

Cyrano

Les dessous d'un accueil triomphal

Jean-Paul Rappeneau, *Cyrano de Bergerac*, d'après l'œuvre éponyme d'Edmond Rostand, France, 1990, 135 min.

Jean-Claude Simard

Numéro 32, mai 1991

Lectures de bandes dessinées

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/025655ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/025655ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Urgences

ISSN

0226-9554 (imprimé)

1927-3924 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Simard, J.-C. (1991). Compte rendu de [*Cyrano* : les dessous d'un accueil triomphal / Jean-Paul Rappeneau, *Cyrano de Bergerac*, d'après l'œuvre éponyme d'Edmond Rostand, France, 1990, 135 min.] *Urgences*, (32), 127–139. <https://doi.org/10.7202/025655ar>

Tous droits réservés © Urgences, 1991

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

de l'ivert

Cyrano. **Les dessous d'un accueil triomphal**

CYRANO DE BERGERAC

Comédie héroïque en cinq actes, en vers.

Créée à Paris le 28 décembre 1897.

CYRANO DE BERGERAC

Un film de Jean-Paul Rappeneau, d'après l'œuvre éponyme d'Edmond Rostand.

France, 1990, 135 min.

Adaptation: Jean-Claude Carrière et Jean-Paul Rappeneau.

Images: Pierre Lhomme. Musique: Jean-Claude Petit.

Décors: Ezio Frigerio. Costumes: Franca Squarciapino.

Interprétation: Gérard Depardieu (Cyrano), Anne Brochet (Roxane), Vincent Perez (Christian), Jacques Weber (de Guiche).

Adapter à l'écran un classique littéraire est chose périlleuse. Aussi est-on en droit de s'étonner devant le succès prodigieux qu'a connu *Cyrano de Bergerac*: records d'affluence, film césarisé, oscarisable, et j'en passe. Pourtant cette œuvre possède tout ce qu'il faut pour rebuter franchement le public d'aujourd'hui. D'abord, le texte entier est en vers, et en alexandrins s'il vous plaît! Cette versification très particulière, déjà anachronique au moment où fut créée l'œuvre — le vers libre était alors en pleine floraison —, semble en notre fin de siècle rien moins que préhistorique¹!

1 À tel point d'ailleurs que, tout à fait conscients de ce redoutable problème, les scénaristes ont dû produire cinq moutures du synopsis avant de parvenir à une version suffisamment expurgée de l'original. Francine Laurendeau, qui s'est donné la peine de comparer étroitement les deux textes, résume ainsi ce lifting: «On a dépoussiéré là un passage, résumé là quatre vers en un. On a éliminé des personnages, on en a fondu d'autres, on en a même inventé (sic). Toujours en alexandrins, toujours avec fidélité» («Cyrano enchante», *Le devoir*, 9 juin 1990, p. C5).

Ensuite, la pièce originale affiche quelque prétention, ne s'adressant que trop manifestement à un public cultivé. Elle n'est d'ailleurs pas exempte d'un certain pompiérisme. Roxane, l'héroïne, est une bas-bleu, précieuse point trop ridicule, mais précieuse tout de même². Quant au héros, il est laid et, de surcroît, sa caractéristique principale, quasi exclusive, est de discourir toujours et sans cesse. Remarquons en outre à quel point le tout est susceptible de souffrir du statisme propre au théâtre, à une époque marquée par le vidéoclip. Ajoutons enfin, pour faire bonne mesure, que le film ne contient aucune violence de type hollywoodien, non plus d'ailleurs que de sexe, et que le problème de l'acculturation québécoise est aigu.

En fait, plus on y songe, plus il paraît curieux que cette « comédie héroïque » ait pu aujourd'hui générer pareil coup de cœur. Comme d'ailleurs à l'époque de sa création, où elle parut une véritable révélation, prenant d'emblée place aux côtés du Cid et d'Hernani. Il est vrai que la bravade et la gouaille y cachent l'éternel drame de l'amour inassouvi et ne rendent que plus romantique l'amour désespéré du héros. En ce sens Cyrano, nouvel avatar de don Quichotte³, rajeunit la veine chevaleresque : fierté querelleuse, code d'honneur intransigeant, souci de sa propre gloire comme seule efficace dans l'édification légitime du soi ; la pièce s'abreuve en somme à une source immémoriale. Mais prétendre tout uniment que joue à travers les siècles une telle fascination est un peu court. En fait, on se trouve en panne d'explications véritables devant la cyranomanie de l'époque (comme d'ailleurs devant celle d'aujourd'hui).

