



HAL
open science

Mourir (et renaître) pour des idées : le théâtre en vers de Rostand ”,

Bertrand Degott

► To cite this version:

Bertrand Degott. Mourir (et renaître) pour des idées : le théâtre en vers de Rostand ”,. Mourir pour des idées, Sep 2006, Besançon, France. hal-03481903

HAL Id: hal-03481903

<https://univ-fcomte.hal.science/hal-03481903>

Submitted on 15 Dec 2021

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.

Mourir (et renaître) pour des idées : le théâtre en vers de Rostand

Rostand est la vivante preuve, à peine vivante, qu'il n'y a rien. [...] Je le soupçonne d'être amoureux de Sarah Bernhardt. Il est pendu à l'un de ses rayons. Elle est nécessaire à sa vie, comme le soleil à la terre impersonnelle.

J. Renard, *Journal 1887-1910*, 19 janvier 1897

La carrière théâtrale d'Edmond Rostand a tous les dehors d'un triomphe. En particulier *Cyrano de Bergerac* (1897) lui vaut tous les honneurs : décoré de la Légion d'honneur quatre jours après la première, élu à l'Académie française trois ans plus tard et, cas exceptionnel, à moins de trente-cinq ans, sacré poète national durant une période où dépossédée, déchirée par l'Affaire Dreyfus, la France d'après Sedan a besoin de recouvrer enthousiasme et confiance. Pour trouver des précédents à son succès populaire, on évoque le Hugo d'*Hernani*, le Corneille du *Cid*¹. Et cependant, si ce succès perdure de nos jours, grâce surtout à *Cyrano*, mais aussi à *L'Aiglon* (1900) et à *Chantecler* (1910), l'on ignore pour ainsi dire le restant de l'œuvre. On pense notamment aux deux pièces qui ont précédé *Cyrano*, aux *Romanesques* (1894) et à *La Princesse lointaine* (1895) — dont l'université, pas plus que l'édition d'ailleurs, ne paraît vraiment se soucier —, et dans une moindre mesure à *La Samaritaine* (1897) qui vient d'être rééditée². À cette désaffection, l'on a donné principalement deux explications. La première argue des nombreuses récupérations dont l'œuvre a fait l'objet venant de la droite nationaliste. Qu'à l'instar de son père, Rostand ait toujours fait profession d'idées progressistes et démocrates, que la droite antisémite se soit finalement vengée sur *Chantecler* du dreyfusisme de son auteur³, tout cela ne suffirait pas à lui éviter le purgatoire auprès d'une université réputée majoritairement de gauche. La seconde explication viendrait de ce que, au regard de l'histoire littéraire, les accomplissements, autant que le brio, sont suspects : un aussi formidable succès ne peut qu'annoncer un déclin ; portée à de telles dimensions la pompe est forcément funèbre. Ainsi Thibaudet — qui tout de même concède à Rostand le mérite d'apporter « de l'intelligibilité dans les lettres françaises » — ne fait-il de lui en 1936 qu'un consciencieux ordonnateur des pompes funèbres, guère plus que le croquemort du vers dans l'histoire du théâtre français : « Rostand y représente quelque chose. Il a tenu un mandat. Il l'a exercé brillamment, et jusqu'au bout. Le théâtre en vers a eu grâce à lui de grandes funérailles et des jeux funèbres somptueux⁴. » En somme, il n'est à tout prendre qu'anachronique dans l'histoire du drame romantique et parodique dans son usage du vers.

Nous serions alors confrontés à une œuvre « amput[ée] de ses principales dimensions », pour ne pas dire fossoyée au nom d'une idée de la recherche qui reviendrait à ne « se souvenir que des Maudits » et à les promouvoir exclusivement. En somme Rostand serait mort pour des idées : les idées qu'on a voulu retrouver dans son œuvre, une idée de la littérature

¹ « Ce fut comme un coup de tonnerre. Ce fut la journée de théâtre la plus éclatante depuis *Hernani* et ce fut un *Hernani* sans bataille. » écrit Émile Faguet dans son avant-propos aux *Œuvres complètes illustrées*, p. IX. Pour *Le Cid*, J. W. Grieve renvoie aussi à É. Faguet, et à sa *Petite Histoire de la littérature française (L'Œuvre dramatique d'E. R.* [Thèse soutenue à l'université de Besançon en 1929], Paris, Les Œuvres représentatives, p. 49).

² Seules les trois grandes pièces de Rostand sont disponibles en édition de poche, encore *Chantecler* vient-il seulement de l'être. Nous renvoyons donc pour *Cyrano de Bergerac* [Cy] et pour *L'Aiglon* [A] à l'édition de Patrick Besnier (Gallimard, coll. « Folio », 1983, revue en 1999 et 1986) ; pour *Chantecler* [Ch] à l'édition Flammarion (coll. « GF », 2006), présentée par Philippe Bulinge. Pour *La Princesse lointaine* [P] et pour *La Samaritaine* [S], nous nous référons à l'édition Pierre Lafitte et C^{ie} des œuvres complètes illustrées ; à noter toutefois que Philippe Bulinge a également réédité *La Samaritaine* (L'Harmattan, 2004). Étant donné le sujet de ce colloque, on ne parlera pas de la comédie des *Romanesques*, qui mériterait pourtant comme *La Princesse lointaine* d'être rééditée.

³ D'après É. Ripert, *Edmond Rostand, sa vie et son œuvre*, Paris, Hachette, 1968, p. 169-170.

⁴ Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, 1936.

inconciliable avec le succès populaire, et une idée de la recherche universitaire qui serait la conséquence de l'une et des autres. Mort plus ou moins, ou en partie seulement, provisoirement ou pour de faux comme au théâtre, puisque une poignée de chercheurs, se passionnant pour elle, appellent aujourd'hui de leurs vœux la renaissance de son œuvre⁵. Cette communication montrera au moins mon intérêt pour cette renaissance : elle devrait faire la preuve que je me « rallie à leur foi/ avec un soupçon de réserve toutefois ». On pourra reprocher à mon propos de confondre souvent l'homme et l'œuvre, de mélanger l'auteur à ses personnages. La chose serait plus répréhensible encore si nous n'avions affaire à une œuvre aussi lyrique que dramatique, à un théâtre qui plus encore que celui de Hugo ou de Musset est un théâtre à la première personne⁶. Y a-t-il des idées chez Rostand et si oui quelles sont-elles, mais aussi comment s'affirment-elles à l'occasion de la mort ? J'analyserai pour commencer son système dramatique, et surtout les efforts du dramaturge pour « rendre l'âme » quand meurent ses personnages ; puis j'essaierai de montrer que le personnage meurt davantage pour des illusions et pour des images que pour les idées qu'on a voulu prêter à l'auteur.

