

GÉRALDINE VOGEL

Université de Strasbourg

Edmond Rostand ou la communion perdue

En tout début de carrière, écrivant à sa fiancée, Edmond Rostand souligne :

Cela m'est infiniment doux de tâcher de faire nos esprits se toucher un peu de si loin. Je voudrais faire les mêmes lectures que vous [...] Quelle grande joie c'est quand on sent sur une de ces menues impressions littéraires si fines, si fines, qu'on est d'accord, – qu'on a bien la même sensibilité, qu'on est bien *ensemble*.¹

La lecture, l'écriture et, plus précisément, l'écriture dramatique est, d'après l'auteur de *Cyrano de Bergerac*, le médium propice à une communion entre le poète et le spectateur, un lien remis en question depuis Platon². Il est dès lors nécessaire de comprendre comment l'œuvre dramatique d'Edmond Rostand illustre cette quête d'une fusion perdue. Comment le poète cherche-t-il à combler le manque de reconnaissance sociale ? La validation collective fait naître un dilemme. Plaire au public ne permet pas toujours d'innover au théâtre, ce qui peut engendrer une perte d'authenticité. L'essentiel semble donc d'affirmer son

1 E. Rostand, *Lettres à sa fiancée : Correspondance avec Rosemonde Gérard (1888)*, M. Forrier, O. Goetz (éd. critique), Paris, Librairie ancienne et éditions Nicolas Malais, 2009, p. 64.

2 « Nous surtout qui n'avons plus agora ni forum, comment les connaissons-nous les grands instants d'unanimité, les frémissements de forces impatientes ? Ce n'est plus guère qu'au théâtre que les âmes, côte à côte, peuvent se sentir les ailes ». E. Rostand, *Discours de Réception à l'Académie Française le 4 juin 1903*, Paris, Eugène Fasquelle Éditeur, 1926, p. 24-25.

identité, de la (re)trouver sous les strates de divers mouvements littéraires. L'objet du théâtre rostandien est de rendre concret ce rêve personnel afin d'encourager le spectateur à (re)découvrir le sien.

« *L'état de grâce* » ou la recherche d'une communion perdue

Curieusement, les personnages rostandiens, dont la vocation initiale est d'être poètes, expriment très tôt leur quête identitaire et leur désir de se défaire de l'oppression littéraire et sociale. Il s'agit, pour eux, de vaincre un premier paradoxe : comment trouver leur légitimité tout en assurant un contact privilégié avec le public ? Comment cette contradiction initiale est-elle envisagée, abordée ?

Pour assurer une symbiose parfaite entre le poète – le poète dramatique, Rostand, par l'entremise des personnages poétiques qu'il représente – et le spectateur, pour assurer son succès, faut-il que l'auteur s'inspire de mouvements littéraires « à la mode » ou doit-il se montrer avant-gardiste ? S'inspirer de mouvements préexistants peut occasionner la perte de légitimité littéraire et sociale, tout comme innover en littérature peut engendrer l'incompréhension. Cette question épineuse hante le poète débutant qui en fait d'ailleurs le sujet de son premier essai datant de 1887, *Deux Romanciers de Provence : Honoré d'Urfé et Emile Zola*. Cet ouvrage démontre que « les romanciers souverains » seront « maîtres par la mesure, par l'équilibre, comme par le génie, par l'art de concilier l'idéal avec l'observation et la vérité humaine [...] »³. La trajectoire que s'est fixée Rostand consiste à innover tout en

3 E. Rostand, *Deux Romanciers de Provence : Honoré d'Urfé et Emile Zola. Le roman sentimental et le roman naturaliste*, Paris, Librairie ancienne Edouard Champion, 1921, p. 72-73.

respectant la tradition, à utiliser le réalisme à la Zola pour amener les spectateurs à appréhender et apprécier l'idéal poétique à la d'Urfé. Son œuvre dramatique – le choix du théâtre illustre une volonté de tisser un lien direct avec l'auditoire – s'emploie à confronter le problème soulevé par Platon : la poésie dramatique ne peut qu'imiter la réalité et non pas la montrer fidèlement. En incitant le public à « sortir de cet éternel collègue qu'est la Vie – sortir pour [lui] donner le courage de rentrer »⁴, en faisant rêver l'espace d'un instant pour mieux réintégrer le réel, Edmond Rostand représente le concept par l'entremise de l'objet. En un mot, il utilise le réel pour illustrer l'idée le plus clairement possible.

