



HAL
open science

**Analyse du mot PANACHE dans Cyrano de Bergerac
d'Edmond Rostand. Extrait de Clefs concours Lettres
XIXe siècle, édition Atlande, 2021, p. 186-194**

Joël July

► **To cite this version:**

Joël July. Analyse du mot PANACHE dans Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand. Extrait de Clefs concours Lettres XIXe siècle, édition Atlande, 2021, p. 186-194. 2022. hal-03582637

HAL Id: hal-03582637

<https://hal.science/hal-03582637v1>

Preprint submitted on 21 Feb 2022

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.

PANACHE

Le mot *panache* (ou un dérivé) apparaît à quatre reprises dans *Cyrano de Bergerac* :

Acte I, scène 2 : RAGUENEAU.

Certes, je ne crois pas que jamais nous le peigne
Le solennel monsieur Philippe de Champagne ;
Mais bizarre, excessif, extravagant, falot,
Il eût fourni, je pense, à feu Jacques Callot
Le plus fol spadassin à mettre entre ses masques :
Feutre à panache triple et pourpoint à six basques,
Cape que par derrière, avec pompe, l'estoc
Lève, comme une queue insolente de coq,
Plus fier que tous les Artabans dont la Gascogne
Fut et sera toujours l'alme Mère Gigogne,
Il promène, en sa fraise à la Pulcinella,
Un nez !... Ah ! messeigneurs, quel nez que ce nez-là !...
On ne peut voir passer un pareil nasigère
Sans s'écrier : « Oh ! non, vraiment, il exagère ! »
Puis on sourit, on dit : « Il va l'enlever... » Mais
Monsieur de Bergerac ne l'enlève jamais. (v. 103 à 118)

Acte I, scène 4 : CYRANO.

Mais je marche sans rien sur moi qui ne reluise,
Empanaché d'indépendance et de franchise [...]. (v. 377)

Acte IV, scène 4 : DE GUICHE.

Eh bien ! que dites-vous de ce trait ?
CYRANO. Qu'Henri quatre / N'eût jamais consenti, le nombre l'accablant,
À se diminuer de son panache blanc. (v. 1860-62)

Acte V, scène finale : CYRANO, *rouvre les yeux, la reconnaît et dit en souriant.*

Mon panache. (v. 2572)

C'est donc assurément cette réplique finale de la pièce qui met en relation si étroite Cyrano et l'ornement vestimentaire qui lui sert d'enseigne méliorative et sublime, l'orientant aussi vers une interprétation cocardière et fiérote. Rostand tentera de redéfinir le mot dans son *Discours de réception à l'Académie française* avec une certaine distance critique qui permettra l'élargissement sémantique que nous connaissons¹. Il y a aussi la possibilité de voir dans cet appendice vertical une compensation de l'appendice horizontal qui entrave et complexe Cyrano.

Sur le plan morphologique, le mot simple est un emprunt à l'italien *pennachio* « bouquet de plumes sur un casque », lui-même déformé à partir du latin chrétien *pinnaculum* « pinacle, faite » dérivé de *pinna* « plume ». Le mot sera calqué sur ce latin au moment de la relatinisation, au XIIIe siècle, sous la forme française *pinacle* comme élément d'architecture, puis pour désigner plus généralement tout sommet, puis récemment et métaphoriquement le sommet d'une ascension professionnelle, d'une carrière. Les casques empanachés ayant disparu jusqu'à nouvel ordre de nos modes vestimentaires, le panache concret ne s'emploie plus guère que pour désigner métaphoriquement un panache de fumée, c'est-à-dire la colonne verticale qui émane d'un incendie ou d'un haut-fourneau.

¹ Voir Clémence Caritté, « L'énigme du panache » dans B. Degott, O. Goetz, H. Laplace-Claverie, *Edmond Rostand, poète de théâtre*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2021, p. 233 et sq.

Le dérivé *empanaché* (v. 377) de l'acte I, scène 4 est plus intéressant : épithète détachée du sujet *je* qui se trouve au vers 376, il s'agit du participe passé, passif comme la plupart des participes passés utilisés en emploi adjectival, du verbe transitif *empanacher*. En tant que participe passé passif, il est susceptible de construire des compléments d'agent, ici « d'indépendance et de franchise ».