2 Coquette, superficielle, frivole, et quoi encore ! Roxane, qui exige une dentelle de mots afin de broder ses sentiments, contraignant à une dissertation sur l'amour qui veut d'elle un baiser... Heureusement que le film, sans doute inspiré par l'ennoblissement relatif du personnage à mesure que progresse l'action, a quelque peu vu à sa réhabilitation, la présentant d'entrée de jeu sous un jour un tant soit peu plus favorable...

3 Il est comme son modèle redresseur de torts. D'ailleurs la scène finale, fleurant finement le fantastique, rappelle curieusement l'épisode des moulins à vent. Sous la forme de spectres, Cyrano y combat de « vieux ennemis », ces démons qui le hantent depuis toujours et que seul il aperçoit dans toute leur insondable laideur : Mensonge, Compromis, Préjugés, Lâchetés, Sottise. Combat inégal dont la seule issue possible est la défaite assurée et, ultimement, la mort...

Pour tenter de jeter un peu de lumière sur cette épineuse question, je voudrais faire appel à l'optique privilégiée par l'École de Constance. Pour Jauss, le destinataire a une fonction historique, de sorte que l'œuvre est largement déterminée par sa réception. Peut-on trouver dans une telle approche l'explication ici cherchée? C'est en tout cas une voie qui vaut assurément l'exploration. Examinons donc brièvement les origines de *Cyrano* ainsi que sa signification pour le spectateur de l'époque. Pour ce faire, je me servirai de l'esprit général de l'esthétique de la réception, sans pour autant faire explicitement appel à l'appareil théorique qui en assure l'opérationnalisation. Comme un tel examen des conditions de réception ne relève pas d'abord de l'étude textuelle, mais de ce que Jauss appelle l'horizon d'attente — assimilé ici à l'imaginaire social et culturel —, je me limiterai à une analyse de ce champ général, c'est-à-dire que j'opérerai une critique externe (sociologique au sens large) plutôt qu'interne (sémiologique ou narratologique). Ce faisant, je m'efforcerai de naviguer entre le sociologisme mécanique et le formalisme désincarné, sans présupposer une autonomie complète de l'œuvre non plus qu'un asservissement à son ancrage social.

Quel est le contexte dans lequel naît *Cyrano*? Il est fort connu et, règle générale, les présentateurs⁴ ne se font guère faute de le rappeler. Au plan littéraire, le romantisme bat de l'aile. Le Parnasse dans le champ poétique, et le naturalisme dans les domaines conjugués du roman et de la nouvelle, sont dominants. Quant au symbolisme, s'il s'impose peu à peu, en particulier dans les domaines poétique et théâtral⁵, il risque de dater sous peu, étant donné la montée rapide de l'avant-garde scénique (Jarry). De sorte que, s'il y a bien eu quelques tentatives isolées pour renouer avec le drame en vers, ce sont le théâtre naturaliste et les pièces d'inspiration étrangère (Ibsen, Strindberg), sans oublier bien sûr la farce et le vaudeville, qui brûlent les planches. *Cyrano* éclate ainsi comme une fanfare, un mot d'ordre qui, sonnante le réveil de l'Hexagone, renoue avec Hugo par-dessus la piétaille

4 J'ai consulté à titre d'exemples récents les éditions critiques de Patrick Besnier (« Folio » n° 1487) et de Claude Aziza (« Presses Pocket » n° 6007).

5 Rostand y a d'ailleurs sacrifié quelques années auparavant avec *La princesse lointaine* (1894), drame d'inspiration toute maeterlinckienne.

dramaturgique. C'est pourquoi on a pu voir dans ses morceaux de bravoure et ses tirades brillantes une manière de néo-romantisme en même temps qu'une authentique promesse de renouvellement.

