

La genèse du poème rostandien¹ : résistance et reconstitution du monde

La métafiction est au cœur de l'œuvre d'Edmond Rostand. Chantecler, l'éveilleur d'aurore dans la pièce éponyme, affirme : « chanter, c'est ma façon de me battre et de croire »². Ces vers proclament, en guise de manifeste, une conception de l'écriture envisagée comme un combat, comme une révolte et comme un espoir. Comment et pour quelles raisons le poète dramatique de la Belle Époque identifie-t-il la création littéraire à un moyen de résistance ? Les protagonistes du théâtre rostandien sont des poètes confirmés ou en devenir qui réfléchissent à leur pratique. La mettant en scène, ils cherchent à légitimer leur métier. Pour parvenir à leur fin, ils se donnent comme tâche de révolutionner un monde duquel ils se sentent exclus, en le niant, puis en le recréant. En fabriquant un univers plus poétique, les personnages usurpent la place d'Edmond Rostand, leur créateur, et échappent à la tyrannie de leur époque.

La poésie comme reconquête

Tout poème commence par le mot. En effet, « Au commencement était le Verbe » et ce Verbe, selon

¹ Edmond Rostand est l'auteur de poèmes, publiés dans trois recueils différents, et de huit poèmes dramatiques, c'est-à-dire des poèmes qu'il porte à la scène. Ces deux genres distincts sont semblables en ce qu'ils reconstruisent le monde par le biais de l'écriture, qui est, en elle-même, une action, tout comme l'est la mise en scène au théâtre.

² E. Rostand, *Chantecler*, Paris, Éditions Flammarion, 2006, p. 172 (acte II, *Le Matin du Coq*, scène 3).

Edmond Rostand, est action. Car, par sa puissance même, il n'évoque pas simplement un monde, il le « fait » naître. Si le chant, c'est-à-dire le devoir poétique de Chantecler, est central, c'est parce qu'il éveille les autres personnages aux activités journalières. Au lever du rideau, il est le seul oiseau à travailler, à produire, à « faire », et lorsqu'il entre en scène, il incite les animaux de la basse-cour à se mettre à l'ouvrage. Avant de conseiller à un jeune coq de perfectionner son chant, il lui dit : « De nos travaux, tous, faisons-nous des joies ! » Dans cette réplique, le terme « faire » correspond au terme « poème », issu du verbe grec *poiein* : « produire », « faire » ou « créer »³. Partant de cette étymologie, l'œuvre est envisagée comme une action. C'est ce que théorise le philosophe français Maurice Blondel lorsqu'il écrit : « *poiein* s'applique à toutes sortes d'opérations, depuis celles qui modèlent de la glaise jusqu'aux réalisations les plus hautes de l'artiste ou du poète. Mettre les mains à la pâte, sculpter une Minerve, incarner la pure poésie dans la précieuse matière des mots évocateurs et des sons cadencés, c'est toujours exercer ce métier de fabrication idéaliste qui a fait définir l'homme : *homo faber* »⁴. Edmond Rostand, dans la lignée d'Aristote, rapproche la conception d'un chant ou d'un poème de la production d'un travail quotidien⁵. Toute fabrication est lyrique et c'est au sein de chaque poème dramatique rostandien que se livre la bataille de la création : la formulation des idées.

Dans *Cyrano de Bergerac*, l'art du combat s'associe à celui des vers pour produire, combinaison qui se tisse en

³ O. Bloch et W. Von Wartburg, « poème » dans *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, p. 637.

⁴ M. Blondel, *L'action. Le problème des causes secondes et le pur agir*, Paris, PUF, 1949, vol. 1, p. 55.

⁵ Pour Aristote, l'art est une activité qui produit quelque chose, c'est une habileté acquise par l'apprentissage et se fonde sur des connaissances empiriques. Aristote, *Physique* (Livre II, Comparaison avec les arts), collection dirigée par Laurence Hansen-Love, introduction et commentaire par Jean-Claude Fraisse, traduction O. Hamelin, La Gaya Scienza, novembre 2011, p. 25.

filigrane dans la pièce. Poète et bretteur, le protagoniste met en mots, puis en scène, son existence en suivant le précepte de Schopenhauer pour qui chaque être est sa propre œuvre, sa propre représentation puisque « le monde n'est que représentation » et puisque la « volonté, une et identique dans tous les êtres, ne tend partout qu'à une seule fin qui est de s'objectiver dans la vie et dans l'existence, sous des formes infiniment variées et différentes, résultant de son adaptation aux circonstances extérieures ; ce sont comme les variations nombreuses d'un même thème musical »⁶. Tout d'abord, enchâssés dans la pièce éponyme, les poèmes de l'escrimeur unissent la parole – le Verbe – à l'action, à l'art du combat. Ayant provoqué le Vicomte de Valvert à l'affrontement, Cyrano improvise la *Ballade du duel qu'en l'hôtel bourguignon Monsieur de Bergerac eut avec un béliâtre* (Acte I, *Une représentation à l'Hôtel de Bourgogne*, scène 4) dans laquelle il énumère les étapes propres à la création du poème, mais également à une bataille bien menée. Les tirades du nez et des non-mercis servent la même cause : représenter un véritable art d'écrire mais aussi de vivre, une « leçon d'âme »⁷, conçu comme la réalisation d'un chef-d'œuvre.

