

Sommaire

Avant-propos	7
Introduction	9
Chapitre 1 Aux origines de Cyrano : Savinien.....	17
Chapitre 2 Réflexions : les lectures d'Edmond Rostand sur la scène	25
Chapitre 3 Le Premier Aveu de Cyrano ou l'articulation des poétiques.....	41
Chapitre 4 Questions de structure et de genre : l'hyper-théâtre	51
Chapitre 5 Une Écriture contrapuntique	69
Chapitre 6 Les Doubles et la question de l'identité.....	77
Chapitre 7 Indépendance d'esprit et solitude amoureuse : les paradoxes de la liberté de Cyrano	87

Chapitre 8

Le Théâtre dans le théâtre.....95

Chapitre 9

La Gourmandise du verbe109

Chapitre 10

L'Esprit et la lettre.....119

Bibliographie131

Avant-Propos

On pourra s'étonner qu'un spécialiste du grand âge classique – 17^e et 18^e siècle –, et notamment du vrai Cyrano de Bergerac, se concentre ici sur la pièce d'Edmond Rostand. Mais cette pièce m'accompagne depuis sa découverte à l'adolescence. Devenu enseignant au lycée, je l'ai mise au programme de mes classes en œuvre complète ; à l'Université, c'est en cours de stylistique pour les Licences ou la préparation au CAPES, qu'elle m'a offert d'excellents extraits. Sa mise au programme de l'agrégation pour la session de 2022 m'a donc naturellement offert l'opportunité de réunir un certain nombre de travaux anciens et nouveaux sur ce texte exceptionnel.

Introduction

Mythe, thème et variations, tel est le sous-titre de l'ouvrage de Laurent Calvié consacré à *Cyrano avant Rostand*¹. Or cette association est, à plus d'un titre, paradoxale : Cyrano de Bergerac, avant la comédie héroïque de 1897, n'est qu'un illustre inconnu, pour reprendre un autre titre², donc bien loin de constituer un mythe littéraire. Sans doute le devient-il par la suite, quoique cela demeure discutable : suffirait-il qu'une pièce de théâtre devienne un succès et donne lieu à quelques réécritures pour hisser son héros, son personnage éponyme à un tel rang ? Si Laurent Calvié joue certes sur les mots et suit une définition assumée comme non littéraire du terme de mythe (« du dépassé et réfuté par la science moderne »³), cette licence s'éloigne fortement de l'acception usuelle du mythe, conçu comme une parole qui explique les causes d'un certain phénomène, qui exprime une vérité profonde, qui relie histoire et signification.

Et pourtant, ce personnage acquiert bien une dimension légendaire⁴ dès l'instant où il est porté sur la scène du Théâtre de la Porte-Saint-Martin le 28 décembre 1897. De là, bien souvent,

¹ Laurent Calvié, *Cyrano avant Rostand. Mythe, thème et variations*, Toulouse, Anacharsis, « Griffes, essais », [2004] 2019.

² Paul Mourousy, *Cyrano de Bergerac. Illustre mais inconnu*, Monaco, Éditions du Rocher, 2000.

³ *Op. cit.*, p. 9.

⁴ Si l'on suit la définition du Littré de 1873 : « le mythe est un trait fabuleux qui concerne les divinités ou des personnages qui ne sont que des divinités défigurées ; si les divinités n'y sont pour rien, ce n'est plus mythe, c'est légende ; Roland à Roncevaux, Romulus et Numa, sont des légendes ; l'histoire d'Hercule est une suite de mythes. Il n'est pas nécessaire que le mythe soit un récit d'apparence historique, bien que c'en soit la forme la plus ordinaire ».

deux démarches critiques opposées pour rendre compte de la part de recherche de l'auteur sur le véritable *Cyrano* et de la part d'invention dans la mythification du héros : les uns, tel Laurent Calvié, rendent hommage à l'érudition de Rostand, tandis que d'autres, à l'instar du fort sévère Émile Magne (auteur d'un ouvrage intitulé *Les Erreurs de documentation de « Cyrano de Bergerac »*) dénoncent l'entreprise sinon comme une mystification, du moins comme une suite d'inexactitudes.

