de Cyrano, c'est de respecter en Roxane celle qui le rejette. Son amour peut paraître plus profondément ancré, mais n'est-ce pas parce qu'il peut moins se déclarer? Toutefois, il peut aussi n'être qu'un amour-simulacre, simple convention littéraire et sociale, un homme étant censé toujours faire la cour.

Cependant, malgré sa subtilité, Cyrano est bien lui-même soumis à cette conception sensuelle qui privilégie l'aspect extérieur puisqu'il aime Roxane pour sa beauté et qu'il est convaincu qu'on ne peut pas l'aimer à cause de sa laideur, Et c'est bien pourquoi il se rabat sur l'amour spirituel.

La conception morale traditionnelle, qu'elle soit chrétienne ou plus simplement civilisée parce que s'impose alors la nécessité de réfréner le désir mâle, oppose systématiquement les deux conceptions

et méprise la première pour célébrer la seconde. Certains parlent d'«amour pur» alors qu'en fait, on n'est «pur» que quand on ne peut pas être «impur», veulent que l'amour physique se transforme rapidement ou disparaisse tout simplement, opposent l'amour physique et l'amour vertueux. Or il est significatif qu'on ait appelé la virginité «vertu», mot qui, d'ailleurs, signifie, en fait, «virilité».

Il est tout à fait normal qu'on soit sensible d'abord à l'aspect extérieur, à ce qu'offre la vue. On ne peut nier la prééminence et la nécessité de l'attrait physique. L'attrait de Roxane pour Christian et de celui-ci pour elle se manifeste avant qu'ils se connaissent. L'amour sensuel est la base d'une relation amoureuse ; sans lui, elle n'a pas lieu. Que vaut un amour pur qui ne se réalise pas charnellement? C'est bien pourquoi les grandes histoires d'amour sont celles d'unions qui ne peuvent avoir réellement lieu ou qui ne peuvent durer qu'un instant.

Et pourquoi l'amour sensuel ne permettrait-il pas la fidélité et le dévouement infini? Pourquoi ne serait-on pas reconnaissant du plaisir reçu et donné? Qu'il soit confirmé, assuré par le sentiment, par la découverte de la personnalité de l'être remarqué et l'intérêt pour elle, c'est encore mieux.

Pour qu'il y ait véritablement amour, les deux aspects doivent être réunis, sans quoi on n'aurait, d'une part, que bestialité, d'autre part qu'idéalisme. Or l'être humain n'est justement ni seulement une bête ni seulement un ange.

Cela nous conduit à une réflexion sur l'opposition entre le paraître et l'être.

- Au-delà, de l'histoire d'un amour malheureux, la pièce révèle l'incomplétude fondamentale de l'être humain, propose une réflexion sur la dichotomie de l'être humain qui est ici celle entre la beauté et l'esprit (Christian est l'autre moitié de Cyrano qui doit emprunter son corps pour aimer : «*Je serai ton esprit, tu seras ma beauté*» (page 156), «*Notre union, sans témoins, clandestine*» (page 270), entre la réalité physique et l'idéal sentimental (réalisme et illusion), entre l'action et la réflexion (celui qui dit ne peut faire, celui qui fait, ne peut dire), entre l'être et le paraître.

Cyrano et Christian vivent le déchirement d'un être imparfait en quête d'un amour absolu. Le pacte faustien conclu entre eux traduit ce besoin mutuel des deux hommes, cette union de l'aveugle et du paralytique, la nécessaire complémentarité, l'interdépendance. Mais ils n'en subissent pas moins une insupportable blessure narcissique.

Leur malheur était celui de membres de la société du XVIIe siècle où le code social était particulièrement exigeant ; le comte de Guiche, en parfait conformiste, le suit et grimpe les échelons. Il l'est moins à la nôtre, pourtant leur dichotomie est bien celle des gens du XXe siècle, que la société démocratique post-moderne rend à la fois forts et faibles, libres et vides, dont le moi est divisé, qui sont partagés entre le rêve moderne de se démarquer et le drame moderne qui est la haine de soi.