Pour ce qui est des sources, elles sont nombreuses. On note d'abord la récurrence de ce type de personnage dans les lettres françaises: Scarron, Regnard, Dumas père, Gautier même l'ont tour à tour exploité avec plus ou moins de bonheur. *Cyrano* est une authentique œuvre de cape et d'épée, d'ailleurs assez proche de celles de Dumas (clin d'œil complice, d'Artagnan fait une courte apparition dans la pièce). On y repère en outre sans trop de surprise la présence des poncifs habituels: duel, hauts faits d'arme, scène du balcon, mariage secret, départ déchirant du héros la nuit même de ses noces, ainsi de suite. Il n'est pas jusqu'aux tics du genre qui ne marquent habilement la pièce: songeons par exemple au manichéisme des personnages ou à la couleur et au clinquant issus du picaresque.

Ajoutons encore à ce contexte et à ces sources ce qu'on pourrait appeler l'inspiration thématique. *Cyrano*, c'est la revanche de l'esprit, beauté véritable, sur le charme et les attraits purement charnels. Cette veine avait été illustrée par Mme de Beaumont (*La Belle et la Bête*, dont on sait ce qu'en fera Cocteau cinquante ans après, grâce au cinématographe), mais c'est Hugo qui en est resté le chantre par excellence (*Notre-Dame de Paris*, *L'homme qui rit*). Drame intemporel des amours contrariées, quand l'âme et le corps se repoussent violemment, pathétiquement inaptes à coïncider.

Relevons enfin la genèse probable de l'œuvre, c'est-à-dire ses assises sociales et politiques: ce sont successivement Sedan, la Commune, le scandale du canal de Panama (1892-93) et le recul face aux Anglais en Afrique, recul qui culminera en 1898 avec l'épisode de Fachoda. Bref, la jeune république vacille, qui vogue de scandales en défaites; l'orgueil national est atteint de plein fouet. La pièce, qui flatte habilement le sentiment cocardier des Français⁶, était vouée au départ à un vif succès.

6 Ainsi, il est assez facile d'imaginer comment le tertiorépublicain moyen, ayant fraîche en la mémoire la défaite honteuse de 1870 aux mains de l'ennemi

Ainsi, tant le climat littéraire que le contexte social et politique, tant les sources que l'inspiration et la genèse sont largement identifiables. Pourtant, ces divers niveaux entrelacés, se fécondant mutuellement, n'expliquent pas tout. Pourquoi un triomphe jamais démenti depuis, jusqu'à l'engouement actuel? Car enfin, que peut bien signifier la défaite de 1870 pour des contemporains, québécois de surcroît? Non, c'est vraiment dans une autre direction qu'il faut chercher, celle justement de l'imaginaire social et culturel. Aussi est-il opportun de rappeler un autre contexte, souvent gommé, ou en tout cas commodément oblitéré.

La fin du XIX^e siècle est celle de la recherche des racines véritables de la patrie. Cyrano symbolise la France profonde et humiliée. Il devient ainsi le porte-parole de l'esprit national, exerçant la seule vengeance envisageable, celle des mots. Car il s'agit de l'œuvre française par excellence, celle où le plaisir de la parole, proche du bavardage insipide, atteint des sommets, celle peut-être où s'exprime le plus une fantaisie débridée, une étourdissante virtuosité verbale⁷. Le pouvoir de Cyrano est d'abord discursif. Soutenu par l'épée, il semble, blason de sa gloire propre, le pouvoir véritable. Pourtant, s'il a l'avantage de l'accessibilité, son efficace a aussi ses limites. Car son envers est une complète impuissance politique, domaine où se meut avec aisance de Guiche, le rival. Or la politique, si elle n'assure pas l'amour, n'en gagne pas moins les guerres. 1870 était la victoire de la politique sur l'esprit. *Cyrano* sera la victoire de l'amour sur les armes.

Pour saisir l'ampleur d'un tel phénomène, il y a lieu d'examiner plus à fond cette quête des racines françaises, dont l'une des expressions privilégiées fut la celtomanie et les

héritaire, ce vaincu qui, ainsi qu'on se plaisait à le déclamer à l'époque avec force trémolos dans la voix, gardait « les yeux fixés sur la ligne bleue des Vosges », comment ce tertiorépublicain, dis-je, pouvait percevoir l'épisode du siège d'Arras (Acte IV). Que représente en effet ce héros profondément hexagonal qui, au nord de la patrie, fait courageusement face à un ennemi supérieur en nombre et en armes? Était-il décemment possible de ne pas évoquer, larme à l'œil et cœur à la boutonnière, la bien-aimée Alsace-Lorraine?