C'est pourquoi il accorde une importance considérable à la scénographie de ses pièces, veillant à illustrer les idées avec minutie afin de ne pas perdre le spectateur. Si la mise en scène de morceaux de viande avait tant choqué dans une représentation d'une pièce zolienne, la mise en scène de véritables morceaux de jambons dans l'acte intitulé « La Rôtisserie des poètes », cherchés la veille pour une représentation de *Cyrano de Bergerac*, fut appréciée du public car elle concrétisait la notion selon laquelle le rôti-seur, le pâtissier Ragueneau, peut aussi être poète s'il exerce son art avec précision et passion. De cette manière, le public peut mieux s'identifier au poète par le biais du pâtissier, artisan dont le métier, représenté concrètement, peut servir à expliquer celui du versificateur. Aussi, Rostand fait de *Cyrano* un bretteur par ce même souci de réalisme renforçant la compréhension, l'identification et la reconnaissance.

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

La symbiose obtenue par le parfait équilibre entre l'idée poétique et sa scénarisation, entre la mise en scène et l'adhésion du public, Edmond Rostand la nomme « état de grâce »⁵. Or, pour illustrer l'idée abstraite et symbolique à laquelle correspond cet état, l'auteur de *Cyrano de Bergerac* a recours à l'allégorie dite « réaliste » qui naît sous la plume de Courbet en 1855. Le peintre s'en sert pour définir son tableau *L'Atelier du peintre*, allégorie réelle déterminant une phase des sept années de sa vie artistique et morale. Cette peinture retraçant « l'histoire morale et physique de [l']atelier [du peintre] »⁶ montre des figures représentant des valeurs distinctes et affirme la fonction sociale de l'artiste. Edmond Rostand prête la même fonction à l'allégorie réaliste dans toute son œuvre, qui retrace l'histoire morale et physique de l'atelier du poète. En effet, chacune de ses pièces met en scène un personnage dont l'ambition est d'être poète et de s'affirmer au sein du monde. Le spectateur assiste à sa « trépanation » poétique, qui peut, certes, parfois être difficile à comprendre pour celui qui n'exerce pas ce métier. L'allégorie du voyage à bord d'une nef « lyriquement épique » dans la *Princesse Lointaine* illustre les affres de la création poétique de Joffroy Rudel, lancé vers Tripoli pour conquérir Mélissinde, la princesse lointaine, symbole de l'Idée poétique. Ce périple permet au troubadour malade d'affirmer son indépendance face au médecin Érasme qui lui déconseille de prendre la mer. Dans *Cyrano de Bergerac*, comme un fil d'Ariane, la métaphore filée du « lierre qui circonvient un tronc » représente également tout ce que le protagoniste réfute : la dépendance littéraire dans laquelle tout auteur perd son authenticité.

5 M. Forrier, *Chantecler, un rêve d'Edmond Rostand*, Paris, Orthez, Éditions Gascogne, 2012, p. 163.

6 B. Vouilloux, « Entre texte et image. Le tournant moderne de l'allégorie », [dans :] *Modernités 22 : Déclins de l'allégorie ?*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 30-31.

Toutefois, l'allégorie réaliste peut, inversement, engendrer la perte de compréhension ou d'intérêt de la part de l'auditoire. Hector Pessard dit, par exemple, de la *Princesse Lointaine* qu'elle est plus hermétique encore que certaines pièces de Maeterlinck. Il n'en saisit pas la portée tant ce texte poétique est inadapté au théâtre. C'est la mise en scène qui permet au critique d'éclaircir sa compréhension du texte et l'interprétation de Sarah Bernhardt « réalise l'idéal plastique de son personnage »⁷. Le critique reconnaît seulement alors l'équilibre entre symbolisme et réalisme dans le théâtre de Rostand. La réception de *Chantecler* avait aussi partagé la critique et l'auditoire. « Bien plus qu'une œuvre dramatique extrêmement difficile à représenter, sinon injouable, Chantecler demeure un *poème dialogué*, dont le passage à la scène pose [...] une suite de problèmes presque insurmontables » note Jacques Lorcey, faisant allusion à la difficile tâche de représenter un coq éveillé d'aurore⁸. La scène sera le théâtre de la rencontre entre la poésie, le poète et le public par l'entremise du protagoniste central qui est versificateur accompli ou en devenir. Ce métier, que Rostand connaît, doit illustrer un combat plus universel, un combat qui permet au spectateur de s'y identifier d'abord et de s'y retrouver par la suite. Comme l'explique Cecil Day-Lewis : « Je ne m'installe pas à mon bureau pour mettre en vers quelque chose qui est déjà clair dans mon esprit. S'il était déjà clair dans mon esprit, je n'aurai aucune initiative ou aucun besoin de l'écrire. Nous n'écrivons pas pour être compris, nous écrivons pour comprendre »⁹. L'écriture

