



**HAL**  
open science

# Cyrano de Bergerac, trois cents ans d'histoire du théâtre ?

Sylvain Ledda

► **To cite this version:**

Sylvain Ledda. Cyrano de Bergerac, trois cents ans d'histoire du théâtre ?. Loxias, 2022, Autour des programmes d'agrégation et concours 2022, 75. hal-04309820

**HAL Id: hal-04309820**

**<https://hal.science/hal-04309820v1>**

Submitted on 10 Apr 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



#### **AVERTISSEMENT**

*Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.*

#### **Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle**

*L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.*

*Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.*

*L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.*



## ***Cyrano de Bergerac*, trois cents ans d'histoire du théâtre ?**

Sylvain Ledda

### **Résumé**

Selon la formule de Pierre Citti, *Cyrano de Bergerac* pourrait être lu comme on feuilletterait le « Lagarde et Michard ». Si les allusions littéraires sont en effet nombreuses, les intertextes théâtraux alluvionnent en profondeur la comédie héroïque, qui ne cesse de rendre hommage à ses prédécesseurs. *Cyrano de Bergerac* offre ainsi une synthèse de l'histoire du théâtre. Certes l'époque à laquelle se déroule l'action est reconfigurée par Rostand grâce à plusieurs régimes d'historicité. Mais les références au théâtre excèdent les bornes chronologiques de la pièce ; de Shakespeare à Maeterlinck, *Cyrano de Bergerac* est un hymne au théâtre, une œuvre ouverte sur la culture théâtrale occidentale.

*Cyrano de Bergerac*, three hundred years of theater history ? According to Pierre Citti's analysis, *Cyrano de Bergerac* could be read as the famous "Lagarde et Michard". If the literary allusions are indeed considerable, the theatrical intertexts are numerous in depth the heroic comedy, which never ceases to pay homage to its predecessors. *Cyrano de Bergerac* thus offers a synthesis of the history of theatre. Admittedly, the era in which the action takes place is reconfigured by Rostand thanks to several regimes of historicity. But the references to the theater exceed the chronological bounds of the play; From Shakespeare to Maeterlinck, *Cyrano de Bergerac* is a hymn to theatre, a work open to Western theatrical culture.

La fiction de *Cyrano de Bergerac* a cela de passionnant qu'elle donne constamment au spectateur et au lecteur l'impression d'être intelligent, voire cultivé ; la pièce produit l'agréable sensation de partager avec les personnages une grande aventure individuelle et collective, arrimée à un passé lointain, celui de la France de Louis XIII finissant, de la Fronde et de la jeunesse de Louis XIV. *Cyrano de Bergerac* est une plongée dans une époque révolue, dans une culture littéraire et théâtrale qui, si elle s'est éloignée de nous, n'est pas non plus hors d'atteinte. L'époque à laquelle se déroule l'action, les années 1640, est reconfigurée par Rostand grâce à plusieurs régimes d'historicité. Le premier d'entre eux découle de l'authenticité du poète qui vécut de 1619 à 1655 et dont la vie et l'œuvre commencent à être bien connues au moment où Rostand écrit sa pièce ; le second est procuré par l'authenticité de détails historiques, à commencer par « le siège d'Arras », objet d'une scène héroïcomique dans *Les Précieuses ridicules* : « Te souvient-il, vicomte, de cette demi-lune que nous emportâmes sur les ennemis au siège d'Arras<sup>1</sup> », fanfaronne Mascarille devant les précieuses médusées. Les exemples sont ainsi nombreux qui associent la fiction de la comédie à une réalité historique contemporaine de l'action. Or il est une autre manière, peut-être, d'envisager le processus qu'Edmond Rostand met en œuvre pour rendre son spectateur intelligent et complice de ses jeux intertextuels : la prise en compte du substrat culturel qui alluvionne en profondeur la pièce, au-delà de l'identification des intertextes explicites ou implicites qui la jalonnent – kaléidoscope d'allusions que Rostand met en place, références avouées ou tues, structures et motifs empruntés à une tradition théâtrale. Le ludisme, qui définit en partie l'éthos de Cyrano, se déploie donc à plusieurs niveaux de la pièce : jeu entre le poète et son lecteur autour de ce qu'on pourrait appeler « une culture commune partagée », vaste communion autour d'une érudition littéraire et théâtrale, qui constitue l'une des ambitions du spectacle ; expérience que chaque lecteur, chaque spectateur peut faire en lisant *Cyrano* avec sa plus ou moins grande connaissance de la littérature. Même le plus jeune des spectateurs peut éprouver le plaisir de cette complicité heuristique en voyant passer sur scène un certain d'Artagnan.

