

Ubu et Cyrano

Jean-Marie Apostolidès

Numéro 43-44, printemps–automne 2008

Désordres et ordonnancements

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041703ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041703ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Apostolidès, J.-M. (2008). Ubu et Cyrano. *L'Annuaire théâtral*, (43-44), 15–30.
<https://doi.org/10.7202/041703ar>

Résumé de l'article

Les années 1896-1897 marquent un tournant dans l'histoire du théâtre en France. Deux spectacles importants sont alors produits : d'une part, la présentation d'*Ubu roi* au Théâtre de l'Oeuvre; d'autre part, celle de *Cyrano de Bergerac* au Théâtre de la Porte Saint-Martin. La première représentation est porteuse d'avenir, autant dans l'esthétique de la mise en scène que dans l'écriture dramatique; la seconde marque le triomphe du théâtre romantique, presque un demi-siècle après la fin de ce mouvement littéraire. En analysant en détail ces deux productions contemporaines, on parvient non seulement à opposer le désordre de la première à l'ordre de la seconde; on met également au jour deux types de spectacle : le spectacle de rupture et le spectacle de réconciliation. C'est dans la tension entre rupture et réconciliation que se déroulera la vie théâtrale française pendant tout le XX^e siècle.

Jean-Marie Apostolidès
Université Stanford

Ubu et Cyrano

À la fin du XIX^e siècle, la vie théâtrale française est riche de manifestations diverses. Bien que les questions théoriques et pratiques soulevées par ces manifestations débordent largement le cadre hexagonal, je restreindrai ma présentation au rappel de deux événements mémorables, d'une part l'apparition brève et scandaleuse d'*Ubu roi* au Théâtre de l'Œuvre le 10 décembre 1896, d'autre part le triomphe de *Cyrano de Bergerac* au Théâtre de la Porte Saint-Martin le 28 décembre 1897. Le rapprochement de ces deux créations, presque contemporaines par le temps et si éloignées par la conception du théâtre qu'elles impliquent, permet de poser la question de l'ordre et du désordre. La créature d'Alfred Jarry et des frères Morin peut être comprise comme l'incarnation même du désordre, tant sur le plan des valeurs proclamées que sur celui de l'esthétique. À l'inverse, bien qu'il soit frondeur et peu conformiste, le personnage de Cyrano peut se lire comme une incarnation de l'ordre, en ce sens qu'il se tient dans la tradition de l'héroïsme. Avec la comédie d'Edmond Rostand, la clarté française paraît sauvée. Au lendemain de la première, l'oncle Sarcey exulte : « 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 sang ! » (Sarcey, 1900-1902 : 224).

Désordre d'un côté, ordre de l'autre, la question paraît tranchée lorsqu'on la considère du point de vue de Sirius, c'est-à-dire un siècle après les événements. Recouvre-t-elle pour autant chez ces deux auteurs deux visions du monde opposées dans leurs manifestations et leurs finalités ? Une seconde question vient immédiatement à l'esprit : est-ce que ce sont les personnages littéraires eux-mêmes qui véhiculent cette opposition ou bien celle-ci naît-elle de leur représentation sur une scène de théâtre ? Autant de problèmes qui risquent de complexifier notre approche et que je me propose d'explorer ici.

Rostand et Jarry

Avant de nous attaquer à ces deux figures légendaires que sont Cyrano et Ubu, nous devons enquêter sur leurs auteurs. Peut-être trouvera-t-on en eux des éléments de réponse à la question de l'ordre et du désordre. Un rapide détour par la biographie montre pourtant qu'il n'existe pas d'opposition tranchée entre Rostand et Jarry. Autant du point de vue de la carrière qu'à celui des idées, les deux hommes possèdent de nombreux points communs, entre autres le fait d'appartenir à la même génération, cinq ans seulement les séparant. Ce sont deux provinciaux qui ont manifesté des dons précoces pour la littérature. Edmond Rostand (1868-1918) est issu d'une famille de grands bourgeois de Marseille, dans laquelle la tradition humaniste est solidement implantée. Son père Eugène est un économiste qui traduit les poètes latins et qui taquine la muse à ses heures de loisir ; son oncle Alexis, compositeur de musique, se fait connaître au-delà d'un cercle étroit d'amateurs. Le jeune Edmond fait des études primaires dans une institution privée, avant de rejoindre le lycée de Marseille jusqu'en 1885. Puis ses parents l'envoient suivre sa rhétorique au collège Stanislas à Paris où il est vite remarqué par son professeur de lettres, René Doumic. Celui-ci l'encourage à cultiver ses talents littéraires. Il sera pour son ancien élève un soutien constant. Non seulement Doumic publie des comptes rendus des premières tentatives théâtrales de Rostand, mais il lui consacre une page dans le chapitre qu'il rédige pour la monumentale *Histoire de la langue et de la littérature française*, publiée sous la direction de Louis Petit de Julleville entre 1896 et 1899, le faisant entrer à moins de trente ans, dans le panthéon des auteurs officiels¹. À Paris, tout en poursuivant des études de droit, Rostand commence une carrière d'écrivain, aidé également par la poétesse Rosemonde Gérard, qu'il épouse en 1890. D'abord proche des milieux symbolistes, il se détourne rapidement d'eux pour mener une carrière loin des groupes et des chapelles². Il veut se tenir en dehors des clans, sinon au-dessus d'eux. Un recueil de vers (*Les Musardises*, en 1890) et trois pièces les années suivantes suffisent à le lancer, à défaut de lui apporter la gloire ou la fortune. Le succès, et même plus, arrive avec *Cyrano de Bergerac*, ce qui changera sa vie. Du jour au lendemain, le bel Edmond devient la coqueluche du Tout-Paris, un homme « lancé » dont les journaux rapportent avec indiscretion les faits et gestes. Il est surtout un écrivain à la fois célébré et critiqué, dont les rivaux guettent avec une confraternelle attention le moindre faux pas. Élu à l'Académie française à trente-trois ans, après le succès de *L'Aiglon*, il s'efforce de se maintenir au faite de la gloire avec *Chanteclerc*, lourde machine symbolique qui ne rencontre en 1910 qu'une approbation réservée. On lui fait payer ses désertions anciennes. De santé fragile, retiré le plus souvent dans sa propriété de Cambolles-bains au pays basque, Rostand s'éteint à cinquante ans, moins d'un mois après la victoire sur les armées allemandes (de Margerie, 1997).

