



HAL
open science

Cyrano de Bergerac, drame romantique attardé ?

Clémence Caritté, Florence Naugrette

► **To cite this version:**

Clémence Caritté, Florence Naugrette. Cyrano de Bergerac, drame romantique attardé ? : Une légende à déconstruire. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2018, *Revue d'Histoire littéraire de la France*. 4 – 2018, 118e année - n° 4, 4 – 2018 (118e année - n° 4), pp.835 à 844. 10.15122/isbn.978-2-406-08582-9.p.0067 . hal-01998712

HAL Id: hal-01998712

<https://hal.science/hal-01998712>

Submitted on 11 Jul 2019

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

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

Cyrano de Bergerac, drame romantique attardé? Une légende à déconstruire

Revue d'Histoire littéraire de la France
118e Année, No. 4 (OCTOBRE-DÉCEMBRE 2018), pp. 835-844.

CLEMENCE CARITTE ET FLORENCE NAUGRETTE¹

A posteriori, l'histoire littéraire a étiqueté *Cyrano de Bergerac* comme un drame romantique intempestif ressuscitant ce genre caduc cinq décennies après le certificat de décès du mouvement. Qu'on le présente, aujourd'hui encore, dans la critique théâtrale et dans les manuels, comme un drame romantique attardé (selon une vision dévalorisante du romantisme) ou comme une résurgence du romantisme théâtral (selon une conception plus optimiste du phénomène), dans les deux cas, le présupposé est le même : *Cyrano de Bergerac* serait une sorte de monstre anachronique qui obligerait les professeurs et les élèves à ajouter – après un long silence ou un trou noir – une cauda, un additif, un épilogue, à une histoire du romantisme pourtant close à la date fatidique de 1843, celle de la prétendue chute des *Burgraves*.

Notre étude examine cette idée reçue, et la déconstruit (on analyse son élaboration, son mécanisme et sa finalité). Elle met au jour ses présupposés et son impensé. L'examen s'opère en deux temps : Clémence Caritté étudie d'abord, à partir du dossier critique de la pièce au moment de sa création triomphale, les jugements portés sur son inspiration romantique et les ambivalences d'une célébration de Rostand en réincarnation de Hugo². Florence Naugrette interroge ensuite le rôle que l'histoire littéraire postérieure, ne pouvant pas, bien malgré elle, ignorer ce chef-d'œuvre, a fait jouer à la date de 1897 dans la minoration du romantisme.

UN DRAME NEO-ROMANTIQUE ? ETUDE DU DOSSIER CRITIQUE

« *Un Victor Hugo nous était né* »

« Devant Hugo, toujours je m'agenouille³ » écrivait Edmond Rostand dans *Le Cantique de l'Aile*. Il ne pouvait donc démentir la filiation que les

1. Sorbonne Université.

2. Voir Clémence Caritté, « *Cyrano de Bergerac*, une pièce “mythique” au cœur de l'atmosphère fin de siècle », sous la direction de Sophie Basch. Soutenance prévue en 2018.

3. Edmond Rostand, *Le Cantique de l'Aile*, « Les Douze Travaux » (Cambon, septembre 1909), Éditions Fasquelle, 1922, p. 229.

journalistes lui prêtent au lendemain de la première de *Cyrano de Bergerac*. Ce jugement du *Petit Parisien* en 1898 résume le sentiment général : « La presse a été unanime à consacrer le succès de *Cyrano de Bergerac*. Toute la critique a salué dans M. Edmond Rostand un écrivain merveilleusement doué, en qui on trouve la verve d'Alexandre Dumas et la puissance poétique de Victor Hugo⁴. » Très vite, l'héritage hugolien adoube Rostand dans le champ littéraire. Celui que Victor Méric nomme le « jeune maître⁵ » brigue ainsi la cour des grands auteurs, et Léon Levrault peut déclarer rétrospectivement : « un Victor Hugo nous était né⁶ ».

Le parallèle dressé procède en vérité d'une lecture très partielle du romantisme, réduit à la dichotomie du grotesque et du sublime, qui, à lire Filon et Doumic – ancien professeur de Rostand –, conduit à envisager le personnage de Cyrano comme un nouveau Quasimodo. Le premier déclare :

[...] [M]ais où est le drame ? Il va sortir précisément de l'étrange contraste que présente la double nature de Cyrano. D'un côté ce cœur tendre et vaillant, cette langue merveilleusement agile à l'escrime du bel esprit, cette main si adroite au terrible jeu de l'épée ; d'un autre côté cette face risible, ce nez dont les enfants se moquent : Don Juan emprisonné dans la peau de Quasimodo⁷.