7 H. Pessard, cité par : J. Lorcey, *Edmond Rostand*, Paris, Séguier, 2004, t. 1, p. 221.

8 J. Lorcey, *Edmond Rostand*, *op. cit.*, t. 2, p. 212.

9 « I do not sit down at my desk to put into verse something that is already clear in my mind. If it were clear in my mind, I should have no incentive or need to write about it. We do not write in order

s'emploie donc à retrouver le sens perdu du monde mais d'abord à explorer les tréfonds de l'âme poétique pour mettre à jour l'authenticité.

L'attitude : en quête d'une identité perdue

Selon Vladimir Propp, chaque conte ou mythe, chaque histoire repose sur une quête qui doit permettre aux protagonistes de combler un manque originel. Cette absence, point de départ de l'intrigue, diffère d'un poète à l'autre et affecte la perspective qu'il aura sur le monde. Les œuvres littéraires, artistiques illustrent une recherche, même si les manières de la conter varient. D'après Julie Foster, « la quête en tant qu'histoire, n'est pas nécessairement corrélée à de grandes épopées [...] c'est un moment dans la vie d'un individu où celui-ci quitte sa zone de confort pour partir à la recherche de "quelque chose de meilleur" pour lui ou pour sa communauté. La recherche de cet objet (ce lieu, cette personne, etc.) conduit l'individu dans de nombreuses épreuves, forgeant ainsi son courage, sa force et testant sa témérité. Ces épreuves [...] lui font aussi connaître le goût amer de la perte : perte de son innocence, d'un ou plusieurs êtres chers, peut-être même d'une croyance, d'un principe de vie ou d'une capacité physique »¹⁰. En effet, le principe de recherche implique un paradoxe : pour trouver, il faut également savoir perdre.

Dans le cas des protagonistes rostandiens, la recherche doit permettre de (re)trouver l'inspiration poétique et, par ce fait même, retrouver « l'enthousiasme » perdu à une époque où le scepticisme paralyse la Belle Époque et la République des lettres. Pour

to be understood; we write in order to understand ». C. Day-Lewis, *The Poetic Image*, London, Bloomsbury Reader, 2011, p. 15. (trad. G. V.)
 10 J. Foster, « La quête, structure de toute histoire », <https://www.artisansdelafiction.com/quete-structure-histoires/>, 2 août 2021.

ce faire, il est nécessaire de sortir des sentiers battus. *Chantecler*, pièce éponyme dans laquelle un coq croit faire lever l'aurore, met en lumière un renouvellement de sa pratique. Il est engagé dans un combat contre les animaux de la basse-cour dont chacun représente les théories littéraires de son temps. Parmi cette pléthore de concepts, le coq se perd, se questionne sur sa capacité de « trouver [sa] chanson dans [son] cœur »¹¹ et, de manière plus générale, sur sa capacité à faire lever l'aurore. Un séjour en forêt au contact du rossignol, dont le chant rappelle Lamartine, lui permet d'affiner son art et de retrouver son inspiration, source d'exaltation et de lumière. La mort symbolique du rossignol signale celle du romantisme, que le poète doit perdre s'il veut innover et s'affirmer. L'Aiglon, quant à lui, tente d'affirmer son existence, rêvant poétiquement de régner sur la France, dormant sous un dôme d'histoire, loge à Schönbrunn, où il est retenu « non pas prisonnier *mais...* »¹². Contrairement à *Chantecler*, il ne parvient pas à concrétiser son rêve car il demeure esclave de sa double hérédité : une figure paternelle qui le hante et le régime autrichien qui l'écrase. Malgré l'aide et les efforts de personnages externes, il ne parvient pas à s'extirper « du collège qu'est la Vie »¹³. Tout comme l'habit blanc dont il est revêtu à sa mort, l'intitulé du dernier acte met en valeur l'échec : « les ailes qui se ferment ». La blancheur du vêtement symbolise le syndrome de la page blanche, le tarissement littéraire de la figure.