Inversement, notre époque est, plus que toutes celles qui l'ont précédée, celle de la médiation et de la projection : nous avons trop souvent aujourd'hui tendance à sentir, aimer et souffrir à travers d'autres, comme dans «*Cyrano de Bergerac*» où l'histoire d'amour est en quelque sorte virtuelle.

Plus générale encore et donc d'un intérêt philosophique plus grand, la séparation entre l'être et le paraître qui est inhérente à l'être social, c'est-à-dire à l'être humain. La substantivation du verbe «paraître» par les philosophes leur permet un calembour avec «être» qui met en relief l'opposition entre l'apparence (le paraître est la façade de l'être) et la vérité, entre l'extérieur et l'intérieur (mais on peut considérer, comme le fait le behaviorisme, que l'apparence est représentative de l'intérieur. Le paraître est surévalué car c'est le moyen le plus facile de juger une personne sans vraiment vouloir la connaître), entre le souci des autres, et l'affirmation du moi, entre le conformisme qui consiste à se plier aux codes sociaux, et la personnalité. Il est sûr que la conciliation doit être constante entre l'être et le paraître, que le monde extérieur ne peut être nié comme le font les solipsistes, les idéalistes à la Don Quichotte, que la soumission aux autres, à la société, ne peut être totale non plus.

Le paradoxe chez Cyrano, c'est qu'il y a chez lui à la fois un grand souci de l'affirmation de l'être (qui le rapproche de Don Quichotte) et le souci du paraître. Le personnage est comique, comme l'est Alceste, par cette faille que crée le sentiment amoureux.

L'écart trop accentué entre être et paraître ne peut avoir qu'une issue fatale. Ce que la pièce apprend, c'est la nécessité du refus du seul paraître auquel Roxane, Christian et même et surtout Cyrano succombent, de l'affirmation de l'être, de la franchise face à soi-même et face aux autres, de l'aveu, de l'assomption : il est sûr que Christian ne s'assume pas, qu'il n'est qu'une marionnette dont les fils sont tirés par Cyrano qui, lui non plus, ne s'assume pas car il n'ose pas parler à visage découvert ;

quand Christian veut prendre son autonomie, c'est l'échec puis le suicide dont est coupable, au fond, ce véritable apprenti-sorcier qu'est Cyrano, qui lui-même ne se découvre qu'aux portes de la mort.

Destinée de l'oeuvre

La pièce fut jouée pour la première fois le 28 décembre 1897, au Théâtre de la Porte Saint-Martin, à Paris, avec Coquelin dans le rôle-titre. Ce fut un triomphe, Cyrano conquérant sans peine un public lassé du théâtre d'idées, des noirceurs de l'école réaliste, des «*saletés*» du naturalisme, qu'enflamma le patriotisme culturel de l'auteur. L'enthousiasme fut délirant, d'innombrables rappels se succédèrent, les ovations et les hurlements de joie durèrent deux heures ! L'enthousiasme général fut tel qu'au troisième acte, le président du Conseil vint annoncer à l'auteur qu'il le faisait chevalier de la Légion d'Honneur. Du jour au lendemain, l'aimable jeune homme de vingt-neuf ans et auteur à demi-succès patronné par Sarah Bernhardt qu'était Rostand, connut la gloire, devint un héros national.

La critique fut absolument dithyrambique : «Ainsi, il y a un chef-d'œuvre de plus au monde», écrivait Jules Renard le soir de la générale. Emile Faguet déclara même que Rostand «ouvre le vingtième siècle de façon éclatante». Le succès de ce somptueux divertissement poético-militaire rappela à tous les enthousiastes le temps de Victor Hugo. Grotesque et sublime, grandeur et tendresse, verve et fantaisie, émotion et panache, tout dans cette pièce brillantes semblait ressusciter les prestiges hugoliens auréolés par surcroît du pétilllement de l'esprit boulevardier .