De son côté, Alfred Jarry (1873-1907) est originaire de Laval. Son père est un négociant. Il entre en première au Lycée de Rennes en 1888, où il a comme condisciple

Henri Morin. Ce dernier, avec l'aide de son frère aîné Charles, a mis en forme depuis 1885 une saga burlesque, composée de textes autonomes qui rapportent les aventures imaginaires de leur professeur de physique, Félix-Frédéric Hébert, connu de ses potaches sous divers sobriquets : Eb, Ebon, Ebance, Ebouille ou P.H. La pièce principale de cet ensemble s'intitule *Les Polonais*. Jarry se sent immédiatement chez lui dans la mythologie des frères Morin. Il met en scène quelques fragments des *Polonais*, une première fois en décembre 1888, dans le grenier de la famille Morin, puis après 1890 dans l'appartement qu'il occupe avec sa mère et sa sœur, mais cette fois-ci avec les marionnettes du « Théâtre des Phynances ».

Par les soins de Jarry, le Père Eb se change en Père Ubu, et devient peu après un élément important de sa mythologie personnelle, avec l'accord de ses anciens condisciples qui se désintéressent de leur création. En octobre 1891, Jarry arrive à Paris pour suivre les cours de rhétorique supérieure au lycée Henri IV. Il n'en oublie pas Ubu pour autant, dont il met en scène les deux cycles rennais, *Ubu roi* d'une part, *Ubu cocu* de l'autre, à son domicile du boulevard de Port-Royal. Il commence par ailleurs à publier ses premiers textes individuels : *Les minutes de sable mémorial* en 1894 et, l'année suivante, *César-antéchrist*. Le Père Ubu fait son entrée officielle dans le monde littéraire avec les deux textes susmentionnés. Mais c'est seulement en décembre 1896, avec les deux représentations d'*Ubu roi* au Théâtre de l'Œuvre, que le personnage parvient à une sorte de gloire maudite, dans un milieu qu'on n'appelle pas encore l'avant-garde. Par la suite, tout en continuant à développer d'une façon personnelle la geste du Père Ubu (*Ubu enchaîné*, 1900), il produit une œuvre dense, originale, difficile d'accès, construite autour d'un secret : la fascination pour *Les chants de Maldoror* (voir David, 2003). Cette œuvre provoquera l'intérêt des surréalistes au point de faire de Jarry un de leurs auteurs phares, à côté de Rimbaud, de Lautréamont ou d'Arthur Cravan. Il meurt en 1907, sans avoir publié son texte, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, dans lequel il expose sa « science des solutions imaginaires », à savoir la pataphysique, qui constitue la clé de toute sa création.

Ces deux hommes proviennent donc d'un milieu identique, la bourgeoisie, et appartiennent à la même génération. Ce sont les traits communs plus que les oppositions tranchées qui les caractérisent. Jeunes, ils ambitionnent de quitter leur province pour faire carrière dans la capitale. Mais sitôt arrivés à Paris, ils prennent des chemins divergents en fonction de ce qu'on pourrait appeler une stratégie de carrière. Les groupes auxquels ils s'affilient ne représentent pas deux conceptions du monde ; ils ne permettent pas de penser l'opposition de l'ordre et du désordre à ce niveau. Par contre, ils sont un reflet des hésitations et des questionnements qui caractérisent la classe intellectuelle en cette fin de siècle. Confrontée à une mutation rapide du pays, celle-ci hésite entre une célébration optimiste de la modernité et une angoisse devant ce qu'elle perçoit comme une décadence. Ces deux attitudes contradictoires sont perceptibles parfois chez les mêmes auteurs.

Le nez de Cyrano

Il nous faut maintenant comprendre nos deux personnages dans une perspective littéraire. Pour ce faire, je les réduirai à un seul élément, mais doué d'une telle puissance symbolique qu'il les résume entièrement, l'organe physique ayant contribué à leur notoriété, le nez et la gidouille. Le nez est à Cyrano ce que la gidouille est au Père Ubu. Commençons par le premier pour lequel la langue française, littéraire ou argotique, possède une trentaine de synonymes. On me pardonnera de reprendre ici quelques conclusions d'une étude précédente (Apostolidès, 2006). Elles visaient à montrer que le nez de Cyrano est l'organe incarnant le mieux la conception éthique et esthétique du personnage. Loin d'être seulement un symbole phallique, à quoi on le réduit parfois, le blair du Gascon est la représentation même de sa force vitale. C'est aussi l'organe qui l'inscrit dans la société. Il s'agit d'une force socialisée, puisque ce nase se trouve en même temps une source d'obligation et de sanction. Il oblige son possesseur à être quelqu'un de bien, à se conduire en héros en toute occasion. En même temps, il est la source des interdits, puisqu'il empêche de faire quelque chose de vil, d'impudique ou de dégradant. Si l'on veut lui accorder une signification psychanalytique, on dira du tarin cyranesque qu'il évoque le surmoi de la seconde topique freudienne, puisqu'il comporte à la fois une obligation d'être (l'idéal du moi) et une source de punition (l'intériorisation des interdits parentaux)³.

Écoutons la fameuse tirade des nez, le morceau de bravoure du premier acte. Cyrano y expose devant Valvert, le rival qu'il a projet d'humilier, les multiples métamorphoses de son organe. Comme un prestidigitateur, il fait circuler son blase d'une catégorie à l'autre, le cachant, le faisant reparaitre chaque fois affublé d'attributs nouveaux, qui le dissimulent pour mieux le montrer. Jaillissement de vie, organe roide et fier, le naseau est moins présenté comme un symbole phallique que comme un équivalent général permettant d'accéder à toutes les significations. Vu sous cet angle, il remplirait dans le domaine des valeurs d'usage une fonction équivalente à celle de l'argent dans celui des valeurs d'échange : il permet non seulement la circulation de la valeur, mais il donne accès à l'ensemble des significations, puisqu'il se fait tour à tour pic, roc, cap, écritoire, péninsule, boîte à ciseaux, enseigne de parfumeur, perchoir pour les oiseaux, poignard, cheminée, gros lot, navet géant ou même monument public. Avec un pareil organe, l'homme peut incarner toutes les valeurs, qu'elles soient matérielles, morales ou bien esthétiques. Le blaireau n'est pas seulement la vie même, l'élan vital, la force générale ; hissé à ce haut niveau de signification, il exprime la nécessité pour son possesseur de *devenir* quelqu'un d'exceptionnel, un surhomme, c'est-à-dire un individu exemplaire, susceptible de réaliser en un moment l'ensemble des possibilités humaines offertes aux hommes de son temps.