⁷ Comme le note avec justesse Besnier, c'est sans doute la seule pièce du répertoire où les mots servent explicitement à occuper une durée. Durant la narration du voyage dans la Lune, « il s'agit de "tenir" un quart d'heure, le temps que soient mariés Roxane et Christian » (*éd. cit.*, p. 21).

recherches sur la Gaule. Il semble bien difficile de retracer les origines exactes d'un tel mouvement, mais il date vraisemblablement de la Renaissance⁸. Ainsi, dès le XVI^e siècle, il constituait déjà une des composantes notables du gallicanisme et, au XVII^e, la Gaule ancienne sert ici et là de cadre commode (l'*Astrée*, l'*Histoire amoureuse des Gaules*). C'est au XIX^e siècle seulement que se produit l'éclosion, alors que se crée un faisceau signifiant qui pousse des racines vigoureuses dans le triple terreau de la littérature, de la religion et de la politique. De cette fusion va naître un puissant ensemble symbolique qui servira autant le Second Empire que la III^e République.

Préparé en Angleterre par la supercherie d'Ossian, le mouvement est définitivement acclimaté par Chateaubriand. C'est la Velleda des *Martyrs*, avec son cortège de Druides, de coutumes exotiques et de dieux gaulois. Les retombées de ce courant croisent la sphère musicale (*Norma* de Bellini), mais c'est dans le champ social et politique qu'on peut en observer la véritable explosion. Cristallisée dans la geste de Vercingétorix, elle sera d'abord lancée à la fin du XVIII^e siècle par l'archéologie et l'histoire. La figure du valeureux ancêtre est présente déjà chez Michelet, mais celui-ci était par trop occupé à accréditer la fable de Jeanne d'Arc afin d'en inscrire la figure au martyrologe de la patrie pour souffrir la présence d'un second héros national. Aussi est-ce Amédée Thierry qui met vraiment sur orbite la légende. Martin, dont la monumentale *Histoire de France* accorde aux Celtes une place prééminente dans les origines de la civilisation française, y contribuera ensuite à son tour. Le tout culminera dans les fouilles d'Alésia et de Gergovie au début des années 1860. Dès lors, l'engouement sera suffisant pour que Flaubert se croie autorisé à en faire des gorges chaudes dans *Bouvard et Pécuchet*.

C'est alors que, pour la jeune et mal assurée III^e République, le mythe gaulois va devenir un modèle scolaire et culturel, voire un objet de propagande. «Les ancêtres malléables mais fiers contribuent [...] au ressourcement et à

8 Sur l'utilisation générale du celtisme dans le domaine littéraire, on se référera à Jean Markale, « Les Celtes contre l'histoire ou l'histoire contre les Celtes ? » (*NRF*, 238, oct. 72, p. 184-190).

l'édification idéologique des masses populaires, pendant que la "gauloiserie" des auteurs de boulevard et "l'esprit gaulois" vanté par les critiques littéraires de bas étage parachèvent [la] conquête des âmes»⁹. Comme le résumera excellemment André Fermigier, faisant allusion à l'expression scolaire devenue dès ce moment monnaie courante dans les livres d'histoire de l'époque: «Alésia, c'est Sedan, la Gaule est le territoire sacré de la patrie, et Vercingétorix devient le symbole de la résistance populaire à la fois aux hordes germaniques, à la férocité prussienne et à César»¹⁰. Pourquoi César? Parce que le combat pour la laïcité fait alors rage et divise la société de l'époque en deux clans irréductibles. La forme principale de cette sécularisation est bien sûr l'école laïque que prône Ferry, et à laquelle s'oppose farouchement l'Église. Pour le partisan de la sécularisation, il s'agit donc de combattre le pape, nouveau César venant, comme celui qui autrefois défit le champion de l'indépendance gauloise, de l'abhorrée Rome.