De plus, en peintre accompli, le bretteur campe le décor de sa propre représentation, ce qui met en valeur et parachève les tirades formant le tout. En effet, à la fin du premier acte, Cyrano peint verbalement l'environnement dans lequel se jouera sa bataille contre cent hommes à la Porte de Nesle. Les didascalies précisent qu'un « portier ouvre deux battants » comme des rideaux de théâtre pour révéler « [u]n coin du vieux Paris, pittoresque et lunaire [...] », que le personnage décrit de la manière suivante :

⁶ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et représentation*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1912, p. 106 et 519.

⁷ E. Rostand, *Discours prononcés dans la séance publique tenue par l'Académie française pour la réception de M. Edmond Rostand le 4 juin 1903*, Paris, Imprimeurs de l'Institut de France, 1903, p. 33.

Ah !... Paris fuit, nocturne et quasi nébuleux
 Le clair de lune coule aux pentes des toits bleus ;
 Un cadre se prépare, exquis, pour cette scène ;
 Là-bas, sous des vapeurs en écharpe, la Seine,
 Comme un mystérieux et magique miroir,
 Tremble... Et vous allez voir ce que vous allez voir !⁸

Ainsi, tous les arts concourent à faire de l'existence du bretteur un poème d'action, en un mot, un poème épique. Le Verbe se matérialise d'abord dans le décor créé par Cyrano, puis dans les gestes du personnage central à la Porte de Nesle, mais aussi tout au long du spectacle. En se concrétisant, les mouvements deviennent une extension du discours. Par conséquent, la manière dont Constant Coquelin créa le rôle de Cyrano le 28 décembre 1897 fut déterminante pour l'interprétation de la pièce. Dans un poème qui lui est dédié, Edmond Rostand écrit :

Toi, tu poétisais. Ton geste avait du style.
 Ta jambe était classique, et, lorsque tu marchais,
 C'était Molière ; et quand tu courais, Beaumarchais ;
 Quand tu sautais, Regnard ; quand tu dansais, Banville.⁹

Chaque geste scénique que pose le comédien fait écho au dramaturge écrivant. L'acteur « poétise » fidèlement et ses mouvements et ses déplacements deviennent une concrétisation, puis une extension du travail dramaturgique. La gestuelle, langage théâtral par excellence, la voix du comédien et celle du poète dramatique s'unissent pour faire naître le spectacle et pour créer un monde parallèle destiné à captiver le spectateur, car le théâtre poétique rostandien se donne pour mission de résister, d'émanciper et de séduire.

En effet, le dramaturge souligne, au sujet d'Henri de Bornier, poète, dramaturge, écrivain et critique littéraire, qui le précéda à l'Académie Française : « Allez persuader maintenant à ce charmant insensé [ce même Henri de

⁸ E. Rostand, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Hachette, 1997, p. 90 (Acte I, scène 7).

⁹ E. Rostand, « À Coquelin », [dans :] *Le Cantique de l'Aile*, Paris, Éditions Charpentier et Fasquelle, 1922, p. 90.

Bornier] que le théâtre en vers est sans action ! [...] Et c'est ainsi qu'on commence, avec une comédie de paravent, par *faire battre* le cœur d'une femme, et qu'on finit par *faire battre*, avec un drame épique, le cœur de la France »¹⁰. Le poète écrivant son drame, tout comme le personnage poétique créant sa vie, assujettit l'auditoire.

Edmond Rostand joue sur la signification des termes « faire battre le cœur » et les associe au combat ainsi qu'à une double conquête : la séduction de quelqu'un en gagnant son cœur, son estime, son affection, provoquer un « sentiment tendre ou passionné » mais aussi « vaincre l'ennemi dans une guerre ou dans une bataille » ou encore « livrer bataille, combattre, agir énergiquement contre quelque chose »¹¹. Selon cette juxtaposition, la création poétique a pour but premier de séduire, de subjuguier le spectateur, et de remporter son cœur en exposant celui du poète. Dans *La Princesse lointaine*, par exemple, Joffroy Rudel écrit et récite des poèmes en l'honneur de Mélissinde de Tripoli, la dame dont il est amoureux par ouï-dire, alors qu'il vogue à sa rencontre. Le périple à bord d'une nef, que le frère Trophime qualifie de « lyriquement épique »¹², est la part physique du voyage poétique dans lequel le troubadour entraîne son équipage. En domptant le Verbe, en bravant la mer et ses dangers, il convertira les personnages de la pièce, la Princesse de Tripoli, et le public¹³. Ensemble, leur combat

¹⁰ E. Rostand, *Discours prononcés dans la séance publique tenue par L'Académie française pour la réception de M. Edmond Rostand le 4 juin 1903*, op. cit., p. 15.

¹¹ L. Guilbert, R. Lagane, G. Niobey, « battre », [dans :] *Le Grand Larousse de la langue française en 6 volumes*, tome 1 (A – Cippe), Paris, Librairie Larousse, 1971, p. 395-396.

¹² E. Rostand, « La Princesse lointaine », [dans :] *Théâtre Complet*, Paris, Omnibus, 2006, p. 748 (Acte I, scène 2).

¹³ Joffroy Rudel convertit son équipage réticent à son rêve poétique : rencontrer la Princesse lointaine, Mélissinde de Tripoli. En arrivant à Tripoli, la maladie du troubadour l'empêche de quitter sa nef. C'est pourquoi il demande à son fidèle ami, Bertrand d'Allamanon, d'aller chercher la princesse. Cette dernière refuse d'accompagner l'homme dont elle est amoureuse jusqu'au moment où, pleine de remord, elle cède au rêve poétique.

commun permettra de créer, d'agir et de résister contre l'inertie ambiante, « [c]e seul vice »¹⁴.