Le mufle, élan vital, n'est pas uniquement la source de toutes les valeurs (du bien et du mal) pour l'individu qui le porte, il est aussi la source de toutes les significations : il se

trouve à l'origine du langage (il est ce dont on parle), en même temps qu'il permet la langue originelle. Chez Cyrano, le langage est d'origine nasale : le personnage *parle du nez*. De plus, cet organe représente la vie, en ce que cette dernière s'oppose à la mort. Il inscrit le porteur d'un tel appendice dans l'existence, l'empêchant de sombrer dans la mélancolie, c'est-à-dire de se laisser dominer par la mort. En effet, comment Cyrano se définit-il ? En opposition à ceux qui n'ont pas de nez. Par exemple, le fâcheux du premier acte, qui regarde son aubergine d'une façon insistante, est accusé par son adversaire d'avoir un nez camus, d'être une « tête plate » (Rostand, 1999 : v. 291), une tête de mort. À en croire le héros, lorsqu'elle ne possède pas un pif gigantesque, une figure n'a rien de remarquable. Elle cesse de vivre ; elle devient figée comme une paire de fesses. On peut donc la souffleter d'abondance : « Gros homme, si tu joues, / Je vais être obligé de te fesser les joues », lance-t-il à l'intention de Montfleury (v. 191-192). On peut aussi botter un tel visage comme on botte un derrière (v. 204). Une face sans tubard ne possède pas d'appendice viril ; elle caractérise le lâche, celui qui n'est pas un homme. Une telle face peut donc être moquée, ridiculisée, pénétrée par les saillies verbales ; c'est une figure passive, femelle, une figure-oreille qui reçoit le langage viril de plein fouet et ne peut y répondre. Au lieu d'exprimer la vie, la figure sans tasseau ne manifeste finalement que la mort : « sot camard », lance Cyrano au fâcheux. Elle devient une face de lune, blanche et sans relief. C'est un reproche que le héros adresse encore à Montfleury, le comédien qui se barbouille de blanc gras. Cet artiste défend un genre littéraire moribond (la pastorale) ; de plus, il ne sait pas faire voler le beau langage, c'est-à-dire qu'il ne donne pas d'ailes à la poésie dramatique : il est une lune, l'image même de la mort. C'est pourquoi, au troisième coup du metteur en scène, comme au théâtre, le comédien-lune (ou lunatique) doit *s'éclipser*, disparaître de la scène. Cyrano, par son improvisation, réinsufflé la vie au théâtre après en avoir chassé la mort : il y parle du nez, c'est-à-dire de la vie même, dans son jeu incessant de métamorphoses.

La gidouille du Père Ubu

Alors que Cyrano trouve dans le nez l'emblème qui le définit le mieux comme individu héroïque, le Père Ubu se présente à nous comme un ventre mou (Jarry, 1993c)⁴. Il désigne ce dernier de différentes façons, la gidouille, la bouzine, la giborgne ou la boudouille. À partir de là, il développe des composés qu'il utilise comme jurons, entre autres le fameux « cornegidouille », dont il se sert à profusion. De même que le blair dépasse sa fonction biologique pour devenir le principe organisateur de l'univers de Cyrano, de même la gidouille constitue à la fois le centre de l'intérêt du Père Ubu et le principe qui organise son monde. Dès son apparition sur scène, marionnette grotesque affublée d'une monumentale bedaine, Ubu ne songe qu'à se remplir la panse. La Mère

Ubu, qui possède son homme sur le bout des doigts, ne trouve pas de meilleur argument pour l'inciter à tuer le roi Venceslas : « Tu pourrais augmenter indéfiniment tes richesses, manger fort souvent de l'andouille et rouler carrosse par les rues » (Jarry, 1993c : p. 33). Lorsque, dans la scène suivante, une table splendide est dressée chez lui, afin d'y recevoir dignement ses invités, il est incapable de résister à la tentation : « Je crève de faim », déclare-t-il *ex abrupto* (p. 35). Et joignant le geste à la parole, il s'empare d'un poulet rôti, qu'il dévore à belles dents, devant une Mère Ubu inquiète de ce que mangeront le capitaine Bordure et ses hommes.

Dans *Ubu*, la nourriture tient une place aussi importante que dans *Cyrano*, même si, loin de s'offrir avec l'apparat de la tradition culinaire bourgeoise, elle se présente comme un élément carnavalesque. Comme chez Rostand, on rencontre chez Jarry des descriptions de plats, des étalages de menus, caractéristiques de la gastronomie de la fin du XIX^e siècle, à ceci près que les mets de Cyprien Ragueneau visent à faire saliver le spectateur, tandis que la tambouille de la Mère Ubu donne la nausée : « Soupe polonaise, côtes de rastron, veau, poulet, pâté de chien, croupions de dinde, charlotte russe, [...] Bombe, salade, fruits, dessert, bouilli, topinambours, choux-fleurs à la merdre » (p. 37). L'impression de dégoût naît de la transgression par le couple de monstres de toutes les règles de la saine cuisine. Les plats sont trop nombreux ; le menu ne respecte pas l'ordre traditionnel dans lequel ils doivent être présentés ; le festin mêle des nourritures inconnues, comme les côtes de rastron, à des viandes interdites comme le pâté de chien ; des mets populaires (bouilli, topinambours) accompagnent des desserts sophistiqués (bombe) ; le service se termine par une allusion fécale qui parachève le caractère dégoûtant de l'ensemble. Bref, alors que le code culinaire de la bourgeoisie du XIX^e siècle est très strict, les manières de table du couple Ubu créent une impression de chaos et d'absence de règles. Cet état d'anarchie autorise l'hôte à quitter la table au milieu du repas pour se rendre aux toilettes. Il en revient, brandissant « le balai innommable », tout en prévenant ses invités : « Vous allez bientôt crier Vive le Père Ubu » (p. 39). Et joignant le geste à la parole, il lance le balai sur un festin déjà passablement répugnant, obligeant ses convives à se délecter d'excréments : « Goûtez un peu » (p. 39). Plusieurs hommes du capitaine Bordure s'exécutent et tombent empoisonnés. Si dans *Cyrano*, la nourriture donne la vie, dans *Ubu roi* elle engendre la mort.