Seul Jules Lemaître émit quelques réserves : «Je vois à l'énormité de ce succès deux causes, dont l'une (la plus forte) est son excellence, et dont l'autre est sans doute une lassitude du public et comme un rassasiement après tant d'études psychologiques, après tant d'historiettes d'adultères parisiens, tant de pièces féministes, socialistes, scandinaves : toutes oeuvres dont je ne pense a priori aucun mal, et parmi lesquelles il y en a peut-être qui contiennent autant de substance morale et intellectuelle que ce radieux "*Cyrano*", mais moins délectables, à coup sûr et dont on nous avait un peu trop comblés dans ces derniers temps.» Jules Lemaître remarque aussi que le réveil du nationalisme qui se cristallise autour de "*Cyrano*" n'est pas étranger au succès éclatant de la pièce d'Edmond Rostand. En témoignent ces passages chauvins de la critique dithyrambique d'Emile Faguet : «Et ce qui m'enchant plus encore, c'est que cet auteur dramatique est de veine française. Il est aisé, il est clair, il a le mouvement et la mesure, toutes les qualités qui distinguent notre race. Comme on se sent en France, dans la France idéale qu'on croyait n'avoir été qu'un beau rêve, quand on est devant une pièce comme celle-ci !»

Mais ce succès fut aussi le chant du cygne du théâtre romantique. Comme l'écrit Michel Liourne dans "*Le drame*" : «La plus éclatante manifestation de ce renouveau (il s'agit du renouveau romantique) est le triomphe de "*Cyrano de Bergerac*" en 1897.»

Elle fut reprise et consacrée par la Comédie-Française en 1938. Elle a été jouée quinze mille fois, les grands comédiens se disputant ce rôle magnifique, gourmand, sensuel, à condition d'être eux-mêmes des personnages, d'être prêts à s'épanouir dans l'outrance requise, d'avoir des entrailles et de l'instinct. Cyrano reste dans l'imaginaire collectif le plus populaire des personnages du théâtre français. La bourgeoisie l'a constamment récupéré alors que c'est un rebelle, un révolté, l'un des rares hommes à n'accepter aucune concession, à aller toujours jusqu'au bout, pour tout. En cela, c'est un héros.

La pièce fut traduite dans toutes les langues, représentée partout dans le monde. Cyrano devint rapidement un personnage mondialement connu, le grand public associant généralement ce nom à un nez, long et difforme, voire monstrueux. Que de fois en effet n'entend-on pas dire d'un tel ou d'une telle qu'il ou qu'elle a un nez à la Cyrano, signifiant par là que cet appendice de la personne concernée lui défigure complètement le visage ou la physionomie.

Bien avant Astérix ou Snoopy, Cyrano de Bergerac devint une marque de commerce. Rosemonde Gérard, épouse et premier biographe d'Edmond Rostand, raconta que mille petits objets étaient nés de la popularité de Cyrano : Il y en avait eu de toutes sortes : des fétiches Cyrano, des crayons Cyrano, des bonbons Cyrano, des biscuits Cyrano, des parapluies Cyrano, des éventails Cyrano, des pipes Cyrano, du champagne Cyrano ! Il y en avait eu des grands, des petits, des ronds, des carrés,