Le second constate : « L'antithèse romantique veut que dans un corps difforme habite une belle âme. Cyrano est cette antithèse qui marche⁸. » Ces commentaires attestent le rôle prépondérant que joua le nez dans la réception de *Cyrano*, ce que confirme *L'Univers* en janvier 1898 : « Le nez de Cyrano de Bergerac occupe plus les Parisiens, en ce moment-ci, que la queue du chien d'Alcibiade n'a jamais occupé les Athéniens. [...] Monsieur Rostand a eu bon nez de mettre ce nez dans sa pièce et de choisir comme interprète Monsieur Coquelin, également célèbre par son nez⁹. » Cet élément contribua à l'enracinement de la vision caricaturale du protagoniste rostandien, toujours colportée par Doumic :

M. Rostand s'est amusé à modeler exactement sur elle [la convention théâtrale]

-
4. *Le Petit Parisien*, supplément littéraire illustré, 2 janvier 1898-25 décembre 1898, n° 465-516, p. 14.
 5. Victor Méric, *Les Hommes du jour - Edmond Rostand*, 2^e année, 16 octobre 1909, n. p.
 6. Léon Levrault, *Drame et Tragédie (évolution du genre)*, 4^e édition, Librairie Paul Delaplane, 1904, p. 130.
 7. Augustin Filon, *De Dumas à Rostand, Esquisse du mouvement dramatique contemporain*, Armand Colin & C^{ie}, Éditeurs, 1898, p. 293-294.
 8. René Doumic, « M. Edmond Rostand. *Cyrano de Bergerac* », 23 mai 1900 dans *Le Théâtre nouveau*, Librairie académique, Perrin et C^{ie}, Libraires-Éditeurs, 1908, p. 329.
 9. *L'Univers*, « Chronique », n° 10940, 8 janvier 1898, n. p. [p. 2].

son fantoche lyrique : il y a réussi à miracle. Cyrano n'est pas seulement un type conventionnel, c'est la convention faite homme.

Cyrano est laid : *donc* il est spirituel. Ainsi le veut une sorte de justice distributive. [...]

Il est grotesque : *donc* il a un cœur d'or¹⁰.

Cyrano devient même le parangon du héros romantique (réduit à sa caricature idéaliste) sitôt qu'on lui adjoint la révolte :

[I] meurt, adossé à un arbre, dans le clair de lune, – sa chère lune où il voyagea jadis et qui est l'astre des chimériques et des visionnaires ; il meurt en pourfendant de sa vaine épée et d'alexandrins peut-être superflus les spectres du Mensonge, de la Lâcheté, des Compromis, des Préjugés et de la Sottise, en bon révolté romantique selon Hugo ou Richopin ; – amoureux manqué, qui n'a pu aimer que par procuration, et qui n'a pas été aimé [...] ¹¹.

Ce qui semble aussi relever typiquement du romantisme pour les commentateurs de l'époque, c'est la mélancolie, remarquée par Lemaître dans les trois derniers actes de la pièce, ainsi que l'emploi du vers, analysé par Schenk dans son *Étude sur la rime dans « Cyrano de Bergerac » de M. Rostand* en 1900.

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 verbe. Il serait plus juste, pour rendre compte du romantisme de l'œuvre, d'évoquer une esthétique du mélange protéiforme, 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* ¹². » Cependant, la lecture biaisée du temps semble avoir moins pour but de faire ressortir les spécificités de la pièce que, rapidement, de mettre en accusation la renaissance d'une pensée que l'on croyait à jamais disparue : le romantisme.

Assassiner le fils pour achever de tuer le père

Dès 1898, la paternité hugolienne se transforme en fardeau insoutenable pour Rostand, comme le montre Malpy dans *La Revue d'art dramatique* :

On l'a comparé fréquemment, dans les huit premiers jours de la représentation, à Victor Hugo. Le rapprochement lui a fait du tort : il le limite plus qu'il ne l'exalte. En songeant à l'ancêtre, on sent trop ce qui manque au dernier venu.

