



**HAL**  
open science

## Cyrano de Bergerac de Rostand Acte I

Lucien Victor

► **To cite this version:**

| Lucien Victor. Cyrano de Bergerac de Rostand Acte I. Loxias, 2022. hal-03973523

**HAL Id: hal-03973523**

**<https://hal.science/hal-03973523>**

Submitted on 4 Feb 2023

**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.

**Lucien VICTOR, Aix Marseille Univ, CIELAM, Aix-en-Provence, France**

**Article dans une revue en ligne de l'université de Nice-Sophia Antipolis  
« Loxias » 2022**

**Il s'agit, à partir de l'examen de L'acte I de la pièce de Rostand, d'un essai d'orientation stylistique sur *Cyrano de Bergerac*.**

### *Cyrano de Bergerac*, Acte I.

“Croyez bien que si le public avait reçu comme il convenait ce *Cyrano de Bergerac*, dont les journaux ont dit tant de bien, M. Edmond Rostand n'aurait jamais osé lui proposer ce jeune *Aiglon*, dont les journaux ont dit tant de bien. “ Quand on voit le style naturel”, dit Pascal, “ on est étonné et ravi; car on s'attendait de voir un auteur, et on trouve un homme. Au lieu que ceux qui ont le goût bon, et qui en voyant un livre croient trouver un homme, sont tout surpris de trouver un auteur”. (Charles Péguy, *Entre deux trains*, Neuvième cahier de la première série, 5 mai 1900)

“Corneille n'avait pas toujours trouvé bienveillant le deuxième M. Lanson. M. Rostand, M. Donnay trouveront toujours bienveillant le troisième M. Lanson.” (Idem, *L'Argent suite*)

*Cyrano* est cette grande pièce que Péguy n'aimait pas, tant de fois jouée, et par tant de grands acteurs. A la Comédie Française, ils s'en sont disputés et se disputent toujours le rôle-titre. La pièce a été traduite partout et jouée beaucoup dans le monde entier (1). Pièce aux cent couleurs, aux formes si diverses, qui mousse de bons vers et de bons mots vite devenus célèbres, qui a imaginé des situations dramaturgiques singulières dans lesquelles bien des situations plus anciennes trouvent un écho. Malentendus et quiproquos, ces vieux ressorts du théâtre, surtout du théâtre comique, y sont nombreux: Malentendu entre Roxane et Cyrano, entre Cyrano et Christian, entre Roxane et Christian. Jeux de dupes aussi et retournements ironiques de situation. Pièce qui brasse un peu tous les genres, tous les tons, du drôlatique au mélancolique, du

funambulesque au funèbre, de l'amoureux au martial, de la caricature à la Callot au lunaire. Pièce qui regarde beaucoup du côté des premières comédies de Corneille et qui en retrouve la lumineuse jeunesse, l'alacrité, la liberté. Pièce qui se souvient aussi beaucoup du théâtre romantique, de celui de Hugo en particulier. Pièce qui a surtout, par un trait de génie, transformé en mythe national un philosophe-écrivain-bretteur un peu oublié, poète et libertin, au sens du XVII<sup>e</sup> siècle, en un temps où La France avait besoin de retrouver sa fierté et son lustre après l'humiliante défaite de 1870 et les réparations qui ont suivi. Le personnage de Flambeau (Flambard?) dans l'Aiglon lui est redevable d'une partie de sa verve et le coq Chantecler reprendra en partie les mêmes oripeaux.

Après plusieurs spectacles en vers qui n'avaient pas marché, malgré Sarah Bernhardt, quand on y pense, c'était une belle gageure que d'écrire une grande pièce en cinq actes et en vers, suivie d'ailleurs de deux autres, la deuxième même, *L'Aiglon*, en six actes. Plus aucun écrivain après lui ne s'y risquera. La quasi totalité des pièces de théâtre, à succès ou pas, écrites et jouées depuis, sont en prose. Et définitivement en prose. *Cyrano*, et les deux autres, de ce point de vue, ce sont les derniers éclats d'un genre disparu. Mais quel éclat ! Des espèces de dinosaures de la littérature théâtrale.

On peut comprendre pourquoi Péguy ne l'aimait pas. Ecrite et jouée en pleine affaire Dreyfus, cette affaire qui aura été capitale dans la vie de Péguy et de beaucoup de Français, elle a sans doute le tort de tenir en partie de la comédie de boulevard et de satisfaire l'incurable goût français de la légèreté et de la blague. Le tort aussi d'avoir du succès, ce qui implique forcément un malentendu entre l'auteur et le public. On a pu d'ailleurs lui faire le même procès que celui qu'on a fait aux opéras-bouffe d'Offenbach trente ou trente cinq ans plus tôt. Une pièce à succès auprès d'un large public ne saurait être une grande oeuvre. A la même époque, Péguy, inspiré par L'Affaire, et par les chorégies d'Orange, met la dernière main à sa première *Jeanne d'Arc*, puissant poème tragique qui met en perspective le sort de Dreyfus, l'aventure et le supplice de Jeanne, celle et celui de Jésus. Qui invente aussi des situations de théâtre saisissantes et met de beaux vers dans la bouche de son héroïne et de ses compagnes.