Afin de bien faire la différence entre notre lecture littéraire de la pièce et ce que les contemporains de Rostand ont pu percevoir et déchiffrer au moment de sa création, il convient de convoquer plusieurs éléments théoriques et méthodologiques. Rappelons tout d'abord que le lecteur/spectateur de 1897 saisit sans doute des références que nous ne percevons plus ou que nous interprétons avec nos outils culturels. Il faut donc se défier de l'illusion rétrospective, qui nous fait plaquer nos conceptions et notre compréhension sur celles du public de 1897. Il importe en conséquence de faire un effort de rétrospection pour saisir les enjeux de la pièce et sa réception. Un exemple entre tous : la fin de l'acte I se clôt sur une réplique dynamique : « À la porte de Nesle ! », lance Cyrano. Si la « porte de Nesle » rappelle « le vieux Paris » pour le public de 1897, la réplique est aussi un écho aux paroles qui referment le premier tableau de la *Tour de Nesle* d'Alexandre Dumas (« À la tour de Nesle ! »), pièce dont la fortune est encore dans tous les esprits à l'époque de Rostand, tant le succès du drame fut grand depuis sa création en 1832. La connotation d'un espace de dangerosité et potentiellement mortifère a probablement été plus fortement ressentie

---

<sup>1</sup> *Les Précieuses ridicules*, scène XII.

par le public contemporain de la création. La note que propose Jeanyves Guérin dans son excellente édition de la pièce<sup>2</sup> va dans ce sens ; elle est symptomatique de cet effet de familiarité référentielle qu'ont dû éprouver les contemporains de Rostand.

Certes, notre travail consiste en partie à glaner tout ce que la critique de l'époque a pu dire sur *Cyrano*, les rapprochements plus ou moins objectifs qu'elle a établis ; mais il faut aussi tenir compte d'une stratégie plus globale de Rostand qui a manifestement voulu intégrer sa pièce à un vaste imaginaire théâtral occidental, et en particulier français. Rostand nous y invite en semant dans son texte un grand nombre d'intertextes plus ou moins explicites. L'exploration de *Cyrano* comme *pièce de théâtre* n'exclut pas une approche d'histoire littéraire, autrement dit la prise en considération d'un discours sur l'histoire du théâtre littéraire, académique ou non académique. *Cyrano* témoigne de la grande culture de Rostand mais aussi d'une sorte de jeu de piste qui consiste à reconnaître et à savourer la reconnaissance d'une œuvre. Comment relire *Cyrano de Bergerac* comme un livre d'histoire du théâtre de Shakespeare à Maeterlinck ?

## Souvenirs baroques

Il est logique qu'une pièce consacrée à un poète ayant réellement existé accueille également des souvenirs du contexte littéraire de son temps. En faisant débiter sa pièce dans un théâtre, Rostand affiche d'emblée l'ambition de reconstituer (bien qu'avec des libertés, là encore) l'atmosphère culturelle des années 1640, qui est loin toutefois de former une simple toile de fond et renseigne aussi, par des jeux d'harmonie et de contrastes, sur le programme esthétique de la pièce. La bibliothèque baroque et classique qui se constitue au fil des vers de *Cyrano* offre en effet un choix de références très révélateur, tant par ses mentions explicites que par ses silences<sup>3</sup>. Ainsi que l'écrit Pierre Citti, « Rostand, montrant ici la poésie surannée des *Précieuses*, là l'improvisation brillante et la genèse d'une pièce de Molière, eut le génie de donner pour véritable décor à son drame le cercle des poètes disparus et des souvenirs scolaires. Cette pièce se passe dans le Lagarde et Michard<sup>4</sup>. » Mais il s'agit d'un Lagarde et Michard non seulement anti-académiciens (voir l'ironie dont ils font les frais en I, 2, p. 54, v. 51-54), mais aussi non académique, en ce qu'elle ne respecte pas les hiérarchies du répertoire.

La question du Baroque est à cet égard fondamentale, comme l'a bien montré Hélène Laplace-Claverie<sup>5</sup>. Edmond Rostand choisit non seulement de situer l'intrigue de sa pièce entre 1640 et 1655, mais il place l'ensemble du premier acte sous l'égide du procédé baroque par excellence, celui du théâtre dans le théâtre, en proposant la

---

<sup>2</sup> Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, éd. Jeanyves Guérin, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 94.

<sup>3</sup> Sur la prise en compte du baroque, voir les excellentes propositions de Guilhem Armand : *Dix Études sur Cyrano de Bergerac*, Saint-Denis, Presses indianocéaniques, coll. « Paraphes », 2021, p. 46, 95, 130.

<sup>4</sup> Pierre Citti, « Théâtre littéraire et théâtre à succès : la fausse réconciliation de *Cyrano de Bergerac* », *Le Théâtre à succès vers 1900 [Littérature et nation. Revue d'histoire des représentations littéraires et artistiques]*, n° 5, 1991], p. 35.

<sup>5</sup> Hélène Laplace-Claverie, « Une pièce baroque ? », in Violaine Heyraud et Bernard Vouilloux (dir.), *Relire Cyrano de Bergerac*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 43-56.