Le poème permet aussi à celui qui le fabrique de combattre pour faire avancer l'Histoire. L'Aiglon, fils de Napoléon I^{er} dans la pièce éponyme, ambitionne de restaurer l'Empire en France. Un jeune homme romantique, chargé de l'encourager, cite le grand empereur en exemple. Il explique : « C'est maintenant qu'il fait ses plus belles conquêtes : / Il n'a plus de soldats, mais il a les poètes ! »¹⁵ Le Verbe immortalise les hommes et s'il écrivait, l'Aiglon s'élèverait de « pâle fantôme » ou « d'enfant », vivant dans l'ombre de son père, au rang de souverain et d'artiste confirmé.

Dans l'œuvre rostandienne, la guerre contre l'inertie et contre l'effacement du moi passe par le mot, qui redéfinit l'espace géographique. Glenn Fetzer confirme : « [...] la poésie de Rostand, semée d'hyponymes, renvoie à un référent complexe, "France". Pour reprendre le sens que donne Maurice Dessaintes au concept du nom, on retrouve cette idée de possession (le nom "désigne tout ce qui possède, réellement ou par abstraction, une existence distincte") »¹⁶. En nommant le lieu dans lequel il « musarde », le poète se l'approprie et le recrée au même titre que l'idée.

Dans *Les Musardises*, cette reconquête repose sur la peinture de l'atelier du poète. Sont évoqués la chambre de l'étudiant, sa lampe, le divan, la fenêtre et la forêt comme autant d'éléments lui permettant de lutter contre une routine sclérosante et de produire du rêve, de « musarder ». Les objets ordinaires, dont il faut tout d'abord s'imprégner, constituent des tremplins vers un

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ E. Rostand, *L'Aiglon*, Paris, Éditions Gallimard, 1986, p. 94 (Acte I, scène 10).

¹⁶ G. Fetzer, « Poésie et patrie chez Edmond Rostand », [dans :] *Edmond Rostand, renaissance d'une œuvre*, Actes du Colloque International des 1^{er} et 2 juin 2006, textes rassemblés par Guy Lavorel et Philippe Bulinge, Lyon, CEDIC, 2007, p. 126.

monde autre, car « [l]a poésie n'est pas dans la réalité, elle est dans le rêve et l'illusion de l'homme, et la vie ne serait pas surmontable, pour l'homme, sans la poésie. C'est pourquoi, bons ou mauvais, il n'y a pas d'époque sans poètes »¹⁷. Écrire est donc lutter contre le monde pour le transformer, pour exister historiquement.

L'écriture fournira à Edmond Rostand un substitut à son souhait de s'engager dans l'armée française durant la Première Guerre Mondiale. *Le Vol de la Marseillaise*, recueil présentant certains poèmes restés inachevés, lui permet de s'investir dans l'effort de guerre au même titre que les soldats, qu'il considère comme des poètes. Rouget de l'Isle, comparé à un « pâle Volontaire [dont] l'immense soif est de délivrer la terre »¹⁸, se saisit du souffle inspirant *La Marseillaise*, et son chant, partant de Strasbourg, s'étend sur tout le pays jusqu'à Marseille. Tout comme une stratégie militaire, la poésie permet de se ré-appropriier la France occupée et, ainsi, de résister à l'envahisseur, de l'évincer. Au début du recueil, la note de l'éditeur confirme cette idée : « Ce n'est pas ici l'œuvre qu'avait rêvée l'auteur. Dans sa pensée, elle devait, sous la variété des formes, ne constituer qu'un seul poème, s'ouvrant quand la Marseillaise prend son vol à Strasbourg, se fermant quand la Marseillaise revient s'y poser après avoir libéré les peuples »¹⁹. À l'instar de Théodore de Banville, Edmond Rostand estime que les poètes, en concevant un monde, façonnent leur histoire contre l'Histoire.

Un monde à rebours comme forme de résistance

Le théâtre rostandien reconstitue l'Histoire par un ensemble d'actions représentées dans un lieu et dans une

¹⁷ P. Reverdy, *Le Livre de mon Bord*, Paris, Mercure de France, 1948, [cité d'après :] J. Charprier et P. Seghers, *Art poétique*, Paris, Éditions Seghers, 1965, p. 531

¹⁸ E. Rostand, « Le Vol de la Marseillaise », [dans :] *Le Vol de la Marseillaise*, Paris, Éditions Charpentier et Fasquelle, 1919, p. 5.

¹⁹ E. Rostand, « Note de l'éditeur », [dans :] *Le Vol de la Marseillaise*, *op. cit.*, p. 1.

temporalité qui se construisent en creux, rejetant la société qu'elle met en scène sans détruire le fragile équilibre entre fiction et réalité, sur lequel repose l'illusion dramatique. La dramaturgie traditionnelle s'en trouve modifiée, voire inversée. L'existence, rendue poétique par la manière dont le personnage principal la perçoit et la reconstruit, s'érige à coups de non-mercis et se trouve illustrée, dans *Cyrano de Bergerac*, par la célèbre tirade portant le même nom. Le Bret, ami d'enfance du bretteur, souligne son indépendance : « Tout seul, soit ! mais non pas contre tous ! Comment diable / As-tu donc contracté la manie effroyable / De te faire toujours, partout, des ennemis »²⁰ En effet, le poète-bretteur ne souhaite pas se conformer aux contraintes de son siècle. Dans sa tirade des non-mercis, il revendique sa liberté de pensée et d'expression. Tel est son combat.