À partir de ce moment, de nombreuses statues du héros seront érigées un peu partout en France¹¹. C'est dans ce climat de celtomanie galopante que Jullian publie en 1901 son magistral Vercingétorix. Lorsque paraît Cyrano, une couche importante de la population française est donc depuis un bon moment à la recherche d'un nouveau héros national qui, contrairement à Jeanne d'Arc, serait laïque et non baptisé, de préférence frondeur et libre-penseur. C'est dans un tel horizon d'attente qu'est jouée la première et que prennent tout leur sens des remarques telles celle du notoire critique Francisque Sarcey venu assister à une représentation deux semaines plus tard: «Voilà le joyeux soleil de la vieille Gaule qui, après une longue nuit, remonte à l'horizon. Cela fait

9 Jean-Pierre Rioux, «Autopsie de "Nos ancêtres les Gaulois"», *L'histoire*, 27, oct. 80, p. 86.

10 «Nos ancêtres les Gaulois», *Sélection hebdomadaire du Monde*, 10 au 16 juil. 1980.

11 Est-il besoin de rappeler le célèbre épisode de 1903, Combes, président de la République, venant en personne à Clermont-Ferrand dévoiler le Vercingétorix sculpté par Bartholdi, statue représentant la liberté glorieuse qui ne se rend jamais, et dont l'esprit inspirait déjà, du même sculpteur, une statue autrement plus connue qui orne aujourd'hui encore le port de New York (la statue de la Liberté date en effet de 1886)?

plaisir : cela rafraîchit le sang! »¹². C'est tout à l'heure seulement que s'éclairera la dimension véritable de l'allusion au sang, mais déjà se profile sous un nouveau jour la vague de fond qui porte Cyrano depuis ses tout débuts. Pourtant cela ne suffit pas et il faut encore examiner une toute dernière composante de cet accueil, peut-être la plus significative au plan de l'imaginaire social et culturel.

Depuis quelques années, de nombreuses études ont mis à jour le climat fascisant de la fin du XIX^e siècle en France¹³. On tend maintenant à penser que, si l'expression paroxystique du fascisme est comme on le sait allemande, les origines de cette idéologie néfaste remontent à la France des années 1870 à 1914. La pensée raciste et prétotalitaire serait en fait une création hexagonale indigène. Fusion risquée d'un socialisme antimarxiste d'extrême gauche et d'un nationalisme monarchiste d'extrême droite, ce « préfascisme » (Winock) serait né d'une opposition commune à la « comédie du parlementarisme » républicain, l'ennemi à abattre étant au fond l'individualisme conquérant du XIX^e siècle dont libéralisme et parlementarisme bourgeois sont les deux mamelles. Cette conjonction inattendue de deux idéologies apparemment irréconciliables entraînera l'époque dans une xénophobie tranquille, voire un racisme caractérisé. L'aliment d'une telle dérive? Une crispation antidémocratique née de la crainte de la dégénérescence¹⁴, que la naissance du mouvement des Décadents n'aura évidemment pas contribué à apaiser. Il ne manque à ce cocktail explosif qu'un catalyseur. Selon un schéma que l'Allemagne hitlérienne ne nous a rendu que trop familier, ce sera le Juif¹⁵. Le

12 *Quarante Ans de Théâtre*, T. VIII, texte reproduit dans Aziza, *éd. cit.*, p. 335.

13 Je songe entre autres à Zeev Sternhell, *La droite révolutionnaire 1885-1914*. Les origines françaises du fascisme (Paris, Seuil, 1978, repris dans « Points-Histoire » n° 69, 1984), de même qu'à Bernard-Henry Lévy, *L'idéologie française* (Paris, Grasset et Fasquelle, 1981, repris en « Livre de Poche » n° 5739, 1983). Ce qui suit s'inspire librement de chacun de ces deux ouvrages, bien qu'à mon sens, il y ait lieu de n'utiliser qu'avec beaucoup de précaution celui de Lévy qui, maniant sans vergogne aucune l'amalgame douteux aussi bien que l'insinuation assassine, verse trop facilement dans le simplisme outrancier.

14 Que Gobineau avait apprêtée au goût du jour, dans son monumental *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1855), réflexion convulsive sur la décadence des civilisations.