Une telle démarche, outre qu'elle ressortit à une habitude des plus académiques, serait sans doute à interpréter comme justement la preuve de la réussite du dramaturge à *faire vrai* ; tout ce qui importe dans un théâtre *a fortiori* romantique : celui de Victor Hugo a déjà bien pris ses aises avec l'histoire d'Espagne. Une des réussites de Rostand, dans cette pièce, et à laquelle je m'intéresserai ici, consiste à appuyer la vraisemblance dramatique sur le réalisme historique de telle façon qu'il dépasse largement la maxime de Boileau selon laquelle « Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable » (*Art poétique*, chant III) et qu'il renverse même le rapport entre inspiration historique et création littéraire : c'est en cela que l'on peut parler d'une mythification, au sens d'un processus – sans nécessairement pouvoir parler d'un résultat, à savoir que *Cyrano* devienne un mythe littéraire, au même titre que Dom Juan.

Mon hypothèse est que ce processus poétique essentiel dans le succès de la pièce tient à un double jeu d'inspiration, tant historique que littéraire, qui fait de cette œuvre un drame hyperromantique, en quelque sorte anachronique en 1897, aussi inattendu que sourdement espéré par un public qui ne le savait pas encore. Une sorte de romantisme, donc, qui ne pouvait pas naître à l'époque romantique, puisqu'il se nourrit autant de cet héritage littéraire de l'écrivain que de la nostalgie qu'en aura désormais durablement le public. Le théâtre dans le théâtre sur lequel s'ouvre la pièce inaugure en même temps une dramaturgie réflexive et

métathéâtrale, qui joue de la forte théâtralité de la pièce pour exprimer une *vérité* poétique.

En 1898, le gouvernement de Félix Faure (1895-99) mène une politique libérale modérée, protectionniste. Fin de siècle, la période a vu l'essor du naturalisme, du décadentisme, du nihilisme en littérature et dans les arts. Zola constate une atmosphère morose dans *L'Œuvre* (1886) : « c'est une faillite du siècle, le pessimisme tord les entrailles, le mysticisme embrume les cervelles »⁵. Le théâtre se fait le reflet d'un siècle devenu commerçant où les écoles sont clairement séparées : chaque scène a son genre, pour convenir à son public. Le théâtre naturaliste, le théâtre de boulevard, le théâtre social d'Antoine (Curel, Mirbeau), la veine poétique et symboliste, le mélodrame historique... l'opéra de Saint-Saëns, les dramaturges du Nord et leurs épigones. Mais le souvenir de Victor Hugo, mort en 1885, plane encore sur la scène française... et dans le cœur d'Edmond Rostand qui déclarait, entre autres, dans *Le Cantique de l'aile* : « Devant Hugo, toujours, je m'agenouille⁶ ». Une lecture de *L'Aiglon* (1900) y voit cette ombre à travers le souvenir de Napoléon : son descendant incapable d'en assumer l'héritage serait le double du dramaturge impuissant à dépasser un modèle dont il ne peut se détacher⁷. C'est d'ailleurs ce que répète à l'envi toute une partie de la presse, qu'« un Victor Hugo nous était né » :

La presse a été unanime à consacrer le succès de *Cyrano de Bergerac*. Toute la critique a salué dans M. Edmond Rostand un

⁵ Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier, 1886, p. 486.

⁶ Edmond Rostand, « Les Douze travaux », in *Le Cantique de l'aile*, Paris, Charpentier et Fasquelle, [1915], 1922, p. 229.

⁷ À ce sujet, voir l'excellente préface de *L'Aiglon* par Sylvain Ledda : Edmond Rostand, *L'Aiglon*, S. Ledda (éd.), Paris, Flammarion, « GF », 2018.

écrivain merveilleusement doué, en qui on trouve la verve d'Alexandre Dumas et la puissance poétique de Victor Hugo.⁸