11 E. Rostand, *Chantecler*, Ph. Bulinge (éd. critique), Paris, Flammarion, 2006, Acte II, scène 3, p. 187.

12 E. Rostand, *L'Aiglon*, P. Besnier (éd. critique), Paris, Gallimard, 1986, Acte II, scène 2, p. 127.

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

Mais l'Aiglon illustre bien plus qu'un combat historique contre la perte d'identité, contre le fantôme écrasant de son hérédité, contre sa condition. Dans cette pièce, Edmond Rostand met en parallèle l'influence de Napoléon Bonaparte sur son fils, et celle de Victor Hugo sur les écrivains de la génération suivante. Un poème rostandien sur Victor Hugo, semblable à une prière, écrit après *L'Aiglon*, illustre la thèse défendue par la pièce rostandienne :

Souris, père d'un siècle, aux humbles fils d'une heure !
 Que quelque chose, en nous, de ce grand jour demeure !
 Donne-nous le courage et donne-nous la foi
 Qu'il nous faut pour oser travailler après toi...¹⁴

La force créatrice d'un écrivain tel que Victor Hugo a fait naître le doute littéraire chez toute une génération. Comme Edmond Rostand, comme ses personnages et de nombreux écrivains débutants du XX^e siècle déplorant un immobilisme causé par l'écrasante figure hugolienne, l'auteur des *Rougon-Macquart* se désespère de son propre romantisme, hérédité dont il avoue être difficile de se défaire. « On prétend que je suis un romantique. Eh bien ! je suis un romantique, tant pis pour moi ! Nous avons tous sucé ça à seize ans, » avoue-t-il¹⁵. Comment remédier à cette perte de confiance en son talent, à ce manque d'inspiration littéraire et, éventuellement, au mutisme ?

Face à la perte des mots, l'affirmation d'une attitude par l'écriture devient un rite de passage, une quête transformant le personnage, d'abord un « pauvre enfant »¹⁶ égaré, en adulte. Afin d'éveiller l'émotion du public, l'« attitude » plutôt que le « caractère »

14 E. Rostand, « Un Soir à Hernani », *Le Cantique de l'Aile*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1922, p. 199.

15 É. Zola, *Nos auteurs dramatiques*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1881, p. 90.

16 E. Rostand, *L'Aiglon*, *op. cit.*, p. 27.

ou la « condition » du protagoniste est favorisée par Edmond Rostand car elle établit un contact presque individuel avec chaque spectateur. Robert Abirached explique sur les œuvres dramatiques du XX^e siècle : « Quant au spectateur, enfin, il devient malaisé de le fondre dans une masse qu'il s'agirait d'instruire ou de moraliser : tout porte à s'adresser à lui individuellement pour l'émouvoir poétiquement, en lui donnant accès à une région de la vie dont il a été expatrié. Plutôt qu'à son intelligence, il faut alors faire appel à sa sensibilité et à son pouvoir de rêver, pour le sortir de son ghetto psychologique et briser le carcan social qui l'enserme. À l'instar du lecteur de poèmes ou du contemplateur de tableaux, il apprendra peut-être devant la scène à mettre en cause son être le plus intime »¹⁷. Afin de ne pas égarer le spectateur, le poète use de la poésie pour éveiller l'individu, pour le rendre à lui-même. En un mot, le théâtre lyrique aide le public à se trouver et c'est pourquoi cette « leçon d'âme »¹⁸ s'avère universelle.