Il n'en reste pas moins que *Cyrano* est une grande pièce, que ce fut une pièce coup de poing, un grand coup de surprise, et que le public lui fit un triomphe, succès qui ne s'est jamais démenti. Le succès n'est pas forcément un signe de nullité ! Je voudrais proposer ici un certain nombre de remarques sur l'Acte I, qui est probablement le plus extraordinaire, le plus en verve, de toute la pièce, même si bien d'autres moments du drame réservent d'autres plaisirs et d'autres beautés.

**1. Le lieu, le temps.** La pièce, à l'image des grandes pièces romantiques auxquelles elle fait beaucoup penser par endroits, fait éclater les lieux et les temps. Entre le premier et le dernier acte, 15 ans s'écoulent, de 1540 à 1555. Les actes I, II, et III, et aussi l'acte V sont ramassés sur une durée assez courte, à peu près le temps qu'il faut pour que les scènes successives aient lieu. L'acte IV, celui du siège d'Arras, suppose une durée un peu plus élastique. Les cinq actes se déroulent en cinq lieux différents, fermés et ouverts et, au passage, évoquent d'autres lieux dans Paris. Tout un espace urbain est suggéré à différents moments, soit évoqué par tel ou tel, soit montré par un mouvement du décor, espace qui permet à l'action de trouver sa juste respiration. Surtout si on prend en compte le déplacement au siège d'Arras, ville espagnole, et l'espace du voyage imaginaire de la terre à la lune, et retour. Curieusement, la mise en scène de Rappeneau avec Depardieu a largement coupé cette dernière scène, jugeant sans doute qu'elle n'ajoutait rien à la pièce, ce qui est une erreur. La divagation poétique en situation ne nuit pas obligatoirement à l'action dramatique.

L'Acte I, lui, arbore une remarquable unité de lieu et de temps. Le temps, c'est exactement celui qu'il faut pour que les 613 vers et les actions correspondantes aient lieu, puisque tout, jusqu'au moindre geste, est parlé. Le lieu, c'est la salle de l'hôtel de Bourgogne ou, si l'on veut, la salle du théâtre de la Porte Saint-Martin où la première de la pièce a été jouée le 28 décembre 1897, mais ce lieu unique est complexe. On y voit la scène, encombrée de banquettes pour les petits marquis qui viennent s'y installer, le parterre, en contre-bas où la foule se rassemble, et les loges, pour les personnes de haut-rang qui ne veulent pas se mêler à la foule. En fait, une seule grande scène au sens matériel et dramaturgique du mot, à plusieurs niveaux.

Rostand a multiplié les didascalies détaillées, à la façon de Hugo, et il a reconstitué une salle de théâtre d'époque, avec ses trois publics de

fiction: les marquis sur la scène, premiers spectateurs qui cherchent plus à se faire voir, à faire le spectacle, qu'à profiter du spectacle, la foule, une foule très mélangée, au parterre, les hauts personnages dans les loges, ou galeries. Dans cette foule, pas de femmes, sauf la Distributrice. Elles sont des spectatrices de marque et installées dans les loges ou galeries.. L'auteur a rassemblé dans ce théâtre des personnages dotés d'une certaine réalité historique que les éditions critiques ont identifiés (2) et quelques personnages secondaires de son cru. Les recherches critiques ont montré que presque tous les personnages de la pièce ont existé, même si Rostand les a remodelés. Le seul qui soit inventé, bien qu'il ait des modèles, est celui de Roxane. La présence du cardinal de Richelieu, protecteur du théâtre, est même évoquée. Il est bien établi que Rostand a en grande partie imaginé et recomposé à sa façon, au prix de quelques anachronismes mais avec beaucoup de vraisemblance, un théâtre sur lequel on n'a pas beaucoup d'informations précises.

2. Cette pièce est **pur dialogue**. Et dialogue foisonnant. La tradition du théâtre classique, réinventé à La Renaissance, en France et même en Europe, reposait sur deux structures différentes, le dialogue et le monologue. Pierre Larthomas et Jacques Scherer, dans leurs ouvrages fondateurs pour les études de théâtre, consacrent de nombreuses pages à l'étude du monologue. Scherer explique cependant que cette situation dramaturgique a tendance à disparaître au fil du dix-septième siècle sur la scène française parce qu'apparue peu à peu comme trop artificielle. Ainsi, dans le théâtre de Racine, vers la fin du siècle, cette situation est-elle très peu utilisée. Seul subsiste l'aparté, petit cousin du monologue, bref dialogue avec soi-même pour le personnage, ou mieux, clin d'oeil au public et transgression brève du fameux quatrième mur. L'aparté fera encore les beaux jours du théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle, et peut-être même au XX<sup>e</sup>. Feydeau, contemporain de Rostand, après Labiche, y recourt régulièrement.