Ces scènes de manducation donnent une idée de la conduite particulière du Père Ubu et de sa digne épouse. Ils engendrent une inversion des fonctions, produisant un court-circuit entre l'orifice noble (la bouche) et l'orifice ignoble (l'anus). Manducation et défécation se confondent, comme le grand style se mêle dans leur bouche aux propos orduriers. Incapables de suivre une autre loi que celle de leur voracité, ils détruisent un ordre social, moins pour en instaurer un autre que pour engendrer le chaos. Confronté à l'anarchie totale du couple Ubu, le spectateur se trouve une fois de plus en face de la mort.

Ce que Rostand tentait de dissimuler, et qu'une analyse précise des associations liées à l'image de la lune permet seule de révéler, Jarry le met immédiatement à nu. La mort gît au cœur des deux œuvres, mais sans cesse transfigurée dans *Cyrano*, tandis qu'elle se trouve manifestée dans sa fondamentale impudeur dans *Ubu*. L'action du Père Ubu s'apparente à celle d'un révélateur. C'est comme si, une fois détruites toutes les règles de civilité que des générations d'humains ont fabriquées et se sont transmises, le public découvrirait tout d'un coup le néant fondamental sur lequel l'ordre social se fonde. En ce sens, la représentation d'*Ubu roi* s'apparente à une catastrophe.

Alors que Cyrano s'abstient de toute nourriture, le Père Ubu vit son rapport au monde sous le double mode de la dévoration et de la défécation. D'un côté, il ne songe qu'à accaparer, qu'à engloutir, qu'à accumuler : « Je veux m'enrichir, je ne lâcherai pas un sou », affirme-t-il, lorsqu'après son accession au trône, le capitaine Bordure lui conseille de céder à la tradition du « don de joyeux avènement » (p. 61). Quelque temps après, il résume les grandes lignes de sa politique à l'égard de la noblesse : « Je vais faire périr tous les Nobles et prendre leurs biens » (p. 69). Ce programme à l'intention des Grands est bientôt complété par des projets identiques à l'endroit du peuple : « J'ai fait mettre dans le journal qu'on paierait deux fois tous les impôts et trois fois ceux qui pourront être désignés ultérieurement. Avec ce système j'aurai vite fait fortune, alors je tuerai tout le monde et je m'en irai » (p. 78). Père Ubu se refuse à partager, à échanger, à faire circuler. Ni le don ni l'échange marchand n'ont d'intérêt pour lui ; seule importe la rapine, qui est la forme archaïque de l'échange, celle qui implique le plus de violence immédiate. S'il se montre particulièrement ingrat à l'égard de Bordure, qui a facilité son accession au trône, il n'est guère plus affable avec les officiers, les fonctionnaires ou les légistes, qui tiennent en main l'administration de la Pologne. Il fait successivement passer à la trappe les Nobles, les Magistrats et les Financiers, avant de s'abandonner à sa seule véritable passion, le vol du bien d'autrui : « J'irai moi-même de village en village recueillir les impôts » (p. 75). Il ne se résout à la guerre que contraint et forcé ; encore souhaite-t-il que l'expédition contre le jeune Bougrelas, qui menace son pouvoir, lui coûte le moins possible : « Je ne veux pas donner d'argent. En voilà d'une autre ! J'étais payé pour faire la guerre et maintenant il faut la faire à mes dépens. Non, de par ma chandelle verte, faisons la guerre, puisque vous en êtes enrégés, mais ne déboursions pas un sou » (p. 85).

Le second mécanisme élémentaire qui agite la marionnette Ubu est la défécation. Elle intervient chaque fois que le Père Ubu se trouve au contact d'autrui. Elle se manifeste principalement par le célèbre « Merdre » qui avait provoqué l'ire de certains spectateurs le soir de la générale. L'ajout du « r » au substantif ordinaire nous indique que même si l'origine de ce mécanisme est à trouver dans les fonctions d'excrétion, il faut le saisir dans sa dimension symbolique. Père Ubu utilise le mot soit dans ses rapports avec sa femme

(« Madame de ma merdre », p. 83), soit dans ses contacts avec le monde extérieur, dans le but de prévenir tout échange. La plupart de ses relations avec autrui sont ponctuées par le terme en quoi se résume toute sa sociabilité. La merdre d'Ubu est aussi à comprendre comme un équivalent général, mais à l'intérieur d'une économie négative. Si elle accompagne l'échange, il s'agit d'un échange qui ne produit rien. L'échange se trouve ainsi fondé sur l'excrément, sur le déchet ; loin de permettre la reproduction de la vie, il est le signe avant-coureur de la mort⁵.

La représentation théâtrale

Nous devons maintenant quitter le domaine strictement littéraire pour nous arrêter sur ce qui fait la spécificité du théâtre, la représentation publique. Monté par Aurélien Lugné-Poe, interprété par Firmin Gémier, le texte de Jarry est immédiatement attaqué par les gens en place, comme le sont à l'époque les peintures d'Edvard Munch. Mais il trouve aussi des défenseurs, Henry Bauër par exemple, l'influent critique de *L'Écho de Paris*. Le public présent à la séance du 10 décembre réagit violemment à ce qu'il perçoit comme une mystification. Dans ses souvenirs, Lugné-Poe donne un aperçu de l'atmosphère houleuse : « La salle, pleine à craquer, a été maintes fois décrite (10 décembre 1896). Des spectateurs s'en allèrent dès le début ; certains révoltés restèrent. Courteline, debout sur un strapontin, criait : "Vous ne voyez pas que l'auteur se fout de nous !..." Jean Lorrain, également furieux, s'enfuit. On se mit à brailler, à hurler, le compte rendu de Rachilde en a donné un tableau très exact » (Jarry, 1993b : 428). Ubu suscite immédiatement le désordre, sur la scène et dans la salle. La première représentation ne correspond à rien de ce que des spectateurs avertis pouvaient attendre. Faute de créer un lien d'identification au spectacle, ils le rejettent en n'y voyant qu'une plaisanterie de mauvais goût.