Cette construction du mot *empanaché* est à concevoir de nos jours comme une construction parasynthétique : il existe à partir du radical soit des dérivations successives dont l'état d'une langue rend compte, soit des dérivations parasyntétiques par adjonction simultanée d'un préfixe et d'un suffixe autour du radical : la langue n'a pas gardé la trace de l'étape intermédiaire. En diachronie, à l'aide des sources étymologiques, on arriverait souvent à reconstruire les étapes datables d'une dérivation successive mais certains mots ayant disparu parfois ces étapes manquent. Ne restent donc en place en synchronie que le mot d'origine et un dérivé pourvu d'un préfixe et d'un suffixe pour lesquels il est impossible de postuler que l'un a précédé l'autre. L'étape intermédiaire existe pourtant encore (ou a existé) mais notre emploi actuel du verbe *panacher* dans le seul sens de « pratiquer l'association d'éléments hétérogènes » nous empêche de reconnaître la dérive sémantique qui a eu lieu à partir du panache du casque, composé de couleurs variées.

Faible > faiblir > affaiblir : dérivation successive.

Valise > *valiser > dévaliser : dérivation parasynthétique.

Pour un usager qui voit le lien sémantique entre le verbe *panacher* et le *panache* : le verbe *empanacher* constitue une étape supplémentaire et ultérieure : dérivation successive ; pour un usager qui emploie seulement le verbe *panacher* dans son sens moderne et ne le constitue pas en tant qu'étape de transition entre le *panache* et la forme *empanacher*, il s'agira d'une dérivation parasynthétique.

Notons que le verbe suffixé *panacher* est employé dans la pièce *Les Romanesques* de Rostand en 1894 au sens de « mélangé » (Acte I, scène 5, p. 27 de l'édition Pierre Lafitte, *Œuvres complètes illustrées*) : dans cette comédie, les deux pères veulent pour leur fils et fille respective un enlèvement orchestré par le personnage de Straforel ; il leur propose plusieurs options et les pères choisissent de « tout un peu » : « Panaché ? Ça se peut. », leur répond-il. C'est donc un emploi très moderne dans le sens de « grouper des éléments divers ».

A l'occasion de cette greffe du préfixe inclusif ou localisant [ã], il sera utile de rappeler la bizarrerie orthographique qui consiste à naviguer en français entre l'homophone hétérographe en et l'homophone hétérographe em, puisqu'elle se répète pour toutes les voyelles nasales. Le préfixe d'origine latine qui va s'orienter vers une évolution courante en prononcé [ã] subit avant le XIIe siècle (étape de la nasalisation de la voyelle puis progressivement de la chute de la consonne dentale, plus ou moins rapide selon les régions) une assimilation de la consonne initiale des radicaux qu'il précède : dans le cas des 3 consonnes bi-labiales [p], [b] et [m] (le cas de notre radical *panache*), le préfixe anticipe l'articulation et change le lieu articuloire de la consonne nasale du préfixe : cette prononciation influence alors l'orthographe qui rend encore compte de l'état fidèle de la prononciation naturelle de ces mots. Puis s'opère la nasalisation, le phonème consonantique disparaît mais la fidélité orthographique qui n'aurait plus lieu d'être (puisque les anciennes prononciations du préfixe avec les consonnes bi-labiales ont laissé place à la seule voyelle nasale palatale ouverte [ã]) perdure et devient une bizarrerie, régulière mais exceptionnelle.

La seule signification courante du mot au XIXe siècle est celle du panache d'Henri IV, c'est-à-dire la plume qui s'enfonce dans le couvre-chef pour donner plus d'honneur, de visibilité et d'élégance à celui qui le porte. C'est cet emploi que rappelle la conversation entre De Guiche et Cyrano. Cette association de Cyrano et Henri IV, aidée par ailleurs par la fraise qu'arbore le cadet, entre de surcroît dans le réalisme historique puisque, comme le rapporte Agrippa d'Aubigné en 1620 dans son *Histoire universelle*, c'est à la bataille d'Ivry en 1590, tout près donc de Cyrano de Bergerac, le vrai, que le Roi de France et de Navarre demanda militairement à ses hommes de se rallier à son panache blanc. L'association avec Henri IV, honorifique, est à la fois temporellement logique et anachronique : l'esprit même de Cyrano en 1630 n'évolue pas dans son siècle, celui des courtisans (donc encore moins dans celui de la fin XIXe pour laquelle il fabrique un mythe savoureux, celui des vertus militaires et romantiques), il se réfère à une période révolue qu'il regrette et se réclame en 1640 d'un code

d'honneur perdu dont Henri IV serait l'emblème. Il est assez amusant de voir le mot utilisé par Emile Zola en 1881 dans son ouvrage *Le Naturalisme au théâtre* : « Mais je sais malheureusement ce que les partisans du drame historique veulent ressusciter : c'est uniquement le drame à panaches et à ferraille, la pièce à grand spectacle et à grands mots, la pièce menteuse faisant la parade devant la foule, une parade grossière qui attriste les esprits justes². » Gageons effectivement que *Cyrano de Bergerac* correspond à la description donc à la critique zolienne, même si les détracteurs de Rostand en 1897 seront davantage dans les rangs symbolistes.