Rendre l'âme

Parallèlement aux mort et renaissance métaphoriques que l'on vient d'évoquer, la mort se trouve particulièrement représentée dans l'œuvre, à la fois thème et motif dramatique. Ainsi trois des pièces considérées s'achèvent-elles sur la mort d'un personnage : *La Princesse lointaine* sur celle du troubadour Joffroy Rudel, *Cyrano de Bergerac* et *L'Aiglon* sur celle du personnage éponyme. Sans doute ces morts, inspirées de la légende (celle de Joffroy Rudel) ou de l'histoire (Cyrano, le Duc), signifient-elles dramatiquement l'échec du personnage (l'impossibilité d'aimer ou de régner), mais elles sont aussi remarquables par leur tonalité, par la manière dont Rostand se les approprie esthétiquement : afin d'en exprimer tout le jus émotionnel, il les étire et les prolonge jusqu'à en faire des agonies. Aussi, quoique distinguées génériquement — elles sont respectivement sous-titrées « pièce », « comédie héroïque », « drame » —, les trois œuvres empruntent-elles surtout au mélodrame. Un mélange d'émotion et d'atmosphère ou de cérémonie religieuse nous vaut à chaque fois un finale très pathétique⁷ : Mélissinde agenouillée devant Rudel « pleure silencieusement » tandis qu'à grand renfort de musique et d'encensoirs son chapelain fait réciter la prière des agonisants ; dans le parc du couvent des Dames de la Croix, on entend l'orgue de la chapelle, Ragueneau pleure, Le Bret fond en larmes, Roxane défaille. Quant à la mort de l'Aiglon, elle bat tous les records de la théâtralité, avec un dispositif scénique en conséquence. La famille impériale au grand complet s'est déplacée comme au spectacle, tous sont à genoux tandis qu'on célèbre la messe dans la pièce à côté ; ils attendent que la porte s'ouvre, le temps de voir le Duc à son insu au moment où il recevra le viatique. Mais la larmoyante Thérèse de Lorget, qui est bien sûr une création de Rostand, d'un sanglot fait éclater le stratagème et déclenche une surenchère de larmes, de déclarations d'amour et de pardons, le prélat et les enfants de chœur se mettent en prière, le Général Hartmann lit le récit de la présentation officielle du Roi de Rome, le cercueil et le berceau, mort et naissance n'ont jamais été aussi proches. Joué par Sarah Bernhardt, à qui sa maigreur androgyne valut d'être comparée à un squelette, le rôle du Duc était inspiré d'elle et dans une très large mesure écrit pour elle⁸ ; or, « il fall[ait] une agonie à Sarah. L'Aiglon

⁵ Le colloque « Rostand : renaissance d'une œuvre » s'est tenu à Cambo-les-Bains, les 1^{er} et 2 juin 2006, dans le cadre du centenaire de la Villa Arnaga (aujourd'hui Musée Edmond Rostand). Il était organisé par le Musée Arnaga-Edmond Rostand et les Amis d'Arnaga, Le C.E.D.I.C. (Centre d'études des interactions culturelles), et l'Université Jean Moulin-Lyon 3. Sa direction scientifique était assurée par MM. Guy Lavorel et Philippe Bulinge (Lyon 3). Les expressions entre guillemets sont citées de l'appel à communication.

⁶ C'est aussi le présupposé de la critique mauronienne qui inspire Jean Bourgeois lorsqu'il étudie « *Cyrano de Bergerac* à la lumière de son doublet : *La Princesse lointaine* » in *L'Information littéraire*, 49^e année, n°3, mai-juin 1997, p. 3-8.

⁷ P IV₂, Cy V₄₋₆, A VI.

⁸ Voir P. Besnier, Préface à *L'Aiglon* (A, p. 7 sq.).

mou[r]rait] au dernier acte dans une débauche de pathos qui dev[ait] plaire à la “très Grande” »... Mission, comme on le voit, parfaitement accomplie.

On aurait tort toutefois, et en dépit des apparences, de ne voir dans ces scènes que leur substrat mélodramatique : au-delà du pathos en effet c'est le sublime qui est visé, Rostand n'est pas en vain l'héritier du drame hugolien. La mort d'un personnage est l'occasion ou jamais de « rendre l'âme ». Et, parce qu'elles représentent chacune à sa manière un dépassement de l'échec — Rudel touche à son idéal, Cyrano reçoit les derniers affronts debout, l'épée à la main, le Duc de Reichstadt redevient le Roi de Rome —, ces trois splendides agonies concourent à ce que Rostand appelle dans son discours de réception à l'Académie française la « leçon d'âme ». À la faveur d'un éloge de son prédécesseur Henri de Bornier, l'auteur de *La Fille de Roland* (1875), il définit ses propres visées dramatiques :

Il faut réhabiliter la passion. Et même l'émotion, qui n'est pas ridicule. [...] Le véritable esprit est celui qui donne des ailes à l'enthousiasme. L'éclat de rire est une gamme montante. Ce qui est léger, c'est l'âme. Et voilà pourquoi il faut un théâtre où, exaltant avec du lyrisme, moralisant avec de la beauté, consolant avec de la grâce, les poètes, sans le faire exprès, donnent des leçons d'âme¹⁰ !