Pour la transmettre, le théâtre rostandien représente l'évolution d'un personnage tutélaire vers une conscience indépendante. En effet, dans *Les Romanesques*, Percinet doit se défaire de la tutelle paternelle et shakespearienne pour séduire Sylvette, allégorie du spectateur – car ce n'est pas simplement l'héroïne des pièces rostandiennes qui doit être séduite. Rostand expliquait justement : « Et c'est ainsi qu'on commence, avec une comédie de paravent, par faire battre le cœur d'une femme, et qu'on finit par faire battre, avec un drame épique, le cœur de la

17 R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 178.

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

France »¹⁹. Le recours au théâtre a pour but de tisser des liens et Edmond Rostand ne déroge pas à sa mission initiale.

Dans cette même pièce, les deux pères des amoureux inventent une supercherie afin d'inciter Percinet à charmer Sylvette : une querelle familiale, la construction d'un mur qui interdit aux amants de communiquer, l'engagement d'un spadassin et la lecture des vers de Shakespeare servent à alimenter une fausse flamme. Percinet en est conscient lorsqu'il affirme :

Donc, il était, le mur immortel, un guignol !
Et quand nous y venions, chaque jour, apparaître,
Chaque jour, à mi-corps, nous étions, au lieu d'être
Deux parangons d'amour aux types éternels,
Deux pantins qu'animaient les gros doigts paternels.²⁰

Contrairement à Don Juan dans *La Dernière Nuit*, qui, ayant séduit les mille et une ombres blanches, n'a rien écrit ou produit avant d'être emporté aux enfers, Percinet refuse le rôle de pantin qu'on lui assigne dans cette « parodie infâme »²¹. À l'encontre de Don Juan qui damne son talent, condamné par le Diable au guignol éternel, Percinet part à l'aventure pour revenir transformé, pour devenir l'auteur de sa destinée et de ses propres choix amoureux. De ce fait, en perdant son innocence, il pourra séduire Sylvette – et le spectateur – selon ses propres convictions : « J'aurai du roman, et du vrai »²², le roman permettant de (re) trouver la véracité des sentiments et d'une existence. Comme Pirandello pour qui chaque protagoniste possède une vérité à dire, le personnage de théâtre serait

19 E. Rostand, *Discours de Réception à l'Académie Française le 4 juin 1903*, *op. cit.*, p. 24-25.

20 E. Rostand, « Les Romanesques », [dans :] *Idem, Théâtre Complet*, C. Aziza (éd. critique), Paris, Éditions Omnibus, 2006, p. 711.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*, p. 713.

développé vraisemblablement, en étant capable de trouver et d'exprimer son authenticité. La poésie se trouve en Percinet comme en chaque individu. Cyrano reconnaît justement : « Sois satisfait des fleurs, des fruits, même des feuilles, si c'est dans ton jardin à toi que tu les cueilles »²³. La « leçon d'âme » incite chaque spectateur à (re)trouver son individualité.

En apprenant à bien se connaître, le poète affine son style, suscitant ainsi l'amour de la femme, l'amour du public. Pour surpasser sa condition, l'auteur de *Chantecler* a recours à des hardiesses de style qui peuvent soit établir ou interdire la communion désirée.

La fuite du sens : des « jongleries verbales » au mutisme

Afin de remonter à la source d'une inspiration originale, des personnages comme Cyrano déconstruisent les normes sociales et littéraires à coups de « non-mercis ». Pour respecter l'esprit du poète-bretteur, l'alexandrin traditionnel s'effiloche sous la plume rostandienne, pour tendre vers un « degré zéro », vers une versification épurée puis reconstituée pour représenter une réalité retrouvée. Catulle Mendès s'exprime sur l'écriture dans *Cyrano* : « de partout à la fois jaillissent, glissent, tintent et tintinabulent, des scintillements de verbes qui s'entrechoquent, pareilles à des pointes d'épées [...] »²⁴. En affrontant l'acteur Montfleury et le parterre de l'Hôtel de Bourgogne, le Vicomte de Valvert et le Comte de Guiche, Cyrano désarçonne par ses « jongleries

23 E. Rostand, *Cyrano de Bergerac*, J. Guérin (éd. critique), Paris, Honoré Champion, 2018, Acte II, scène 8, p. 147.

24 C. Mendès, « Premières représentations », [dans :] *Le Journal*, 30 décembre 1899.

verbales » qui pourfendent la médiocrité d'un « siècle gris, terne, triste », d'un « siècle bourgeois »²⁵. Malgré un langage fleuri de néologisme, le bretteur cherche à viser juste, à imposer le rythme de sa prosodie effrénée à son siècle lacunaire. Ce faisant, il tente d'en forcer l'acceptation. Ici encore, il cherche à combler une perte d'authenticité et de légitimité sociale instaurée par les règles du *Mercurie Français* : un poète à succès prend forcément patron et se coule dans la mouvance de son siècle. Le double métier de Cyrano – poète et bretteur – l'engage dans cette lutte contre les compromis dans lesquels s'égare la sincérité.