15 Rappelons que *La France juive* (1886), best-seller de l'inénarrable Drumont, chantre du racisme populaire et professionnel acharné de

nationalisme militant et humilié prendra alors la forme exacerbée que l'on devine sans peine. Et quand paraît la pièce de Rostand, la fameuse affaire Dreyfus, née quelques années plus tôt, battra son plein¹⁶, regroupant contre un obscur attaché militaire qui a l'insigne défaut d'être juif, la droite cléricale, antisémite et « nationaleuse ». Car pour elle, l'ennemi vient tout à coup d'acquérir un visage. Stimulées par cette personnalisation imprévue, les forces de la réaction vont se livrer à une véritable surenchère frisant l'hystérie collective. Poliakov, historien reconnu de l'antisémitisme, a pu écrire à ce propos : « Il est difficile de donner une idée de la force des sentiments investis dans l'Affaire, à l'échelle, peut-on dire, universelle. Le témoin Léon Blum comparait l'affaire Dreyfus à la Révolution française, ou à la guerre de 1914-1918 »¹⁷. De sorte qu'une hypothèse se dégage tout naturellement : cette charge affective inouïe que cristallise Dreyfus est celle-là même qui va aussi porter *Cyrano*. Parce que chacun incarne à sa façon, ailleurs que dans les livres ou un passé poussiéreux, le Juif et le Héros. En d'autres termes, Vercingétorix, ce valeureux guerrier, cet illustre ancêtre auréolé de gloire, c'est dans *Cyrano* qu'il va prendre forme¹⁸. *Cyrano*, qui répond à l'intense horizon d'attente appelant de ses vœux une figure hors du commun, ne sera que la face positive¹⁹ dont le Juif

l'antisémitisme, connu 114 éditions en un an... C'est vraisemblablement des années 1897-1898 que datent aussi les *Protocoles des sages de Sion*, ce lamentable faux, opuscule forcené et profondément venimeux qui inspirera à peu près tout ce que le XX^e siècle compte d'idéologues antisémites, Hitler y compris.

16 *J'accuse*, le céléberrime brûlot de Zola, est lancé au début de 1898, quelques semaines à peine après la création de la pièce.

17 Léon Poliakov, *Histoire de l'antisémitisme*, coll. « Pluriel », n° 8371, Paris, Calmann-Lévy, 1981, T. II, p. 301.

18 Comme il s'était auparavant incarné passagèrement dans l'épisode tragico-comique du « brave général Boulanger », ce dictateur avorté d'opérette.

19 La caractérisation mythique des Gaulois était à présent largement arrêtée : courageux, ombrageux, soucieux de combats glorieux, frondeurs, généreux et individualistes. Or il se trouve que ces traits sont exactement ceux qui décrivent parfaitement *Cyrano* et les cadets de Gascogne dont il n'est bien sûr que la quintessence, l'exemple-type. Rostand fait d'ailleurs de son héros un Gascon d'origine, alors qu'on le sait, le *Cyrano* historique fut un Parisien pure laine. Transparente, la manœuvre tend à cautionner par le caractère traditionnellement accolé au Gascon les nouvelles particularités de l'esprit gaulois : hablerie et pétulance, épiciées d'un rien d'insolence. Flamberge impénitent, si *Cyrano* est sacré gascon, c'est pour mieux accéder à la gauloiserie par excellence.

est l'avers, tous deux issus d'un identique et dévastateur investissement libidinal. Fureur vengeresse et triomphe déliant, ou les deux faces d'un Janus déchaîné.

Aristote faisait de la catharsis le principe même de l'action tragique. Plutôt que de le servir, c'est la passion torrentielle qui use ici du théâtre, pendant que se joue dans la ville une catharsis meurtrière. Où s'arrête à présent la scène ? Et la rue ?