10. René Doumic, *op. cit.*, p. 328.

11. Jules Lemaître de l'Académie Française, *Impressions de théâtre*, 10^e série, 8^e édition, Boivin & C^{ie}, 1898, p. 341-342.

12. Pierre-Aimé Touchard, *Grandes heures de théâtre à Paris*, Librairie académique Perrin, 1965, p. 79.

Et quand on imagine toutes les révoltes, toutes les aspirations indéfinies que devait résumer en sa personne pour la génération de 1830 un *Hernani* ou un *Ruy Blas*, on est tenté de chercher ce que représente pour la génération de 1880 un *Cyrano*. Si le génie est la compréhension intuitive et divine par un homme de toute une époque, on voit à plein que Victor Hugo en a eu...

Et que M. Edmond Rostand a les dons qui le font espérer¹³.

Rostand souffre de la stature écrasante de son prédécesseur, auquel on l'assimile afin de mieux le faire passer pour sa version dégradée. Il est alors transformé en pâle imitateur, en pur plagiaire, ce qui contribue à lui ôter toute valeur artistique, comme l'atteste le portrait que brosse du dramaturge la revue *Les Hommes du jour* :

[...] [I]l n'avait qu'un talent malpropre d'acrobate-cabotin qui ramasse les miettes du festin hugolesque et offre à l'engouement des foules, des héros surannés s'exprimant en un français d'occasion. [...]

Ce Rostand est une abominable fripouille – en matière littéraire, entendons-nous. Il n'a rien créé, rien trouvé, rien donné. [...] Son crime impardonnable, c'est d'avoir ressuscité le théâtre romantique, le théâtre en vers qui se mourait de sa belle mort avec des champions éclopés comme les *Catulle Mendès* et les *Jean Richepin*. [...]

[...] Ah ! celui-là ne s'est pas donné beaucoup de mal. Il s'est contenté de fouiller dans le capharnaüm romantique où dorment, dans un pêle-mêle fraternel, les *Hernani*, les *Ruy Blas* et tous les *Burgraves* et toutes les *Marion de Lorme*. Il a empoigné Don César de Bazan et lui a collé un faux-nez, le nez de *Cyrano*. Le malheur, c'est qu'il a prêté à ses héros un langage d'une telle banalité décourageante, qu'on s'est pris franchement à regretter le vieil Hugo, lequel, à défaut d'autres dons, au théâtre, apportait au moins de la verve, de l'imagination et de la musique. Mais avec Rostand, rien¹⁴.

On sent l'importance, pour la critique, du régime de l'inspiration et de l'image du génie dans les *Lettres* : Rostand, pâtissant d'un défaut d'originalité, ou plutôt ne craignant pas d'afficher ses sources, se voit même dénier toute authenticité et, par extension, toute possibilité de passer à la postérité. Cela révèle une conception très étriquée du romantisme théâtral qui le résume à Hugo, ce qu'entérine d'ailleurs Gustave Allais en 1897 en parlant de « la seconde génération des romantiques [...] composée d'imitateurs, plus enclins à exagérer les défauts du Maître qu'à tenter de lui ressembler par les beaux côtés¹⁵. » L'usage ici de la majuscule symbolique atteste que, dans l'esprit de l'époque, venir *après* Hugo implique

13. Philippe Malpy, « Le Théâtre littéraire », *La Revue d'art dramatique*, janvier 1898-mars 1898, t. 3, p. 223.

14. Victor Méric, art. cit., n. p.

15. Gustave Allais, *Quelques vues générales sur le romantisme français*, Société française d'Imprimerie et de Librairie, 1897, p. 4.

nécessairement de ne pouvoir, au mieux, que l'imiter servilement et consciencieusement. Rostand était donc condamné, dès l'abord, à quelque rabâchage. Pis encore, sous la plume acerbe de Rictus, Rostand passe pour un incompréhensible attardé :

[...] Rostand apparaît comme le surgeon inespéré qui menace de repousser au tronc quasi pourri du baobab romantique. [...] [V]a-t-on chercher à nous imposer un laps d'années équivalent, sous les apparences Rostand, la même brinquebalante brocantaille, le même frisson pétaradant ?

Si encore, l'onde qu'on offre à nos soifs était aussi pure ou fraîche que la source où elle fut puisée ! Mais je t'en fous elle est pleine de grumeaux, de filasse et c'est la même bibine, de la resucée, de l'eau de bidet¹⁶ !