Si la « brette » – également un « outil de maçonnerie à face armée de dents, employé pour dresser un crépi grossier »²⁶ – utilisée par Cyrano se rapporte à l'artisanat, à la fabrication, elle peut s'apparenter à l'origine du terme poème, provenant du verbe grec *poiein* et signifiant « produire » ou « faire ». Partant de cette étymologie, la poésie est envisagée comme une action, comme un geste à part entière. C'est ce que théorise Maurice Blondel lorsqu'il écrit : « *poiein* s'applique à toutes sortes d'opérations, depuis celles qui modèlent de la glaise jusqu'aux réalisations les plus hautes de l'artiste ou du poète. Mettre les mains à la pâte, sculpter une Minerve, incarner la pure poésie dans la précieuse matière des mots évocateurs et des sons cadencés, c'est toujours exercer ce métier de fabrication idéaliste qui a fait définir l'homme : *homo faber* »²⁷.

Tout comme l'artisan, le poète, en écrivant, brette, agit, combat, façonne son poème. Ce rapprochement remet en question le concept platonicien selon lequel

25 E. Bergerat, « Préface » à « La Nuit bergamasque », *Théâtre en Vers 1884-1887*, Paris, Lemerre, 1887, p. 137.

26 *Dictionnaire Larousse*, entrée « brette », Paris, Hachette Livre, 1852.

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

le rimeur ne serait que le réceptacle d'une révélation divine. Il souligne la maîtrise nécessaire du métier vu comme un art semblable à de l'improvisation, à de la « musardise » participant non plus à la représentation mais à la construction de l'univers *in medias res*. En effet, pour Edmond Rostand, « les meilleurs sont les vers qu'on ne finit jamais »²⁸ car cette technique littéraire permet de ne pas perdre les nuances de l'idée qui chemine dans l'esprit du poète.

Sur les planches, les spectateurs assistent à la conception du poème « comme surpris » afin d'en pouvoir mieux saisir les tenants et les aboutissants²⁹. Cyrano construit effectivement son poème *La Ballade du Duel* sous les yeux du parterre en se livrant à un affrontement contre un Vicomte au Théâtre de Bourgogne. En joignant les gestes de la « brette » à la poésie, il vise à rendre concrète l'instantanéité de la versification, dont l'art ne doit pas se perdre.

L'alexandrin rostandien prend effectivement l'apparence d'une improvisation. Cette frénésie du verbe qui impulse du dynamisme provient de la peur de perdre le verbe, de la crainte de ne pas « toucher à la fin de l'envoi ». L'œuvre rostandienne s'emploie à la tâche sisyphéenne de réinventer, de reformuler l'idée toujours perfectible. Les hachures, les césures, les reprises, l'innovation même du style poétique d'Edmond Rostand souvent critiquée par ses contemporains visent aussi à faciliter la communication, la communion entre l'auteur et son spectateur. Par la reformulation même, chaque auditeur peut y trouver du sens car le théâtre se veut le lieu d'un échange harmonieux. L'auteur de *Cyrano* explique :

28 E. Rostand, « Ballade des vers qu'on ne finit jamais », *Les Musardises 1887-1893*, Paris, Éditions Charpentier et Fasquelle, 1919, p. 119.

29 P. Larthomas, *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p. 436.

Il y a des paroles qui, prononcées devant des hommes réunis, ont la vertu d'une prière ; il y a des frissons éprouvés en commun qui équivalent à une victoire [...] Le théâtre a dans son histoire cette journée de soleil [...] il est bon que de temps en temps un peuple réentende le son de son enthousiasme, car, à ce son, il peut connaître où moralement il en est. Nous surtout qui n'avons plus agora ni forum, comment les connaissons-nous les grands instants d'unanimité, les frémissements de forces impatientes ? Ce n'est plus guère qu'au théâtre que les âmes, côte à côte, peuvent se sentir les ailes.³⁰

Mais le personnage comme l'auteur ne risquent-ils pas de se perdre dans leurs « improvisades » et ne risquent-ils pas aussi d'alourdir sinon d'obscurcir le sens de leurs propos³¹ ?