On comprend mieux la métafiction, chez Edmond Rostand, lorsqu'on l'envisage comme une réponse à une certaine angoisse. En effet, l'ombre de Victor Hugo, dont Zola et Flaubert cherchent déjà à se distancier, hante également son œuvre. Dans un *Soir à Hernani*, le poète dramatique avoue : « Souris, Père d'un siècle, aux humbles fils d'une heure ! / Que quelque chose, en nous, de ce grand jour, demeure ! / Donne-nous le courage et donne-nous la foi / Qu'il nous faut pour oser travailler après toi »²¹. La recherche d'une théâtralité personnelle, empanachée d'indépendance littéraire, aurait pour but de dépasser ce que Rostand nomme « la maladie du siècle »²², le syndrome de la page blanche qui paralyse l'élan créateur des écrivains, dont les ouvrages ne parviennent pas à révolutionner la République des Lettres. Dans son étude des occurrences de la figure du Pierrot dans la littérature fin de siècle, Jean de Palacio décèle une

²⁰ E. Rostand, *Cyrano de Bergerac*, op. cit., p. 142 (Acte II, scène 8).

²¹ E. Rostand, « Un Soir à Hernani », [dans :] *Le Cantique de l'Aile*, Paris, Éditions Charpentier et Fasquelle, 1922, p. 199.

²² E. Rostand, *Lettres à sa fiancée, correspondance avec Rosemonde Gérard (1888)*, Paris, Éditions Nicolas Malais, 2009, p. 12.

esthétique décadente qu'il définit de la manière suivante : « [...] la Décadence s'élabore autour de l'ellipse du discours [...] concision exagérée, somme d'abréviations réductrices où s'amenuisent à la fois la grammaire et le sens [...], pratique diminutive et atomisation impliquant à la langue le non-dit, et sans doute le non-être »²³. Il est possible de comparer « la maladie du siècle » à laquelle fait référence l'auteur de *Cyrano* à la Décadence telle que définie par Jean de Palacio.

Edmond Rostand dédie son premier recueil aux auteurs dont le combat est de mettre en mots l'Idée et, en définitive, de lutter contre cette forme de décadence littéraire. Il affirme :

Donc à cette heure [...] je me lance
 En pleine mêlée, où je vais
 Cogner, rompre plus d'une lance,
 Recevoir plus d'un coup mauvais,
 Où l'ardent désir me dévore
 D'attaquer de front mes rivaux,
 Sans savoir seulement encore
 Ce que je suis, ce que je vauds,
 Si je suis seulement de taille
 A me mêler aux combattants
 – Dans ce matin de la bataille
 Où vont se ruer mes vingt ans [...]
 A vous qui portiez dans vos têtes
 De trop beaux idéals rêvés,
 A vous tous, à vous grands poètes
 Aux poèmes inachevés.²⁴

Cet affrontement littéraire entre Edmond Rostand et ses contemporains, entre l'idée et la forme qu'elle prendra, traduit-il également l'impuissance du poète devant la société qui ne le comprend pas et qui, par conséquent, le rejette ?

La Belle Époque se caractérise justement par la remise en question de la III^e République. Dite trop modérée, trop conservatrice et monarchique, elle n'est pas assez démo-

²³ J. de Palacio, *Pierrot fin de siècle*, Paris, Librairie Séguier, 1990, p. 237.

²⁴ E. Rostand, « Dédicace », [dans :] *Les Musardises*, Paris, Éditions Charpentier et Fasquelle, 1891, p. 3-6.

cratique et libérale²⁵. Les débuts littéraires d'Edmond Rostand sont marqués par la publication des *Poètes Maudits* de Paul Verlaine, ouvrage exposant la condition du poète marginalisé, chère à la pensée romantique. Dans cette œuvre, les poètes sont exclus de la société, de la politique et des Lettres. En effet, la nouvelle République française, marginalisant les poètes de talent qui rejettent les valeurs sociales en ayant une attitude volontairement provocante, une conduite asociale et autodestructrice, porte encore les stigmates de l'Empire et de la monarchie. Les spectres de Victor Hugo et de Napoléon dans *L'Aiglon* en sont la preuve. La figure napoléonienne et le poids de la monarchie autrichienne planent comme un doute sur le frêle rêve du fils de l'Homme, tout comme l'image hugolienne paralyse la plume d'Edmond Rostand. Inversement, la présence même de ce fils pèse comme une menace sur le régime monarchique que le prince de Metternich tente de maintenir. C'est pourquoi le rêve de l'Aiglon prend le contre-pied du drame historique. L'habit immaculé qu'il porte est un symbole lancinant de la page blanche : le tarissement de l'inspiration poétique instauré par le doute. Le jeune personnage explique son scepticisme en ces termes :

Ah ! Prokesch ! si j'étais ce qu'on dit que nous sommes,
Que nous sommes souvent, nous, les fils de grands hommes ?
Ce doute, avec des mots, Metternich l'entretient !
Il a raison, – et c'est son devoir d'Autrichien !²⁶

Le nihilisme et l'hérédité du duc, clin d'œil au naturalisme zolien, engendrent l'inertie, paralysent son élan créateur et donnent voix à l'autocratie.