Or, ici, presque rien de tout cela. Tout procède de situations de dialogue variées. A deux, à plusieurs, par répliques brèves, fragmentant parfois le vers en trois, quatre ou cinq cellules syllabiques, alternance stichomythique de répliques, esquisses de chant amébee (*"Oui... Vous venez tous les étés à Bergerac!...// Les roseaux fournissaient le bois pour vos épées...// Et les maïs, les cheveux blonds pour vos*

*poupées!... ”*), alternance de répliques brèves et de plus longs morceaux, ceux que la tradition appelle des ‘tunnels’ (encore que le ‘tunnel’ en argot de théâtre désigne plutôt les très longs monologues comme il y en a dans le théâtre de Hugo) et qui sont identifiés ordinairement comme des tirades. Sur ce point encore, Rostand s’est plu à écrire quelques monstrueuses, protubérantes tirades, le parangon étant la fameuse tirade des ‘nez’ que tout écolier a apprise ou devrait apprendre un jour ou l’autre. Souvent les échanges à deux ressemblent à des duels, ce qui n’est pas pour surprendre dans cette pièce de cape et d’épée. Par son découpage en vers isolés ou par éléments de vers, l’action donne un sentiment de foisonnement et de rapidité, sentiment accordé dans cet acte du moins mais aussi dans les autres bien que moindrement au cinquième, à la quantité de personnages intervenant. Un exemple de duel verbal, entre autres, en I, scène IV, la séquence du Fâcheux qui commence au vers 264. Le personnage du Fâcheux vient tout droit de la comédie classique, et même d’un peu plus loin. Il appartient au répertoire de la comédie. Il est donc ici comme un lieu rhétorique et dramaturgique inévitable. Et très utile.

La pièce est donc scandée par ces grandes tirades qui font penser à des tirades de même tessiture chez Hugo ou chez Corneille ou à ces grands poèmes semididactiques en vers dits plats qu’on lit chez Musset et encore chez Hugo. Du Boileau à la sauce romantique!

Il y a un bref monologue, fin scène III, acte II. On peut en outre assimiler à une situation de monologue les vers, ou les mots par lesquels Cyrano dit à haute voix la lettre qu’il est en train d’écrire au début de l’acte II. Mais c’est peu de choses. Quelques brefs apartés aussi. Scène XII, acte III : Cyrano réfléchit à haute voix sur le moyen de retarder de Guiche. En III, XIV, 1699 : aparté d’un vers. En fait, ce que Rostand a gardé de ces anciennes structures tient plus de l’aparté que du monologue, et toujours très brièvement. Quantitativement et qualitativement, c’est bien l’omniprésence des situations très diverses de dialogue qui fait la pièce et lui donne sa physionomie particulière.

3. Dans ce long texte où s’entrecroisent des vers de mirliton, des vers formulaires à la Corneille (*“ Mais on ne se bat pas dans l’espoir du succès// Non! non, c’est bien plus beau lorsque c’est inutile...”*), de brèves fusées lyriques à la Hugo (*“ Ah!...Paris fuit, nocturne et quasi nébuleux;// Le clair de lune coule aux pentes des toits bleus// ...Là-bas,*

*sous des vapeurs en écharpe, la Seine, // Comme un mystérieux et magique miroir, // Tremble...*”), le style courant est souvent celui de la conversation rapide en vers coupés, entrecoupés, parfois exagérément, à la limite de la désarticulation du vers. Le texte est donc fait d’une tension permanente entre énergie de la conversation triviale et puissance de la machine métrique qui rattrape irrégulièrement ce mouvement vers la fragmentation la plus prosaïque pour le réinsérer dans la régularité métrique et rythmique.

613 vers pour le premier acte, 2571 au total (3), c’est long pour une tragi-comédie classique, encore qu’il y ait eu au début du XVIII<sup>e</sup> siècle des pièces aussi ou plus longues, mais c’est court pour un roman en vers.

**En vers ?** Il faut regarder de près comment les choses sont faites. Dès le début, on voit, on entend plutôt, portée à son maximum d’élasticité, jouer la fameuse casse de l’alexandrin tant reproché à Hugo par les chauves lors de la “bataille” d’Hernani.

Voix multiples, perte du sens du vers, pourtant très exact si on regarde en détail, mais dissous très fugitivement dans la vitesse du débit, perte souvent accrue par la présence dans la chaîne rompue d’un mot à diérèse dont l’articulation exacte est légèrement indécise du fait de cette vitesse même, perte rattrapée in extremis par la rime, elle-même souvent “mangée” dans la vitesse de la parole. Le tout régularisé régulièrement, ou plutôt irrégulièrement, par la machine métrique qui réinstalle ensuite un ou plusieurs vers réguliers et parfaitement entendus comme tels.

Très fréquemment, le vers repose sur trois segments, à la mode romantique, ce qui a pour effet de gommer la césure classique au profit de vers à trois coupes rythmiques et donc, par association à des vers tout à fait “réguliers”, d’accentuer ce côté de libre conversation qui affecte finalement toute la pièce.