Soulignons « sans le faire exprès » : si le poète enseigne quoi que ce soit, c'est malgré elle, sans intention d'en faire, simplement parce que le poète fait son travail. « Je ne crois pas qu'un poème doive sacrifier sa beauté à un enseignement moral...¹¹ » écrit aussi Maeterlinck en 1901 : quelles que soient leurs différences par ailleurs, Rostand et lui manifestent le même dégage[me]nt artiste. Parmi ce qui concourt à l'exaltation et à l'enthousiasme, à tous les mouvements ascensionnels chers à Rostand, on connaît l'éclat de rire et l'émotion, même le lyrisme, on sait moins bien ce qu'est l'âme. Sur cette dernière, écoutons Jean Grosjean :

— Qu'est-ce que l'âme ?
— Rien.
— Alors ?
— Mais il y a les rencontres de ces riens qui les font exister. L'âme n'est rien, mais dès qu'elle sort elle existe¹².

Comment ne pas penser aussi au portrait de Jules Renard, « Rostand est la vivante preuve, à peine vivante, qu'il n'y a rien » ? Il n'y a rien, en d'autres termes il y a l'âme. On pourrait même hasarder que ce sont les rencontres d'âmes qui ont nourri — fait exister, *sortir*¹³ — Rostand et son théâtre. Plus qu'ailleurs le personnage de théâtre naît chez lui du mélange entre le poète et son interprète : Mélissinde autant que le Duc, c'est Rostand et Sarah¹⁴ ; Cyrano comme Chantecler, lui et Constant Coquelin¹⁵.

⁹ Caroline de Margerie, *Edmond Rostand ou le baiser de la gloire*, Paris, Grasset, 1997, p. 136.

¹⁰ *Discours prononcés dans la séance publique tenue par l'Académie française pour la réception de M. Edmond Rostand*, le 4 juin 1903, Paris, Firmin-Didot et C^{ie}, 1903, p. 33 et 34.

¹¹ Préface à l'édition du *Théâtre* de 1901, parue chez Lacomblez à Bruxelles (V), reproduite in M. Maeterlinck, *Serres chaudes. Quinze chansons. La Princesse Maleine*, Paris, Gallimard, « Poésie », p. 297. La suite présente suffisamment d'analogies avec le projet de Rostand que je risquerais volontiers à son propos le même « spiritualisme » qu'à propos de *Pelléas* (V. B. Degott, « Pelléas lyrique ? », in *Centenaires de Pelléas*, dirigé par Philippe Martin-Lau, Orléans, Paradigme, 2001, p. 35-51).

¹² *Clausewitz*, Paris, Gallimard, 1972, p. 26.

¹³ Dans la suite de son discours, Rostand utilise plusieurs fois ce verbe (c'est lui qui souligne) : « les personnages de théâtre sont les correspondants chargés de nous faire sortir de cet éternel collège qu'est la Vie — sortir pour nous donner le courage de rentrer ! et [...] celui qui nous fait encore le mieux *sortir*, c'est un héros ! » (*Discours prononcés...*, *op. cit.*, p. 34).

¹⁴ « Elle est nécessaire à sa vie, comme le soleil à la terre impersonnelle », dit encore Jules Renard.

¹⁵ Sachant que Coquelin devait créer le rôle, le Pivert académicien a doublement raison de donner le verbe *coquelinier* comme synonyme « tendre » de *coqueriquer* (*Ch IV*₂, p. 285 et 286).

Mais quel rapport Rostand fait-il entre la mort et l'âme ? Comment met-il l'une et l'autre sur scène ? En accord avec la préface de *Cromwell*, Rostand utilise largement l'antithèse chrétienne. Mais sa manière à lui de déclarer l'âme consiste à mettre sur scène des corps exténués, manière très fin de siècle qui n'a que peu à voir avec l'énergie hugolienne et la « force qui va ». Quand le duc de Reichstadt entre en scène, on entend ce dialogue : « — Comme il est pâle. — Il n'a pas l'air de vivre ! » (A I₈, p. 64). De même, la consommation de Jésus annonce la conversion de Photine et des habitants de Sichem ; l'intensité de ses souffrances est déjà de l'ordre du sublime :

Et je sens, puisque ainsi je souffre, je devine,
Puisque d'épuisement je suis presque mourant,
Que quelque chose ici va s'accomplir de grand ! (S I_{IV}, p. 29)

« Presque mourant », « à peine vivant » : tel pouvait apparaître Rostand, tel apparaît son personnage. *La Princesse lointaine* prend pour premier décor le pont d'un navire durement éprouvé : voguant vers Tripoli, la nef de Joffroy Rudel a subi successivement une tempête et l'assaut d'une nef barbaresque. Quant aux mariniers, « face tragique, blêmes, décharnés[,] ils paraissent épuisés de fatigues et de privations » (P I₁, p. 1). L'entrée en scène du troubadour Joffroy Rudel complète le tableau : « apporté sur un grabat » il dit « d'une voix faible » : « Plus nous nous approchons, plus je sens que je meurs. » (P I₃, p. 19). Toutefois, bien qu'il ait « la figure terriblement défaite, le corps perdu », même s'il « grelotte la fièvre », la didascalie le précise, « ses yeux vivent extraordinairement ». C'est ainsi que Rostand choisit de mettre l'âme sur scène. Ce qui consume Joffroy Rudel, il le sait pour avoir lu Gaston Paris¹⁶, c'est cet *amor de lonh* (« amour lointain ») que reprend sans fin l'un des poèmes du troubadour. L'amour qu'il chante se confond avec le désir. Quinze ans plus tard, Chantecler proclame encore que les amours faciles « [r]évoltent [s]on amour de l'amour » (*Ch* III₄, p. 236). Ainsi le personnage rostandien n'est-il jamais celui qui consomme¹⁷. Interrogé sur son jeûne, Jésus répond « Je me nourris d'un mets que vous ne savez pas » (S III₁, p. 84) : la parole est déjà dans l'Évangile¹⁸. Lorsque Patrick Besnier ramène *Cyrano de Bergerac* à « un apologue, une rêverie gigantesque sur la nourriture », ce n'est pas sans signaler qu'alors que chacun s'empiffre — les poètes chez Ragueneau (acte II), les cadets grâce au carrosse de Roxane (acte IV) —, Cyrano, lui, jeûne ; de même, alors que le baiser lui reviendrait, c'est Christian qui va le cueillir sur la bouche de Roxane :

Comme au « festin d'amour », Cyrano est ici le grand abstinent — pour une raison évidente autant que nécessaire : il a choisi la parole. On ne parle pas la bouche pleine ! Il discourt (son rôle est un des plus longs du répertoire) pendant que les autres mangent — ou aiment¹⁹.