D'où une lecture récurrente de l'œuvre qui semble l'évaluer à l'aune des grands drames hugoliens et de cette tentative rostandienne d'égaliser le maître, comparant Cyrano tantôt à Ruy Blas, tantôt à Don César. D'où encore, donc, une lecture qui tente d'évacuer cette dernière qui enfermerait ce chef-d'œuvre unique en fin de siècle, dans un processus d'imitation par grossissement, ou dans un jeu de pastiche plus ou moins réussi. Ainsi Clémence Caritté et Florence Naugrette ont-elles tenté de rompre en visière à cette perspective historique⁹ ou historiciste. Rebondissant sur la remarque de René Doumic selon lequel « l'antithèse romantique veut que dans un corps difforme habite une belle âme. Cyrano est cette antithèse qui marche », la première signale qu'il s'agit là d'une réduction du mouvement romantique à l'opposition grotesque-sublime, faisant de Cyrano un parangon du héros romantique révolté et idéaliste. Elle reproche ainsi à cette réception (mais peut-on critiquer les vues d'un public contemporain de la pièce qui l'a, de surcroît, adorée) de se focaliser sur ce nez exhibant la difformité du héros, comme la bosse de Quasimodo : « On constate, là encore, à quel point l'observation des contemporains véhicule une image sommaire du romantisme et de l'œuvre rostandienne en la personne du héros sombre mais qui se soutient par son verbe¹⁰ » :

Il serait plus juste, pour rendre compte du romantisme de l'œuvre, d'évoquer une esthétique du mélange protéiforme,

⁸ *Le Petit Parisien, supplément littéraire illustré*, 2 janvier 1898-25 décembre 1898, n°465-516, p. 14.

⁹ Clémence Caritté et Florence Naugrette, « Cyrano de Bergerac, drame romantique attardé ? Une légende à déconstruire », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 118^e Année, n°4 (Octobre-décembre 2018), p. 835-844.

¹⁰ *Ibid.*, p. 838.

l'énergie, le souffle, la conception du spectaculaire, le souci d'un théâtre populaire, le respect des mouvements intérieurs, ce cri lancé, enfin, qui, avec le public, « cherche une *rencontre* et non une *conversion* ».¹¹

De fait, c'est aussi au regard du modèle hugolien que la pièce a aussi été déjugée par une partie de la critique, comme Victor Méric qui stigmatise le manque d'invention (un Don César auquel Rostand se serait contenté d'accoler un faux nez), ou Jean Rictus qui souligne la pauvreté des vers de la pièce¹². Ainsi, dès sa réception et jusque dans la tradition des manuels scolaires, se répète en écho cette classification de *Cyrano de Bergerac* comme une œuvre de « récapitulation », selon la formule de Jules Lemaître, plutôt que de « renouvellement¹³ », faisant de Rostand le « dernier Romantique ». Néanmoins, il convient de nuancer certains points : il a longtemps été d'usage de définir la fin du romantisme à la chute des *Burgraves* de Victor Hugo en 1843. Mais, premièrement, il s'agirait du drame romantique hugolien (Musset connaît un réel succès à partir de 1847), deuxièmement, le romantisme subsiste dans le roman avec Balzac et Stendhal qui allient la vision historicisée du monde mettant le sujet au centre de sa perception et le registre réaliste (sauf que leurs héros sont bien souvent « si peu héros en ce moment »)... et c'est aussi oublier le second théâtre de Hugo, écrit pendant l'exil, la production théâtrale de Dumas... d'une manière générale, on peut dire que le romantisme survit même jusqu'aux derniers écrits de Victor Hugo... *a minima* jusqu'à ses derniers grands romans.

¹¹ *Ibid.* La citation finale est extraite de Pierre-Aimé Touchard, *Grandes heures de théâtre à Paris*, Librairie académique Perrin, 1965, p. 79.

¹² Voir : Jean Rictus, « Un Bluff littéraire, le cas Edmond Rostand », Paris, Sevin et E. Rey, Libraires, 1903.

¹³ Voir : Jules Lemaître, *Impressions de théâtre*, 10^e série, 8^e édition, Paris, Boivin & Cie, 1898, p. 341-342.

Inversement, se détachant de cette approche qui relie inlassablement *Cyrano de Bergerac* au romantisme, en ce qu'elle peut avoir de réducteur, Clémence Caritté, dans son chapitre pour Ellipses¹⁴, ne cesse de minorer les liens entre Rostand et ses prédécesseurs romantiques, jusqu'à souligner combien la scène du balcon ne devrait pas grand-chose à Shakespeare, pour finalement la rendre à l'esthétique hugolienne. Elle démultiplie ainsi les sources d'inspiration, avec justesse, du conte de fées, de l'opéra, de la danse, du cirque, mais à chaque fois pour conclure d'un « *en définitive*, Edmond Rostand semble proposer une déclinaison merveilleuse du grotesque hugolien¹⁵ » ; « *en définitive*, l'intrigue de *Cyrano* progresse à coup de numéros¹⁶ », une succession de clôtures qui n'en finit pas, lapsus du critique qui souligne combien le chef-d'œuvre de Rostand est irréductible à tel ou tel prisme de lecture¹⁷.