Rictus entérine le constat de la seconde moitié du XIX^e siècle sur la mort du romantisme, déjà évoquée par le discours apocalyptique de Ducondut :

Le romantisme est bien malade ; ses plus grands admirateurs nous disent : « Il n'y a plus de romantiques. » S'il est encore retenu sur le bord de la tombe, c'est grâce à la présence de ceux qui ont fait rayonner de l'éclat d'un grand talent, ou même de celui du génie, cette école éphémère, semblable à ces jeunes hommes exubérants de santé, de force et d'intelligence, qui se tuent rapidement par leurs propres excès¹⁷.

Cette mort du romantisme est confirmée par Gustave Allais qui, en 1897, considère la prétendue chute des *Burgraves* comme équivalent à un changement de paradigme en matière de goût théâtral et Léon Levraut, pour qui *Tragaldabas* (1848) d'Auguste Vacquerie marque la profonde « décadence¹⁸ » du romantisme. On comprend que l'étiquette *romantique*, à la fin du siècle doit être assimilée à un opprobre.

Dès lors, Rostand est accusé d'être la « créature d'Hugo¹⁹ » qui se contente de reprendre les « vieilles formules²⁰ ». Cela résonne comme une sentence et prend même l'allure d'une épitaphe, à en croire ce que l'on écrit sur lui juste après sa mort : « Il était romantique à la manière d'Hugo. Il l'y est resté²¹. » On enferme donc Rostand dans un temps qui n'est pas le sien et on le voue à n'être que l'ultime épanouissement, « la fleur parfaite de la fantaisie romantique²² », mais déjà pourrissante, si l'on se fie

16. Jehan Rictus, *Le Cas Edmond Rostand - Un bluff littéraire*, P. Sevin et E. Rey, Libraires, 1903, p. 8.

17. Abel Ducondut, *Examen critique de la versification française classique et romantique*, Dupray de la Mahérie Éditeur, 1863, Avant-propos, p. V-VI.

18. Léon Levraut, *op. cit.*, p. 107.

19. Marcel Coulon, *Mercure de France*, n° 647, 36^e année, CLXXX, 1^{er} juin 1925, p. 347.

20. *Mercure de France*, « Échos – Mort d'Edmond Rostand », n° 492, 29^e année, CXCIX, 16 décembre 1918, p. 737.

21. *Ibid.*

22. Gabriel Trarieux, *Revue d'art dramatique*, janvier 1899-mars 1899,

au tableau que le *Mercur de France* propose de l'état de la littérature à la fin du XIX^e siècle :

Dans ce marais, tout pousse pêle-mêle : le roman érotique à côté du roman social, le vers libre et le vers régulier, les traductions fidèles et les adaptations fantaisistes tandis que la littérature utilitaire coasse perchée sur un nénuphar et que finissent de s'effriter dans les roseaux secs les ailes de ce phalène du romantisme : le drame de M. Rostand²³.

Ainsi, en n'ayant de cesse de comparer Rostand au « maître unique²⁴ », l'on contribue à pointer ses failles, ses faiblesses, ses manquements. Dépourvu de toute singularité auctoriale, il se mue en piètre écrivain que ne peut que cacher l'ombre hugolienne²⁵. À repérer toutes les associations du romantisme à la déchéance et à la disparition, une telle volonté d'assassinat révèle cependant en creux un autre désir, celui d'en finir avec Hugo, de se débarrasser du spectre romantique senti encore comme pesant et même oppressant. Par l'entremise de *Cyrano*, la critique, à grand renfort de rhétorique morbide, semble vouloir se convaincre du trépas romantique. Plus encore, elle paraît se poser en vectrice d'une sorte de libération cathartique, apte à faire advenir un nouveau siècle, gros de pratiques qu'elle pense bien différentes de celles qu'a mises en œuvre le romantisme. Pourtant, tandis que certains vilipendaient le romantisme attardé de l'œuvre, d'autres, au contraire, célébraient sa dimension éminemment française.

Comment situer Rostand dans l'histoire littéraire ?