Néanmoins, la lettre figurant sur son petit trône « [a]u milieu du dossier, petite et simple, l'N, / – La lettre qui dit : « Non ! » au temps »²⁷ récuse le régime monarchique

²⁵ En avril 1914, Robert de Jouvenelle publie un pamphlet intitulé *La République des Camarades* « contre le régime politique en place », [cité d'après :] M. Winock, *Les Derniers Feux de la Belle-Epoque*, Paris, Seuil Histoire, 2014, p. 148.

²⁶ E. Rostand, *L'Aiglon*, *op. cit.*, p. 140 (Acte II, scène 4).

autrichien et l'empire napoléonien, comme Cyrano conteste son siècle. Ce « N » est l'allégorie du rêve de l'Aiglon, errant « sous les tilleuls de ce parc autrichien, / En gravant, sur leurs troncs, des N dans la mousse »²⁸. Son rêve d'Empire se heurte au décor dans lequel il évolue mais aussi au fantôme de son père. Le jeune homme explique : « Ils me logent ici, dans le Salon des Laques, / Pour que sur le fond noir de ce sombre décor, / Mon uniforme blanc ressorte mieux encore »²⁹ ! Comme une lourde prison, le château de Schönbrunn empêche le duc de s'affirmer politiquement et littérairement, car son rêve d'Empire peut être comparé à celui d'un poète. Marie-Louise, sa mère, le souligne, et s'étonne du côté « poétique » de sa nature qui le pousse à se battre pour un idéal³⁰.

C'est donc contre un régime politique et littéraire désuet que luttent Edmond Rostand et tous les poètes marginaux de son théâtre. Derrière la critique du système en vigueur, on peut aussi déceler une mise en accusation des propos de Platon à l'encontre des poètes, dont le philosophe conteste la place dans sa *République*, justement parce qu'« [ils] créent des fantômes et non des réalités » car « [ils] ne sont point guidés dans leurs créations par la science, mais par une sorte d'instinct [...] sans se rendre compte de ce qu'ils disent »³¹. Les gouvernants, tout comme Platon, craignent la force de persuasion des mots employés par les poètes et l'effet que leurs propos pourraient avoir sur les foules.

Ainsi, dans *L'Aiglon*, la liberté d'expression, l'un des principes fondamentaux de la démocratie et de l'égalité, se trouve bridée par la monarchie autrichienne mais

²⁷ *Ibidem*, p. 112 (Acte I, scène 13).

²⁸ *Ibidem*, p. 167 (Acte II, scène 9).

²⁹ *Ibidem*, p. 271, (Acte II, scène 4).

³⁰ *Ibidem*, p. 253, (Acte I, scène 13).

³¹ Platon, *La République*, R. Baccou (trad.), Paris, Garnier-Flammarion, 1991, p. 25, livre X, 595c-599a et *Apologie de Socrate*, traduction, notices et notes par Emile Chambry, VII, Paris, PhiloSophie, 2009.

aussi par l'Empire, possibles représentations de la IIIe République. Pourtant, l'auteur proclame, dans la pièce éponyme : « Qu'un vain paperassier cherche, gratte, et s'informe ; / Même quand il a tort, le poète a raison »³², affirmant la souveraineté du poète. La pièce n'est pas une ode au romantisme hugolien et à l'Empire napoléonien, sources d'inspiration de la littérature symboliste ou naturaliste, mais se fonde au contraire sur les craintes d'en reproduire les excès.

L'écriture rostandienne cherche justement un équilibre entre ces deux notions pour dépasser l'inertie littéraire. L'auteur affirme : « Le *débat* entre les deux écoles [le roman sentimental et le roman naturaliste] correspond à l'éternelle *lutte* qui se prolonge en France entre l'esprit gaulois et précieux. Il y eut de tout temps chez nous deux tendances qui se *combattent* et qui ne réussissent à se concilier que dans les très grands écrivains. [...] il faut entendre le mot gaulois au sens où il s'emploie : "l'esprit gaulois est un esprit d'indiscipline dont la pente naturelle, pour aller tout de suite aux extrêmes, est vers le cynisme et la grossièreté". Et l'esprit précieux est un esprit de mesure, de politesse, qui trop vite dégénère en esprit d'étroitesse et d'affectation »³³. L'esthétique littéraire de Rostand viserait au contraire la synthèse entre l'esprit rebelle du roman naturaliste et l'esprit mesuré du roman sentimental, permettant ainsi aux deux genres de s'exprimer librement et pleinement.

La création littéraire correspond à l'affirmation d'un moi poétique et indépendant, face à une situation historique et littéraire qui ne satisfait pas l'écrivain. Les valeurs du théâtre traditionnel deviennent des contre-valeurs et le protagoniste, comme son auteur, s'y opposent. Tout comme les artistes fin-de-siècle sont

³² E. Rostand, « Dans la Crypte des Capucins », [dans :] *Idem, L'Aiglon*, *op. cit.*, p. 388.

³³ E. Rostand, *Deux Romanciers de Provence : Honoré d'Urfé et Emile Zola, le roman sentimental et le roman naturaliste*, Paris, Librairie Ancienne Edouard Champion, 1921, p. 72.

difficiles à classer parce qu'ils « se situent [justement] en dissidence par rapport aux courants littéraires prédominants ou au régime politique »³⁴, Edmond Rostand l'est aussi. Il nous reste à examiner comment l'auteur de *Cyrano de Bergerac* révolutionne le théâtre.