C'est que le dramaturge ne cesse de démultiplier les allusions littéraires, plus ou moins évidentes, les références à telle ou telle esthétique (allant du roman de chevalerie du Moyen-Âge à ses contemporains, tels que Banville ou Laforgue, en passant par la parodie de Cervantès, Shakespeare, la préciosité qu'il a bien étudiée, le roman picaresque, la *Commedia dell'Arte*, la *comedia de capa y espada*, etc.). Tant et si bien que le critique ne sait plus où ni à quoi

¹⁴ Clémence Caritté, « Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac* », in *Agrégation de Lettres 2022*, Jean-Michel Gouvard (dir.), Paris, Ellipses, 2021, p. 335-412.

¹⁵ *Ibid.*, p. 384 (je souligne).

¹⁶ *Ibid.*, p. 393 (je souligne).

¹⁷ Et c'est bien ce que démontre par ailleurs l'auteurice. Car, en dépit de ce point quelque peu critique sur ce chapitre rédigé dans un délai fort court pour une collection spécialisée dans les concours, il convient de rappeler que Clémence Caritté est une véritable spécialiste de ce texte auquel elle a consacré sa thèse : *Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand. Une pièce « mythique » au cœur de l'atmosphère fin de siècle*, dirigée par Sophie Basch, et soutenue en Sorbonne le 3 déc. 2018. Voir aussi son étude en collaboration avec Joël July : Paris, Atlante, « Clefs concours - Lettres XIX^e », 2021.

rattacher ce drame qui fut tout et qui ne fut rien. Il y a bien là une gêne du critique comparable à celle de l'enseignant à qui l'élève fait remarquer que les caractéristiques du baroque (goût pour la merveille, mouvement, refus des règles, antithèse, etc.) se retrouvent dans le romantisme. L'analogie est d'ailleurs pertinente pour ce drame qui met en scène un auteur baroque et précieux. Ce que semble bien avoir saisi l'érudit Rostand.

Mais, d'un autre côté, il faut aussi penser que cette pièce jouit depuis sa création d'un véritable succès populaire, succès qui la fit d'ailleurs mépriser des critiques, comme le rappelle Willy de Spens dans sa préface : un théâtre bon, tout au plus pour le Théâtre National Populaire (pourtant devenu si peu « populaire »), aux côtés de celui de Camus. Or, « le peuple », dans sa grande majorité, comprend-il encore ces allusions et ces références ? Témoins les notes essentielles dans les éditions de poche, les coupes dans les versions filmées¹⁸...

C'est que l'écriture de la pièce ne fonctionne pas sur une simple recette, une addition d'ingrédients « qui marchent » : à la façon d'un plat-signature, elle recèle aussi une certaine magie dans sa composition, dans la façon d'incorporer tous les éléments, dans le tour de main ou de plume qui les relie. Et c'est ce que l'on tâchera d'analyser à travers ces dix études.

S'il est d'usage – et l'on y sacrifiera aussi – de souligner combien cette pièce est écrite pour la scène afin d'offrir un spectacle total, il convient justement de souligner combien elle est *écrite*, combien elle relève d'un véritable travail littéraire, ce qui est loin de constituer un défaut, car l'exhibition du verbe est

¹⁸ Dans la version de Jean-Paul Rappeneau, par exemple, à l'acte I scène 4, quand un spectateur répond à Cyrano qu'il n'est pas Samson, la réplique du héros (« Voulez-vous me prêter, Monsieur, votre mâchoire ? » v. 216) est coupée. Inversement, dans *Ridicule*, Patrice Leconte prête ce trait d'esprit au marquis de Bellegarde (Jean Rochefort) qui l'explique alors à son interlocuteur.

justement au cœur de sa poétique dramaturgique, geste et parole, et ainsi du plaisir esthétique qu'elle procure.