*“ Et quel aspect hétéroclite que le sien! “  
“ Plus fier que tous les Artabans dont la Gascogne... ”  
“ Une pêche // Qui sourirait avec une fraise! / Et si fraîche // Qu’on pourrait, l’approchant, prendre un rhume de coeur... ”  
“ Les beaux rubans! Quelle couleur, comte de Guiche? ”,  
“ Et qui soulève avec des han! De porteur d’eau... ”,  
“ J’ai décidé d’être admirable en tout, pour tout! “, etc...*

La fragmentation du vers portée par des voix multiples qui se font écho ou se bousculent ou s'entrecroisent, comme dans les scènes I et II, s'accompagne, comme automatiquement, de nombreux enjambements qui brouillent un peu plus le nombre syllabique, brouillage qui lui aussi se résout de place en place par le retour de vers pleins ou de suites de vers pleins et parfaitement équilibrés. C'est dans les interventions des personnages principaux, notamment de Cyrano, que la machine métrique se régularise parce que leur rôle leur met très souvent dans la bouche de plus ou moins longues tirades ou au moins des répliques un peu développées. On notera que cette mécanique de l'enjambement enchaîne aussi les cinq premières scènes, chacune des quatre premières se terminant par un demi vers achevé au début de la scène suivante. Les scènes six et sept sont en revanche nettement isolées de la cinq et l'une de l'autre. La mécanique de l'enjambement d'une scène sur l'autre revient dans toute la pièce, à chaque fois que l'action relie étroitement deux ou trois scènes successives. Exemple, les grandes scènes V et VI, scènes terminales, de l'acte V.

L'écriture de nombreux alexandrins "cassés" en plusieurs morceaux est aussi une astuce métrique, l'intercalation dans le vers de voix extérieures, ou d'interruptions venues du partenaire de dialogue, sous forme d'exclamations par exemple ou d'autres éléments, permet de faire retomber le vers sur ses douze syllabes. (*" Je viens! / La! la! la! la! / On nous joue un morceau?"*) C'est un système de chevillage invisible. Rostand en use parfois pour trouver une rime facile. Par exemple, aux vers 129-30: *Hé! Hé! // marié*, ou aux vers 153-54: *Hein? // main*. Autre exemple, au vers 750: *"Heu!... / ...que je vous remplis de darioles. / Hou! // Aimez-vous le gâteau qu'on nomme petit chou?"* Autre exemple encore, aux vers 93 et suivants: *Eh bien? Montfleury joue! Il n'y peut rien. Oh! oh! // Moi, je suis venu voir! Quel est ce Cyrano?* Une variante curieuse de ce chevillage se trouve au vers 46: *Le La... la* qui termine le vers et rime avec *Voilà*, qu'est-ce exactement? Puisqu'il s'agit de violons, ce ne peut être que la note "la" sur laquelle l'orchestre s'accorde, mais cette note ne se parle pas!! Ce système qui combine parfois morcellement du vers, rime faible et emjambement(s) dissout presque le vers dans un échange rapide qui rase la prose avant



qu'une réplique plus étoffée ne vienne rétablir, comme déjà dit, la structure métrique et rythmique de l'alexandrin.

*“...Pour lire// Des vers...// mais les gâteaux!...Emportons-les! Je tire// Ma lettre si je sens seulement qu'il y a// le moinde espoir!... Entrez!... Vous, deux mots duègna!”*

Toutes ces acrobaties qui, après tout, ne sont pas inattendues ni déplacées dans un vaste poème tragi-comique, n'empêchent pas Rostand d'écrire une poésie impeccable. Avec souvent recherche de rimes originales et inattendues. Quelques légers défauts cependant, si ce sont des défauts. Par exemple, plusieurs fois, la sixième syllabe métrique du vers ou la septième coïncident avec une syllabe à “e” dit muet, ce qui n'a rien d'étonnant pour nous après Verlaine ou Mallarmé:

*“Tenez, à la première du Cid, j'étais là! “*

*“ Les beaux rubans! Quelle couleur, comte de Guiche?*

*“ Que tous ceux qui veulent mourir lèvent le doigt “*

*“ J'ai pris.../ Lequel?/ Mais le plus simple, de beaucoup.”*

*“ Sapristi! Ce dut être féroce.../...vos lèvres..”*

*“ Bref, dédaignant d'être le lierre parasite... ”*

Parfois la syllabe à “e” est élidée, à la faveur du changement d'interlocuteur dans le vers, devant un mot à “h” initial, parfois pas:

*“ De qui?/ Mais d'elle/ Hein!.../ Mais de Roxane!/ Ciel!”*

*“ Ah! Ah! Voici monsieur de Guiche!/ Hou.../ Murmure”*

Vs

*“Roxane attend ce soir une lettre.../ Hélas!/ Quoi!”*

Une seule fois, scène I de l'acte I, une ligne de douze syllabes purement onomatopéiques en forme d'alexandrin reste en l'air faute d'une rime qui viendrait l'insérer dans la mécanique:

*“Tra la la la la la la la la lère...”*

On peut se demander si cette ligne doit être comptabilisée comme un vers. Sans doute pas. C'est le parti pris avec raison par l'éditeur de chez Champion.