L'on a voulu emprisonner Rostand sous l'appellation de « dernier romantique²⁶ » faisant œuvre, d'après Lemaître, de « récapitulation²⁷ » plutôt que de renouvellement. Mais cette dénomination n'a pas su tout à fait résister au traitement médiatique paradoxal qu'a subi *Cyrano*. Certes, d'un côté, il était intronisé et tout à la fois vilipendé comme romantique mais, de l'autre, il se trouvait vanté, dès 1898, comme représentation quintessenciée de l'esprit français permettant de reprendre « pied sur notre beau sol de

t. 6, p. 7.

23. *Mercur de France*, 16^e année, LVIII, novembre-décembre 1905, p. 54.

24. Catulle Mendès, *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900*, E. Fasquelle, 1903, p. 213.

25. Voir l'étude de Clémence Caritté sur la réception de l'œuvre et le soupçon porté sur la légitimité rostandienne ainsi que la nature d'événement littéraire de *Cyrano* dans « *Cyrano de Bergerac*, une pièce "mythique" au cœur de l'atmosphère fin de siècle », thèse citée.

26. Alphonse de Parvillez, « Héros ou pantin ? », *Études*, t. 166, A58, 01/1921-03/1921, p. 564.

27. Jules Lemaître, *op. cit.*, p. 343.

France²⁸ » et d'« assurer le triomphe de l'âme française devant les peuples réunis²⁹ », ce que répéteront à l'envi les journaux, notamment durant la Première Guerre mondiale. La chose est sans doute due à l'insertion de Rostand, non pas tant dans le vaste romantisme que dans une de ses manifestations beaucoup plus spécifiques, l'idéalisme fin de siècle, qui s'en éloigne aussi par certains aspects et, dans sa version rostandienne, rejoint un projet d'efficacité morale.

La critique doit donc faire face à cette proposition schizophrénique, celle de désigner simultanément Rostand comme « dernier enfant perdu du romantisme³⁰ » et « poète national, d'un vote unanime et encore plus populaire qu'officiel³¹ ». *Cyrano de Bergerac* incarne donc un cas-limite de l'Histoire littéraire, non seulement parce qu'il oblige à repenser les bornes chronologiques de ce que l'on désigne habituellement comme romantisme ainsi que la place de certaines figures majeures comme Hugo, mais aussi parce qu'il excède les catégorisations et signale, par là-même, l'insuffisance des mouvements pour rendre compte des œuvres théâtrales.

1897, ANNEE FATIDIQUE

Le succès de *Cyrano de Bergerac* obligea les historiens de la littérature, dès le début du XX^e siècle, à ajouter un *addendum* à leur périodisation étroite du romantisme. Celle-ci tenait jusqu'à présent – depuis les années 1870 et les premiers manuels scolaires de l'école de la République – en trois dates : 1827, avec la préface de *Cromwell* définie comme la poétique prescriptive du drame romantique encore à naître (puisque *Cromwell* ne fut pas joué) ; 1830, présentée comme l'année de son arrivée polémique à la scène avec la bataille d'*Hernani* ; 1843, avec la prétendue chute des *Burgraves*, censée marquer la fin du mouvement.

Pour les contemporains, on l'a vu en première partie de cette étude, et pour les générations à venir, jusqu'à nos jours, de nombreuses caractéristiques de l'œuvre rattachent *Cyrano de Bergerac* de manière indéniable au romantisme : la fiction historique à partir de quelques personnages ayant réellement existé ; la forme en cinq actes et en vers, adoptée par certains romantiques, elle-même héritée de la tragédie et de la grande comédie ; la virtuosité hugolienne de l'alexandrin ; l'alliance et la réversibilité du sublime et du grotesque ; la faille intime du héros ; l'héroïsme des faibles ; le genre « cape et d'épée » typiquement dumasien ;

28. Philippe Malpy, « Le Théâtre littéraire », art. cit., p. 6.

29. Fernand Weyl, « Notre génie national et le café-concert », *Revue d'art dramatique*, t. 8, oct. 1899, p. 111.

30. Gérard Bauër, *Larousse mensuel illustré*, revue encyclopédique universelle dirigée par Claude Augé, 01/1929 (t. 8, n° 263)-12/1931 (t. 8, n° 298), p. 750.

31. Régis Gignoux, *Le Figaro*, n° 337, 3 décembre 1918, p. 1.

la spiritualité et la figure christique du héros, etc.³² De plus, son succès scénique et cinématographique jamais démenti depuis la création jusqu'à nos jours obligeait à l'époque et oblige encore aujourd'hui à prendre l'année de sa création en considération dans l'histoire du romantisme théâtral.