De la perspective pour dépasser le quotidien

L'envolée lyrique dans l'œuvre rostandienne s'oppose à la décadence littéraire de la Belle-Époque. Dans *La Dernière Nuit de Don Juan*, pièce dans laquelle le Diable reproche au séducteur de n'avoir rien créé, le guignol devient le symbole de cette indolence. Pour ce crime, Don Juan est entraîné en enfer où il est condamné à errer dans « l'éternel guignol », miroir du monde, boîte fermée sans perspective et sans possibilité de dépassement, où il s'engluera dans le quotidien. Le Diable explique : « [...] Tu seras / Une marionnette, et tu ressasseras / L'adultère éternel dans un carré bleuâtre »³⁵. Pour Edmond Rostand comme pour Nietzsche, la théâtralité est un lieu de créativité, dont la poésie dévoile la légèreté mais surtout, la vérité. Incapable de mettre le monde en mots, ledit séducteur devient inapte à conquérir les personnages féminins, métaphores du spectateur.

À l'inverse de Don Juan, les poètes avérés de l'œuvre rostandienne refusent d'être des « marionnettes », au point d'aller jusqu'à réfuter leur auteur. En effet, chaque protagoniste poète résiste à l'autorité de son créateur en écrivant lui-même les pages de son histoire. Adoptant ce que Robert Abirached nomme une « attitude » face à l'existence, le personnage rostandien ne se contente plus de sa « condition » et ne correspond plus à un « type »³⁶. Au contraire, le héros poète, dont l'atelier est

³⁴ D. Grojnowski, *Aux Commencements du rire moderne*, Paris, J. Corti, 1997, p. 58-59.

³⁵ E. Rostand, « La Dernière Nuit de Don Juan », [dans :] *Théâtre Complet*, op. cit., p. 973.

³⁶ Dans son ouvrage *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Robert Abirached distingue trois états du personnage de théâtre au fil

mis en lumière, s'exprime librement. À l'instar de son créateur, Edmond Rostand, Cyrano de Bergerac décide de créer « un héros de roman » lorsqu'il demande à Christian d'être le visage dont il revêtira ses vers. Ce n'est plus Edmond Rostand qui commande, qui construit la pièce mais bien Cyrano, son personnage. Cet affranchissement exige une mise en scène plus souple, qui tend à dépasser le cadre de la salle de spectacle. Pour ce faire, l'esthétique rostandienne s'appuie sur la peinture. Le poète dramatique cherche à « faire tableau », à créer des effets de perspective qui s'inscrivent à rebours du monde, à la fois dans les didascalies et dans la conception scénique des pièces. Mais qu'entend Edmond Rostand par « faire tableau » ?

Dans une lettre adressée à l'acteur Jean Coquelin sur la mise en scène de *Chantecler*, il explique l'importance de la peinture dans la conception dramatique. Il écrit : « Au moment de la *bataille*, on grimpera sur tout [...] Ainsi, grâce à ces accessoires, certains spectateurs dépasseront la foule en cercle, et nous aurons un effet de gradins. On fera tableau »³⁷. La bataille est un combat de coqs sanglant qui donne matière à une intense joute verbale, que l'éveilleur d'aurore remporte haut la main. Ce duel,

des siècles : le caractère ou le type, la condition et l'attitude. À l'époque moderne, l'individu, le personnage, ne correspond plus à une catégorie universelle mais devient le témoin d'une aventure unique. Son influence sur le spectateur sera également unique et individuelle. Robert Abirached explique : « Quant au spectateur, enfin, il devient malaisé de le fondre dans une masse qu'il s'agirait d'instruire ou de moraliser : tout porte à s'adresser à lui individuellement pour l'émouvoir poétiquement, en lui donnant accès à une région de la vie dont il a été expatrié. Plutôt qu'à son intelligence, il faut alors faire appel à sa sensibilité et à son pouvoir de rêver, pour le sortir de son ghetto psychologique et briser le carcan social qui l'enserme. À l'instar du lecteur de poèmes ou du contemplateur de tableaux, il apprendra peut-être devant la scène à mettre en cause son être le plus intime ». Afin d'éveiller l'émotion chez le public, les œuvres contemporaines d'Edmond Rostand mettent en scène des personnages poétiques qui possèdent une « attitude » plutôt qu'un « caractère » ou une « condition ». Ce « tempérament » met en lumière le cœur du poète. R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 178.

³⁷ J. Lorcey, *Edmond Rostand : La Nuit et la Lumière*, Anglet, Atlantica-Séguier, 2004, Tome 3, p. 393.

agencé comme une toile, permet au dramaturge de stimuler les émotions engendrées par la création artistique.

À l'opposé du cadre étriqué du guignol, la scène représente un lieu d'ouverture, un champ de perspectives destiné à « sortir [le spectateur] du collège de la Vie – sortir pour [lui] donner le courage de rentrer »³⁸ et, par conséquent, de mieux lutter. À propos de la mise en scène de *Chantecler*, Rostand explique :

Enfin l'idée de mon décor est ceci : un effet de perspective comme pour une voie Appia : donner la sensation qu'une petite allée de jardin potager est pour les volailles une voie immense ; traiter la perspective comme si on voulait *faire* le décor des Champs-Élysées ; l'allée finit par être au premier plan large comme la scène, et donne ainsi beaucoup de place. On peut *faire* arriver autant d'allées qu'on veut sur cette allée, et avoir ainsi des dégagements des deux côtés.³⁹

L'allusion explicite à la voie appienne, que Rostand met en relief dans sa lettre, évoque l'ouverture du spectacle vers l'extérieur. L'allée, qui aboutit au premier plan, recueille le contenu de l'action et emporte la poésie vers d'autres horizons. Dès cet instant, la fable de Chantecler acquiert de la perspective. Dans *Cyrano de Bergerac*, chacun des décors a la même fonction. Le premier acte du *Cyrano*, se déroulant à l'Hôtel de Bourgogne avec ses innombrables galeries, n'est pas le seul à créer une échappée. Cette profondeur, ménagée par le jeu des mises en abîme, permet à l'univers entier d'assister à la naissance de la poésie. Chantecler chante alors qu'il n'est pas encore présent sur scène. Cyrano raille Montfleury avant de faire son entrée sur les planches. Leur poésie lutte sur tous les fronts pour s'imposer.