Au XIXe siècle donc, le panache d'origine militaire est devenu par métonymie le signe d'une personne qui a réussi, qui s'est distinguée, qui s'est rehaussée par des vertus de courage et d'audace (conformément à Henri IV qui souhaite guider ses soldats malgré les risques). Or Cyrano se met remarquablement au pinacle des qualités martiales mais aussi des qualités morales en revendiquant si souvent dans la pièce son autonomie et sa liberté de pensée : est-ce pour cette reconnaissance distinctive que son panache, décrit par Ragueneau dans notre extrait, devient « triple » ? Par opposition aux autres cadets, aux hommes de main de De Guiche dont un cadet rapporte les « chapeaux aux plumets miteux » (acte II, scène 7, p. 185), Cyrano devient pour le spectateur, par son costume, un être d'exception dont tous les actes et les discours chercheront à confirmer l'impression : celle d'une « chevalerie mythique incarnée³ ». Il y aurait alors dans le dispositif vestimentaire de la pièce, et notamment l'acte I, une opposition entre les signes de richesse superflus qui connoteraient la soumission (les « beaux rubans » de De Guiche - v. 147, ceux des marquis épinglés par Cyrano – v. 194, ceux de Valvert – ci-dessous) et un autre qui afficherait le caractère sublime du personnage, le panache triple : c'est sur cette distinction que portera le portrait que Cyrano fera de lui deux scènes plus loin face à Valvert.

ACTE I, scène 4, vers 366 à 383

366	<p>De Guiche, voulant emmener le vicomte pétrifié. Vicomte, laissez donc !</p> <p>Le vicomte, suffoqué. Ces grands airs arrogants ! Un hobereau qui... qui... n'a même pas de gants ! Et qui sort sans rubans, sans bouffettes, sans ganses !</p> <p>Cyrano. Moi, c'est moralement que j'ai mes élégances.</p>
370	<p>Je ne m'attife pas ainsi qu'un freluquet, Mais je suis plus soigné si je suis moins coquet ; Je ne sortirais pas avec, par négligence, Un affront pas très bien lavé, la conscience</p>
375	<p>Jaune encor de sommeil dans le coin de son œil, Un honneur chiffonné, des scrupules en deuil. Mais je marche sans rien sur moi qui ne reluise, Empanaché d'indépendance et de franchise ; Ce n'est pas une taille avantageuse, c'est</p>
380	<p>Mon âme que je cambre ainsi qu'en un corset, Et tout couvert d'exploits qu'en rubans je m'attache, Retroussant mon esprit ainsi qu'une moustache, Je fais, en traversant les groupes et les ronds, Sonner les vérités comme des éperons.</p>

² Emile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, Bibliothèque Charpentier, [1881] 1912, p. 20.

³ Clémence Caritté, art. cité, p. 239.