On comprend bien quelle perturbation ce succès introduisit en son temps, après l'éclosion du naturalisme et du symbolisme au théâtre, dans la périodisation d'un romantisme que l'on disait mort, mais dont, comme on l'a vu dans la première partie de cette étude, une grande partie de la critique célébra la résurrection, tandis qu'une frange minoritaire se désolait de son retour. Ce qui est plus étonnant, c'est que depuis plus d'un siècle, on ne se soit pas étonné de l'incohérence profonde qu'il y a à continuer de présenter 1897 comme une résurgence du romantisme, et qu'on perpétue inlassablement, dans les histoires littéraires et les manuels scolaires, l'idée de la fin du romantisme en 1843 comme un fait avéré, alors que tant d'éléments factuels attestent la fausseté de cette prétendue borne.

Déconstruire la périodisation scolaire du romantisme

La déconstruction de cette idée reçue d'une mort du romantisme en 1843 et de sa résurrection aussi éphémère que miraculeuse en 1897 avec *Cyrano de Bergerac* a déjà été bien opérée par les historiens du romantisme comme par les historiens du théâtre. On ne saurait tous les nommer ici, le travail de déconstruction de ce mythe étant une affaire collective où la première maille rongée par l'un amène les autres, poursuivant l'enquête, à emporter lentement tout l'ouvrage. On peut au moins citer quelques étapes importantes dans cette entreprise : la relativisation de l'échec des *Burgraves* par l'examen des registres de la Comédie-Française³³ ; l'étude de la construction médiatique de cette légende, contemporaine et rétrospective³⁴ ; la mise au jour de diverses archives attestant une réception contrastée de la pièce, mais assurément pas sa chute³⁵ ; le repérage d'un

32. Voir l'étude de Clémence Caritté sur le romantisme de la pièce dans « *Cyrano de Bergerac*, une pièce "mythique" au cœur de l'atmosphère fin de siècle », thèse citée.

33. Patrick Berthier, « L'«échec» des *Burgraves* », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 187, 1995. Le Registre de la Comédie-Française porte la mention « Succès contesté » le soir de la Première, la pièce a été jouée une bonne trentaine de fois, et a été reprise ultérieurement, ce qui n'était pas le cas des pièces ayant chuté.

34. Olivier Bara, « Le triomphe de la *Lucrèce* de Ponsard (1843) et la mort annoncée du drame romantique : construction médiatique d'un événement théâtral », dans Corinne Saminadayer-Perrin (dir.), *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008.

35. Olivia Paploray, à partir d'une étude des lettres quotidiennes de Juliette Drouet à Victor Hugo qu'elle a éditées (année 1843), montre ainsi que la pièce a rencontré certains soirs un grand succès, d'autres soirs une déroute, d'autres encore une réception contrastée : voir son article « La Saison des *Burgraves* », dans Florence Naugrette et Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Juliette Drouet épistolière*, Eurédit, 2018.

discours violemment antiromantique dans les manuels de la Troisième République, présentant la chute des *Burgraves* comme un châtement de la folie et de la monstruosité romantique et le réalisme censé lui avoir succédé comme le remède à la maladie romantique³⁶ ; l'analyse de la périodisation scolaire admise qui en découla³⁷ ; la mise en évidence de la longévité de la veine romantique au théâtre, parallèlement à d'autres formes, genres ou mouvements, après 1843 et sans discontinuer jusqu'à *Cyrano de Bergerac*³⁸.

La périodisation scolaire du romantisme répétée pendant plus d'un siècle truque la réalité d'une manière qui ne peut que choquer le bon sens : il suffit de constater qu'une grande partie de la *Comédie Humaine* date d'avant 1843 pour renoncer à l'idée selon laquelle le réalisme aurait succédé au romantisme, et pour admettre comme une évidence confirmée par l'intuition que l'on peut fort bien, comme Stendhal, Balzac, Hugo, et maints autres romanciers, être à la fois romantique (pour une vision historicisée du monde mettant le sujet au centre de sa perception) et réaliste (pour l'ambition scientifique de sa peinture et de sa compréhension)³⁹ ; il suffit de constater la ferveur qui accompagne la découverte de Musset à la scène à partir de 1847 (et sa nouvelle phase de création dramatique dans les années qui suivent) pour renoncer à l'idée d'un tarissement de la veine dramatique romantique après *Les Burgraves* ; l'abondance de la production dramatique de Dumas sous le Second Empire, le « second théâtre » de Hugo écrit pendant l'exil⁴⁰, l'inspiration romantique de nombreux dramaturges, dont George Sand⁴¹, Paul Meurice⁴², Victor Séjour, Paul Féval, Villiers-de-l'Isle-