Mais la parole aussi a ses limites, ou plutôt le dialogue théâtral n'est qu'un moyen d'aller à la rencontre de l'autre : « Sens-tu mon âme, un peu, dans cette ombre, qui monte », dit Cyrano à Roxane et c'est Rostand qui parle. Au Merle qu'il veut convaincre de ne plus « fui[r] dans les mots », Chantecler dit « J'ai besoin d'attraper ton âme » (*Ch* II₅, p. 95) et nous concevons ce besoin de franchir les apparences. « Chaque fois que je bois une âme, je m'abreuve », dit Jésus à Photine (S I₅, p. 45), mais cette fois la parole n'est pas dans l'Évangile, elle est de Rostand : il lui suffisait de filer la métaphore. Le personnage et le poète derrière lui n'ont pas d'autre prétention : faire sentir l'âme ou s'en saisir, se réanimer tout en réanimant. Le théâtre qu'ambitionne Rostand est-il autre chose que le lieu — agora ou forum, autant qu'église ou

¹⁶ Gaston Paris, « Jaufré Rudel », *Revue historique*, LIII, 1893, p. 225-260.

¹⁷ Dans le *Journal* des Goncourt, Rostand apparaît lui-même comme « un poète à l'estomac pessimiste » (E. et J. de Goncourt, *Journal*, 15 mars 1896, cité par C. de Margerie, *E. R. ou le baiser de la gloire, op. cit.*, p. 84).

¹⁸ Jean 4, 32.

¹⁹ P. Besnier, préface à *Cyrano de Bergerac* (Cy, p. 25)

temple — d'un rassemblement, d'une confluence d'âmes ? toute représentation tient de la pentecôte et de la mobilisation générale :

Il y a des paroles qui, prononcées devant des hommes réunis, ont la vertu d'une prière ; il y a des frissons éprouvés en commun qui équivalent à une victoire ; et c'est pourquoi le vent qui sort du gouffre lumineux et bleuâtre de la scène peut aller faire cliquer les drapeaux ! Le théâtre a dans son histoire cette journée de soleil et de folie où les Athéniens, après une représentation des *Perses*, se ruent vers les temples et frappent les boucliers des portes en criant : « Patrie ! Patrie !... ». Il est bon que de temps en temps un peuple réentende le son de son enthousiasme, car, à ce son, il peut connaître où moralement il en est. Nous surtout, qui n'avons plus agora ni forum, comment les connaissons-nous les grands instants d'unanimité, les frémissements de forces impatientes ? Ce n'est plus guère qu'au théâtre que les âmes, côte à côte, peuvent se sentir des ailes²⁰.

Dans un registre autant religieux que politique, Rostand à la fois prophète et tribun rêve l'unité, l'unanimité, l'âme unique. Nul doute que la France revancharde s'y retrouve autant que ceux qui ne tiennent pas à voir l'Église séparée de l'État. Pour autant la prière, pas plus que les leçons d'âme, n'est à prendre dans un sens uniquement liturgique : jointe à la référence antique, elle est là pour dire que le théâtre qu'il ambitionne, en cela qu'il permet la rencontre et le décollage des âmes — frissons, folie, enthousiasme, frémissements —, que ce théâtre, avant tout citoyen et populaire avant la lettre, participe comme tel du sacré. Si les personnages meurent c'est moins pour des idées, dont Rostand ne paraît guère se soucier, que pour l'âme qui est peut-être une illusion.

Mourir pour des illusions

On se rappelle qu'Anne Ubersfeld propose pour caractériser l'illusion théâtrale le concept de *dénégation*²¹ : le réel qu'offre le théâtre est affecté du signe moins, le spectateur n'a pas plus prise sur lui qu'il n'a cours vraiment pour le spectateur. Or, chez Rostand, l'espace scénique est sans cesse occupé par tous les moyens du théâtre, accessoires, déguisements, « théâtre dans le théâtre » : Cyrano devient le souffleur de Christian (*Cy* III₇, p. 247), la Faisane apparaît travestie en faisan doré (*Ch* I₅, p. 106 et 107), etc. Le théâtre alors s'avoue comme théâtre, dénonce l'illusion qu'il a créée. « Par une double dénégaion, écrit Anne Ubersfeld, le rêve d'un rêve, c'est le vrai. » Et de l'illusion portée sur scène comme illusion naît l'enthousiasme et l'émotion, naît l'âme. On voudrait maintenant préciser cette dialectique de l'illusion pour Rostand, voyant comment dans son théâtre on meurt — ou non, ou plus ou moins — pour des illusions.

Alors qu'en 1903 il envisage encore un « Chanteclair/ comédie en vers/ en un prologue, trois actes, et un épilogue », Rostand dessine un projet de couverture, où figurent en exergue deux citations : « Le beau coq vernissé qui reluit au soleil. V. Hugo/ ... L'illusion féconde... *André Chénier*²² » Parler de la première nous éloignerait de notre propos. La seconde, rajoutée après coup, est un hémistiche de « La jeune captive », que Chénier écrit peu avant son exécution, emprisonné à Saint-Lazare. Si l'illusion est féconde, c'est qu'elle permet à la jeune captive de fuir la perspective et la pensée de la mort :

L'illusion féconde habite dans mon sein.
D'une prison sur moi les murs pèsent en vain,
J'ai les ailes de l'espérance :
Échappée aux réseaux de l'oiseleur cruel,
Plus vive, plus heureuse, aux campagnes du ciel

²⁰ *Discours prononcés...*, *op. cit.*, p. 25.

²¹ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin « Lettres sup », p. 35 sq.

²² C'est Rostand qui souligne. Cette page de titre, qui faisait partie de la collection de Jean Rostand, se trouve actuellement dans les Archives d'Arnaga. On la trouve reproduite, par exemple, par Émile Ripert, dans son *Edmond Rostand*, Paris, Hachette, 1968.

Philomèle chante et s'élance.