reconstitution d'une « représentation à l'Hôtel de Bourgogne ». Reconstitution fondée sur le procédé dramaturgique que l'on trouve dans *La Vie est un songe* (1635) ou *Le Songe d'une nuit d'été* (1594-1595). Depuis Jean Rousset, on sait que la notion de baroque est d'un emploi complexe, et jusqu'à récemment la critique ne s'est guère hasardée à en développer les enjeux pour aborder *Cyrano*, parce qu'elle était sans doute davantage focalisée sur la dimension « romantique » de la pièce. Il faut en outre rappeler qu'en France, le terme « baroque » a tardé à être utilisé et a longtemps conservé une acception péjorative. L'art baroque est un art de la théâtralité par excellence, qui se met en scène et en action scénique. Un art qui est monstration et démonstration de lui-même. À la question du baroque, on peut aussi associer le problème générique de la comédie héroïque. Le genre fait directement le lien avec l'esthétique baroque. Comme nous avons tenté de le montrer ailleurs<sup>6</sup>, la comédie héroïque est un sous-genre de la comédie qui se définit habituellement par son positionnement médian entre deux registres, deux genres. Des personnages de haut rang y tiennent les rôles principaux, sans que l'issue soit funeste. Ce sont souvent les intrigues amoureuses qui fournissent la matière de l'intrigue, quoique non exclusivement. Ainsi, *Tite et Bérénice* (1670) de Corneille, cité dans *Cyrano*, relève de ce genre. La grandeur et l'humanité des personnages les définissent ; ils demeurent dignes mais personne ne périt au dénouement. La comédie héroïque présente aussi des éléments qui relèvent du baroque : bravoure et forfanterie, prépondérance des intrigues amoureuses sur les intrigues politiques. La comédie héroïque inclut donc une forme de sublime liée à l'origine des personnages et à la nature de leurs actions, mais elle ne renonce pas au plaisir du jeu et de la comédie. C'est la nature des actions représentées qui détermine l'appartenance générique. La dimension romanesque de l'action influe enfin sur son appartenance au genre de la comédie héroïque et la relie au baroque. La part « pré-classique » de *Cyrano* se manifeste enfin dans la mise en scène des vicissitudes de la sphère privée, dignes néanmoins de susciter la crainte et la pitié ; elle met aux prises avec leur destin sentimental des personnages issus de la noblesse ou des castes princières.

## Héritage de la tragi-comédie

*Cyrano de Bergerac* se situe-t-il dans le sillage de la tragi-comédie, telle qu'on la pratique au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle ? La tradition associe volontiers la comédie héroïque à la « tragédie galante », terminologie inventée *a posteriori* pour désigner des pièces à fin non tragique<sup>7</sup>. Comme l'a bien montré Hélène Baby, tragi-comédie et comédie héroïque sont distinctes<sup>8</sup>, même si la tragi-comédie du premier XVII<sup>e</sup> siècle intègre des éléments romanesques propres la comédie héroïque. Bénédicte Louvat et Marc Escola ont montré que les personnages de la tragédie et de la comédie héroïque appartiennent certes au même milieu, mais leur action politique diffère sensiblement

---

<sup>6</sup> Nous reprenons ici certains éléments de notre article : « “je l'attendrai debout, et l'épée à la main !” Réflexions sur la comédie héroïque », in *Relire Cyrano de Bergerac*, *op. cit.*, p. 57-70.

<sup>7</sup> Voir en particulier l'article de Gilles Revaz, « La comédie héroïque et la tragédie : quelle distinction générique ? », *Le théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle : pratiques du mineur [Littératures classiques, n° 51, 2004]*, p. 305-315.

<sup>8</sup> Hélène Baby, « Réflexions sur l'esthétique de la comédie héroïque de Corneille à Molière », *L'esthétique de la comédie [Littératures classiques, n° 27, printemps 1996]*, p. 25-34.

d'un genre à l'autre. D'autre part, comédie et comédie héroïque doivent être dissociées, principalement à cause des actions représentées :

Tragédie et comédie héroïque font appel au même personnel et la seconde peut même admettre un péril de mort ; toute la différence tient dans les enjeux de l'intrigue : salut de l'État dans un cas (et en ce sens, la tragédie pour Corneille ne peut être que politique) ; intérêts étroitement particuliers de l'autre. Passez sous silence les conséquences politiques de la perte possible de Rodrigue, et vous obtenez avec *Le Cid* une assez bonne comédie héroïque... Comédie et comédie héroïque ne se distinguent pas seulement par la qualité de leur personnel dramatique, mais encore par la gravité du péril encouru à titre privé par le premier acteur, péril qui ne peut aller jusqu'au péril de mort que dans la comédie héroïque. La frontière est ici à peu près étanche : nulle comédie ordinaire, fondée sur une intrigue seulement amoureuse, ne pourra être élevée au rang de comédie héroïque<sup>9</sup>.

Avec *Cyrano de Bergerac*, Rostand fait tout à la fois un sort à la comédie et à l'héroïsme, en développant au moins quatre traits caractéristiques du genre. En premier lieu, sa structure et sa forme en cinq actes et en vers. Cette structure est aussi celle de la tragédie et de la grande comédie de caractère. En second lieu, la manière dont Rostand s'approprie le personnel dramatique : la *dramatis personae* de *Cyrano de Bergerac* compte de nombreux personnages nobles, qui dominent l'action (personnages réels ou inventés). Ainsi, Antoine III de Gramont, comte de Guiche, incarne la plus haute aristocratie militaire. La dimension épique et la présence de combats de capes et d'épée signalent en outre le rattachement de la pièce à l'âge d'or de la tragi-comédie. Pour autant, peut-on affirmer que Rostand est l'héritier de la comédie espagnole à la manière de Corneille comme le fut Hugo avec *Hernani* en 1830 ? L'inscription de l'intrigue dans l'histoire, que vient souligner la mise en scène du siège d'Arras au quatrième acte, permet aussi de rattacher la pièce à une autre inspiration de la comédie héroïque liée à son évolution : la veine historique de la comédie héroïque.