À l'opposé, la générale de *Cyrano de Bergerac* apparaît comme une manifestation d'unanimité. Les spectateurs ont le sentiment d'assister à un événement exceptionnel, qui se traduit par des applaudissements pendant quarante minutes après le baisser du rideau. Le même Bauër qui, un an plus tôt, a défendu *Ubu* contre l'incompréhension du public, exulte à l'écoute de *Cyrano* : « Hier, sur la scène de la porte Saint-Martin, devant le public transporté d'enthousiasme, un grand poète héroï-comique a pris sa place dans la littérature contemporaine, et cette place n'est pas seulement l'une des premières parmi les princes du verbe lyrique sentimental et fantaisiste, c'est la première » (cité par Pavis dans Rostand, 1985 : 302).

Par le contraste qu'offrent ces deux représentations, tumultueuses l'une et l'autre, mais à des titres différents, on saisit qu'*Ubu roi* inaugure par ses audaces l'esthétique théâtrale

du XX^e siècle, non seulement celle d'Antonin Artaud mais aussi tout ce mouvement auquel Martin Esslin donnera plus tard le nom de « théâtre de l'Absurde », tandis que *Cyrano* met un terme au mouvement romantique en le *réalisant* dans toutes ses potentialités.

La scène jouant le rôle d'un catalyseur, nous percevons mieux ce qui différencie ces deux auteurs. Aux intentions à la fois populaires et patriotiques de Rostand s'opposent les conceptions aristocratiques et iconoclastes de Jarry. Comme son collègue, Jarry admet bien volontiers que la représentation théâtrale constitue « une fête civique », mais c'est pour distinguer deux publics : l'élite intelligente, d'une part, et le grand nombre, bête et peu informé, de l'autre. Pour ce dernier, le théâtre n'est que divertissement, donc *représentation*. Si l'on essaie de lui offrir autre chose, il s'ennuie et le rejette⁶. À l'opposé, le théâtre de l'élite se présente comme une *action*, car il met en scène les principes de la vie. Loin de s'arrêter aux solutions réalistes, ce théâtre recherche l'abstraction qui permet de représenter le mouvement même de l'existence : « Le théâtre, qui anime des masques impersonnels, n'est accessible qu'à qui se sent assez viril pour créer la vie : un conflit de passions plus subtil que les connus ou un personnage qui soit un nouvel être » (Jarry, 1993a : 317). D'où l'inutilité du théâtre au théâtre, pour reprendre le titre d'un manifeste théorique d'Alfred Jarry. Le réalisme dans les décors ou dans le jeu des comédiens éloigne de l'essence qui est manifestée sur scène. Le personnage doit être remplacé par un masque ; la voix de l'acteur, s'approcher d'un débit monotone ; le décor, ramené à un signe abstrait ou à une indication. Ainsi le personnage prend-il la forme d'une immense marionnette dont le comportement saccadé évoque les sources même et du mouvement et de la vie.

Une telle conception est aux antipodes de celle de Rostand. Pour ce dernier, le théâtre doit rappeler une situation immédiatement perceptible par le spectateur – d'où le choix du réalisme du décor transfiguré par la poésie du texte. À cette condition, la représentation retrouvera sa fonction première, qui est une fonction sacrée, à savoir ressouder une communauté divisée ou affaiblie après une défaite, mais sans remettre en cause l'esthétique acceptée par le plus grand nombre. Le théâtre est un lieu public où, par le partage d'une même foi, une société prend conscience d'elle-même, de sa force en tant que collectivité. Rostand tente de renouer avec la tradition du théâtre religieux et populaire, à ceci près que la foi dont il se fait le chantre est celle de la Patrie. Il rêve à ses débuts de mettre en scène la mémoire française, autour de personnages sacrifiés comme l'Aiglon ou bien Jeanne d'Arc⁷. Sans avoir pris langue avec les instances officielles de la Troisième République, il réalise le programme de théâtre populaire qui traîne dans les cartons du conseil municipal de Paris depuis presque vingt ans (Chapin, 2005). Il s'agit alors pour les édiles d'encourager un type de représentation cherchant, à partir d'une culture commune, à susciter un esprit collectif nouveau. Le théâtre populaire vise à substituer au prolétariat, *classe dangereuse* s'il en est, un *peuple* unifié, conscient des dangers que court la patrie. C'est

dans ce contexte qu'il faut replacer la conception théâtrale de Rostand, gardant en mémoire qu'il s'appuie moins sur une esthétique étroitement réaliste que sur une vision poétique stylisée. Cette dernière participe du système de la représentation. Elle est construite autour des éléments essentiels de la sensibilité romantique comme le balcon, le banc, l'arbre, la lune, de tout ce qui relève du régime nocturne de l'imagination.

Si quelques critiques comme Catulle Mendès ou Bauër ont eu l'esprit assez ouvert pour apprécier à parts égales deux conceptions du théâtre si opposées, la plupart des contemporains choisirent leur camp. Jules Renard, par exemple, penche nettement en faveur de Rostand, comme l'indique ce passage de son *Journal* au lendemain de la représentation d'*Ubu* : « *Ubu roi*. La journée d'enthousiasme finit dans le grotesque. Dès le milieu du premier acte on sent que ça va devenir sinistre. Au cri de "Merdre", quelqu'un répond : "Mangre !" Et tout sombre. Si Jarry n'écrit pas demain qu'il s'est moqué de nous, il ne s'en relèvera pas » (Renard, 1935 : 246). Dans le camp adverse, nous trouvons le poète symboliste et auteur dramatique André-Ferdinand Hérold. Ami et collaborateur occasionnel de Jarry, il publie dans le *Mercure de France* de février 1898 un éreintement en règle de *Cyrano de Bergerac*, dans lequel il ne faut pas seulement voir une opinion personnelle, mais davantage l'expression d'un clan, le groupe symboliste qui gravite autour du *Mercure*, la revue d'Alfred Valette. Si l'on garde en mémoire les principes préconisés par Jarry, on comprend qu'Hérold juge *Cyrano de Bergerac* moins en fonction des intentions de Rostand qu'à l'aune des différents manifestes publiés les mois précédents par l'inventeur d'*Ubu*.