Est-ce à moi de mourir ? Tranquille je m'endors,
 Et tranquille je veille, et ma veille aux remords
 Ni mon sommeil ne sont en proie.
 Ma bienvenue au jour me rit dans tous les yeux ;
 Sur des fronts abattus, mon aspect dans ces lieux
 Ranime presque de la joie.

À son instar, confronté à la mort ou bien vivant trop peu pour ne pas éprouver sa toute-puissance, le personnage rostandien préfère l'illusion — qui est le nom le plus désespéré de l'espoir — et c'est de ce choix également que procède la « leçon d'âme ». Ainsi Mélissinde choisit-elle de renoncer à l'amour sensuel qu'elle éprouve pour Bertrand et de jouer pour Rudel défaillant le rôle de la Princesse lointaine :

Oh ! qu'il revienne à lui, mon Dieu ! Sa noble foi,
 J'y répondrai ! J'incarnerai son rêve en moi !
 En croyant à des fleurs souvent on les fait naître :
 La dame qu'il voulut me croire, je veux l'être. (*P IV*₂, p. 113)

Il faut toutefois que Rudel meure pour qu'elle puisse devenir vraiment l'illusion de Rudel, en allant jusqu'au bout du personnage : envoyant Bertrand à la Croisade, elle rejoint le Carmel, c'est-à-dire qu'elle meurt à soi-même. De manière comparable, Roxane se cloître à la mort d'un Christian idéal, mortifiée pour une illusion d'amour si bien que la mort de Cyrano la laissera deux fois veuve²³. Ainsi, l'illusion jouée comme illusion dévoile un idéal, « la théâtralité poussée jusqu'au vertige²⁴ » donne accès à la voix lyrique ; on va le vérifier sur la mort de Flambeau. Ancien grognard de Napoléon I^{er}, ange-gardien du duc de Reichstadt, Séraphin Flambeau est dans *L'Aiglon* le principal dépositaire du panache qu'il appelle le « luxe ». Tous les conspirateurs s'étant dérobés à l'arrivée de la police, il ne reste plus que lui auprès du Duc dans la plaine de Wagram. Alors, apprenant que la police de Metternich va le livrer à l'armée de Louis-Philippe, Flambeau se poignarde non sans remotiver ce faisant son identité dans le sens de l'échec : « Séraphin, c'est la fin ! Flambé, Flambeau ! Bonsoir ! » (*A V*₄, p. 345). Pareil à Christian lorsqu'il prend conscience que Roxane ne l'aime plus que pour l'âme de Cyrano (*Cy IV*₈), Flambeau se suicide parce qu'il est confronté à l'échec de son rêve, qui est de restaurer l'Empire. Leur suicide à tous deux vérifie la première partie de la leçon de *Chantecler* : « celui qui voit son rêve mort/ Doit mourir tout de suite ou se dresser plus fort. » (*Ch IV*₇, p. 330). S'il y a donc des idées chez Rostand, ce sont avant tout des idées morales, exprimées sous forme de proverbes, aussi impersonnels que possible. Quant à la seconde partie, c'est le Duc qui va en donner l'exemple, à lui qu'il appartient de « se dresser plus fort ». Ayant congédié Sedlinski et ses sbires, il suggère à Flambeau que c'est au champ de bataille qu'il meurt, que sa mort appartient à la grande histoire du Premier Empire : il lui décrit Wagram, lui raconte la bataille. Mais « l'illusion féconde » peu à peu le gagne à son tour pour occuper la scène, des voix *off* reprennent d'abord en écho les dernières paroles du grognard, puis s'individualisent, laissent entendre des râles, des plaintes et des appels à l'aide. Le Duc comprend alors que « [c]'est Wagram, maintenant, qui se souvient tout haut ! » (*A V*₅, p. 353) ; il prend conscience, confronté à tant de souffrances, que rançon de la gloire paternelle son propre échec fait de Wagram une victoire :

[...] j'ai compris. Je suis expiatoire.
 Tout n'était pas payé. Je complète le prix.
 Oui, je devais venir dans ce champ. J'ai compris.
 Il fallait qu'au-dessus de ces morts je devinsse

²³ « Je n'aimais qu'un seul être et je le perds deux fois ! » (*Cy V*₆, p. 413). Cette implication des deux dénouements n'a pas échappé à J. Bourgeois (art. cit., p. 4).

²⁴ P. Besnier, préface à *L'Aiglon* (*A*, p. 19).

Cette longue blancheur, toujours, toujours plus mince,
 Qui, renonçant, priant, demandant à souffrir,
 S'allonge pour se tendre, et mincit pour s'offrir !
 Et lorsque entre le ciel et le champ de bataille,
 Là, de toute mon âme et de toute ma taille,
 Je me dresse, — je sens que je monte, je sens
 Qu'exhalant ses brouillards comme un énorme encens,
 Toute la plaine monte afin de mieux me tendre
 Au grand ciel apaisé qui commence à descendre,
 Et je sens qu'il est juste et providentiel
 Que le champ de bataille ainsi me tende au ciel,
 Et m'offre, pour pouvoir, après cet Offertoire,
 Porter plus purement son titre de victoire !

*Il se dresse en haut du tertre, tout petit
 dans l'immense plaine, et se détachant
 les bras en croix sur le ciel.*

Prends-moi ! prends-moi, Wagram ! et, rançon de jadis,
 Fils qui s'offre en échange, hélas, de tant de fils,
 Au-dessus de la brume effrayante où tu bouges,
 Élève-moi, tout blanc, Wagram, dans tes mains rouges !
 Il le faut, je le sais, je le sens, je le veux,
 Puisqu'un souffle a passé ce soir dans mes cheveux,
 Puisque par des frissons mon âme est avertie,
 Et puisque mon costume est blanc comme une hostie. (A V₅, p. 360-361)

L'hostie et l'encens, en attendant de contribuer comme accessoires au pathétique de l'acte VI, sont ici deux images lyriques, elles aussi tendues comme des cordes à la limite de la rupture et de la grandiloquence. Plus encore qu'un écho catholique à « L'Expiation²⁵ », on peut y voir la réécriture *in fine* de la fameuse scène du balcon (Cy III₇, p. 255-256) : tout y est, l'âme, le frisson, l'ascension, la descente, le sacrifice, même si le tremblement et le mouvement montant — tension, dressement, érection en un mot — sont confiés au seul nerf de l'alexandrin, même si le don de soi n'est qu'une offrande lyrique.