Pour Rostand comme pour Hugo, Corneille est un modèle<sup>10</sup>, qui fédère le public : de l'invisible Richelieu, dont on sait qu'il est son protecteur, au spectateur anonyme, fier d'avoir assisté « à la première du *Cid* » (I, 1, p. 47, v. 26). Les réminiscences de son œuvre sont nombreuses : le théâtre dans le théâtre, qui structure non seulement le premier acte, mais toute la pièce<sup>11</sup>, évoque *L'illusion comique* ; Cyrano, quant à lui, rappelle à la fois Rodrigue par sa bravoure et son sens du sacrifice amoureux, et Matamore, la lâcheté en moins, à l'acte I, scène 7 (« J'ai dix cœurs ; j'ai vingt bras ; il ne peut me suffire / De pourfendre des nains... Il me faut des géants ! », p. 124, v. 563-564). Rostand fait allusion à *Tite et Bérénice* (« J'adore Bérénice : ai-je l'aspect d'un Tite ? », I, 5, p. 120, v. 538), mais la pièce de Corneille ayant été représentée pour la première fois en 1670, il n'est pas possible de déterminer avec certitude si Rostand place dans la bouche de Cyrano une simple référence historique,

---

<sup>9</sup> Bénédicte Louvat et Marc Escola, « Les genres de *L'illusion comique* : pièces possibles et genres fantômes », in Hélène Baby (dir.), *Corneille : Le Cid, L'illusion comique*, Paris, SEDES, 2001, p. 15.

<sup>10</sup> Voir Myriam Dufour-Maitre et Florence Naugrette (dir.), *Corneille des Romantiques*, Rouen, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2006.

<sup>11</sup> Voir Jean Bourgeois, « *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand : le théâtre dans le théâtre », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 108, 2008/3, p. 607-620.

ou une allusion délibérément anachronique à la comédie héroïque de Corneille, éclipsée par celle de Racine. Sa prédilection va cependant bien à l'œuvre baroque de Corneille, avant ce qui peut être senti comme une forme d'assagissement. De même, Rostand n'hésite pas à pasticher Théophile de Viau, baroque et libertin (« Enfin parodiant Pyrame en un sanglot : / "Le voilà donc ce nez qui des traits de son maître / A détruit l'harmonie ! Il en rougit, le traître !" », I, 4, p. 99, v. 351-353), longtemps oublié comme Cyrano et comme lui réhabilité par Théophile Gautier.

## Molière, préciosité

Le rapport à Molière va, lui aussi, dans le sens d'une préférence donnée aux œuvres les moins académiques. Or le choix des pièces mentionnées ou imitées n'est pas dicté par la chronologie, puisque la carrière de Molière ne commence que l'année de la mort de Cyrano ; l'allusion aux *Fourberies de Scapin*, et même la reconnaissance du « génie » de Molière par Cyrano (V, 6, p. 410-411), sont des anachronismes délibérés. Rostand aurait donc pu se référer à n'importe quelle pièce de Molière, mais on ne retrouve pas dans *Cyrano* toutes les facettes de son théâtre. Même si l'on entend parfois dans le duo Cyrano / Le Bret des échos du couple Alceste / Philinte, la préférence de Rostand ne va pas aux grandes comédies de caractère en vers, mais aux formes moins académiques de la comédie-ballet, avec *Les Fâcheux* (voir le personnage désigné par ce nom à l'acte I, scène 4, p. 90-96, et son écho ironique et tragique à l'acte V, scène 5 : « Ah ! oui ! quelque fâcheux ? Cousine, c'était une / Fâcheuse », p. 393-394, v. 2378-2379), de la comédie d'intrigue, avec *Les Fourberies de Scapin* (même si la mention en est avant tout dictée par l'emprunt au *Pédant joué*), et surtout de la comédie de mœurs, avec *L'Impromptu de Versailles* (le chiasme des marquis : « Marquis, tu les sais tous ? Je les sais tous, marquis » [I, 2, p. 55, v. 58], rappelle la scène III de *L'Impromptu* : « La Grange : Bonjour Marquis. Molière : Ah ! Marquis, ton serviteur. », et il est à noter que dans la scène I, Molière donne en exemple à sa troupe Montfleury dans *Nicomède* et Beauchâteau dans *Le Cid*), et plus nettement encore, *Les Précieuses ridicules*, qui informent la satire des Précieuses à l'acte I, scène 2, et à l'acte III, scènes 1, 3, 5.