Très rarement le vers se termine sur un mot grammatical: dispositif qui, évidemment, engage le plus souvent un enjambement

*“ Vous ne dînez donc pas?/ Moi?...Non./ Parce que?/ **Parce**...”*

*“...Alors, - vous allez **vous**// Venger de mon cousin?...”*

*“...Sur quoi, selon votre coutume// Comptez-vous aujourd'hui l'interroger?/ Sur.../ **Sur**?”*

*“ Mais tout à l'heure alors...cette faiblesse?...**cette**?...”*

Enfin, bon nombre de rimes ne sont pas tout à fait conformes au canon classique. Mais après tout, déjà La Fontaine, dans un genre plus familier il est vrai, avait pris de telles petites libertés. Voir notamment les rimes qui appartiennent deux mots, l'un terminé par consonne graphique, l'autre, pas.

362 (quart/car), 1216 (sont/garçon), 1228 (cri/écrit), 1376 (aujourd'hui/nuit), 1600 (safran/franc), 1628 (tombant/turban), 1696 (iront/baron), 1968 (palpitât/senorita), 2346 (lui/réduit), 2454 (celui/nuit), etc...

Cette sorte de rime pour l'oreille, pas trop pour l'oeil, est refusée par le canon classique parce que, dans ce cas, la consonne finale muette qui affecte l'un des deux mots, en cas de liaison, serait prononcée/entendue, ce qui détruirait la rimaison.

Le problème est le même mais redoublé lorsque les deux mots sont terminés par deux consonnes différentes : 2164 (mot/trop) par exemple. Amusant contre-exemple: au vers 2072, de Guiche dit “ Je vais me battre à jeun” . Or il est censé prononcer “ à jeung “, selon une habitude méridionale de consonantiser les voyelles nasales, ce que d'ailleurs entendent les cadets. Mais si “ jeung “ avait été à la rime nous aurions retrouvé une rime inexacte avec “ un “, le mot à la rime au vers suivant.

4.La couleur temporelle est donnée par tous les éléments paraverbaux, à la discrétion du metteur en scène, mais sous le contrôle des didascalies

précises de Rostand, lieux, décors, éclairages, costumes, coiffures, mais surtout évidemment par le lexique qui est ici d'une belle diversité.

Les scènes essentielles se jouent entre petits et grands seigneurs du temps. Ce qui explique que la langue ne soit pas familière, mais plutôt de registre soutenu.

Lieux, choses, événements, personnages, noms propres, jurons des cadets, vocabulaire technique (nourriture – combat – religion, etc...), au total cependant, rien qui obscurcisse la compréhension immédiate.

Dans une pièce aussi inventive de bons mots et de situations, quelques néologismes, peu nombreux, et encore très limpides (nasigère – désentripailler - ridicoculiser – fébricité).

Les noms propres surtout, presque tous authentiques, trouvés dans les oeuvres du “vrai” Cyrano ou dans celles de plusieurs mémorialistes, noms de personnages historiques, noms d'académiciens bien oubliés, noms de comédiens ou d'emplois du théâtre, noms de précieuses, permettent de faire ou de remplir facilement quelques vers, ou de trouver quelques rimes; cette pratique sent un peu, comme l'écrivait André Thérive à propos de la poésie parnassienne, à plein nez (!! ) la poussière des bibliothèques, mais elle permet aussi de fabriquer une matière, une espèce de poésie historique, à la mode romantique et précisément du Hugo dramaturge et de la Légende des siècles. Voir les notes de l'édition critique signalée.

L'écriture en vers joue aussi sa partie dans la restitution du climat de l'époque, à sa manière, elle fait date. Le grand vers classique, même quand il est pulvérisé, atomisé, et qu'il frise la prose, a toujours beaucoup de tenue, beaucoup d'allure.

On peut lui appliquer la métaphore que Cyrano utilise pour lui-même à l'acte II. Le vers assure la tenue de même que *“La Haine, chaque jour, me tuyaute et m'apprête// La fraise dont l'empois force à lever la tête...”*

**5.Le poète Rostand** qui, avant Cyrano, a écrit beaucoup de vers lui-même, pas toujours très bons (il serait d'ailleurs intéressant de pouvoir mesurer la part prise à cette création par le poète Rosemonde Gérard: la légende prétend qu'elle a été la collaboratrice active et inspirée sans laquelle Rostand, affecté par ses crises de doute, n'aurait peut-être pas abouti!!) a donc créé un personnage doué de talents multiples et

brillants, mais principalement **un personnage de poète-musicien**. (4)  
Cette qualité est plusieurs fois signalée dans la pièce:

*“Poète!...*

*Oui, monsieur, poète! Et tellement,  
Qu’en ferrailant je vais - hop! – à l’improvisade,  
Vous composer une ballade.”*

*“...Il le paye moins cher/ Que moi, lorsque j’ai fait un vers, et que je  
l’aime/ Je me le paye, en me le chantant à moi-même...”*

*“...Cela m’amuserait!!! C’est une expérience à tenter un poète.”*  
Etc...