Au mépris de la topique et de la documentation, Rostand choisit de situer l'acte V et la mort de Cyrano le dernier jour de septembre. Roxane et Cyrano vieillissent regardant tomber les feuilles, et c'est l'occasion pour le poète d'en exprimer la dimension allégorique :

CYRANO

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 ! (Cy V₅, p. 398)

Dramatiquement, les feuilles qui tombent avec panache préfigurent la mort héroïque de Cyrano, mais l'on pourrait y voir encore le parcours du personnage rostandien et, par-delà, l'éthique et l'esthétique dont il est le truchement. Alors qu'il subit la contrainte d'un idéal mortifère — qu'il sait hors de portée, ou dont il reconnaît le caractère illusoire —, au lieu de céder à l'angoisse, plutôt que de cultiver les morbidesses à la manière décadente, le personnage rostandien se redresse, chante les beautés de la vie, l'énergie et la lumière, et cette victoire sur sa nuit personnelle éclaire la collectivité. Tel pourrait être aussi la leçon de *Chantecler*. Le Coq ne peut manquer à son rendez-vous quotidien avec l'aurore, tant il éprouve de ténèbres à l'intérieur : « Je sens trop sur moi peser l'obscurité » (Ch IV₄, p. 302), dit-il à la Faisane. Il fait lever le soleil même si ce n'est que des mots, avec la conscience qu'ici et maintenant l'art qu'il y met n'est qu'artifice et qu'illusion face à la toute-puissance de la mort :

²⁵ Hugo, *Châtiments*, livre V, XIII.

Chez Rostand, il faut être brillant, éclatant, pour exister. L'art lui-même est ce soleil auquel Chantecler adresse son ode fameuse. [...] On serait donc mal venu de reprocher à Rostand son côté artificiel : dans cet art très pensé, l'artifice est voulu, recherché ; il se confond avec le beau, peut-être même avec le bien. Il existe en effet dans cette œuvre une morale implicite qui donne le beau rôle à la jeunesse, à la beauté — plus généralement, à tous les enthousiasmes. Surprendre, éblouir, plaire, tel est donc le but de cette œuvre que la critique, à l'inverse du public, oublie trop aujourd'hui²⁶.

« L'artificiel lui suffit au point qu'il se passionne pour lui comme si c'était la vérité²⁷ », note encore Jules Renard. Si la vérité pour l'homme de théâtre qu'est Rostand se confond avec l'illusion, ses idées relèvent du décor.

Mourir pour des images

D'abord homme de théâtre Rostand est aussi poète avant tout. Pour le poète, les idées n'ont pas cours, il n'y a que le chant, les images et les mots. À l'acte IV de *Chantecler*, le Rossignol en donnant la repartie aux Crapauds — « C'est nous qui sommes les Crapauds !/ Nous crevons dans nos vieilles peaux ! » — transforme en villanelle ce refrain désabusé :

J'ai dans mon cœur tous les sanglots,
Tous les pays dans ma prunelle...

Je vis, je meurs à tout propos ;
Je suis la Chanson Éternelle ! (*Ch IV*₆, p. 315)

Lorsque le Rossignol se fait tuer, Chantecler s'exclame « Meurs donc, petit André Chénier » (*Ch IV*₆, p. 321), association qui ressuscite l'épigramme disparue. Or, il vient d'oublier l'aurore et doit se rendre à l'évidence : ce n'est pas lui qui fait lever le soleil ! Mais la Faisane n'a pas le temps de triompher — « Pas plus que ce chanteur ta Foi ne peut renaître ! » (*Ch IV*₆, p. 327) —, que déjà l'on entend un autre Rossignol. Comme l'illusion et comme la foi, comme le phénix, le Rossignol renaît de ses cendres, tandis que les crapauds — qui n'ont manifestement pas dépouillé le vieil homme — « crèv[ent] dans [leurs] vieilles peaux ». L'on observera que Rossignol et Crapauds se répondent dans l'une de ces formes à refrain, la villanelle, qu'utilisent les héritiers de Banville, et que ceux-là, dont Rostand fait partie, développent avec l'usage de ces formes une mythologie de l'éternel retour. La Chanson Éternelle ne meurt pas plus que la poésie ; l'on peut mourir pour des idées, le chant est du côté de la foi, de l'adhésion au monde, il appartient aux mouvements de la vie. Alors que jusque-là, de manière métonymique, Rostand mettait chaque fois en scène sa propre mort, *Chantecler* écrit à l'orée du XX^e brille par l'absence d'agonie pathétique. Ce n'est pas plus *Chatterton* que *La Princesse lointaine*, ou *Cyrano*, puisque le poète n'y meurt pas : ni le Coq qui pourtant voit « son rêve mort », ni le Rossignol dont le nom Bulbul²⁸ programme la renaissance.

En contrepartie, *Chantecler* dramatise *ad libitum* l'antithèse de l'ombre et de la lumière, qu'il s'agisse du combat du Coq contre la nuit, du complot des Nocturnes contre le Coq, du chant du Rossignol, qui est son double nocturne. Pourquoi cette antithèse récurrente dans son œuvre — ni plus ni moins pourtant que dans tant d'œuvres poétiques —, pourquoi cette antithèse a-t-elle autant vertu, à propos de cette œuvre singulière, d'inspirer les idéologues ? Par sa naissance à Marseille ou son exil à Cambo-les-Bains, Rostand apparaît d'abord comme un Méridional. L'« intelligibilité » que lui concède Thibaudet, cette indiscutable clarté dans la

²⁶ Axel Preiss, art. Rostand Edmond, in *Dictionnaire des littératures de langue française*, t. III, p. 2017 et 2018.

²⁷ 1^{er} février 1910, *Journal 1887-1910*, R. Laffont, « Bouquins », 1990, p. 995.