Le regard que Rostand porte sur la préciosité est néanmoins ambivalent, et ne saurait se réduire à une approche satirique dans la lignée de Molière ou de Boileau. La préciosité est explicitement moquée dans ses excès, mais elle est aussi admirée : l'allusion de Ragueneau à la *Cléopâtre* de La Calprenède n'est pas moqueuse (« Plus fier que tous les Artabans dont la Gascogne / Fut et sera toujours l'alme mère Gigogne [...] », I, 2, p. 63, v. 110-111). Cyrano plaît à Roxane et au public par son habileté à manier le langage raffiné, subtil et poétique de la préciosité. L'écriture de Rostand lui-même n'est pas dénuée de préciosité : Rostand partage l'idéalisme qui caractérisait ce mouvement et le goût d'une langue recherchée, d'un lexique rare. À cet égard, Myriam Dufour-Maître montre combien est fécond le rapport que Rostand entretient avec ce mouvement qui, comme le baroque, a pu être relégué à l'arrière-plan des histoires littéraires, éclipsé par le classicisme :

En dépit du terrible doute qui paralyse l'auteur si souvent et si longuement, il y a dans l'œuvre de Rostand le défi crâne d'être en effet « romantique » et « précieux », si l'on entend par là la résistance idéaliste à cette décadence fin de siècle. Roxane, en ouvrant son cœur à Cyrano, nous fournit peut-être le secret de cette audace : « À présent j'ose, / Car le passé

m'encouragea de son parfum. » (II, 6). Mais comment oser être l'épigone de ces esthétiques ridiculisées, anachroniques, mortes ? N'est-ce pas se condamner au « Guignol », à la « parodie infâme » comme le remarquent douloureusement les amoureux des *Romanesques* (III, 4) ? L'entreprise de Rostand pasticheur de la préciosité se trouve ainsi marquée par une tension constamment aggravée entre la nécessité de faire revivre, contre la brutalité, la pourriture et la « blague », cette grâce, cette pureté et cet élan perdus, et le risque de les dénaturer par cette imitation même<sup>12</sup>.

En somme, le XVII<sup>e</sup> siècle littéraire de *Cyrano de Bergerac*, tout en s'inspirant du grand Corneille, valorise ceux que l'histoire littéraire a relégués au rang de *minores*. Or ce XVII<sup>e</sup> siècle littéraire est déjà une valeur passée au prisme des enjeux esthétiques du romantisme.

## Le XVII<sup>e</sup> siècle au prisme du romantisme

Le cadre historique des quatre premiers actes de *Cyrano*, le règne de Louis XIII, est l'une des périodes favorites des romantiques, moment historique qui permet de questionner la naissance de l'absolutisme, voire de la violence d'État. Situer une pièce au XVII<sup>e</sup> siècle à la fin du XIX<sup>e</sup> impose de se situer par rapport à cet héritage récent et prégnant. Rostand l'assume ouvertement : les drames romantiques et les romans historiques et/ou de cape et d'épée constituent l'un des hypotextes majeurs de *Cyrano*, où l'on entend des échos de nombreuses œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle dont le XVII<sup>e</sup> siècle fournit le cadre historique. Les exemples sont nombreux. C'est d'abord le cas de la *Marion Delorme* de Hugo, dont les rapprochements avec *Cyrano* sont judicieusement suggérés par Patrick Besnier dans son édition. L'on sait en outre que l'intérêt de Rostand pour *Cyrano* est redevable à Gautier dont les *Grotesques* ont permis de redécouvrir tout un pan de la littérature « pré-classique ». Dans le même orbe, *Le Capitaine Fracasse* (1863) fait partie de ces œuvres romantiques qui plongent leurs racines dans le siècle de *Cyrano*. Inspiré du *Roman comique* de Scarron, le Capitaine de Gautier est proche du *Cyrano* de Rostand ; le héros, le baron de Sigognac est un jeune noble gascon, mélancolique mais plein de panache et redoutable bretteur, qui s'engage dans une troupe de théâtre où, par amour pour la jeune première, Isabelle, il joue le Matamore, affublé d'un masque au nez difforme, « rehaussé, constellé de verrues et rouge du bout comme une guigne ». La proximité est sans équivoque. Grâce à une « ramification géographique » qui implique un Sud-ouest héroïque, le souvenir des *Trois Mousquetaires* de Dumas alluvionne l'imaginaire de la pièce de Rostand, ce que confirment le passage de d'Artagnan à l'acte I, et plus généralement le tempérament des cadets et leur sens de la solidarité. Enfin, mais peut-être de manière plus lointaine, le souvenir du *Cinq-Mars* de Vigny traverse *Cyrano*. Dans le roman de Vigny se déroule une réunion de précieux et de précieuses chez Marion Delorme, qui sert de couverture à un complot ; sont réunis Corneille, Molière et Milton. La connivence littéraire mise en place par Rostand s'y déploie déjà, bien que sur un tout autre ton.

---

<sup>12</sup> Myriam Dufour-Maître, « Edmond Rostand et la préciosité », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 118, 2018/4, p. 870-871.