Cette capacité se voit dans la plupart des morceaux de bravoure que le rôle de Cyrano comporte. Soit des tirades où il se donne en représentation, soit des tirades plus intimes où il s’explique sur ce qu’il est, sur ce qu’il veut. Mais aussi dans des poèmes, et des lettres. dont nous n’avons que quelques échantillons, jusqu’à la toute dernière, retrouvée par Roxane sur le corps de Christian et que Cyrano récite comme par cœur juste avant de mourir, révélant enfin son amour à la jeune veuve.

Poésie, dans le don de donner vie et voix à plus de vingt personnages dans la fameuse tirade des nez. (Un peu comme en V quand il évoque tous ses vieux ennemis et se bat avec eux, mais en jouant son propre personnage).

Poésie, la grande double scène du balcon où Cyrano, parlant pour Christian et à la place de Christian, parle aussi de plus en plus pour lui et parvient à entraîner Roxane loin des miévreries précieuses (*“Vous ne m’aviez jamais parlé comme cela!”*) vers des sentiments vrais dont il ne sera pas, dont il ne peut pas être, dont il ne veut pas être le bénéficiaire. Même si, un bref instant, entraîné par la situation et par les mots de l’échange amoureux, il se perd entre son identité d’emprunt et la sienne propre. Ses mots, parce que la situation lui permet de parler pour lui et de lui, et de plus en plus longtemps, émeuvent de plus en plus la jeune femme, mais la situation est dramatique puisque cette émotion, jamais, il n’en recueillera les fruits. Pouvoir de la poésie, non

pas tant dans les vers parfois de carton-pâte, mais dans la capacité de dire l'amour et de convaincre d'amour la précieuse Roxane.

Pouvoir transfigurant et actif de la poésie, la grande scène où Cyrano, tombant ou presque de la lune, parvient à retarder de Guiche et même à l'intéresser un moment malgré son impatience à retrouver Roxane. Dans cette scène aussi, il crée un personnage en adoptant, cric-crac, l'accent de Bergerac. Pouvoir du verbe, pouvoir de la poésie ici aussi. L'acte III est d'ailleurs un vrai tour de force, un exercice de virtuosité à verser au crédit du personnage, qui passe de la scène presque shakespearienne du balcon à celle du drôlatique voyageur intersidéral, et de son créateur.

Poésie toujours, la tirade par laquelle Cyrano tente de calmer la faim et la souffrance de ses camarades de combat, évocation du pays natal:

*“ Ecoutez... C'est le val, la lande, la forêt,// Le petit pâtre brun sous son rouge beret,// C'est la verte douceur des soirs sur la Dordogne,// Ecoutez, les Gascons : c'est toute la Gascogne!”*

Enfin, si les deux dernières scènes de la pièce mettent le lecteur ou le spectateur sincère au bord des larmes, c'est grâce à la situation imaginée par l'auteur qu'elles le peuvent, et c'est aussi par la force du sentiment et de l'expression poétiques.

On peut remarquer d'ailleurs que dans ces passages lyriques, le vers, la suite de vers retrouve toujours comme naturellement son bel équilibre métrique et rythmique hérité d'une tradition séculaire, comme pour créer le climat musical justement accordé à ces grands moments.

Dans la structure sonore, musicale, et en ce sens poétique de la pièce, deux dispositifs sont tressés. Et entre les deux, il y a, en profondeur, un lien étroit. Le premier dispositif est celui qui voit la parole passer de vers ou groupes de vers alexandrins à deux membres métrico-rythmiques – sans doute les plus nombreux – à des alexandrins à trois membres rythmiques, quelle que soit la taille et la place exacte du membre central, puis à des alexandrins morcelés, parfois à l'extrême, à partir desquels la parole tend à revenir à l'équilibre du début. Ce système, cette espèce de respiration du texte, coordonné avec de très nombreux enjambements, nous fait glisser de passages poétiques – au sens restreint du mot – à des passages qui rasant la prose. Et retour. Sur ce dispositif est articulée une autre organisation, celle qui voit à des vers isolés, ou à des demi-vers isolés, support d'un échange entre deux partenaires, succéder des groupes de vers plus étoffés, puis des tirades

qui peuvent atteindre des dimensions impressionnantes, tirades qui sont toujours le fait du personnage principal, par lesquelles il existe, il s'explique, il rêve à haute voix, il agit. Il ne faut pas oublier que Cyrano est en scène 35 scènes sur 50, notamment dans les plus longues, comme à l'acte V, acte plus court, où il est présent dans les deux longues scènes de la fin – sur six - qui font l'essentiel de l'acte, et qu'à lui seul il totalise plus du tiers – mais moins de la moitié – des vers de la pièce. Une telle organisation stylistique dans laquelle sont poussées au maximum des tendances présentes dans la poésie dramaturgique par exemple de Hugo, est certainement une des originalités et une des beautés de la pièce.