²⁸ Bulbul est l'un des noms du rossignol dans la poésie arabo-persane.

langue, de même que son usage du vers — « [r]ythme franc et rime sonore », écrit Coppée²⁹ —, ces caractéristiques, qui sont aussi celles d'une bonne part des Parnassiens et qui le conduisent au risque de l'anachronisme vers le drame en vers, sont trop marquées chez lui pour ne pas être immédiatement récupérées par les idéologues sournois déguisés en critiques théâtraux ou littéraires. Tel Francisque Sarcey à propos de *Cyrano* :

Quel bonheur ! quel bonheur ! Nous allons donc être enfin débarrassés et des brouillards scandinaves et des études psychologiques trop minutieuses, et des brutalités voulues du drame réaliste. Voilà le joyeux soleil de la vieille Gaule qui, après une longue nuit, remonte à l'horizon. Cela fait plaisir ; cela rafraîchit le sang³⁰ !

Cette dichotomie de la clarté latine et des brumes nordiques se rencontre fréquemment à l'époque sous la plume des nationalistes, du Félibrige jusqu'à l'Action française. Comme l'antidreyfusisme, elle procède de manière plus générale de la germanophobie ambiante et de l'esprit de revanche. Ainsi Rostand se voit-il dès *Cyrano* « soumis à un véritable chantage collectif³¹ », et le moins qu'on puisse dire est qu'il ménage les ambiguïtés, puisque tout en mettant sur scène avec *L'Aiglon* un conflit national, il décourage dès l'épigraphe toute tentative de récupération :

Grand Dieu ! ce n'est pas une cause
Que j'attaque ou que je défend...
Et ceci n'est pas autre chose
Que l'histoire d'un pauvre enfant.

Si *L'Aiglon* meurt, c'est donc moins pour des idées que pour le pathétique, nous l'avons vu déjà. Et quand Rostand lui-même se permet, quatre ans après la fable intemporelle de *Chantecler*, d'assimiler la nuit à l'ennemi (« — Y crois-tu, maintenant, au complot des Nocturnes./ Chantecler³² ? — »), c'est qu'il ne s'agit plus que de poésie de circonstance et que ce genre mineur autorise de tels raccourcis ; encore est-ce en lui le pacifiste qui dénonce un complot contre la paix. On conviendra que Rostand occupe idéologiquement autant qu'esthétiquement une position inconfortable et délicate : proclamé « poète national », il doit plaire à tout le monde, il ne peut flatter les uns sans que s'en indignent immédiatement les autres ; héritier tardif d'Hugo et de Banville, il concilie les aspirations morales du romantisme avec le désengagement parnassien ou dandy. Puis, il a l'art de collecter et d'amasser pour conserver : Rudel, *Cyrano* ou bien l'Évangile, tout devient du Rostand. C'est ce qui fait de son théâtre un théâtre de la synthèse, c'est le théâtre du monde et le théâtre du théâtre, et même un théâtre plus baroque encore que celui du théoricien de *Cromwell* : on s'y bâfre ou l'on jeûne tout en se grisant de mots, on exhibe des colifichets en parlant de l'âme, on y mêle à l'illusion l'idéal, lyrisme et prosaïsme — 100% de théâtre et 100% de poésie. C'est purement de l'art, c'est-à-dire rien à voir avec l'idéologie, qui s'affaiblit à mesure que s'en propage la rumeur, c'est proprement du chant :

Je ne fais pas : « Cocorico ! » pour que l'écho
Répète un peu moins fort, au loin : « Cocorico ! »
Je pense à la lumière et non pas à la gloire.
Chanter, c'est ma façon de me battre et de croire ;
Et si de tous les chants mon chant est le plus fier,
C'est que je chante clair afin qu'il fasse clair. (*Ch II*₃, p. 172)

²⁹ Dans sa « Ballade pour défendre la doctrine des Vieux Parnassiens » (*Sonnets intimes et poèmes inédits*, 1911).

³⁰ Francisque Sarcey [3 janvier 1898], cité par P. Besnier (*Cy*, p. 444).

³¹ P. Besnier, préface de *L'Aiglon* (*A*, p. 11).

³² « Le crime de Potsdam », in *Le Vol de la Marseillaise*, Paris, Fasquelle, 1919, p. 21. Ce poème parle de la rencontre entre Vienne et Berlin qui eut lieu à Potsdam, le 5 juillet 1914, rencontre décisive pour les débuts de la première guerre mondiale.

« Donn[er] des leçons d'âme » et faire en sorte « qu'il fasse clair », n'est-ce pas une seule et même chose ? Dans un monde asservi aux calculs égoïstes et à l'instinct, le théâtre de Rostand ne met sur scène les ornements que pour montrer comme ils nous alourdissent, comme il est bon de s'en dépouiller : tant qu'elle joue auprès des pèlerins le rôle de la princesse lointaine, Mélissinde ne voit qu'un déguisement dans son somptueux manteau (*P II*₃, p. 39-40). Si l'amour s'y confond avec le désir, c'est qu'« [i]l n'est de grand amour qu'à l'ombre d'un grand rêve » (*Ch IV*₄, p. 299) : Chantecler, Roxane ou Mélissinde en sacrifient les formes inaccomplies. Pour la plupart des personnages le passage sur scène marque un progrès moral : on cède à la tentation héroïque, rivalisant de générosité, écartant la médiocrité. Par ailleurs l'on y prône le renoncement, la fidélité au sacré qu'on nomme certes l'idée ou l'idéal mais aussi la lumière, comme l'a fait le Christ selon les Évangiles, sans doute, mais aussi les prophètes, le Bouddha et bien d'autres. Ainsi Jules Renard voyait-il en lui « la vivante preuve [...] qu'il n'y a rien », comme une confirmation métaphysique à son matérialisme inquiet. On voit dès lors ce qu'ont de réducteur les analyses de Philippe Bulinge, pour qui « *La Samaritaine* est la clé de l'œuvre rostandienne » :

Comme les habitants de Sichem dans *La Samaritaine*, Chantecler est placé dans l'attente du retour du Christ, de la victoire du bien sur le mal, de la Lumière sur la Nuit. La mort et la renaissance du Rossignol sont une passion qui renforce sa foi [...]. Comme Cyrano et comme l'Aiglon, il s'est approché de la sainteté, abandonnant un peu de cet orgueil, de cette vanité d'artiste qui lui laissait croire qu'il faisait lever le soleil...³³