des ravissants, des ridicules, et de toutes les couleurs... Il y en avait eu tellement, et de si émouvants et de si naïfs, qu'à force de les regarder le poète avait eu un jour les yeux pleins de larmes. Cyrano de Bergerac aurait tout ce qu'il faut pour devenir un héros de bande dessinée ! Avec un nez pareil, un tel courage, un si grand cœur et une tant belle verve, il vaut bien Achille Talon ! La pièce, sanctifiée par la mémoire, connaît un succès durable. En 1983, les droits étant enfin libres (jusqu'à cette date, seul le Français était autorisé à monter la pièce), Jérôme Savary l'a mise en scène à Mogador, avec Jacques Weber : cette reprise remarquable fut jouée trois cents fois. Elle a été adaptée de nombreuses fois au cinéma, dès 1923 par le réalisateur italien Genina, puis par le Français F. Rivers en 1945 (avec Claude Dauphin), par l'Américain Gordon en 1951. En 1990, Jean-Paul Rappeneau l'a de nouveau adapté au cinéma avec Gérard Depardieu.

Le film de Jean-Paul Rappeneau

Les précédentes versions cinématographiques de "*Cyrano de Bergerac*" étaient des oeuvres récitatives, extrêmement statiques, du théâtre filmé.

En 1984, lorsque les droits de la pièce tombèrent dans le domaine public, des producteurs proposèrent à Jean-Paul Rappeneau d'en faire un vrai film de cinéma, en y mettant de la vie, un mouvement constant, presque musical, mais aussi discret que possible. Il déclara : «Je vois ce film comme un véritable hommage du cinéma à Rostand. Je crois qu'il appelait de ses vœux le mouvement de nos images. J'espère avoir trouvé, dans son texte, le scénario qu'il a écrit sans le savoir. Si Rostand était encore en vie, il comprendrait les contraintes du cinéma.» La pièce, née à la même époque que le cinéma, était déjà, en 1897, un projet cinématographique : «Le grand défi était donc de moderniser Rostand sans le trahir, de toucher à ce chef-d'oeuvre romantique sans le dénaturer.»

Mais, très vite, les producteurs abandonnèrent l'idée. Toujours pour la même raison : ils craignaient qu'un film en alexandrins décourage le public, lui rappelle des souvenirs scolaires. Projet enterré donc.

Trois ans plus tard, un troisième producteur revient à la charge, lui demandant s'il est toujours d'accord. Contrairement aux autres, René Cleitman pensait, lui, que les dialogues en vers feraient justement l'originalité du film et qu'ils contribueraient même à sa réussite. La suite de l'histoire lui donnera raison.

L'adaptation a demandé deux ans de travail à Jean-Claude Carrière et Jean-Paul Rappeneau : il fallait éviter de faire du théâtre filmé, même si la pièce en est une à mise en scène. Carrière partageait avec Rappeneau la conviction que les dialogues en vers feraient l'originalité du film. Il affrontait aussi la difficulté d'en faire un véritable scénario de cinéma : il avait à relever le défi de moderniser Rostand sans le trahir. Il s'est attaqué à la pièce pour la démonter.

En comparant le texte du film et celui de la pièce, toute la complexité, l'intelligence, l'ingéniosité de l'opération apparaissent. Carrière s'est livré à un travail d'élagage, pour enlever à la pièce son ornementation très XIXe siècle, ses «*pâtisseries verbales*», les calembours vieillissés, les plaisanteries douteuses, les allusions mythologiques ou historiques. Il a dépoussiéré ici un passage, résumé là quatre vers en un. Des coupures ont même été effectuées dans la célèbre tirade des nez, mais les plus importantes sont dans le voyage dans la Lune inventé par Cyrano lorsqu'il se présente masqué au comte de Guiche (idée savoureuse : c'est son nez qu'il couvre pour ne pas être reconnu). Par contre, faussaire génial, Jean-Claude Carrière a, surtout dans les lettres écrites par Cyrano à Roxane au nom de Christian et dans une cocasse scène de récitation de poésie au troisième acte, ajouté une centaine de vers de son cru, des vers que Rostand reconnaîtrait comme siens. Travail réussi : la magie du verbe opère sous nos yeux, les tirades célèbres coulent de source. Ce qui risquait de constituer un handicap, respecter la beauté et l'acrobatie des vers, se transforme en un avantage. Il y a dans le texte de Rostand de vraies beautés, des trouvailles verbales magnifiques.