En passant la rampe, en se confrontant à un public, et seulement à ce moment-là, un texte devient donc une manifestation de l'ordre ou du désordre. Il n'avait auparavant que des potentialités, exploitées ou non selon les choix du metteur en scène. Bien sûr, je ne fais pas de la représentation un système anhistorique ou une essence. On comprend que ce n'est pas n'importe quel théâtre qui possède le pouvoir de déclencher l'ordre ou le désordre. Je fais ici référence au théâtre tel qu'il se présente à Paris, entre la création d'*Hernani* en 1830 et celle de *Victor ou les enfants au pouvoir* un siècle plus tard. Les témoignages de Victor Hugo, de Stendhal ou d'Émile Zola nous permettent d'imaginer son fonctionnement concret. Il faudrait ici s'arrêter plus longuement sur la dimension sociale de la représentation, analyser un bâtiment qui divise et hiérarchise les spectateurs selon leur appartenance de classe ; il faudrait surtout détailler l'esthétique des deux mises en scène. Particulièrement importante me paraît la place de la voix dans un tel cérémonial. Plus que le corps de l'acteur, c'est elle qui catalyse les émotions du public.

À l'intérieur de ce cadre du théâtre bourgeois – ce mot n'ayant sous ma plume aucune coloration positive ou négative –, certaines représentations deviennent des facteurs d'ordre ou de désordre. C'est donc lors de sa réception publique, c'est-à-dire lorsqu'elle devient

spectacle, qu'une pièce bascule d'un côté ou de l'autre. Il y a une dimension d'imprévu qui frappe chaque fois d'étonnement. Du côté de l'ordre, le spectacle prend la forme d'une *représentation* ; il penche alors du côté de la Mémoire ; il se fait célébration. Du côté du désordre, il est moins représentation qu'*action*. Il prend la forme d'un manifeste. Il penche alors du côté de l'Histoire.

Rupture et réconciliation

Ces quelques remarques permettent de saisir que la question de l'ordre et du désordre au théâtre ne peut se poser d'une façon simple. Elle n'est pas inscrite dans le texte littéraire, elle est révélée par la réponse du public, à un moment précis, dans un bâtiment particulier dont la fonction complexe n'est pas encore totalement perçue. Afin de mieux comprendre les enjeux de ces deux représentations théâtrales dans une optique sociopolitique, nous devons revenir au climat qui régnait en cette fin de siècle. La France est alors un pays en mutation, mais c'est aussi un pays qui doute de lui-même. Dans *L'argent*, qu'il compose à la veille de la Grande Guerre, Charles Péguy, poète de souche paysanne, constate que le monde a davantage changé autour de lui entre 1880 et 1913 qu'il ne l'a fait entre l'Empire romain et l'année 1880. Le télégraphe, le téléphone, la machine à écrire, l'ampoule électrique, l'ascenseur, la bicyclette, le tramway ou le métro font partie des inventions récentes qui ont transformé la vie quotidienne des habitants des villes (voir Cronk, 1996 : vii-xxiii). Mais c'est un pays qui s'inquiète face à une Allemagne plus peuplée et d'autant plus belliqueuse qu'elle a été victorieuse en 1870. Même si, en 1897, la Troisième République paraît solidement implantée, le régime républicain reste fragile. Le scandale de Panama, le trafic des légions d'honneur, la montée du boulangisme, les attentats anarchistes, les grèves des verriers ou des mineurs dans le sud de la France sont autant de coups de boutoir portés au régime. Dans le domaine des arts, malgré le dynamisme des créations en peinture ou en littérature, l'impression domine d'être parvenu au bout d'une époque. Les impressionnistes rêvent d'un retour à la campagne, ils célèbrent le *farniente*, la douceur de vivre. Cette angoisse devant le gouffre peut se lire en filigrane dans deux romans contemporains des pièces dont nous parlons, *Le voleur* de Georges Darien d'une part, *La femme et le pantin* de Pierre Louÿs de l'autre. L'inquiétude du lendemain est d'autant plus grande que les divisions s'exacerbent au moindre prétexte. Le pays est divisé sur de nombreux points. La première division a trait au système des classes sociales antagonistes en ces temps de capitalisme sauvage. Le prolétariat s'oppose à la bourgeoisie, dans ses intérêts économiques comme dans ses pratiques sociales. D'autres divisions redoublent cette première faille. Sur le plan politique, les Français sont divisés sur la forme de gouvernement. Doit-on maintenir la République qui n'était, après le désastre de Sedan, qu'un pis-aller ? Doit-on revenir à la monarchie, comme le souhaite à droite une partie de

la classe politique ? Doit-on entretenir un climat de révolte qui conduira à la révolution, comme le souhaite à gauche la partie la plus radicale du mouvement ouvrier ? Les divisions religieuses ne sont pas moindres ; elles aboutiront en 1905 à la séparation de l'Église et de l'État. Enfin, je rappelle que l'année charnière 1896-1897 est aussi celle du développement de l'affaire Dreyfus qui va porter le fer de la division jusqu'au sein des familles.

Une guerre avec l'Allemagne paraît inévitable, et tout le monde s'y prépare peu ou prou. Pour Rostand (1903), la fonction de l'auteur dramatique – il s'en explique dans son discours de remerciement à l'Académie française – consiste à recréer l'unité nationale devant le danger extérieur. Pour Jarry, proche du mouvement anarchiste, l'auteur doit au contraire attiser les tensions, de façon à produire une catastrophe, c'est-à-dire une révolution. Ils promeuvent un type de spectacle que j'aimerais nommer spectacle de réconciliation pour Rostand, et spectacle de rupture pour Jarry. Dans les deux cas, il s'agit d'une manifestation scénique engagée, consciente des questions et des défis qui se posent aux contemporains. Pour ces auteurs, le théâtre ne doit pas seulement éclairer, il est partie prenante dans le changement sociopolitique. La différence tient à ce que le spectacle de réconciliation vise à réparer les déchirures du tissu social, les cassures de ce que j'ai appelé l'enveloppe communautaire (Apostolidès, 2003), tandis que le spectacle de rupture vise à les augmenter.