6. Rostand a repris le “truc” éculé de retarder l'entrée du personnage principal sur qui roulent bien des propos avant qu'il ne se manifeste, ce qui nous prépare à ce que nous allons voir et entendre. Il nous est même décrit acte I scène II par Ragueneau qui en dresse une espèce d'estampe. Nous avons tous en mémoire l'entrée retardée de Tartuffe, ou celle de Néron dans *Britannicus*. Il y a déjà un retard bien naturel à faire commencer la pièce, *La Clorise*, que tous viennent voir; la pièce commence quand le public est arrivé, mais c'est le second retard qui est dramatiquement important. Alors que ses amis ne l'attendent plus, et en sont soulagés, une voix – terrible – sort brusquement de la foule. Invisible jusque là, il passe d'un coup au premier plan. Le procédé du retard est reproduit, avec un effet plus dramatique, au début de l'Acte V. Et la belle Marianne, elle-même, n'entrera en scène pour briser sans le savoir le cœur de son cousin Cyrano qu'à la scène cinq de l'acte II.

7. Rostand a eu une grande idée dramaturgique: transporter la scène, à tous les sens du mot, depuis le plateau jusque dans la salle du parterre à spectateurs debout, et un personnage se donnant en spectacle, ce qui d'ailleurs le caractérise, comme pour compenser auprès du public le spectacle prévu qu'il a annulé. Cyrano se délecte à déplacer au parterre la curiosité du public et à substituer à la pièce de Baro la représentation qu'il va donner avec comme héros lui-même. C'est de cette idée et de ce déplacement que découlent au premier acte les deux grands moments de cette nouvelle représentation, la tirade des “nez” et la ballade du duel, morceaux justement célèbres par leur virtuosité et par

l'association indissoluble de la parole et du geste dans le second. Comme si la parole elle-même livrait le duel et blessait à la fin son adversaire. Déplacement de la fiction au réel, lui-même évidemment totalement fictionnel. Fiction au second degré. Cette représentation inattendue donnée par Cyrano aux badauds ébaubis se déroule en quatre actes: éviction de Montfleury, scène du Fâcheux, première scène avec Valvert, duel avec le même. (Il y a en Cyrano le personnage de roman picaresque auquel dix aventures vont arriver sur la route étroite des cinq actes, et le personnage qui joue à se mettre en scène, qui surjoue même, - c'est sans doute dans sa "nature" de héros gascon de surjouer!!-. Cyrano se dédouble, il est lui-même et il est le poète de lui-même, procurant un spectacle imprévu mais combien plus fort aux spectateurs de toutes classes venus voir La Clorise.)

8. Il y a aussi dans ce personnage du héros de roman (même s'il n'en fournit que la moitié: "*Et faisons à nous deux un héros de roman*"). Cyrano nourrit une espèce de narcissisme à l'envers. Comme d'autres se prennent d'amour pour eux-mêmes, lui s'est pris depuis toujours de détestation. Mais c'est la même chose: tous, nous sommes encombrés par notre moi. Les blessures subies par lui orientent sans que nous le sachions clairement nos comportements, que nous en ayons tiré orgueil ou souffrance. Ce qui revient au même. Blessure de l'orgueil, orgueil de la blessure. L'orgueil blessé primitivement peut réagir par l'affirmation de soi ou par la dénégation de soi. Ce qui est la même chose. Dans le cas du personnage Cyrano, cette boursoufflure de l'être intime affleure à chaque instant, elle exacerbe sa sensibilité et fait de lui un individu doué d'une réactivité vive et violente. Extrême confiance en soi, du moins en affichage, extrême fragilité. Comme tout grand personnage de roman, il a une faille, il traîne avec lui son secret. Il aime en silence, il est sûr de ne pas être aimé, il voudrait passionnément l'être et il a peur de l'être. On a pu dire que cette situation douloureuse, mais après tout confortable, était démarquée du fameux sonnet d'Arvers ("*Mon âme a son secret, ma vie a son mystère...*"). Mais elle est le lot de bien des héros. On en trouve des exemples plus ou moins formés dans tout le roman classique. C'est un peu un lieu commun, ou une figure imposée du roman ou du théâtre. Le vrai héros est toujours solitaire, mais dans le cas de Cyrano, à la solitude, subie et même revendiquée, s'ajoute une autre dimension. Au

fond, Cyrano est un héros sacrificiel qui a fait de l'effacement au bénéfice de la femme très aimée son orgueil et presque sa raison de vivre. ( *“ S'il se pouvait, parfois, que de loin, j'entendisse// Rire un peu le bonheur né de mon sacrifice ”* ) La présence de Christian dès l'acte I prépare le malentendu amoureux et le retournement de la situation entre lui et Christian, entre lui et Roxane, à l'acte II. Malentendu qui se retournera ironiquement et cruellement en faveur de Cyrano, sans qu'il le sache, acte IV, scène VIII, lorsque Roxane, venue au camp français après avoir traversé les lignes espagnoles, explique à Christian qu'à cause de “ses” lettres elle l'aime désormais pour son esprit bien plus que pour sa beauté et qu'elle l'aimerait même laid. Dernière dimension: ce héros est un peu le cinquième mousquetaire (d'Artagnan est convoqué par l'auteur à l'acte I comme une espèce de témoin et il adoube Cyrano d'une certaine façon), redresseur de torts plus ou moins donquichottesque, comme de Guiche le lui rappelle méchamment à l'acte II. Voir le moment où, ranimé par le rendez-vous conclu avec la Duègne de Roxane, après avoir désespéré dans les vers précédents, il s'empare de la situation dangereuse où s'est embourbé Lignière:

*“ Maintenant...// Mais je vais être frénétique et fulminant!!! Il me faut une armée entière à déconfire!!! J'ai dix coeurs; j'ai vingt bras; il ne peut me suffire// De pourfendre des nains...Il me faut des géants!”*

et, un peu plus loin:

*“ Mais cent hommes!.../ Ce soir, il ne m'en faut pas moins!”*

Ces vers sont sans doute un lointain souvenir du moment où Rodrigue, ranimé par l'aveu contenu de Chimène, s'écrie: *“ Est-il un ennemi qu'à présent je ne dompte...”*

9. Cyrano a permis à Rostand de se révéler poète de théâtre, et d'ailleurs, à en juger par la méticulosité des didascalies, tout autant metteur en scène, directeur d'acteurs qu'écrivain doué. On a un bon test de cette éclosion. Un peu comme Giraudoux plus tard le fera pour Jouvet, de la voix et des traits de qui il s'inspirera, Rostand a écrit pour le grand Coquelin de qui il a pris certains traits, à commencer par la tonitruance, au point d'inventer pour lui le personnage de Chantecler, le Coq (ce qui ne s'invente pas!). Tous les grands poètes de théâtre ont écrit pour un acteur – ou une actrice – privilégié, à commencer par Molière auteur qui a écrit pour lui-même acteur, de Mascarille à Argan. Or, les grands



acteurs ne se trompent jamais sur la qualité du poète dont ils créent les personnages.

Théâtre populaire et grand-guignolesque, comédie de boulevard, tragi-comédie, pastorale, comédie héroïque, et pour finir tragédie pure et simple, il est vain de chercher à catégoriser cette pièce. Comique, fantaisie, émotion, lyrisme, mélancolie profonde et “panache” héroïque s’y tiennent par la main. C’est une pièce reliée par de nombreux détails aux grandes pièces du répertoire français. On a dès longtemps retrouvé la plupart de ses sources. Mais c’est surtout une pièce hors norme, inclassable. Comme toutes les grandes oeuvres de la littérature, Cyrano nous raconte une grande histoire humaine; mais la pièce nous raconte aussi une belle histoire dramaturgique qui voit un poète, pas de premier ordre, devenir d’un seul coup l’inventeur génial d’une page de notre mythologie nationale. Et sans doute, à en juger par la quantité des traductions et des mises en scène réussies un peu partout dans le monde, une page de la mythologie humaine universelle.

## NOTES

(1) Voir le répertoire impressionnant rassemblé par Jeanyves Guérin à la fin de son édition critique.

(2) Corneille lui-même, ainsi que plusieurs membres immortels et complètement oubliés de la toute jeune Académie française.

Voir pour les détails précis de cette immersion dans la “réalité” historique des lieux et des personnes l’excellente édition critique de la pièce par Jeanyves Guérin dans la collection Champion Classiques, Paris, 2018.

Quelques petites “coquilles” déparent cette édition, souvent des mots “oubliés”. Ou quelques mots en trop. (27 dans l’édition 2018!) En outre la disposition sur la page des fragments de répliques brouille parfois l’image physique du vers.

(3) Ce compte impair peut sembler bizarre pour un texte où les vers vont mécaniquement et sagement deux par deux. L’explication se trouve Acte I, scène IV où s’intercale une chanson de deux alexandrins découpés en quatre hexasyllabes à rimes croisées. Ce schéma décale le

compte régulier d'un vers et, à partir de là, le vers second de chaque couple n'est plus le pair mais l'impair

(4) Noter qu'un autre personnage a été crédité du même talent, bien qu'en moins puissant, Ragueneau, qui nous en fait démonstration à l'acte II.

(5) Ou dans l'espagnol, selon une anecdote rapportée...

(6) Ajouter à la copieuse bibliographie de l'édition de Jeanyves Guérin : Benoit Barut "Sur les didascalies d'Edmond Rostand", RHLF, octobre-décembre 2018.

(7) Les éditions Atlante proposent un volume de la collection Clefs/Concours. *Edmond Rostand, Cyrano de Bergerac*, écrit par Clémence Caritté et Joël July, paru en décembre 2021.

Clémence Caritté a soutenu le 03-12-2018 en Sorbonne une thèse, non encore publiée, sous le titre " *Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand. Une pièce "mythique" au cœur de l'atmosphère fin de siècle.* "