On a éliminé des personnages, on en a fondu d'autres, on en a même inventé. Toujours en alexandrins, toujours avec fidélité. Mais une fidélité au service du cinéma. C'est ainsi que les scénaristes n'ont pas hésité, par exemple, à imaginer des lieux qui leur paraissaient convenir à l'action. Le plus étonnant, c'est que si vous n'avez pas relu la pièce récemment, à moins de la

connaître absolument par coeur, vous n'y verrez que du feu. Ce qui est bien la meilleure preuve que l'adaptation est en soi un véritable chef-d'oeuvre.

D'autre part, l'action aussi a été simplifiée : «Nous avons démonté la pièce comme un mécanicien démonte un moteur, nous avons mis les cinq actes à plat, nous les avons analysés, décortiqués et recomposés, comme un scénario, certains éléments étant enlevés, d'autres fabriqués.» Il y a, dans la pièce, des répétitions (à plusieurs reprises, l'action est d'abord annoncée, commentée pendant qu'elle a lieu et les personnages en reparlent encore après : cela tient aux contraintes spécifiques du théâtre alors qu'au cinéma l'image peut remplacer des centaines de mots en quelques secondes). Des personnages ont été éliminés, d'autres ont été fondus en un seul, certains ont été inventés ; des lieux ont été imaginés, qui conviennent mieux à l'action. On n'a pas coupé pour faire plus court mais pour dégager le coeur de l'oeuvre, retrouver la dynamique, la tension d'un film, en faisant alterner morceaux de bravoure et scènes intimistes. Inversement, il y a des ajouts, parfaitement intégrés, pratiquement indécélables, afin de raccorder après avoir coupé.

Cinq versions successives ont été produites. «Nous avons retiré les allusions mythologiques incompréhensibles de nos jours, les plaisanteries douteuses, les calembours vieilliss et pas amusants du tout. Notre idée était de ne garder que ce que nous aimions beaucoup».

Tout le film a été discuté, dessiné et minuté très précisément, en pensant dès la préparation au découpage final, comme à une partition dont la base était d'abord et avant tout le texte. Sur tel mot il ne pouvait y avoir que tel mouvement d'appareil. Les mots devaient amener un jeu, une émotion, un rythme et un mouvement. Le découpage final, d'une précision maniaque, a été fait avec des dessins. L'action ne s'arrête jamais, depuis le moment où une petite voiture roule vers le théâtre jusqu'à la fin, où le mouvement s'amortit dans l'immobilité du couvent. Il n'y a pas une réplique qui ne soit soutenue d'un geste, pas une tirade qui ne s'accompagne d'un mouvement (c'est en se déplaçant, en marchant, en courant que les acteurs doivent dire leurs répliques, tout en respectant l'alexandrin), pas une scène qui ne s'inscrive dans une dynamique parfaitement maîtrisée. Les scènes de bataille, dont l'ampleur relève des grandes manoeuvres et de la stratégie militaire, ont dû être réglées avec une grande minutie.

Les décors d'Ezio Frigerio rendent le XVIIe siècle français très poétique. Mais c'est un décorateur de théâtre qui se moque complètement des contraintes de cinéma. Par exemple, il refusait absolument de transiger sur la hauteur de ses décors ; c'est d'ailleurs pour cette raison que le film n'a pas été tourné en scope : il aurait été impossible de cadrer ses décors à l'intérieur d'une image trop longue et pas assez haute. Alors, du coup, les images ont adopté des dimensions plus proches de la peinture. L'adéquation est parfaite entre elles et le texte.