Si la pétulance verbale au théâtre vise à unifier, des écrivains comme Henri Ghéon soulignent le danger d'une telle entreprise. D'après eux, le style d'Edmond Rostand ne permet pas d'exprimer clairement des intentions. Au contraire, il révèle des idées creuses et « [l]a N.R.F. [dont Henri Ghéon fait partie] montre donc bien par l'exemple de Rostand qu'au théâtre l'alexandrin, qui devrait être porteur de sincérité et de lyrisme authentique, peut véhiculer la pire jonglerie verbale : il risque ainsi de conduire au cabotinage de l'acteur [...] » explique Jacqueline Levailant³². Plus encore qu'un obscurcissement de la pensée, l'improvisade et l'alexandrin de l'auteur entraînent une perte de sens et de profondeur.

Au risque de s'égarer dans les méandres du vers auquel les symbolistes estiment ne pouvoir se fier, les excès de langage mènent naturellement Edmond Rostand à envisager la pantomime. Puisque la versification abîme la pureté de l'idée, l'auteur de *Chantecler*

30 E. Rostand, *Discours prononcé dans la séance publique tenue par l'Académie française pour la réception de M. Edmond Rostand le 4 juin 1903*, op. cit., p. 24-25.

31 E. Rostand, *Cyrano de Bergerac*, op. cit., Acte I, scène iv, p. 69.

32 M. Forrier, *Chantecler, un rêve d'Edmond Rostand*, op. cit., p. 160.

s'accorde avec Mallarmé qui écrit : « Le silence, seul luxe après les rimes », et mène ainsi la poésie à un état de mutisme volontaire³³. Si, dans *Cyrano*, le geste rejoint la parole pour récolter l'adhésion du public, la quête d'une écriture plus libre de contraintes s'oriente vers un dépouillement progressif pour favoriser l'efficacité de communication. Par exemple, le geste de la bourse et de l'écharpe dans *Cyrano de Bergerac* souligne la conduite du héros. Pauvre et famélique, avec grandeur, Cyrano jette une bourse d'argent pour combler les caisses du théâtre dans lequel il est venu empêcher la représentation. La poésie, qui paie jusqu'au droit d'être représentée, se substitue à celle de l'acteur Montfleury et lui est supérieure car elle tisse un lien direct avec le parterre du Théâtre de Bourgogne auquel le bretteur se mélange. Elle vit parmi la foule où elle devient réelle. Freud expliquait : « L'homme énergique et qui réussit, c'est celui qui parvient à transmuier en réalité les fantaisies du désir. Quand cette transmutation échoue par la faute des circonstances extérieures et de la faiblesse de l'individu, celui-ci se détourne du réel »³⁴. Il résume ainsi la situation des poètes rostandiens, dont les gestes luttent contre l'égarement du sens et aident à maintenir l'illusion dramatique.

Dans plusieurs pièces rostandiennes, les protagonistes poètes mettent en geste le poème qui, comme une *gesta* médiévale, « une action d'éclat accomplie », comme une pantomime, raconte la genèse du poème, modulable au fil du temps. Peut-être est-ce là la légitimité du poète : rendre la poésie, dans sa mouvance, accessible aux foules. Les vers sont une forme d'artisanat dont il faut préserver les étapes, sauvant le

33 J. de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle*, Paris, Librairie Séguier, 1990, p. 178-180.

34 B. Broll, *Ombres et lumières*, Boofzheim, ACM Éditions, 1998, p. 46.

processus de l'oubli. En représentant son art, le poète éveille des vocations pour un métier qui se perd. En poétisant, il renaît au monde avec lequel il entre en symbiose. De ce fait, grâce à l'écriture quasi eucharistique le versificateur se crée une *agora* dans la République, place qu'avait contestée Platon.

bibliographie

Abirached R., *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.

Bergerat É., « La Nuit bergamasque », *Théâtre en Vers 1884-1887*, Paris, Lemerre, 1887.

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

Broll B., *Ombres et lumières*, Boofzheim, ACM Éditions, 1998.