Il y a donc pour lui dans *Chantecler* — autant que dans *La Samaritaine*, *Cyrano* ou *L'Aiglon*³⁴ — un « message chrétien », et c'est sur ce point que porteront nos réserves : n'est-ce pas appauvrir le théâtre de Rostand que de le mettre au service d'une thèse, chrétienne d'une part et qui plus est hostile à l'art ? Dans *La Princesse Lointaine*, c'est au chapelain de Rudel que Rostand laisse le dernier mot : « les grandes amours travaillent pour le ciel » (*P IV*₂, p. 124). Le secret de Chantecler, ce qui devient sa Foi, est qu'il croit à « un Jour » (avec J majuscule) où « il n'y aura plus de nuit » (*Ch IV*₇, p. 329). Mais pourquoi faudrait-il que ce ciel soit chrétien et ce jour marqué par le retour du Christ³⁵ ? On pourrait dire aussi bien que, renonçant au pathos romantique, Rostand confie la « leçon d'âme » à un coq déjà bien XX^e :

³³ *Ch*, p. 38 et 39.

³⁴ « *La Samaritaine* est [...] aussi bien formellement que fondamentalement chrétienne : avec sa pièce, Rostand réussit le tour de force de recréer, à quelques années seulement du vingtième siècle, un véritable Évangile qui annonce la bonne parole d'un Dieu d'amour. [...] *Cyrano de Bergerac* apparaît comme une pièce profondément chrétienne. S'il y est si peu question de Dieu, la condition humaine, vue sous l'angle chrétien, est bien la base de la pièce. Comment tendre vers le ciel quand votre corps s'enfonce dans le sable ? Comment concilier l'élévation morale quand la réalité est si pesante ? », *L'Héritage de La Samaritaine dans Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand*, mémoire de maîtrise (Lyon, Université Jean-Moulin-Lyon 3, 1999) téléchargeable en ligne <http://edmond-rostand.chez-alice.fr/cyrano.PDF>, p. 50 et 87. Et à propos du Duc : « le héros rostandien est un saint, qui a fait le choix de l'élévation morale et spirituelle, pour gagner une grandeur encore supérieure, la divinité chrétienne, en conformité avec le message évangélique de *La Samaritaine* », *L'Héroïsme dans L'Aiglon d'Edmond Rostand*, mémoire de DEA (Lyon, Université Jean-Moulin-Lyon 3, 2001) téléchargeable en ligne <http://edmond-rostand.chez-alice.fr/aiglon.PDF>, p. 84.

³⁵ En général, d'ailleurs, c'est plutôt l'hétérodoxie de son christianisme qui a été soulignée, à propos de *La Samaritaine* notamment. Ainsi Sarcey en 1897 : « Je sens dans ses discours l'effort de l'auteur à reproduire par art la naïveté des paroles sacrées et le commentaire qu'il en donne me paraît ou puéril ou faux. Derrière Jésus, je vois Brémont, et derrière Brémont, j'entends M. Rostand lui-même, qui parle pour son propre compte. » (*Quarante ans de théâtre*, Paris, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 1902, t. VIII, p. 218-219.) Trente ans plus tard, J. W. Grieve écrit : « C'est un christianisme splendidement précieux, artistiquement factice et aussi vague que l'amour et le culte du beau. Rostand sait bien sa Bible ; il connaît profondément l'esprit de l'époque, mais il n'a point de doctrine. Voilà le grand défaut : ce n'est pas une philosophie, c'est un sentiment, un geste, un pâle reflet du culte du "panache". », avant de conclure en substance que son christianisme « est d'ici-bas », puisque le ciel, selon Rostand, c'est quand on aime. (*L'Œuvre dramatique d'E. R. op. cit.*, 46.)

si Chantecler ne fait pas lever le soleil, c'est qu'il est « le coq d'un soleil plus lointain », et survivant à sa désillusion c'est dans cet esprit qu'il attend Godot...

Il est vrai que Rostand met sur scène l'Évangile, qu'il y fait monter des prêtres et des nonnes, entendre et jouer les parties de la messe ; mais, si ce n'est pas avant tout le sujet qui l'exige, n'est-ce pas qu'ils sont les référents les plus accessibles au public ? dans *Chantecler*, dont les hommes sont absents, le référent catholique est aussi plus discret. Alternativement romantiques et symbolistes, ni l'un ni l'autre ou les deux à la fois, ses valeurs ne sont pas du côté d'une thèse et d'un système, mais du côté du désir et du rêve : pour les servir l'art et le théâtre ne sont pas des moyens moins efficaces que la religion. Rostand a consacré sa vie et son œuvre à inspirer un enthousiasme qui souvent lui manquait, une foi dont il doutait, à jouer un personnage au-dessus de ses forces. Il se pourrait même qu'en fond de scène du triomphe que paraît sa carrière il soit mort d'épuisement, et que sa mort tienne du sacrifice consenti :

Je ne veux que voir la Victoire.
Ne me demandez pas : « Après ? »
Après, je veux bien la nuit noire
Et le sommeil sous les cyprès.

Je n'ai plus de joie à poursuivre
Et je n'ai plus rien à souffrir.
Vaincu, je ne pourrais pas vivre,
Et, vainqueur, on pourra mourir...³⁶

Ne serait-ce pas réduire la portée de cette œuvre, son caractère universel, que de vouloir qu'elle fût d'un idéologue plutôt que d'un idéaliste ? Il est permis de douter que Rostand soit mort pour des idées chrétiennes. Tout du moins le soutenir ne me paraît-il pas la meilleure façon de promouvoir sa renaissance. Si son œuvre est, comme je le pense, travaillée par le sacré, la critique n'en peut mettre en valeur le mouvement — comme la traduction biblique selon Meschonnic — qu'à condition de la débondieuser.

Bertrand DEGOTT
CRIT (EA 3224), Université de Franche-Comté

³⁶ *Le Vol de la Marseillaise, op. cit.*, p. 354.