Ainsi, tant le climat littéraire que le contexte social et politique, tant les sources que l'inspiration et la genèse étaient largement identifiables. Mais cette nouvelle atmosphère de nationalisme exacerbé, avec sa repoussante excroissance protofasciste, surdétermine profondément la réception d'un personnage récurrent des lettres françaises, dont la seule existence n'aurait pas suffi à expliquer un aussi extraordinaire succès. Peut-être même un tel contexte a-t-il joué dans la conception de l'œuvre ? Quoi qu'il en soit de cette question, l'existence d'un tel imaginaire social et culturel contribue en tout cas à éclairer d'un singulier relief la stylisation appuyée du personnage que ne vient tempérer aucun réalisme, aucune analyse psychologique sérieuse. Entre autres, la pièce reste totalement muette sur le moteur principal de l'intrigue : pourquoi Cyrano accepte-t-il de prêter à Christian sa voix, son esprit, son âme même, devenant ainsi le principal artisan de son propre malheur ? Qu'est-ce qui le pousse à mettre ainsi le doigt entre l'arbre et l'écorce ? L'œuvre de Rostand n'est en aucune manière un drame introspectif, qu'il était devenu courant d'identifier aux œuvres d'origine étrangère popularisées par le *Théâtre de l'Œuvre* de Lugné-Poe²⁰. Notons dans le même sens la truculence de Cyrano. Peut-être Rostand payait-il ainsi sa dette au symbolisme, mais reste que la *commedia dell'arte* n'est pas loin ; ce personnage fanfaron et malheureux en amour n'est-il pas très typé ? D'un point de vue « actantiel », *Cyrano* est-il vraiment autre chose qu'un Matamore plus

20 Là-dessus, voir à nouveau Sarcey qui, traduisant un sentiment général, rejette ce qu'il appelle avec condescendance les brumes du nord : « Quel bonheur ! Quel bonheur ! Nous allons donc enfin être débarrassés et des brouillards scandinaves et des études psychologiques trop minutieuses, et des brutalités voulues du drame réaliste » (*Quarante ans de théâtre*, cité *ibid.*).

crédible, alors que le falot Christian serait Pierrot et Roxane, froide et distante, Colombine²¹? Ainsi, sinon naturelles, les invraisemblances nombreuses de la pièce semblent en tout état de cause crédibles : être tout à la fois « philosophe, physicien, rimeur, bretteur, musicien, et voyageur aérien » (acte V), à quoi il faudrait ajouter dramaturge et polémiste, c'est un peu beaucoup pour un seul homme; mettre en déroute à soi seul cent ennemis, à une époque où existe le fusil, c'est aller bien vite en besogne; à l'instar de Villon, se fendre d'une ballade qui, pour être improvisée, n'en est pas moins remarquable, tout en taillant et estoquant ferme, voilà qui n'est pas rien; faire surgir directement son héroïne à travers les lignes ennemies, dans un carrosse-nourriture issu en droite ligne d'un conte de fées, c'est solliciter jusqu'à sa limite extrême la bienveillante crédulité du spectateur. D'ailleurs, puisqu'il est question de Roxane, Rostand ne fait-il pas aussi de son héros un amoureux transi, attaché sa vie durant à une seule femme désespérément inaccessible, alors que le personnage historique fut plutôt un libertin consommé, voire un homosexuel avoué? L'addition de tous ces éléments, dont certains accusent volontiers leur origine picaresque, embellissent manifestement le modèle et contribuent à faire de Cyrano un personnage émouvant certes, mais tout en jactance et sans épaisseur réelle. Un héros de carton-pâte. D'où le fait que cet homme bravache et frondeur, jovial et généreux, cet insatiable bretteur, tende parfois à confondre émotion et sensiblerie, courage et témérité, héroïsme et affectation.

Cette stylisation résolue du personnage explique partiellement comment a pu s'opérer le passage au cinéma. Le pittoresque de Cyrano, son côté baroque, appellent assez spontanément la mise en image. Mais le raccordement à l'image se fait encore à un autre niveau. Le cinéma, on le sait, naît en décembre 1895 grâce aux frères Lumière. Cette coïncidence temporelle trahit une parenté structurelle²²: si la transposition cinématographique a pu s'effectuer de manière

21 Quelques années auparavant (1890), Rostand avait proposé à la Comédie-Française *Les deux Pierrots ou le Souper blanc*, une pièce en un acte mettant en scène deux Pierrots aussi antithétiques que complémentaires qui se disputent l'amour de Colombine...

22 Rappeneau effectue d'ailleurs lui-même le rapprochement dans une entrevue accordée à Michel Buruiana (*Séquences*, 147-8, sept. 90, p. 59).

plutôt séduisante, c'est que Cyrano est un personnage déjà largement stylisé. C'est cette complicité qu'a bien perçue le cinéaste, qui a encore accentué les effets naturellement grossissants du médium filmique, par exemple dans l'utilisation fréquente du gros plan.