La superbe photo de Pierre Lhomme, récompensée au Festival de Cannes, a donné des images somptueuses. Les nombreux clairs-obscurs évoquent Rembrandt, mais, observe Rappeneau ironiquement, «il y a des gens qui se plaignent de ne rien voir parce que la photo est trop sombre ! Moi, je trouve qu'on en voit toujours trop dans les films en couleurs, et qu'à partir du moment où on en voit trop, le mystère s'évapore. Alors nous sommes allés vers ces images minimalistes, très peu éclairées. La dernière scène, qui se déroule de nuit, a été tournée en huit jours, sous un soleil de plomb à travers des filtres, et sous une tente ! C'était d'ailleurs très drôle parce que Anne devait dire : *"Comment pouvez-vous lire? il fait nuit"*, et, en fait, il était midi, le ciel était bleu et le soleil éclatant.»

La musique crée une véritable jubilation dès la musique du générique où un concerto de trompette, dramatique et rutilant, nous arrache à nos pensées moroses pour nous nous plonger dans le monde baroque et fantasmagorique du début du XVIIe siècle, celui d'avant Louis XIV, ses lumières et sa raison.

Le tournage, le plus important du cinéma français, s'échelonna sur six mois, avec deux mille comédiens et figurants, trois cents costumes, en France et en Hongrie, ce qui permit à la production de réduire le budget de près d'un tiers.

Rappeneau, technicien hors pair, méticuleux et précis, voulait donner du mouvement à son film : «Pour moi, un film doit emporter le spectateur. Dans *"Cyrano"*, le mouvement est double. Il est celui des mots et de l'action. Tout cela se combine magnifiquement. Mieux que je l'imaginai. Peut-être à cause de la rythmique des vers. L'alexandrin a été un peu inventé pour faire swinguer la langue française. La rythmique souterraine fait avancer les mots de même que le mouvement des acteurs fait

avancer l'action. Je voulais donner au film un côté haletant. C'est aussi pourquoi les tirades célèbres passent bien.» Il se voit volontiers comme un maître d'œuvre plus proche du chef d'orchestre que du compositeur. Il donne le rythme et la danse d'une scène.

Le choix des comédiens s'est révélé très adéquat et, grâce à eux, les personnages ont parfois pris une dimension que l'on ne leur connaissait pas à la scène. Le choix de Depardieu s'est imposé de lui-même. «On croyait que je prendrais Belmondo. Mais, pour moi, seul Gérard convenait. Il a la fragilité de Cyrano. Il y a chez lui quelque chose de douloureux, de meurtri derrière ses airs de matamore. À la fin, il vous tire des larmes. Il est comme un enfant perdu. Ce qu'il est en fait dans la vie. C'est pour ça que ce rôle le bouleverse. Il est encore en plein dedans. Il aura du mal à mon avis à s'en remettre.» Entre Depardieu et Cyrano, cadet de Gascogne, une rencontre s'est produite qui se produit rarement dans une vie d'acteur. Et cela dès la première réplique.

«Pour le rôle de Roxane, j'ai tâtonné davantage. Il me fallait une comédienne qui soit familiarisée avec les vers classiques. J'ai fait passer plus de quarante auditions. Quand Anne Brochet s'est essayée, elle sortait tout juste du Conservatoire. J'ai su tout de suite que c'était elle, Roxane.» On la croyait frivole, cruelle et prétentieuse, bref, précieuse. Elle est ici fine, curieuse et brave sous les traits d'Anne Brochet dont la grâce et l'intensité nous la rendent, d'emblée, attachante. Et on comprend enfin l'envoûtement qu'elle exerce sur Cyrano, Christian et de Guiche.

Pour animer tout cela, il fallait ce magicien de Jean-Paul Rappeneau qui, malgré le poids de l'argent sur lui (il y avait en jeu cent millions de francs, le maximum jamais atteint pour un film en francs français), malgré ses interrogations lancinantes sur les dialogues en vers, a réussi à faire d'une pièce brillante, certes, mais également datée et figée dans l'espace (la convention théâtrale), un grand film populaire, fort, vrai, impétueux, frémissant, bouleversant, riche, généreux, somptueux et inépuisable. Le public est comblé par un spectacle comme il ne s'en fait que rarement : celui de l'émotion simple et profonde.