Day-Lewis C., *The Poetic Image*, London, Bloomsbury Reader, 2011.

De Palacio J., *Pierrot fin-de-siècle*, Paris, Librairie Séguier, 1990.

Forrier M., *Chantecler, un rêve d'Edmond Rostand*, Paris, Orthez, Editions Gascogne, 2012.

Foster J., « La quête, structure de toute histoire », <https://www.artisansdelafiction.com/quete-structure-histoires/>, 2 août 2021.

Larthomas P., *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, Presses universitaires de France, 2005.

Lorcey J., *Edmond Rostand*, Paris, Seguyer, t. 1-3, 2004.

Mendès C., « Premières représentations », [dans :] *Le Journal*, 30 décembre 1899.

Rostand E., « Ballade des vers qu'on ne finit jamais », *Les Musardises 1887-1893*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1919.

Rostand E., *Chantecler*, Bulinge Ph. (éd. critique), Paris, Flammarion, 2006.

Rostand E., *Cyrano de Bergerac*, Guérin J. (éd. critique), Paris, Honoré Champion, 2018.

Rostand E., *Deux Romanciers de Provence : Honoré d'Urfé et Émile Zola. Le roman sentimental et le roman naturaliste*, Paris, Librairie ancienne Édouard Champion, 1921.

Rostand E., *Discours de Réception à l'Académie Française le 4 juin 1903*, Paris, Eugène Fasquelle Éditeur, 1926.

Rostand E., *Discours prononcé dans la séance publique tenue par l'Académie Française pour la réception de M. Edmond Rostand le 4 juin 1903*, Paris, Imprimerie de l'Institut de France, 1903.

Rostand E., *L'Aiglon*, Besnier P. (éd. critique), Paris, Gallimard, 1986.

Rostand E., « Les Romanesques », [dans :] *Idem, Théâtre Complet*, Aziza C. (éd. critique), Paris, Éditions Omnibus, 2006.

Rostand E., *Lettres à sa fiancée : Correspondance avec Rosemonde Gérard (1888)*, Forrier M., Goetz O. (éd. critique), Paris, Librairie ancienne et éditions Nicolas Malais, 2009.

Rostand E., « Un Soir à Hernani », *Le Cantique de l'Aile*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1922.

Zola É., *Nos auteurs dramatiques*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1881.

abstract

Edmond Rostand or the Quest for Lost Communion

For Edmond Rostand, dramatic writing is a medium ensuring communion between the author and the spectator, a bond questioned by Plato. This article studies how Edmond Rostand's poetic plays illustrate the quest for the public's understanding of the poet and how the characters thrive for their lost social recognition. His works shed light on the poet at work, each of the characters being an accomplished or budding versifier to reveal that poetry is legitimate work, which requires skills. Edmond Rostand's poetic style deconstructs literary and social norms that have led to his contemporaries' loss of authenticity. Misunderstood by theatergoers and critics, disappointment led the playwright to improvisation and to pantomime, in which gestures could not alter the fragile and fleeting idea, making poetry easier to comprehend and bridging the gap between the author and his audience, establishing the poet as a worthy citizen again.

keywords

Edmond Rostand, loss, poet, seduce/seduction

mots-clés

Edmond Rostand, perte, poète, séduire/sédution

géraldine vogel

Géraldine Vogel a soutenu une thèse intitulée « La figure du poète dans le théâtre d'Edmond Rostand » à l'Université de Strasbourg en novembre 2008. Elle a depuis publié plusieurs articles sur l'œuvre dramatique et la correspondance rostandienne et participé à des colloques, notamment sur l'œuvre *Cyrano de Bergerac* au programme de l'agrégation de Lettres Modernes en 2022. Ses recherches portent également sur l'histoire du théâtre, le théâtre de la Belle Epoque, Rosemonde Gérard et Théodore de Banville.

PUBLICATION INFO			
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
	Received : 11.09.2022 Accepted : 09.11.2022 Published : 30.06.2023	ÉTUDES	
ORCID : 0009-0004-5831-4421			
G. Vogel, « Edmond Rostand ou la communion perdue », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 34, pp. 35-53. DOI : 10.4467/23538953CE.23.010.17927			
www.ejournals.eu/CahiersERTA/			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).			