

Introduction

Mythe, thème et variations, tel est le sous-titre de l'ouvrage de Laurent Calvié consacré à *Cyrano avant Rostand*¹. Or cette association est, à plus d'un titre, paradoxale : Cyrano de Bergerac, avant la comédie héroïque de 1897, n'est qu'un illustre inconnu, pour reprendre un autre titre², donc bien loin de constituer un mythe littéraire. Sans doute le devient-il par la suite, quoique cela demeure discutable : suffirait-il qu'une pièce de théâtre devienne un succès et donne lieu à quelques réécritures pour hisser son héros, son personnage éponyme à un tel rang ? Si Laurent Calvié joue certes sur les mots et suit une définition assumée comme non littéraire du terme de mythe (« du dépassé et réfuté par la science moderne »³), cette licence s'éloigne fortement de l'acception usuelle du mythe, conçu comme une parole qui explique les causes d'un certain phénomène, qui exprime une vérité profonde, qui relie histoire et signification.

Et pourtant, ce personnage acquiert bien une dimension légendaire⁴ dès l'instant où il est porté sur la scène du Théâtre de la Porte-Saint-Martin le 28 décembre 1897. De là, bien souvent,

¹ Laurent Calvié, *Cyrano avant Rostand. Mythe, thème et variations*, Toulouse, Anacharsis, « Griffé, essais », [2004] 2019.

² Paul Mourousy, *Cyrano de Bergerac. Illustre mais inconnu*, Monaco, Éditions du Rocher, 2000.

³ *Op. cit.*, p. 9.

⁴ Si l'on suit la définition du Littré de 1873 : « le mythe est un trait fabuleux qui concerne les divinités ou des personnages qui ne sont que des divinités défigurées ; si les divinités n'y sont pour rien, ce n'est plus mythe, c'est légende ; Roland à Roncevaux, Romulus et Numa, sont des légendes ; l'histoire d'Hercule est une suite de mythes. Il n'est pas nécessaire que le mythe soit un récit d'apparence historique, bien que c'en soit la forme la plus ordinaire ».

deux démarches critiques opposées pour rendre compte de la part de recherche de l'auteur sur le véritable Cyrano et de la part d'invention dans la mythification du héros : les uns, tel Laurent Calvié, rendent hommage à l'érudition de Rostand, tandis que d'autres, à l'instar du fort sévère Émile Magne (auteur d'un ouvrage intitulé *Les Erreurs de documentation de « Cyrano de Bergerac »*) dénoncent l'entreprise sinon comme une mystification, du moins comme une suite d'inexactitudes.

Une telle démarche, outre qu'elle ressortit à une habitude des plus académiques, serait sans doute à interpréter comme justement la preuve de la réussite du dramaturge à *faire vrai* ; tout ce qui importe dans un théâtre *a fortiori* romantique : celui de Victor Hugo a déjà bien pris ses aises avec l'histoire d'Espagne. Une des réussites de Rostand, dans cette pièce, et à laquelle je m'intéresserai ici, consiste à appuyer la vraisemblance dramatique sur le réalisme historique de telle façon qu'il dépasse largement la maxime de Boileau selon laquelle « Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable » (*Art poétique*, chant III) et qu'il renverse même le rapport entre inspiration historique et création littéraire : c'est en cela que l'on peut parler d'une mythification, au sens d'un processus – sans nécessairement pouvoir parler d'un résultat, à savoir que Cyrano devienne un mythe littéraire, au même titre que Dom Juan.

Mon hypothèse est que ce processus poétique essentiel dans le succès de la pièce tient à un double jeu d'inspiration, tant historique que littéraire, qui fait de cette œuvre un drame hyperromantique, en quelque sorte anachronique en 1897, aussi inattendu que sourdement espéré par un public qui ne le savait pas encore. Une sorte de romantisme, donc, qui ne pouvait pas naître à l'époque romantique, puisqu'il se nourrit autant de cet héritage littéraire de l'écrivain que de la nostalgie qu'en aura désormais durablement le public. Le théâtre dans le théâtre sur lequel s'ouvre la pièce inaugure en même temps une dramaturgie réflexive et

métathéâtrale, qui joue de la forte théâtralité de la pièce pour exprimer une *vérité* poétique.

En 1898, le gouvernement de Félix Faure (1895-99) mène une politique libérale modérée, protectionniste. Fin de siècle, la période a vu l'essor du naturalisme, du décadentisme, du nihilisme en littérature et dans les arts. Zola constate une atmosphère morose dans *L'Œuvre* (1886) : « c'est une faillite du siècle, le pessimisme tord les entrailles, le mysticisme embrume les cervelles »⁵. Le théâtre se fait le reflet d'un siècle devenu commerçant où les écoles sont clairement séparées : chaque scène a son genre, pour convenir à son public. Le théâtre naturaliste, le théâtre de boulevard, le théâtre social d'Antoine (Curel, Mirbeau), la veine poétique et symboliste, le mélodrame historique... l'opéra de Saint-Saëns, les dramaturges du Nord et leurs épigones. Mais le souvenir de Victor Hugo, mort en 1885, plane encore sur la scène française... et dans le cœur d'Edmond Rostand qui déclarait, entre autres, dans *Le Cantique de l'aile* : « Devant Hugo, toujours, je m'agenouille⁶ ». Une lecture de *L'Aiglon* (1900) y voit cette ombre à travers le souvenir de Napoléon : son descendant incapable d'en assumer l'héritage serait le double du dramaturge impuissant à dépasser un modèle dont il ne peut se détacher⁷. C'est d'ailleurs ce que répète à l'envi toute une partie de la presse, qu'« un Victor Hugo nous était né » :

La presse a été unanime à consacrer le succès de *Cyrano de Bergerac*. Toute la critique a salué dans M. Edmond Rostand un

⁵ Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier, 1886, p. 486.