Héros réconciliatoire, Cyrano l'est à plus d'un titre. L'analyse en a été faite par d'autres commentateurs ; quelles que soient ses opinions politiques ou religieuses, chaque Français peut se retrouver dans la figure de Cyrano⁸. Le personnage réconcilie les habitants de l'Hexagone avec leur histoire, ou du moins il leur propose un récit glorieux de leur passé sur lequel ils peuvent s'accorder. Cette pièce met aussi un terme au travail de deuil des valeurs aristocratiques, en donnant à la bourgeoisie une place reconnue. Sous ses oripeaux aristocratiques, Cyrano incarne l'épopée de la classe bourgeoise. La pièce nous raconte l'histoire de la sensibilité de cette classe mal-aimée, la délicatesse de son âme. Elle offre à Joseph Prudhomme un portrait flatteur de ce qu'il croit être. Pour saisir ce point, on rappellera que de nombreux thèmes développés par Rostand se trouvent dans le théâtre de l'époque, entre autres le mythe obsédant de la femme pure et inatteignable. Par ailleurs, Cyrano et Christian, le couple permanent de la pièce, forment à eux deux un seul personnage, une sorte de bourgeois-gentilhomme qui, contrairement à Monsieur Jourdain, cesserait d'être grotesque. Chacune des deux moitiés a son champ de compétence bien défini afin que de leur union naisse un individu complet. Christian, c'est l'apparence impeccable, la beauté, le courage, mais il lui manque le verbe et la culture pour devenir un bourgeois accompli. Seul, il ennuerait assez vite. Cyrano, qui est laid, a besoin de l'enveloppe charnelle de son compagnon pour faire apprécier son esprit, son courage aussi, sa culture et son individualisme. À eux deux, ils forment une créature impossible, à un

moment où la rivalité entre les Guermantes et les Verdurin risque d'entraîner la disparition des premiers. Le héros de Rostand balaie toutes ces contradictions en les incarnant tour à tour. Il propose de revenir aux sources de l'héroïsme ; il met en avant la grandeur du passé ; il en appelle à l'effort national. Son exemple sera suivi pendant la Première Guerre mondiale, il n'est qu'à songer au texte de Jean Suberville, *Cyrano aux tranchées*, pour s'en convaincre. On comprendra mieux l'importance des spectacles de réconciliation si l'on rapproche trois grands textes appartenant à ce genre, qui paraissent chaque fois dans un climat de doute, d'incertitude et d'humiliation : *Le Cid* en 1636, *Cyrano de Bergerac* en 1897, *Les enfants du paradis* en 1945. La réponse du public est chaque fois la même. L'unanimité qui ne peut se faire sur le plan social se produit sur le plan de la représentation. Le spectacle tend aux Français un miroir avantageux de ce qu'ils croient être.

À l'inverse de *Cyrano*, auquel tout le monde est invité à s'identifier, Ubu est un personnage que l'on rejette unanimement. Personne ne veut lui ressembler. Dans le subconscient du public, il se trouve associé au mauvais goût, à la violence, à la saleté, à la merde. Plus que le bourgeois bête, sale et méchant, il incarne l'inconscient, tel que Sigmund Freud le définit dans sa seconde topique. Il est ce que la conscience ne veut pas savoir. Le rapport avec le public n'est plus un rapport d'identification, mais de rejet, d'expulsion. En l'éloignant de soi, chaque spectateur vise à évacuer la part négative qui l'associe à Ubu. Par tous les moyens, le texte provoque, gêne, soulève l'écœurement et la désapprobation. Il outrage le public comme l'ont fait auparavant d'autres textes de théâtre. Pour ceux qui l'utiliseront comme une arme, il permet d'augmenter les blessures existant dans le tissu social. Il produit même une catastrophe symbolique, présentant sur scène l'image de l'apocalypse. C'est la raison pour laquelle on peut parler à son propos de spectacle de rupture. Dans la même catégorie qu'*Ubu*, je rangerais *Le jugement dernier des rois*, la pièce de Sylvain Maréchal, créée en 1793, ou bien *Victor ou les enfants au pouvoir*, de Roger Vitrac, dont le caractère offensant pour les valeurs du XX^e siècle n'a pas été suffisamment mis en lumière.

Conclusion

Réconciliation et rupture, ces deux termes nous permettent de comprendre le rythme secret de la vie théâtrale du XX^e siècle. Depuis Jarry jusqu'aux situationnistes, l'avant-garde se tient du côté de la rupture. Les spectacles publics, au théâtre, au cabaret, au cirque, prennent la forme d'un manifeste ; ils se tiennent du côté de l'action davantage que du côté de la représentation. Ils veulent échapper au carcan littéraire pour se transformer en armes de combat. À l'inverse, les spectacles de réconciliation se situent à l'intérieur du système de la représentation. Ils redisent, ils évoquent, ils rappellent, par un jeu complexe d'analogies

à la source de l'émotion des spectateurs. Ils ne se veulent pas armes mais images. Ils visent à mettre à jour, à incarner les images archétypales sur lesquelles tout le monde s'entend. La femme y tient une place centrale en tant qu'idole que chacun respecte, qu'elle se nomme Roxane dans *Cyrano* ou bien Garance dans *Les enfants du paradis*. Si tous les hommes la courtisent, elle demeure vierge, ne se donnant vraiment à aucun d'eux. Le spectacle de réconciliation ressemble à un spectacle religieux, mais il y parvient en s'appuyant sur le sacré de respect, selon la définition qu'en a proposée Roger Caillois (1950). L'illusion théâtrale et la voix de l'acteur facilitent le phénomène d'identification ; la représentation se fait cérémonial. Ce faisant, de tels textes visent à renouveler l'enveloppe communautaire, c'est-à-dire l'imaginaire constitutif de la nation. Et ils le font en rendant visible la personne qui l'incarne le mieux à un moment particulier de l'histoire.