## L’empreinte romantique

Plus généralement, l’empreinte du romantisme sur *Cyrano* est très marquée. Par la pratique de l’alexandrin « disloqué » tout d’abord, qu’on associe immédiatement aux pièces en vers de Hugo ; la versification de Rostand doit certes à celle de Banville. Or Banville, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, est perçu comme un romantique : c’est ainsi notamment que le considèrent Verlaine et Rimbaud. Romantique, *Cyrano* l’est aussi par le mélange des tons, l’alliance du sublime et du grotesque, qui définit en partie l’esthétique romantique. À ces éléments s’agrège un certain goût de la couleur locale, lisible tant dans des détails d’époque (par exemple « De Guiche, le vicomte, les marquis, tous les gentilshommes » qui « dispar[aissent] derrière le rideau pour prendre place sur les banquettes de la scène », I, 2, p. 72. À un niveau plus thématique, l’héroïsme amer de l’échec assumé par Cyrano se trouve déjà, bien que selon des modalités différentes, chez Hernani ou Lorenzaccio. L’influence de Hugo et de Musset<sup>13</sup> sur Rostand est en effet particulièrement forte. Contrairement à une idée reçue, le théâtre et la poésie romantiques ne sont pas morts avec *Les Burgraves* ni enterrés avec *Les Fleurs du mal*, parues l’année de la mort de Musset, et encore moins avec les « Lettres du voyant », dont la critique a orchestré bien plus tard l’effet rupteur dans l’histoire littéraire. *Cyrano* rappelle par bien des points *Ruy Blas*, autre pièce dont le héros complexé (par sa condition sociale et non par son physique) s’adresse sous une fausse identité à une femme inaccessible. Mais Cyrano a aussi la truculence du vrai Don César de Bazan, et l’éloquence du valet devenu ministre : la tirade des « Non, merci » est conçue comme un morceau d’anthologie sur le modèle de celle du « Bon appétit, Messieurs ! ». Rappelons ici que Musset et son théâtre connaissent un très grand succès à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ses comédies et proverbes sont régulièrement repris à la Comédie-Française ; Lorenzaccio est créé en 1896 au Théâtre de la Renaissance. Le public de Rostand est donc aussi celui de Musset. Le souvenir des *Caprices de Marianne* est prégnant dans *Cyrano de Bergerac*. Comme Cyrano, Octave se fait, auprès de sa belle et prude cousine, la voix d’un amoureux transi, Cœlio, incapable de se faire entendre, et la déclaration finale de Roxane, à demi repoussée par Cyrano, rappelle beaucoup la scène du cimetière, qui elle aussi fonctionne comme un épilogue. Plus ponctuellement, Rostand rend aussi hommage à Fantasio, dont le héros éponyme déguisé en bouffon joue auprès de la princesse Elsbeth « ce rôle / D’être le vieil ami qui vient pour être drôle » : c’est en pêchant à la ligne une perruque que Fantasio, comme les pages à l’acte I, scène 3 (p. 73), épargne à Elsbeth d’épouser l’odieux duc de Mantoue, tout comme Cyrano délivre Roxane de Valvert et De Guiche. Enfin le vers 1125 : « Être un joli petit mousquetaire qui passe ! » (II, 10, p. 207), rappelle le souhait de Fantasio : « Si je pouvais seulement sortir de ma peau pendant une heure ou deux ! Si je pouvais être ce monsieur qui passe ! » Rostand emprunte enfin à Fantasio la scène de la perruque.

Mais Cyrano n’est pas un drame romantique attardé<sup>14</sup>, tout d’abord parce que le drame romantique n’est pas, à la fin du siècle, un genre périmé : il ne cesse pas avec

---

<sup>13</sup> Voir Sylvain Ledda, « Rostand et Musset : poésie ininterrompue », *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, n° 118, 2018/4, p. 844-858.

<sup>14</sup> Voir Florence Naugrette, « La périodisation du romantisme théâtral », in Roxane Martin et Marina Nordera (dir.), *Les Arts de la scène à l’épreuve de l’histoire*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 145-

la prétendue chute des *Burgraves* (des drames romantiques continuent à être créés bien après 1843, avec notamment les adaptations à la scène des romans de Dumas, mais aussi avec la reprise ou la création de drames des années 1830 : *Lorenzaccio* est joué pour la première fois en 1896, avec Sarah Bernhardt dans le rôle-titre). Mais au-delà de ces données d'histoire littéraire, *Cyrano* diffère du drame romantique sur les plans esthétique et idéologique, par son traitement de l'histoire : situer sa pièce dans un cadre historique n'est pas pour Rostand un moyen de penser le déroulement du temps et l'évolution des sociétés : il s'agit d'une exploration culturelle, patrimoniale, plus qu'historique, ce que signale l'absence totale de la figure du roi, centrale au contraire dans le drame romantique<sup>15</sup>.

## Un drame symboliste ?

Le dernier acte rompt à ce point avec les quatre précédents qu'il mérite une attention particulière. Dans un article consacré à la mort dans *Cyrano de Bergerac*, j'ai tenté de démontrer que par sa structure, ses thématiques et ses tonalités, le dernier acte n'était pas un dénouement proprement dit mais un épilogue<sup>16</sup>.

Un épilogue qui se construit dans un cadre aux rémanences fortement symbolistes. L'acte IV se clôt sur les désordres de la guerre en un tableau épique où disparaissent beaucoup de cadets sous les feux ennemis. Pris dans la tourmente de l'hécatombe, Cyrano aurait pu mourir en soldat, mais Rostand lui réserve une mort de poète. C'est sur ce point précis qu'on peut rattacher l'atmosphère du cinquième acte à celle d'une pièce symboliste. Plusieurs détails scéniques et textuels le relient à l'esthétique d'un drame symboliste. Le premier de ces signes concerne le cadre mélancolique et automnal du couvent des dames de la Croix, décor empreint de religiosité, dont la discrète touche obituaire rappelle l'atmosphère d'un cimetière ou à tout le moins d'un lieu sacré où prévalent le silence et le recueillement. Des éléments de décor le suggèrent : banc de pierre, ombre des arbres, va-et-vient silencieux des religieuses, costume de deuil de Roxane. L'atmosphère est presque immobile, qui rappelle ici le statisme des drames de Maeterlinck, représentés dans les années 1890 – *L'Intruse* est créée en 1891 au Théâtre d'Art dans une mise en scène de Lugné-Poe. Quelques détails de *Cyrano* font écho à l'esthétique de cette pièce de Maeterlinck, dont l'intrigue se fonde sur l'attente de la mort qui se manifeste à travers divers signes. Ainsi le « message » que portent les feuilles mortes du couvent rappellent les « feuilles qui tombent sur la terrasse<sup>17</sup> » de *L'Intruse*, mais évoquent aussi « l'odeur des feuilles mortes<sup>18</sup> » des *Aveugles*. Chez Rostand comme chez Maeterlinck, les feuilles mortes revêtent la traditionnelle signification de la mort annoncée. Leur chute