⁶ Edmond Rostand, « Les Douze travaux », in *Le Cantique de l'aile*, Paris, Charpentier et Fasquelle, [1915], 1922, p. 229.

⁷ À ce sujet, voir l'excellente préface de *L'Aiglon* par Sylvain Ledda : Edmond Rostand, *L'Aiglon*, S. Ledda (éd.), Paris, Flammarion, « GF », 2018.

écrivain merveilleusement doué, en qui on trouve la verve d'Alexandre Dumas et la puissance poétique de Victor Hugo.⁸

D'où une lecture récurrente de l'œuvre qui semble l'évaluer à l'aune des grands drames hugoliens et de cette tentative rostandienne d'égaliser le maître, comparant Cyrano tantôt à Ruy Blas, tantôt à Don César. D'où encore, donc, une lecture qui tente d'évacuer cette dernière qui enfermerait ce chef-d'œuvre unique en fin de siècle, dans un processus d'imitation par grossissement, ou dans un jeu de pastiche plus ou moins réussi. Ainsi Clémence Caritté et Florence Naugrette ont-elles tenté de rompre en visière à cette perspective historique⁹ ou historiciste. Rebondissant sur la remarque de René Doumic selon lequel « l'antithèse romantique veut que dans un corps difforme habite une belle âme. Cyrano est cette antithèse qui marche », la première signale qu'il s'agit là d'une réduction du mouvement romantique à l'opposition grotesque-sublime, faisant de Cyrano un parangon du héros romantique révolté et idéaliste. Elle reproche ainsi à cette réception (mais peut-on critiquer les vues d'un public contemporain de la pièce qui l'a, de surcroît, adorée) de se focaliser sur ce nez exhibant la difformité du héros, comme la bosse de Quasimodo : « On constate, là encore, à quel point l'observation des contemporains véhicule une image sommaire du romantisme et de l'œuvre rostandienne en la personne du héros sombre mais qui se soutient par son verbe¹⁰ » :

Il serait plus juste, pour rendre compte du romantisme de l'œuvre, d'évoquer une esthétique du mélange protéiforme,

⁸ *Le Petit Parisien, supplément littéraire illustré*, 2 janvier 1898-25 décembre 1898, n°465-516, p. 14.

⁹ Clémence Caritté et Florence Naugrette, « Cyrano de Bergerac, drame romantique attardé ? Une légende à déconstruire », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 118^e Année, n°4 (Octobre-décembre 2018), p. 835-844.

¹⁰ *Ibid.*, p. 838.

l'énergie, le souffle, la conception du spectaculaire, le souci d'un théâtre populaire, le respect des mouvements intérieurs, ce cri lancé, enfin, qui, avec le public, « cherche une *rencontre* et non une *conversion* ». ¹¹

De fait, c'est aussi au regard du modèle hugolien que la pièce a aussi été déjugée par une partie de la critique, comme Victor Méric qui stigmatise le manque d'invention (un Don César auquel Rostand se serait contenté d'accoler un faux nez), ou Jean Rictus qui souligne la pauvreté des vers de la pièce¹². Ainsi, dès sa réception et jusque dans la tradition des manuels scolaires, se répète en écho cette classification de *Cyrano de Bergerac* comme une œuvre de « récapitulation », selon la formule de Jules Lemaître, plutôt que de « renouvellement¹³ », faisant de Rostand le « dernier Romantique ». Néanmoins, il convient de nuancer certains points : il a longtemps été d'usage de définir la fin du romantisme à la chute des *Burgraves* de Victor Hugo en 1843. Mais, premièrement, il s'agirait du drame romantique hugolien (Musset connaît un réel succès à partir de 1847), deuxièmement, le romantisme subsiste dans le roman avec Balzac et Stendhal qui allient la vision historicisée du monde mettant le sujet au centre de sa perception et le registre réaliste (sauf que leurs héros sont bien souvent « si peu héros en ce moment »)... et c'est aussi oublier le second théâtre de Hugo, écrit pendant l'exil, la production théâtrale de Dumas... d'une manière générale, on peut dire que le romantisme survit même jusqu'aux derniers écrits de Victor Hugo... *a minima* jusqu'à ses derniers grands romans.

¹¹ *Ibid.* La citation finale est extraite de Pierre-Aimé Touchard, *Grandes heures de théâtre à Paris*, Librairie académique Perrin, 1965, p. 79.