À l'opposé, le spectacle de rupture invente un style permettant le mélange des genres. Il brise les barrières, ébranle les hiérarchies, casse la voix du comédien, introduit la confusion. Le sérieux ne peut se distinguer du grotesque ; le haut se confond avec le bas. Le spectacle s'apparente au sacré de transgression. On y met à mort la figure du père. La femme n'y apparaît plus sous des traits angéliques, mais au contraire sous ceux d'une Mégère, assoiffée du sang de ses fils, une Femme fatale qui n'obéit à aucune autre loi que son caprice. Si l'on pouvait associer ce spectacle à un cérémonial, ce serait celui des sorcières au sabbat. Il permet un retour au chaos originel. Le style, dans sa brièveté, cherche à atteindre le spectateur dans son rapport intime au langage. Le spectacle de rupture déstabilise les structures symboliques en dénonçant leur arbitraire. Il vise à créer une implosion qui ne permettra pas de reconstruire sur les mêmes bases. L'enveloppe communautaire achève de se déchirer. Elle entraîne le langage dans sa destruction. Après la tornade ubuesque, le théâtre a dû réinventer son esthétique. On ne pouvait plus écrire comme Eugène Scribe ou Alexandre Dumas fils, ni jouer comme Constant Coquelin, Mounet-Sully ou Sarah Bernhardt. Même Rostand n'a pu renouveler l'exploit de *Cyrano*, qui marquait la fin d'une période plutôt que le début d'une ère nouvelle.

À partir de l'opposition entre rupture et réconciliation, nous pouvons donc relire l'histoire de la scène française au XX^e siècle. On verra sans peine que les textes majeurs se situent à l'un des deux pôles de cette tension fondamentale. C'est d'elle que naît, à mon avis, le dynamisme de toute création théâtrale comme celui de toute métamorphose politique.

Notes

1. Malgré l'affection qu'il porte à son ancien élève, Doumic n'en perd pas pour autant toute capacité de jugement, comme le prouve l'extrait suivant : « Elle aussi d'ailleurs, cette heureuse pièce de *Cyrano* n'apportait au théâtre aucune nouveauté ; et son mérite était au contraire d'être comme la fleur charmante de tout un passé qui nous est cher. En sorte que cet éclatant succès lui-même n'a fait que prouver que le drame lyrique a pu en traversant notre époque se continuer, mais non se renouveler » (1896-1899 : 166).
2. Après avoir flirté un temps avec les cercles symbolistes lors de son arrivée à Paris, Rostand s'en éloigne, à la fois blessé dans sa fierté et mal à l'aise au milieu de ces jeunes parisiens apparemment si sûrs d'eux. Par la bouche de Cyrano, il ne se privera d'ailleurs pas de critiquer les coteries littéraires dans la tirade des « non merci » : « S'aller faire nommer pape par les conciles / Que dans des cabarets tiennent des imbéciles ? / Non merci » (Rostand, 1999 : v. 988-990). Sauf indication contraire, nos autres références renvoient à cette édition.
3. Rappelons ici l'origine parentale de l'interdit amoureux, Cyrano avouant à Roxane que sa mère ne l'avait pas trouvé beau (v. 2514-2515), sans doute à cause de son nez. C'est pour cette même raison qu'il s'interdit à lui-même toute relation sexuelle, même avec une laide.
4. Toutes nos citations renvoient à cette édition.
5. Rappelons que pour la psychanalyse la monnaie est associée inconsciemment aux excréments. Voir Borneman (1978).
6. « Pour ce grand nombre, les pièces à spectacles (spectacles de décors et ballets ou d'émotions visibles et accessibles, Châtelet et Gaîté, Ambigu et Opéra-Comique), qui lui sont délassément surtout, leçon peut-être un peu, parce que le souvenir en dure, mais leçon de sentimentalité fausse et d'esthétique fausse, qui sont les seules vraies pour ceux-là à qui le théâtre du petit nombre semble incompréhensible ennui » (Jarry, 1993a : 317).
7. Il envisage à l'époque de *Cyrano* d'écrire une pièce sur l'héroïne de Domrémy destinée à Sarah Bernhardt.
8. « Évidemment Rostand n'a pas réconcilié les deux Frances, celle de Barrès et celle d'Anatole France, celle de Déroulède et celle de Jaurès ; mais il a satisfait les aspirations de l'une et de l'autre » (Truchet, 1983 : 45).

Bibliographie

- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie (2003). *Héroïsme et victimisation*, Paris, Exils.
- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie (2006). *Cyrano, qui fut tout et qui ne fut rien*, Paris, Les impressions nouvelles.
- BORNEMAN, Ernest (dir.) (1978). *Psychanalyse de l'argent*, trad. de l'allemand par Daniel Guérineau Paris, Presses universitaires de France.

- CAILLOIS, Roger (1950). *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard.
- CHAPIN, Emmanuelle (2005). « The Twilight of Morals: State Projects of Popular Theater in Paris, 1862-1923 », tapuscrit inédit, Université Stanford.
- CRONK, Nicholas (1996). « Introduction », dans Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, trad. Christopher Fry, Oxford, Oxford University Press, p. vii-xxii.
- DAVID, Sylvain-Christian (2003). *Alfred Jarry, le secret des origines*, Paris, Presses universitaires de France.
- DE MARGERIE, Caroline (1997). *Edmond Rostand ou le baiser de la gloire*, Paris, Grasset.
- DOUMIC, René (1896-1899). « Le théâtre », dans Louis Petit de Julleville, *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, t. VIII, *Dix-neuvième siècle*, Paris, Armand Colin, p. 82-166.
- JARRY, Alfred (1993a). « Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique », dans Alfred Jarry, *Ubu*, Paris, Gallimard, p. 315-322.
- JARRY, Alfred (1993b). « Souvenirs de Lugné-Poe », dans *Ubu*, Paris, Gallimard, p. 410-433.
- JARRY, Alfred (1993c). *Ubu*, préface de Noël Arnaud, Paris, Gallimard.
- RENARD, Jules (1935). *Journal*, Paris, Gallimard.
- ROSTAND, Edmond ([1897] 1985). *Cyrano de Bergerac*, éd. Patrice Pavis, Paris, Librairie Larousse.
- ROSTAND, Edmond ([1897] 1999). *Cyrano de Bergerac*, éd. Patrick Besnier, Paris, Gallimard.
- ROSTAND, Edmond (1903). *Discours de réception à l'Académie française*, Paris, Charpentier et Fasquelle.
- SARCEY, Francisque (1900-1902). *Quarante ans de théâtre : feuilletons dramatiques*, Paris, Bibliothèque des « Annales politiques et littéraires », t. VIII.
- TRUCHET, Jacques (1983). « Préface », dans Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, texte présenté et commenté par Jacques Truchet, Paris, Imprimerie nationale, p. 7-53.