Pour citer un autre exemple, dans la rôtisserie de Ragueneau, au deuxième acte de *Cyrano*, le spectateur trouve au second plan : « [u]ne galerie de bois, faisant suite à l'escalier, [qui] semble mener à d'autres petites

³⁸ E. Rostand, *Discours prononcés dans la séance publique tenue par l'Académie française pour la réception de M. Edmond Rostand le 4 juin 1903*, op. cit., p. 33.

³⁹ E. Rostand, *L'Aiglon*, op. cit., p. 237 (Acte IV).

salles analogues » où la vie suit son cours, première échappatoire de la poésie qui entraîne l'imagination du spectateur hors de la scène, hors du monde représenté. Même dans la scène du balcon, un exemple classique de huis clos et de conversation intime entre les amants, il y a des « [p]erspectives de ruelles ». Insistant sur l'expansion du poème, la description et la disposition du décor neutralisent l'étroitesse mécanique et physique de la scène. Les indications scéniques fonctionnelles font exploser les limites du théâtre en copiant les méthodes romanesques de la description infinie.

Ce rayonnement vers l'extérieur fait naître une rhétorique où les nombreuses références picturales contribuent à élargir les champs d'action. Dans la pièce *La Samaritaine*, l'intrigue se conçoit justement en trois tableaux, rappelant la construction d'un triptyque, dont la fonction de base au Moyen Âge était d'éduquer et, à terme, de convertir celui qui le contemple. En réalité, cet « Évangile en trois tableaux » respecte en tous points les préceptes du genre qui « [...] présentent Jésus en "péricopes", courtes scènes anecdotiques, dont l'ensemble ne constitue pas vraiment une histoire suivie, mais dont chacune évoque sa personne et son histoire comme un tout »⁴⁰. Dans cette pièce, le recours à la structure du triptyque, de même que la figure de Jésus comme poète, encourage le public de théâtre à transcender les limites de son quotidien en se créant un espace poétique infini.

Au quatrième acte de *L'Aiglon*, le spectateur est précisément plongé dans une atmosphère faussement délabrée, mais promise à une transformation et à une régénérescence par la poésie de la perspective.

Ces ruines [...] sont belles dans la nuit, qui les agrandit et les poétise. Au fond, au milieu de pittoresques décombres, une large et très haute porte romaine s'arrondit, et laisse voir en perspective, sous son arc ébréché, une avenue de gazon qui s'élève, comme le chemin de velours, jusqu'à un lointain carrefour bleuâtre [...].⁴¹

⁴⁰ P. Géoltrain et G. Bornkamm, « Jésus », [dans :] CD Rom *Encyclopedia Universalis*, 1995.

⁴¹ E. Rostand, *L'Aiglon*, *op. cit.*, p. 237.

Dans *L'Aiglon* toujours, au cinquième acte, dont l'action se déroule dans la mythique plaine de Wagram, le ciel et la terre se confondent pour offrir au spectateur, comme au personnage central, l'illusion d'immensité. « Des champs et du ciel, des épis et des étoiles... Une plaine. Une plaine immense. La plaine de Wagram »⁴². La répétition du terme « plaine » contribue surtout à créer une perspective s'étendant à l'infini, tout comme l'allusion au « ciel », symbole de l'envol. À l'image du décor dans lequel aura lieu la célèbre bataille, la poésie prend possession de l'infini lorsque les bruits du combat s'éloignent progressivement. Le rêve poétique se heurte alors à la réalité lorsque le duc cesse de rêver et revient à lui. Les didascalies indiquent : « Et tandis que les fanfares de rêve s'éloignent et se perdent vers la gauche [...] à droite, une fanfare réelle éclate, et c'est, brusque comme un réveil, le contraste [...] qui arrive dans le rose du matin »⁴³. En cela, l'œuvre rostandienne affronte, contredit le *theatrum mundi* cher aux auteurs baroques. La scène ne reflète pas la décadence fin-de-siècle ni la stérilité de la littérature et de la politique modernes. Si elle se donne en miroir, c'est celui d'un monde en perpétuelle construction, en opposition, mais aussi en accord avec l'esthétique de l'époque. Le théâtre rostandien signale un commencement et sa contre-théâtralité met en scène l'espoir d'une régénérescence sociale et littéraire par l'entremise du poème qui échappe aux règles du quotidien. Le rêve du personnage poète rostandien permet à tous les hommes d'accéder à un nouveau système de croyances et de valeurs personnelles. En démiurges, les « poètes », quel que soit leur métier, privés de l'espoir d'une transcendance divine et insatisfaits de leur monde, résistent contre la hiérarchie des valeurs théâtrales pour fabriquer du nouveau.