---

154 ; et Patrick Berthier, « “L'échec” des *Burgraves* », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 187, 1995, p. 257-270.

<sup>15</sup> Voir Sophie Mentzel, *Trônes vacillants : la représentation de la royauté sur la scène romantique (1820-1840)*, thèse soutenue à l'Université de Nantes le 8 novembre 2016, sous la direction de Patrick Berthier.

<sup>16</sup> Dans cette dernière partie, nous reprenons certaines hypothèses de notre article : Sylvain Ledda, « La mort dans *Cyrano de Bergerac* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2022 », n° 23, automne 2021 ; mis à jour le : 05/12/2021 ; URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/678>.

<sup>17</sup> Maurice Maeterlinck, *L'Intruse*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1952 [1<sup>re</sup> éd. 1890], p. 64.

<sup>18</sup> Maurice Maeterlinck, *Les Aveugles*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1952 [1<sup>re</sup> éd. 1890], p. 94.

muette permet d'ailleurs à Cyrano de développer un bref *memento mori*, de méditer sur la brièveté de la vie :

Comme elles tombent bien !  
Dans ce trajet si court de la branche à la terre,  
Comme elles savent mettre une beauté dernière,  
Et malgré leur terreur de pourrir sur le sol,  
Veulent que cette chute ait la grâce d'un vol ! (V, 5, v. 2404-2408)

L'idée de la beauté du geste, jusque dans la mort, chère à la poésie romantique et symboliste, accompagne ici le cheminement vers le trépas. Cette image de la chute des feuilles, lieu commun de la poésie nostalgique et élégiaque, contribue à l'atmosphère mortifère du dernier acte. L'on songe ici au poème de Lamartine « Pensée des morts », qui associe les feuilles mortes à la destinée humaine :

C'est la saison où tout tombe  
Aux coups redoublés des vents ;  
Un vent qui vient de la tombe  
Moissonne aussi les vivants [...] <sup>19</sup>

Le deuil de Roxane participe aussi du climat discrètement macabre de l'épilogue. La jeune femme porte la mort de Christian dans son vêtement, dans le scapulaire qui contient ce qu'elle pense être ses derniers mots. Bientôt, Rostand exploitera le deuil de Roxane au moment des adieux de Cyrano, celui-ci lui demandant désormais de porter le double souvenir de ses amours défuntes.

Le troisième élément qui fait signe vers la mort et vers le symbolisme relève de l'enchaînement de l'action dans les dernières répliques de la pièce. Le Bret peint d'abord un tableau pathétique de la situation de Cyrano : ses ennemis, la misère et la faim. Dans un aparté qu'il adresse à Le Bret, De Guiche confirme ces avertissements en rapportant des paroles entendues à la cour : « Ce Cyrano pourrait mourir d'un accident. » (V, 2, v. 2327, p. 386). Cette information est presque aussitôt concrétisée par le récit de Ragueneau qui décrit l'attentat mortel commis contre Cyrano : « Je le vois, là, par terre, un grand trou dans la tête ! » (V, III, v. 2346, p. 389). L'image du sang versé et de la blessure béante, puis le récit de l'évanouissement annoncent la mort du héros, selon la technique de la *preparatio mortis* éprouvée par le théâtre romantique<sup>20</sup>. Rostand ménage ainsi les différentes étapes qui conduisent à la mort en recourant à des ressorts traditionnels de la tragédie classique : la multiplication des dangers annoncés par les personnages, la survenue d'un tiers qui fait le récit d'une action effroyable que la scène ne peut montrer. Avant de faire son retour, Cyrano est déjà un mort en puissance.

Une dernière fois, Edmond Rostand ouvre le livre d'images de l'histoire littéraire en convoquant les souvenirs et les clichés de l'imaginaire collectif. Deux détails

---

<sup>19</sup> Alphonse de Lamartine, « Pensée des morts », *Harmonies poétiques et religieuses*, Paris, Gosselin, 1830, p. 170.