Dans la même veine, il y a lieu de relever une deuxième coïncidence temporelle révélant un nouvel isomorphisme formel. Il s'agit de la bande dessinée. On sait que, médium vivant et mourant avec l'image, elle naît, tout comme le cinéma, à la même époque²³. Or la nature iconique de son matériau exige aussi une stylisation poussée. Le personnage de Cyrano annonce clairement l'univers aseptisé de la BD, avec sa truculence matamorienne, sa franche exubérance, ses anti-héros, aussi enfantins que fondamentalement ingénus²⁴, mais aussi sa rédhibitoire chasteté²⁵. De sorte que la jonction *Cyrano*-BD s'effectue tout naturellement au niveau de la structure formelle, comme l'analyse de la celtomanie cernait spontanément un contenu, une charge idéologique latente. L'œuvre a pu être reçue à notre époque auprès des jeunes parce qu'elle sait éveiller des résonances nombreuses, tant au niveau stylistique propre au cinéma qu'à celui du procès de caractérisation très particulier qui institue en son essence la BD²⁶. En ce qui a trait par ailleurs à la charge idéologique latente qui alimente secrètement le chef-d'œuvre de Rostand, est-elle de nos jours réactivée sous une autre forme? En d'autres termes, existe-t-il aujourd'hui un contexte idéologique rappelant de manière édulcorée celui de la Belle Époque? La question mérite certes d'être posée. Quant à élaborer une

23 Étant donné l'atmosphère tout à l'heure décrite, s'étonnera-t-on que l'un des ancêtres français de la bande dessinée soit un personnage breton? Il s'agit de Bécassine, qui paraît dès 1905 dans *La semaine de Suzette*.

24 Cyrano, cet ingénu s'émouvant aux larmes de ses propres lettres, pourrait bien d'ailleurs être l'un des premiers en date.

25 Proverbiale, cela va sans dire, dans de nombreuses séries classiques de BD, par exemple *Astérix* et *Tintin* où les rares femmes sont systématiquement stéréotypées ou caricaturées (la misogynie d'Hergé est d'ailleurs, on le sait, un cas).

26 Une analyse sérieuse des conditions actuelles de réception devrait certainement prendre en compte la résurgence moderne des Gaulois dans la BD: je fais allusion bien sûr au magnifique *Alix* de Jacques Martin, mais surtout à *Astérix* dont la prodigieuse audience constitue rien moins qu'un phénomène de civilisation.

réponse sérieuse, cela m'amènerait manifestement à excéder les dimensions de cette rubrique, que j'ai déjà passablement sollicitées. Aussi est-il amplement temps de conclure.

Cyrano est un chef-d'œuvre, chacun en conviendra aisément. Mais s'il a su s'élargir finalement à la dimension mythique, c'est qu'au bon moment, Rostand a été en mesure de fondre en un tout harmonieux sources, inspiration thématique et climat littéraire. Pourtant, cette fécondation mutuelle de diverses strates signifiantes n'eût jamais dépassé le stade de l'œuvre brillante si n'avait joué en sa faveur un contexte social et politique éminemment favorable. Surtout, si elle n'avait participé dès l'abord d'un imaginaire social et culturel absolument unique qui lui a ouvert toutes grandes les portes de la légende. De sorte que *Cyrano* n'a jamais eu à franchir le seuil du mythe; il s'y mouvait à l'aise dès sa conception, paroxysme incarné dans des signes, symbole se balançant au creux d'une puissante mythologie. Par quel mécanisme exact Rostand a-t-il pu coiffer cette lame mugissante d'une écume éblouissante? La chose importe assez peu au fond. Car si l'analyse arrive parfois à décomposer le prisme, rarement parvient-elle à traverser le miroir. Ces perles d'écume qui scintillent de loin en loin sur l'océan des âges sont à elles-mêmes leur propre justification. À la fin, quand tout a été dit, il reste ces gouttes de cristal liquide, il reste cette irisation, éperdue de lumière. Et cela, heureusement, suffit.

Jean-Claude Simard