36. Florence Naugrette, « Le drame romantique : un contre-modèle ? Sa place dans les manuels de la Troisième République », dans Didier Alexandre et Martine Jey (dir.), *L'Idée de littérature dans l'enseignement sous la Troisième République*, Garnier, 2018.

37. Pierre Laforgue traite la chute des *Burgraves* de « contre-vérité officielle de l'histoire littéraire » dans « La division séculaire dans l'histoire de la littérature », conférence au Collège de France reprise dans *Histoires littéraires*, n° 9, 2002, p. 25. Voir aussi Florence Naugrette, « La périodisation du romantisme théâtral », dans Roxane Martin et Marina Nordera (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, Honoré Champion, 2011. Article repris en ligne sur le site de la SERD, novembre 2013.

38. Michel Autrand, « La tradition hugolienne au théâtre après *Les Burgraves* », dans Catherine Mayaux (dir.), *La Réception de Victor Hugo au XX^e siècle*, L'Âge d'Homme, 2005 ; Florence Naugrette, « Longévité du drame romantique et du mélodrame », dans Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda, Florence Naugrette (dir.), *Le Théâtre français du XIX^e siècle*, L'Avant-Scène Théâtre, 2008 ; Sylviane Robardey-Eppstein, « La survivance du théâtre romantique sous le Second Empire », dans Jean-Claude Yon (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Aubier, 2010.

39. Parmi les spécialistes ayant théorisé cette compatibilité, citons particulièrement Philippe Dufour (*Le Réalisme*, Paris, PuF, 1998) et Claude Millet (*Le Romantisme. Du Bouleversement des lettres à la France révolutionnaire*, Livre de Poche, « Références », 2007).

40. Voir Stéphane Desvignes, *Le Théâtre en liberté. Victor Hugo et la scène sous le Second Empire*, Garnier, 2018.

41. Voir Olivier Bara, *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010.

Adam⁴³, Victorien Sardou⁴⁴, etc., sans discontinuer, des années 1850 aux années 1890, vont dans le même sens. Quant à l'arrêt de la publication littéraire par Victor Hugo, entre 1843 et 1853 (*Châtiments*) – il écrit encore des poèmes et met en chantier *Les Misérables*, mais entre-temps ne publie plus, donc *a fortiori* ne conçoit pas de théâtre pour les planches –, il s'explique par le deuil insurmontable de sa fille Léopoldine noyée à 19 ans, et n'engage donc que lui, mais en rien les autres auteurs romantiques.

Une histoire littéraire forcée : explications

Forcer l'histoire littéraire en imposant 1843 comme date de fin du romantisme procède d'une présentation nettement antiromantique de la littérature française. Surdéterminer le rôle de Hugo dans le romantisme en périodisant celui-ci à partir de son seul théâtre alimente la même veine. Alors que d'autres pièces de Hugo ont effectivement chuté ou fait scandale, dont on parle pourtant peu (*Amy Robsart* qui fut huée en 1828 mais dont la reconnaissance ferait commencer le romantisme théâtral deux ans plus tôt, *Le roi s'amuse* dont l'esthétique grotesque choqua violemment le public le soir de la première et qui fut interdit le soir même en 1832 sans pour autant que ce scandale ne mette fin au romantisme), alors aussi que Dumas et Vigny avaient déjà fait entrer le romantisme à la Comédie-Française en 1829, on dramatisa à outrance la bataille d'*Hernani* (qui certes eut bien lieu, mais fut l'une des batailles du romantisme, et non pas la seule) et on inventa la chute des *Burgraves* pour réduire le romantisme au plus petit empan possible, 1830-1843. Pour obtenir ce résultat et l'inculquer aux élèves sous la forme d'un CQFD, il fallait occulter le reste de la production romantique. On identifia donc le romantisme à Hugo, présenté comme le chef de file du mouvement, porté d'autant plus haut sur un fragile piédestal qu'on voulait l'en faire tomber plus lourdement.