<sup>20</sup> Voir notre essai, *Des Feux dans l'ombre. La représentation de la mort sur la scène romantique*, Paris, Honoré Champion, 2009, *passim*.

scéniques relie en effet Cyrano à deux figures mémorables de l'histoire de France : Roland à Roncevaux, et le chevalier Bayard. Comme eux, Cyrano veut mourir dignement et refuse de rester assis au moment où la mort l'emporte. Or l'image de Cyrano assis dans son fauteuil, la tête enrubannée, rappelle Molière dans son dernier rôle, celui d'Argan dans *Le Malade imaginaire*. Longtemps l'on a cru que Molière était mort en scène, dans son fauteuil. Le mythe de la mort de Molière, fortement inscrit dans l'inconscient collectif, confère à Cyrano une mort hors du commun. Certes Cyrano ne meurt pas en soldat, mais il meurt néanmoins en combattant, fût-ce virtuellement. Les derniers moulinets qu'il brandit au-dessus de sa tête, dans un ultime moment de délire, le rattachent au chevaleresque Don Quichotte, dernier clin d'œil littéraire avant la fin.

Finalement, les trois cents ans d'histoire du théâtre que parcourt *Cyrano de Bergerac* ajoutent une dynamique ludique à l'intérieur du jeu théâtral. Le public est invité à suivre les aventures d'un héros haut en couleurs, mais à identifier aussi, comme dans un jeu de pistes, les indices qui le conduiront à résoudre les énigmes, à décrypter les allusions, à débrouiller les références. Truffé de ces détails qui font la saveur de la culture, *Cyrano de Bergerac* est un hymne jouissif à l'amour de la littérature.

## Œuvres

MAETERLINCK Maurice, *Les Aveugles*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1952 [1<sup>re</sup> éd. 1890]  
MAETERLINCK Maurice, *L'Intruse*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1952 [1<sup>re</sup> éd. 1890]  
ROSTAND Edmond, *Cyrano de Bergerac*, éd. Jeanyves Guérin, Paris, Honoré Champion, 2018

## Études

ARMAND Guilhem, *Dix Études sur Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand*, Saint-Denis, Presses Universitaires indianocéaniques, coll. « Paraphes », 2021  
BABY Hélène, « Réflexions sur l'esthétique de la comédie héroïque de Corneille à Molière », *L'esthétique de la comédie [Littératures classiques, n° 27, printemps 1996]*, p. 25-34  
BERTHIER Patrick, « "L'échec" des *Burgraves* », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 187, 1995, p. 257-270  
BOURGEOIS Jean, « *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand : le théâtre dans le théâtre », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 108, 2008/3, p. 607-620  
CITTI Pierre, « Théâtre littéraire et théâtre à succès : la fausse réconciliation de *Cyrano de Bergerac* », *Le Théâtre à succès vers 1900 [Littérature et nation. Revue d'histoire des représentations littéraires et artistiques, n° 5, 1991]*  
DUFOUR-MAITRE Myriam, « Edmond Rostand et la préciosité », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 118, 2018/4, p. 870-871  
DUFOUR-MAITRE Myriam et NAUGRETTE Florence (dir.), *Corneille des Romantiques*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2006  
GUÉRIN Jeanyves, *Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 201

LAPLACE-CLAVERIE Hélène, « Une pièce baroque ? », in Violaine HEYRAUD et Bernard VOUILLOUX (dir.), *Relire Cyrano de Bergerac*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 43-56

LEDDA Sylvain, *Des Feux dans l'ombre. La représentation de la mort sur la scène romantique*, Paris, Honoré Champion, 2009

LEDDA Sylvain, « Rostand et Musset : poésie ininterrompue », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 118, 2018/4, p. 844-858

LEDDA Sylvain, « “je l’attendrai debout, et l’épée à la main !” Réflexions sur la comédie héroïque », in Violaine HEYRAUD et Bernard VOUILLOUX (dir.), *Relire Cyrano de Bergerac*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 57-70

LEDDA Sylvain, « La mort dans *Cyrano de Bergerac* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2022 », n° 23, automne 2021 ; mis à jour le 05/12/2021 ; URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/678>

LOUVAT Bénédicte et ESCOLA Marc, « Les genres de *L'Illusion comique* : pièces possibles et genres fantômes », in Hélène BABY (dir.), *Corneille : Le Cid, L'Illusion comique*, Paris, SEDES, 2001, p. 9-29

MENTZEL Sophie, *Trônes vacillants : la représentation de la royauté sur la scène romantique (1820-1840)*, thèse soutenue à l'Université de Nantes le 8 novembre 2016, sous la direction de Patrick BERTHIER

NAUGRETTE Florence, « La périodisation du romantisme théâtral », in Roxane MARTIN et Marina NORDERA (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 145-154

PINON Esther, « Le vers “est un carcan, mais c’est une auréole !” : usages de la versification dans *Cyrano de Bergerac* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2022 », n° 23, automne 2021, mis à jour le 05/12/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/671>

REVAZ Gilles, « La comédie héroïque et la tragédie : quelle distinction générique ? », *Le théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle : pratiques du mineur* [Littératures classiques, n° 51, 2004], p. 305-315

### **Sylvain Ledda**

Sylvain Ledda, professeur de littérature française à l'université de Rouen-Normandie et directeur de l'unité de recherche CÉRÉdI, est spécialiste de théâtre et de littérature romantiques. Il a consacré de nombreuses études à Musset, Dumas, ou Vigny. Ses travaux portent plus précisément sur le dialogue entre littérature, société et histoire des idées. Il a notamment fourni une édition de *L'Aiglon* d'Edmond Rostand (GF-Flammarion, 2017).

Université de Rouen-Normandie, CÉRÉdI, UR3229