La recherche sans concession de l'éclat (du panache, dirait Cyrano) fut une constante de la vie d'Edmond Rostand. Il avait une très haute idée de sa «mission» de poète et il se voulait le héraut de son pays. Ce désir rencontra celui des Français de son époque qui firent de lui, un peu rapidement, leur poète national. Le siège de Paris, l'échec de la Commune, l'occupation, l'Affaire Dreyfus, l'instabilité politique, tout concourait à donner aux Français la nostalgie de la glorieuse France d'antan. Le clairon des vers de Rostand fut accueilli comme un appel aux armes.

En 1897, les Rostand achetèrent, 29, rue Alphonse de Neuville, un petit hôtel.

En 1899, ille rendit à Vienne en compagnie de Sarah Bernhardt afin de s'imprégner de l'atmosphère du château de Schönbrunn où se déroule l'action de la pièce qu'il était en train d'écrire et dont le héros est le duc de Reichstadt :

“L'aiglon” (1900)

Drame en six actes et en vers

Le fils de Napoléon et de Marie-Louise d'Autriche, le roi de Rome, le duc de Reichstadt, emmené à Vienne par sa mère, y est victime de l'implacable Metternich, mais est soutenu par le fidèle Flambeau, ancien grenadier de l'Empire. Vers 1830, des patriotes français l'incitent à se joindre à un mouvement en faveur de son retour sur le trône impérial. Mais l'Aiglon tergiverse et hésite à passer à l'action, car il doute de ses propres forces. Son drame, tout intérieur, se résout par une mort prématurée.

Commentaire

Edmond Rostand a voulu à tout prix émouvoir avec les miettes de l'épopée : il a dodeliné entre le pathos, l'emphase et le pastiche. L'aiglon, «sorte de Hamlet blanc faisant ineffablement pendant à

l'Hamlet noir de Shakespeare», est un héros au front pâle, empereur en songe, épris de gloire et orphelin de sa destinée, un enfant du siècle écrasé par trop d'Histoire.

Ce chef-d'oeuvre un peu rance avait été écrit pour Sarah Bernhardt. À l'âge de cinquante-six ans, elle tenait le rôle d'un jeune homme de vingt ans à peine. Sanglée dans son uniforme blanc, elle était toujours magique grâce à sa voix d'or qui, même ternie et fêlée, faisait passer encore avec véhémence le souffle épique de la bataille de Wagram.

Et "*L'aiglon*" obtint un succès de public presque aussi foudroyant que celui de "*Cyrano de Bergerac*". La critique fut cependant beaucoup plus partagée et on reprocha surtout à Rostand d'avoir écrit une pièce où il y a si peu d'action. Elle poursuivit cependant sa carrière à Bruxelles, à Londres, aux USA, à Budapest, à Berlin et à Vienne, le rôle étant presque toujours tenu par des femmes. Un de ses rares interprètes mâles, le délicat Jean Weber y a eu, lui, un peu l'air d'un travesti.

En 1913, le cinéaste français E. Chautard porta "*L'aiglon*" à l'écran. Il y eut aussi une production franco-allemande en 1931, par V. Tourjansky. Michel Simon immortalisa le monologue de Flambeau : «*Et nous, les petits, les obscurs, les sans-grade*» dans le film de Julien Duvivier, "*La fin du jour*" (1939).

En 1937, Jacques Ibert et Arthur Honegger en ont fait un opéra, interprété par l'ensorcelante Fanny Helder qui avait les yeux les plus théâtraux et la silhouette lyrique la plus flexible de l'époque.. Longtemps, personne n'a osé relever le défi. Alexia Cousin l'a fait en 2004.