Date de réception de l'article : 29.08.15. Date d'acceptation de l'article : 29.10.16.

⁴² *Ibidem*, p. 316.

⁴³ *Ibidem*, p. 363.

bibliographie

- Abirached R., *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.
- Aristote, *Physique*, Laurence Hansen-Love (dir.), introduction et commentaire par Jean-Claude Fraisse, O. Hamelin (trad.), La Gaya Scienza, novembre 2011.
- Blondel M., *L'action. Le problème des causes secondes et le pur agir*, Paris, PUF, 1949, vol. 1.
- Jouvenelle de R., « La République des Camarades », [cité d'après :] M. Winock, *Les Derniers Feux de la Belle-Epoque*, Paris, Seuil Histoire, 2014.
- Fetzer G., « Poésie et patrie chez Edmond Rostand », [dans :] Lavorel G., Bulinge P., (dir.) *Edmond Rostand, renaissance d'une œuvre*, Actes du Colloque International des 1er et 2 juin 2006, Lyon, CEDIC, 2007.
- Géoltrain P., Bornkamm G., « Jésus », [dans :] CD Rom *Encyclopaedia Universalis*, 1995.
- Guilbert L., Lagane R., Niobey G., « battre », [dans :] *Le Grand Larousse de la langue française en 6 volumes*, tome 1 (A – Cippe), Paris, Librairie Larousse, 1971.
- Grojnowski D., *Aux Commencements du rire moderne*, Paris, J. Corti, 1997.
- Lorcey J., *Edmond Rostand : La Nuit et la Lumière*, Anglet, Atlantica-Séguier, 2004, Tome 3.
- Platon, *La République*, R. Baccou (trad.), Paris, Garnier-Flammarion, 1991.
- Platon, *Apologie de Socrate*, traduction, notices et notes par Emile Chambry, VII, Paris, PhiloSophie, 2009.
- Reverdy P., [cité d'après :] J. Charpier et P. Seghers, *Art poétique*, Paris, Éditions Seghers, 1965.
- Rostand E., « Dédicace », [dans :] *Les Musardises*, Paris, Éditions Charpentier et Fasquelle, 1891.
- Rostand E., *Discours prononcés dans la séance publique tenue par l'Académie française pour la réception de M. Edmond Rostand le 4 juin 1903*, Paris, Imprimeurs de l'Institut de France, 1903.
- Rostand E., « Le Vol de la Marseillaise », [dans :] *Le Vol de la Marseillaise*, Paris, Éditions Charpentier et Fasquelle, 1919.
- Rostand E., *Deux Romanciers de Provence : Honoré d'Urfé et Emile Zola, le roman sentimental et le roman naturaliste*, Paris, Librairie Ancienne Edouard Champion, 1921.
- Rostand E., *Le Cantique de l'Aile*, Paris, Éditions Charpentier et Fasquelle, 1922.
- Rostand E., *L'Aiglon*, Paris, Éditions Gallimard, 1986.
- Rostand E., *Cyrano de Bergerac*, Paris, Hachette, 1997.
- Rostand E., « La Princesse lointaine », [dans :] *Théâtre Complet*, Paris, Omnibus, 2006.
- Rostand E., « La Dernière Nuit de Don Juan », [dans :] *Théâtre Complet*, Paris, Omnibus, 2006.
- Rostand E., *Lettres à sa fiancée, correspondance avec Rosemonde Gérard*, Paris, Éditions Nicolas Malais, 2009.
- Rostand E., *Chantecler*, Paris, Éditions Flammarion, 2006.
- Schopenhauer A., *Le monde comme volonté et représentation*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1912

abstract

The Birth of Rostand's Poem: Resistance and Reconstruction of the World

In Edmond Rostand's works, poetry is constantly compared to a battle. The dramatic poems and the poems are places where poetic characters such as Cyrano de Bergerac struggle to put ideas into words so as to woe women and conquer the spectator. But writing poetry is also fighting for the right to participate in a personal recollection and conception of History. Haunted by Romanticism, the Empire and the monarchy, symbolised by the figure of Victor Hugo and Napoleon I in *The Eaglet (L'Aiglon)*, the playwright disproves the world in which he and his characters evolve, as well as the literature of their time. In order to do so, he seeks to revolutionize traditional theatrical techniques. First, the characters he stages refute their author by creating their own world and lives as they write their poems. Then, he stages "paintings" to emphasize perspective and extend poetry in view of creating a whole new universe estranged from the audience's passive daily life. Thus, he encourages the spectator to create a poetic world for himself, a world in which men – referred to as «poets» – would avoid conflict and live in harmony. This extension provides insight for viewers to better cope with their day to day life.

keywords

Edmond Rostand, poète, bataille, perspective, république

géraldine vogel

Géraldine Vogel est docteur ès lettres, diplômée de l'Université de Strasbourg. Auteur d'une thèse sur la figure du poète dans le théâtre d'Edmond Rostand, elle a publié une quinzaine d'articles sur ce dramaturge et a participé à plusieurs colloques. Elle est également l'auteur d'une étude sur le féminisme dans la poésie de Rosemonde Gérard, l'épouse d'Edmond Rostand, et d'un travail sur la figure du poète dans le théâtre de Théodore de Banville. Les sujets de recherche dans lesquels elle se spécialise sont le chevauchement des genres, principalement du théâtre et de la poésie, et la figure du poète dans la littérature depuis le Moyen Âge jusqu'à la Belle Époque.