Chapitre 1

Aux origines de Cyrano : Savinien

Dès 1898, certains critiques comme Émile Magne ont souligné les inexactitudes historiques de la pièce, en particulier à propos du héros éponyme ; notons d'ailleurs que ces corrections sont elles-mêmes aussi sujettes à caution, tant le vrai Cyrano de Bergerac demeurait encore méconnu. Sans reconstituer ici toute une analyse de ce qui relève de la réalité historique – du moins telle qu'elle est attestée en 1897 – et de ce qui tient de l'invention, il s'agira de faire un point synthétique sur la question en nous focalisant sur le travail de reconstitution de Rostand, travailleur acharné, ses choix, les libertés prises qui l'inscrivent dans une tradition tout en marquant sa singularité.

Notamment grâce au témoignage de son épouse Rosemonde Gérard¹⁹, on sait qu'Edmond Rostand était un énorme travailleur, érudit, passant des jours et des nuits à sa table de travail, malade à l'idée de la page blanche. Et elle-même confirme les travaux des exégètes sur les sources de son mari. Il a donc compulsé de nombreux ouvrages sur la période, à commencer par *Les Grotesques* de Théophile Gautier (1834), qui remettent à l'honneur les poètes baroques – ceux-là mêmes que met à l'écart Boileau et qui sont donc faits pour plaire à la génération romantique, à celle du Cénacle – sans oublier la *Bibliographie des fous* de Charles Nodier. Il lit aussi *Le Dictionnaire des Précieuses* de Somaize, où il est fait mention de Roxane (Magdeleine Robineau) et de son

¹⁹ Elle a consacré un ouvrage à son époux : Rosemonde Gérard, *Edmond Rostand*, Paris, Fasquelle, 1935.

époux de Neuville avec qui elle est restée six ans. Il parcourt la « Bibliothèque gauloise » de Paul Lacroix, *alias* le Bibliophile Jacob qui réédite nombre de textes de ces auteurs baroques, dont la plupart des œuvres de Cyrano de Bergerac, auxquelles il consacre deux tomes annotés avec la préface de Lebret aux *États et Empires de la Lune et du Soleil*, qui présente la biographie du poète.

Ces références lui offrent une véritable culture de la première moitié du 17^e siècle. Il y rencontre les Précieuses dans une vision qui dépasse la caricature qu'en fait Molière dans *Les Précieuses ridicules*, et que ce dernier nuance d'ailleurs quelque peu dans *Les Femmes savantes*. Il y fréquente les grands noms de la poésie, comme Voiture, qui est mentionné durant la scène du Balcon (peu avant que Christian ne demande un baiser), Saint-Amant et Chapelain (II, 5²⁰), tandis que dans le *Théâtre français* de Samuel Chapuzeau, il trouve les noms de ces académiciens « dont pas un ne mourra », parmi lesquels, Balthazar Baro, l'auteur de *La Clorise*. Il lit *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé et se rend compte que c'est bien un chef-d'œuvre, un roman certes fleuve, mais bien plus fin que ce que l'histoire littéraire a pu prétendre. Lisant Cyrano en ses lettres diverses, il perçoit alors la verve satirique du poète baroque qui peut se montrer tantôt burlesque, tantôt précieux. Dans la biographie de Lebret, il est fasciné par ce duelliste au long nez et dont il est dit qu'il aurait affronté cent hommes.

Toutes ces lectures le confortent dans l'idée que le nez de Cyrano était important : outre les biographies qui se répètent les unes les autres, *Les États et Empires de la Lune* le confirme. Les Sélénites indiquent l'heure avec leur visage qui sert de cadran solaire, grâce à leur long nez. Conformément au motif baroque du *mundus inversus*, les nez camus sont déconsidérés sur la Lune, tandis que les grands y sont signes de beauté et de qualités morales :

²⁰ Les chiffres romains désignent les actes et les chiffres arabes, les scènes. L'édition de référence de cet ensemble d'études est celle établie par Patrick Besnier : Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Gallimard, folio, 1999.