C'est ce qui explique que la frange minoritaire de la critique hostile à Rostand au moment de la création de la pièce, comme on l'a vu dans la première partie de cette étude, gommant une bonne part de ce que son théâtre doit aussi à Dumas, Banville, Gautier, ou à Musset⁴⁵, au Parnasse, voire au théâtre symboliste contemporain – part que la majorité des critiques du temps ont également bien repérée –, se soit échinée à le comparer à Hugo. Si l'on accuse Rostand, de façon globale, de pasticher plutôt que de

42. Voir les études réunies dans Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster (dir.), *Victor Hugo et Paul Meurice allumeurs d'étoiles*, *L'Écho Hugo*, n° hors-série, Société des Amis de Victor Hugo, 2009.

43. Voir Florence Naugrette, « Villiers et le drame romantique », *Littératures*, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert (dir.), *Villiers de l'Isle-Adam. Le théâtre et ses imaginaires*, n° 71, 2014.

44. Voir Pascal Jouan, « Sardou et le mélodrame romantique », dans Isabelle Moindrot (dir.), *Victorien Sardou et les arts*, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

45. Voir l'étude de Sylvain Ledda dans le présent volume.

créer, en soulignant l'héritage hugolien, on lui reproche de s'enfermer dans les prétendus tics et la supposée grandiloquence du « Maître » ou bien d'être dépourvu de son génie ou de sa carrure littéraire. Dans les deux cas, le résultat est le même : le rapprochement avec Hugo, qui pour les premiers admirateurs de Rostand – les plus nombreux – était flatteur, permet inversement à ses détracteurs, dans un second temps, de reléguer son œuvre dans les oubliettes d'un romantisme supposé mort et enterré depuis un demi-siècle. A l'évidence, pourtant, *Cyrano de Bergerac* est bien la preuve éclatante de la vitalité du romantisme, quoiqu'il faille sans doute plus justement le rattacher à l'idéalisme fin de siècle, ce qui permettrait de rendre compte, non seulement de la place légitime de Rostand dans son époque, mais aussi des tendances de fond de sa psyché et de son œuvre, courant des *Deux Pierrots* jusqu'à *La Dernière nuit de Don Juan*⁴⁶.

L'histoire littéraire et l'institution scolaire ont ensuite achevé le travail commencé par les détracteurs de Rostand. Évitant la nature hybride d'une œuvre relevant d'influences très diverses – pourtant bien perçues par la critique de l'époque –, elles se sont appliquées à dissocier soigneusement ce que l'œuvre de Rostand réunit et ce que ses contemporains parvenaient très justement à identifier. En qualifiant d'un côté son romantisme d'anachronique (au prix d'un déni de la survivance de cette veine dramatique durant tout le XIX^e siècle), elles ont conforté l'idée de l'obsolescence du romantisme même (au lieu de constater l'évidence de sa survivance attestée par le succès du chef-d'œuvre). En exaltant d'autre part l'« esprit français » de *Cyrano de Bergerac* – lieu commun de la critique théâtrale depuis plus d'un siècle⁴⁷ – elles en ont fait le fleuron d'un patriotisme culturel cocardier, voire gaulois. On fait alors jouer à Rostand, dans notre histoire littéraire et nationale, depuis un siècle, le rôle que l'on fait aussi encore parfois jouer à Musset⁴⁸ et au « réalisme » : on l'embrigade dans une mission patriotique de salut public, pour en finir avec le romantisme.

46. Voir l'étude de Clémence Caritté sur le théâtre idéal, idéaliste et le théâtre d'âme chez Edmond Rostand dans « *Cyrano de Bergerac*, une pièce "mythique" au cœur de l'atmosphère fin de siècle », thèse citée.

47. Voir l'étude de Clémence Caritté sur la lecture nationale et nationaliste de la pièce et sa récupération politique (*ibid.*). Le dossier critique réuni par Jeanyves Guérin dans son édition de *Cyrano de Bergerac* chez Champion en 2018 l'atteste également.

48. Voir les études réunies dans *Musset, un romantique né classique*, Sylvain Ledda et Frank Lestringant (dir.), n° 61, Presses Universitaires du Mirail, 2010.