En 1900, les Rostand abandonnèrent leur hôtel, le vendirent ensuite pour se fixer à Cambo-les-Bains. En 1901, il fut élu à l'Académie française. Il avait d'abord hésité à poser sa candidature de peur d'avoir à renier ses convictions dreyfusardes. Mais, grâce à l'appui d'amis influents, il n'eut pas à revenir sur ses positions. Cependant, étant malade, il ne put y être reçu qu'en 1904.

"Un soir à Hernani"
(1902)

Recueil de poèmes

Commentaire

Ils ont été écrits à la suite d'un court voyage de Rostand à Hernani et rendent hommage à la fois au génie de Victor Hugo et à la beauté de l'Espagne.

"Discours de réception à l'Académie française"
(1903)

C'est la seule oeuvre en prose d'Edmond Rostand.

"Chantecler"
(1910)

Fable dramatique en quatre actes en vers

Tous les personnages sont des animaux. Parmi eux, trône le coq, Chantecler, qui s'imagine que, par son chant, il fait lever le soleil. Mais l'amour de la Faisane lui fera un jour oublier de chanter. Ses illusions s'effondrent alors car le soleil se lève tout de même.

Commentaire

Rostand mit neuf ans à écrire cette pièce que le public attendait impatientement. Coquelin, à qui était destiné le rôle principal, se rendait fréquemment à Cambou pour obtenir des morceaux du texte et ne se privait d'ailleurs pas d'en réciter de nombreux passages au cours de réceptions, ce qui créa un suspense incomparable autour de cette oeuvre. Cependant, le 27 janvier 1909, Coquelin mourut subitement d'une embolie, étant enseveli dans le costume de Cyrano. Rostand fut très affecté par la mort de cet ami et interprète. La production de "*Chantecler*" fut différée, la première ayant lieu le 7 février 1910 à la Porte Saint-Martin, Lucien Guitry remplaçant Coquelin dans le rôle-titre. Pour Rostand, Chantecler est le symbole du poète qui, malgré l'incompréhension et l'hostilité de son milieu (et même malgré son propre sentiment d'inutilité) doit continuer à chanter parce qu'il convient que chacun fasse «*son métier*». La pièce, plus allégorique que symbolique, s'en prend à toutes les formes d'imposture, mais satirise surtout les milieux des lettres et de la politique. C'est une pièce-témoignage, une sorte de testament dramatique de l'auteur. Et Rostand-Chanteclerc, le coq gaulois, fit vibrer le patriotisme de tous les Français :

*Je pense à la lumière et non pas à la gloire.
Chanter c'est ma façon de me battre et de croire;
Et si de tous les chants mon chant est le plus fier,
C'est que je chante clair afin qu'il fasse clair !*

(II, 3).

On n'en donna que trois cents représentations, ce qui est bien peu quand on songe aux milliers de représentations de "*Cyrano de Bergerac*" et de "*L'aiglon*". Certains, comme Léon Blum ou Maurice Barrès furent enthousiasmés. Mais, dans l'ensemble, la critique se fit acerbe et agressive : "*Chantecler*" est un four, une faillite, une chute brillante, le chant du cygne d'Edmond Rostand.

"Le cantique de l'aile" (1914)

Recueil de poèmes

Commentaire

Ils sont une sorte d'hymne à l'aviation.

"Le vol de la Marseillaise" (1914)

Recueil de poèmes

Commentaire

Ils constituent un panégyrique du réveil de la France.

"La dernière nuit de Don Juan" (1921)

Court dialogue

Le héros est condamné pour l'éternité à jouer les «*burladors*» sur un théâtre de Guignol.

Commentaire

Le héros offre certaines similitudes avec celui de Molière. Cette oeuvre posthume fut présentée à la Porte-Saint-Martin.

Edmond Rostand mourut à Paris en 1918, désespéré de n'avoir jamais réussi à refaire "Cyrano de Bergerac" qui avait à la fois couronné et écrasé sa carrière.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)