Sachez [...] qu'un grand nez est à la porte de chez nous une enseigne qui dit : « Céans loge un homme spirituel, prudent, courtois, affable, généreux et libéral » et qu'un petit est le bouchon des vices opposés. C'est pourquoi des camus on bâtit les eunuques parce que la république aime mieux n'avoir point d'enfants d'eux, que d'en avoir de semblables à eux.²¹

L'énumération est très certainement la source de la première petite tirade des nez, celle qu'adresse le héros au fâcheux de la scène 4 de l'acte I (v. 290-299). Dans la même œuvre, il a pu voir que la Lune était pleine de Ragueneau puisqu'on y paie son repas en vers, « la monnaie du pays »²² : un dîner coûte un sizain et le Démon de Socrate, le compagnon et mentor du voyageur, a toujours plusieurs sonnets dans ses poches. À l'acte III, le héros de Rostand fait perdre un quart d'heure à De Guiche, jouant un personnage (à l'accent gascon) qui tombe de la Lune après y être monté par divers moyens : ceux-ci sont inspirés de ceux du héros des *États et Empires de la Lune* (dont tous sauf un sont des échecs) et de ceux détaillés par Élie, lors de l'épisode du « Paradis terrestre » (qui est évidemment sur ce satellite). Les lettres de Cyrano de Bergerac ont permis à Rostand de confirmer cette image d'un héros franc, bravache et fanfaron. Ainsi, la lettre « Pour les Sorciers » et celle « Contre les Sorciers » signalent un goût prononcé pour l'antithèse et la provocation. Ce dernier trait se retrouve aussi bien dans la lettre « Contre le Carême »²³ et les

²¹ Cyrano de Bergerac, *Les États et Empires de la Lune et du Soleil*, Madeleine Alcover (éd.), Paris, Honoré Champion, « Champion classiques », 2004, p. 141-142.

²² *Ibid.*, p. 72-73.

²³ Celle-ci serait à rapprocher des plaisanteries sur le vendredi et les tentatives de conversion des sœurs à l'acte V de la pièce. Le Bret mentionne d'ailleurs une conversion – réussie, cette fois, mais on peut penser qu'il tente de réhabiliter l'ami dont il édite l'œuvre – par sa cousine Madame de Neuville. Sa préface est reproduite dans l'ouvrage de Laurent Calvié : *op. cit.*, p. 76.

Mazarinades du poète que dans certaines attaques *ad hominem* signalant son intransigeance à l'endroit des crimes de l'esprit : « Contre un pédant », « Contre un piller de pensées ». Dans « Le Duelliste », Cyrano se présente lui-même comme un homme qui a trop de querelles et il trace un parallèle entre sa plume et son épée. Rostand emprunte quasiment son vers 188 à la lettre « contre un gros homme » qui s'adresse en effet à Montfleury et multiplie les images de rotondité :

[...] si les coups de bâton s'envoiaient par écrit, vous liriez ma lettre des épaules : et ne vous étonnez pas de mon procédé, car la vaste étendue de votre rondeur me fait croire si fermement que vous êtes une terre, que de bon cœur je planterais du bois sur vous pour voir comment il s'y porterait.²⁴

Ses *Lettres amoureuses* enfin, ainsi que quelques lettres poétiques, comme celle « Sur l'ombre que faisaient les arbres dans l'eau » donnent à voir un poète baroque et sensible, maniant avec subtilité l'art de la pointe précieuse.

Évidemment, l'histoire d'amour avec Roxane est totalement inventée et l'on sait désormais que le vrai Cyrano était certainement homosexuel. Si *Les Fourberies de Scapin* reprennent bien une scène du *Pédant joué* (comédie écrite vers 1645) de Cyrano, c'est en 1671, or ce dernier est mort en 1655. L'anecdote des cent adversaires est fort suspecte, quoique Le Bret la raconte dans sa préface des *États et Empires de la Lune*²⁵. En revanche, nulle trace d'une pièce de Baro interrompue par un tel trublion.

Il est d'usage, depuis Émile Magne, d'objecter, à l'instar justement de ces pédants de collège, que fustigeait le vrai Cyrano, que tel point n'est pas exact, comme l'origine gasconne de M. de

²⁴ Cyrano de Bergerac, *Lettres satiriques*, in *Œuvres complètes*, Jacques Prévot (éd.), Paris, Belin, 1977, p. 90. Toutes les lettres mentionnées plus haut sont dans cette édition.

²⁵ *Op. cit.*, p. 65.