¹² Voir : Jean Rictus, « Un Bluff littéraire, le cas Edmond Rostand », Paris, Sevin et E. Rey, Libraires, 1903.

¹³ Voir : Jules Lemaître, *Impressions de théâtre*, 10^e série, 8^e édition, Paris, Boivin & Cie, 1898, p. 341-342.

Inversement, se détachant de cette approche qui relie inlassablement *Cyrano de Bergerac* au romantisme, en ce qu'elle peut avoir de réducteur, Clémence Caritté, dans son chapitre pour Ellipses¹⁴, ne cesse de minorer les liens entre Rostand et ses prédécesseurs romantiques, jusqu'à souligner combien la scène du balcon ne devrait pas grand-chose à Shakespeare, pour finalement la rendre à l'esthétique hugolienne. Elle démultiplie ainsi les sources d'inspiration, avec justesse, du conte de fées, de l'opéra, de la danse, du cirque, mais à chaque fois pour conclure d'un « *en définitive*, Edmond Rostand semble proposer une déclinaison merveilleuse du grotesque hugolien¹⁵ » ; « *en définitive*, l'intrigue de *Cyrano* progresse à coup de numéros¹⁶ », une succession de clôtures qui n'en finit pas, lapsus du critique qui souligne combien le chef-d'œuvre de Rostand est irréductible à tel ou tel prisme de lecture¹⁷.

C'est que le dramaturge ne cesse de démultiplier les allusions littéraires, plus ou moins évidentes, les références à telle ou telle esthétique (allant du roman de chevalerie du Moyen-Âge à ses contemporains, tels que Banville ou Laforgue, en passant par la parodie de Cervantès, Shakespeare, la préciosité qu'il a bien étudiée, le roman picaresque, la *Commedia dell'Arte*, la *comedia de capa y espada*, etc.). Tant et si bien que le critique ne sait plus où ni à quoi

¹⁴ Clémence Caritté, « Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac* », in *Agrégation de Lettres 2022*, Jean-Michel Gouvard (dir.), Paris, Ellipses, 2021, p. 335-412.

¹⁵ *Ibid.*, p. 384 (je souligne).

¹⁶ *Ibid.*, p. 393 (je souligne).

¹⁷ Et c'est bien ce que démontre par ailleurs l'autrice. Car, en dépit de ce point quelque peu critique sur ce chapitre rédigé dans un délai fort court pour une collection spécialisée dans les concours, il convient de rappeler que Clémence Caritté est une véritable spécialiste de ce texte auquel elle a consacré sa thèse : *Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand. Une pièce « mythique » au cœur de l'atmosphère fin de siècle*, dirigée par Sophie Basch, et soutenue en Sorbonne le 3 déc. 2018. Voir aussi son étude en collaboration avec Joël July : Paris, Atlante, « Clefs concours - Lettres XIX^e », 2021.

rattacher ce drame qui fut tout et qui ne fut rien. Il y a bien là une gêne du critique comparable à celle de l'enseignant à qui l'élève fait remarquer que les caractéristiques du baroque (goût pour la merveille, mouvement, refus des règles, antithèse, etc.) se retrouvent dans le romantisme. L'analogie est d'ailleurs pertinente pour ce drame qui met en scène un auteur baroque et précieux. Ce que semble bien avoir saisi l'érudite Rostand.

Mais, d'un autre côté, il faut aussi penser que cette pièce jouit depuis sa création d'un véritable succès populaire, succès qui la fit d'ailleurs mépriser des critiques, comme le rappelle Willy de Spens dans sa préface : un théâtre bon, tout au plus pour le Théâtre National Populaire (pourtant devenu si peu « populaire »), aux côtés de celui de Camus. Or, « le peuple », dans sa grande majorité, comprend-il encore ces allusions et ces références ? Témoins les notes essentielles dans les éditions de poche, les coupes dans les versions filmées¹⁸...

C'est que l'écriture de la pièce ne fonctionne pas sur une simple recette, une addition d'ingrédients « qui marchent » : à la façon d'un plat-signature, elle recèle aussi une certaine magie dans sa composition, dans la façon d'incorporer tous les éléments, dans le tour de main ou de plume qui les relie. Et c'est ce que l'on tâchera d'analyser à travers ces dix études.

S'il est d'usage – et l'on y sacrifiera aussi – de souligner combien cette pièce est écrite pour la scène afin d'offrir un spectacle total, il convient justement de souligner combien elle est *écrite*, combien elle relève d'un véritable travail littéraire, ce qui est loin de constituer un défaut, car l'exhibition du verbe est

¹⁸ Dans la version de Jean-Paul Rappeneau, par exemple, à l'acte I scène 4, quand un spectateur répond à Cyrano qu'il n'est pas Samson, la réplique du héros (« Voulez-vous me prêter, Monsieur, votre mâchoire ? » v. 216) est coupée. Inversement, dans *Ridicule*, Patrice Leconte prête ce trait d'esprit au marquis de Bellegarde (Jean Rochefort) qui l'explique alors à son interlocuteur.

justement au cœur de sa poétique dramaturgique, geste et parole,
et ainsi du plaisir esthétique qu'elle procure.