L'autoportrait de Cyrano, au présent fréquentiel, est aussi l'anti portrait de Valvert qui devient une antithèse de Cyrano. L'isotopie créée par l'énumération du vicomte « *sans rubans, sans bouffettes, sans ganses* » (une hypozeuxe, en raison de la répétition de *sans*, mot grammatical) est récupérée par Cyrano pour mettre en opposition l'adverbe *moralement* (en exergue au vers 369) avec une prévalence esthétique : et ce n'est pas la dernière fois que l'intellect et le corps, l'« esprit » et la « moustache », la beauté et les qualités humaines seront confrontés dans la pièce. A la coquetterie du marquis, Cyrano, par le truchement des adversatifs (v. 371 et 376), de l'antésagoge (v. 378), oppose son hygiène morale : « je suis plus soigné si je suis moins coquet » (la conjonction *si* marque la concession et pas l'hypothèse). Toute la réplique détaillera cette distinction dans des métaphores *in absentia* qui énumèrent le manque de soin de ces élégants coquets dont Cyrano refuse (par la force des choses) de se réclamer : un affront mal lavé, une conscience jaune et chassieuse, « un honneur chiffonné, des scrupules en deuil ». Privé de ces ornements superflus, lesquels viennent d'être définitivement dégradés par son discours, Cyrano se revendique seulement « empanaché », « cambré », « retroussé », c'est-à-dire la taille rehaussée par son panache, grandiose. D'ailleurs Cyrano désire s'élever seul, refuse à l'acte II les patrons « et sa grandeur provient de son dédain du parasitisme⁴ ». Par ce glissement sémantique, l'objet matériel qui incarne encore principalement des vertus guerrières pour le spectateur de 1897 est à interpréter de manière plus générale comme un symbole d'indépendance d'esprit et de liberté, dont seul Cyrano serait digne ; tout l'effort de Cyrano consiste en effet à exhiber par son verbe ces qualités précieuses mais immatérielles ; le « panache », tout comme les « vérités » censées « sonner (...) comme des éperons », pourront bien migrer avec l'âme de Cyrano devant le souverain juge (acte V, scène 6), il n'empêche que faute d'un discours qui les fasse valoir, elles sont aussi peu perceptibles qu'est remarquable, en revanche, l'absence de gants, de rubans, de bouffettes. La parole de Cyrano naît au défaut même du visible, comme une rectification toujours retardataire apportée à l'évidence première d'un physique ingrat, d'une apparence sans prestige : et c'est d'ailleurs l'ordre du visible, décrié, qui sert à faire valoir cette moralité, supposée le dépasser de mille coudées.

De la scène initiale (acte I, scène 2), où le mot apparaît pour décrire le personnage-titre avant même que le spectateur ne l'ait vu, jusqu'à la dernière, l'élargissement de la signification a pris Cyrano pour modèle unique, et le mot lui-même, encadrant la pièce, devient parallèlement l'attribut unique (nécessaire et suffisant) du personnage et de sa personnalité. Rostand, conscient *a posteriori* (?) de cette extension et de cette puissance qu'il donne au mot pour définir la nature glorieuse de son héros revient alors sur sa définition dans son *Discours de réception à l'Académie française*, transformant l'objet en concept. En plus de l'esprit de bravoure, il lui associe une pudeur de l'héroïsme, une grâce, un refus de « se prendre au tragique⁵ ». Il dessine ici le contour de l'acception générale que prend le mot au XXe siècle : « faire quelque chose avec panache » (emploi adverbial le plus courant aujourd'hui, ou dans un contexte privatif *sans panache*), c'est le faire gratuitement et avec légèreté, sans affectation ostentatoire malgré le brio de la prouesse. Cette nouvelle définition collerait en tous points à l'adage de Cyrano lui-même « c'est bien plus beau lorsque c'est inutile ». Le panache qui serait tout autant une manière intime de se comporter dans la vie qu'une posture exigeante vis-à-vis de l'image qu'on renvoie à autrui serait ainsi à concevoir « comme éthique et comme esthétique⁶ ».

De la lexicologie à l'explication de texte

Notons encore que le sens purement moral du *panache* apparaissait déjà dans *Les Romanesques*, sous l'ironie du dramaturge, au moment où son personnage de Percinet, amant vantard et ridicule, se plaint

⁴ Géraldine Vogel, « L'atelier du poète : maladie du siècle et obsession de l'échec chez Edmond Rostand » dans *Edmond Rostand, poète de théâtre, op. cit.*, (p. 93-104) p. 97.

⁵ Edmond Rostand, *Discours de réception à l'Académie française le 4 juin 1903*, Librairie Charpentier et Fasquelle, Eugène Fasquelle éditeur, 1903, p. 22.

⁶ Bertrand Degott, « Comment faire des vers avec du théâtre », dans B. Degott, O. Goetz, H. Laplace-Claverie, *Edmond Rostand, poète de théâtre, op. cit.*, p. 83.