Bergerac qui venait en fait de la vallée de Chevreuse. Mais d'une part, la plupart des sources de Rostand le pensent (sauf Pierre Brun²⁶), d'autre part, la compagnie dite des cadets comptait de nombreux Gascons ; enfin, le Gascon est justement un type théâtral qui date du début du 16^e siècle. Aux 17^e et 18^e siècles, c'est principalement un type comique, dont on surjoue quelque peu l'accent, au moment où Malherbe dit vouloir « dégasconner » la langue française. On le retrouve chez Molière (dans *Monsieur de Pourceaugnac*, dans *Scapin*). Mais déjà, dans *La Ruelle mal assortie* de Marguerite de Valois, en 1610, un chevalier gascon qui s'exprime dans son langage propre est confronté à une dame Uranie qui étale son savoir néo-platonicien avec force pédantisme, que l'incompréhension du Gascon ne fait que souligner. Son ridicule touche le sommet quand, à la fin, cette adepte de l'amour pur tombe dans la luxure. Deux images du Gascon (du 16^e au 18^e) se concurrencent et parfois se complètent : menteur et voleur (chez Marot et Montaigne, notamment) et/ou fanfaron, hâbleur, excessif, extravagant. Au 19^e siècle, c'est l'image de D'Artagnan qui réhabilite totalement le Gascon, un hobereau quelque peu spadassin qui évoque désormais une France certes un peu en marge, souvent pauvre, mais terrienne, ancrée dans des valeurs, notamment celle de l'honneur. Les Gascons sont désormais des gentils-hommes courageux, mais sachant ruser si nécessaire, aimant les plaisirs, mais jamais au détriment de l'honneur d'une dame (quant à celui de son mari, il ne compte pas si la dame est belle). Ces hobereaux désargentés se retrouvent aussi bien dans le théâtre espagnol de cape et d'épée qui revient à la mode, que dans ses avatars romantiques : les Espagnols Ruy Blas et Don César, pour le théâtre ; Lagardère, Sigognac (*Le Capitaine fracasse*, 1863). C'est un type, cousin du brigand romantique comme Hernani. Ces choix sont dans l'air du temps. Le romantisme avait remis les

²⁶ Pierre-Antonin Brun, *Savinien Cyrano de Bergerac. Sa vie et ses œuvres d'après des documents inédits*, [Paris, 1893], Genève, Slatkine, 1970.

baroques à la mode ; la fin du siècle renoue avec les classiques (Jules Renard avec La Fontaine et La Bruyère ; Valéry avec Descartes ; Moréas dont l'école romane prône le classicisme...) à l'exception de quelques auteurs comme Rostand, Anatole France, et de quelques érudits qui développent de véritables recherches universitaires sur cette période, à l'instar de Pierre-Antoinin Brun.

La tradition principale à laquelle se rattache Edmond Rostand est celle du drame historique à couleur locale, dont les principaux représentants furent Casimir Delavigne, Émile Bergerat, et surtout Dumas Père et Victor Hugo. Mais on pense aussi à *Lorenzaccio* de Musset, pièce de 1834, proprement irreprésentable, mais dont justement l'échec de mise en scène, à l'instar des *Burgraves* de Victor Hugo, sonne comme un défi à la génération de 1890. Ainsi, en 1896, il est monté au théâtre de La Renaissance avec Sarah Bernhard. Or il n'est guère reproché à Hugo ou à Musset d'avoir quelque peu travesti l'histoire espagnole ou italienne, ni à Dumas d'avoir totalement revu et corrigé les rôles de Richelieu et de Mazarin dans sa trilogie des *Trois Mousquetaires*, dont seul le quatrième est bien un personnage historique : pourquoi en ferait-on grief à Rostand ? Une piste pourrait justement se constituer dans le fait que Rostand crée en quelque sorte une légende, du moins qu'il la fige pour longtemps, à partir d'un personnage méconnu. À l'inverse, Mazarin et Richelieu sont étudiés à l'école ; l'histoire espagnole ou des Médicis est notoire ; D'Artagnan, quand Dumas en fait son personnage, est déjà fameux.

Ce n'est donc pas tant le degré d'adéquation du héros rostandien au personnage historique qui importe que les choix du dramaturge. La biographie – encore approximative en 1896 – n'est qu'une source d'inspiration où il puise, sélectionne, retranche, transforme un matériau qui lui permet de produire un héros

paradoxalement vrai et faux, stéréotypé et original : le fondement de toute mythification.