devant sa maîtresse de l'humeur maussade de ses père et beau-père en remarquant orgueilleusement que « [son] panache excessif leur devient importun. » (Acte II, scène 2, p. 48, éd. Pierre Laffite) Il s'agit dans l'esprit du personnage d'une sorte d'aura romantique et romanesque qu'il pense attachée à sa personne. Or c'est une nouvelle lecture que l'on pourrait faire du panache dans la pièce de Rostand. Dans toutes les situations où le vocable se trouve employé, il suggère l'arrogance de Cyrano et notamment dans l'extrait où Ragueneau souligne son essence « triple » comme une preuve supplémentaire du volume de Cyrano et de son « aspect hétéroclite ». Malgré tout l'effort de Rostand, six ans après, pour décrire la notion de *panache* comme *désintéressée*, le texte de la pièce, lui, est plus ambigu et plus intéressant : il intègre le panache triple dans un processus descriptif à demi ironique où le physique du personnage est décrit comme « extravagant » ou « fol » ; le panache fait alors partie d'un appareil fantaisiste où le surnombre vaut excès : au vers 108, *panache triple* renvoie aux *six basques* (pièces ajourées en bas du pourpoint qui laissent bouffer la chemise au-dessous). Cette surenchère met aussi en parallèle le feutre et la cape : à la scène 4, les rimes de la « Ballade » associeront comiquement ce feutre avec le manteau « qui calfeutre ». Et c'est l'insolence du coq qui est invoquée pour qualifier ce mouvement jugé pompeux de la cape soulevée à l'arrière par la pointe de l'épée. Comme un Matamore, Cyrano donne, au-dessus de lui (le panache du feutre) et derrière lui (l'estoc de l'épée), tous les signes de son impétuosité et de son esprit querelleur.

Le panache, cet attribut vestimentaire, qui entre dans le caractère sublime de sa personnalité est aussi ce qui donne de l'excentricité à son physique et correspondrait également à l'intransigeance de son caractère. Si De Guiche, devenu Duc à l'acte V, valorise ce trait en opposant les hommes intègres à ceux qui, à force de petites compromissions, aboutissent à une « gêne obscure » (v. 2317), on peut tout de même penser que le panache impose à Cyrano de coupables excès dont Le Bret le gronde.

Acte II, scène 8 : CYRANO. « Eh bien ! oui, c'est mon vice. / Déplaire est mon plaisir. J'aime qu'on me hâisse. »

Si un personnage du théâtre moderne peut encore être victime de fureur, ce serait Cyrano, indocile, inaliénable, s'attirant par un orgueil démesuré les événements tragiques de son existence que la pièce ramasse.

Allons plus loin : dans la description à demi élogieuse et à demi moqueuse de Ragueneau, celle par laquelle les spectateurs se feront une première image (sublime et grotesque) du personnage titre, le panache est à la verticale ce que la cape levée est à l'horizontale. Cyrano déborde vers le haut par son panache, vers l'arrière par son épée qui forme comme un bec dans sa cape. Ragueneau, avec ce subterfuge, ne cherche-t-il pas à faire de ce bec un pendant de l'excroissance faciale ? N'est-ce pas déjà le nez de Cyrano, pointé quatre vers plus loin, qui rend sa cape exubérante ? Par l'intermédiaire de la cape levée, ne peut-on pas voir dans le panache volontairement triple de Cyrano un équivalent de son nez « énorme » ? Le panache de Cyrano n'est-il pas un colifichet pour attirer les regards (des fâcheux) ailleurs que sur son nez ? N'a-t-on pas pris le symbole libertaire de Cyrano pour ce qui lui sert d'ombre afin de camoufler son complexe ? Osons alors une interprétation plus moderne de ce panache comme un substitut phallique : celui qui avouera à la fin de la pièce qu'aucune robe n'est passée dans sa vie (v. 2518), celui qui doit cette chasteté à la difformité de son nez, se couvre d'un panache pour déjouer les regards méprisants. La gloire de son panache vient remplacer celle de son sexe, interdit d'érection par la longueur de son nez. D'ailleurs une fois que le fâcheux aura commis l'impair de regarder son nez, Cyrano n'acceptera pas, réflexe viril, qu'on juge son nez « petit ». Il n'est pas si anodin que les noms *protubérance* et *espérance* constituent une rime très riche (vers 514-515, acte I, scène 5) : le nez de Cyrano l'empêche de se servir de son sexe, son exubérant panache lui sert d'objet transitionnel face à son indicible handicap.

Enfin, les trois plumes qui réhaussent le feutre de Cyrano dans notre extrait nous font obligatoirement penser à la possibilité d'une cocarde qui reprendrait les couleurs du drapeau, donc à un attribut patriotique dont certains spectateurs de la pièce s'empareront naïvement pour y voir en germe un symbole valeureux de l'esprit français. Cyrano n'est-il pas d'ailleurs comparé par Ragueneau à un coq (v. 110), emblème national de la France ? On se référera à l'article de Jeanyves Guérin (« *Lectures politiques de Cyrano de Bergerac* », Degott et al., p. 221 et sq.) pour comprendre ce qu'à l'insu de

Rostand certainement, ce panache a pu représenter pour des Français en mal de victoires et de gloire – sans parler des antidreyfusards.