

## Comique et comédie dans *Cyrano de Bergerac*

Caroline Legrand

§I

« L'éclat de rire est une gamme montante<sup>1</sup> », peut-on lire dans le discours prononcé par Edmond Rostand à l'occasion de sa réception à l'Académie française, le 4 juin 1903. Le dramaturge – qui « se veut écrivain non amuseur », précise Jeanyves Guérin<sup>2</sup> – nourrit une conception idéaliste du comique, qui ne prend de sens pour lui que tant qu'il intègre une perspective poétique plus vaste et se met au service de l'émotion et du lyrisme<sup>3</sup>. Auteur d'une dizaine de pièces, Edmond Rostand s'impose en son temps comme un dramaturge aux intérêts multiples, mais dont la tendance comique triomphe avec *Cyrano de Bergerac*, « comédie héroïque » en cinq actes et en vers créée en 1897 au Théâtre de la Porte Saint-Martin. La pièce divise la critique, dès le lendemain de la première représentation. Certains s'enchantent, à l'instar de Francisque Sarcey, de sa force

---

<sup>1</sup>Discours prononcé par Edmond Rostand à l'occasion de sa réception à l'Académie Française, le 4 juin 1903, Paris, Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, 1903, p. 34.

<sup>2</sup>Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, éd. Jeanyves Guérin, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2018, p. xvii (introduction).

<sup>3</sup>À ce sujet, voir Bertrand Degott, « Le comique en vers chez Rostand : le sous-rire du lecteur », *La Corde bouffonne. De Banville à Apollinaire. Études françaises*, 51/3, 2015, p. 77-97.

comique : « Oh ! que le premier [tableau] est amusant et grouillant ! Comme vous auriez tort de dîner trop tard et de vous dire : Bah ! je comprendrai toujours<sup>4</sup> ». « Ici la gaieté déborde<sup>5</sup> », confirme dix ans plus tard René Doumic. À rebours de l'immense succès populaire que rencontre l'œuvre, d'autres discours critiques se font plus acerbes. Comique facile et mauvais goût constituent des chefs d'accusation récurrents : « M. Rostand se plaît aux plaisanteries médiocres et faciles ; et, doué de tant de qualités, il a, en écrivant *Cyrano de Bergerac*, écrit un chef-d'œuvre de vulgarité<sup>6</sup> ».

§2

Surtout, l'hybridité de la pièce, terrain propice aux amalgames génériques, lui vaut d'être rapidement classée par la critique parmi les drames romantiques. Un mythe persistant de notre histoire littéraire naît ici, qui n'est remis en cause que depuis peu. Clémence Caritté et Florence Naugrette ont en effet récemment mis au jour les incohérences et ressorts idéologiques sous-jacents, mais aussi les conséquences délétères qu'engage une telle lecture sur notre compréhension de l'œuvre rostandienne et de l'évolution des genres<sup>7</sup>. Tout déconstruit que soit désormais ce mythe, *Cyrano de Bergerac* semble ne s'être jamais vraiment remis de cette longue tradition. Son statut générique ainsi engagé, son essence comique a souvent été reléguée au second plan, diluée dans un genre autre que celui dont la pièce se réclame pourtant explicitement. Resituer *Cyrano de Bergerac* dans l'histoire de la comédie au XIX<sup>e</sup> siècle apparaît d'autant plus nécessaire que la pièce a été écrite pour Constant Coquelin, acteur spécialisé dans les rôles comiques.

### DE LA COMÉDIE AU DRAME : UN STATUT GÉNÉRIQUE DUCTILE ?

§3

Dans le feuilleton qu'il publie le 1<sup>er</sup> février 1898 dans la *Revue des deux mondes*, et qui rejoindra par la suite le dixième volume de ses *Impressions de théâtre*, Jules Lemaitre introduit sa critique de *Cyrano de Bergerac* en ces termes : « À la Porte Saint-Martin : drame en cinq actes, en vers, de M. Edmond Rostand<sup>8</sup> ». À partir du deuxième acte, la pièce devient, selon le critique, « le drame le plus élégant de psychologie héroïque, un drame dont Rotrou, et Tristan, et les deux Corneille eussent bien voulu rencontrer l'idée » (*ibid.*, p. 337). Dans le même temps, Augustin Filon questionne : « [M]ais où est

<sup>4</sup>Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, t. VIII, Paris, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 1900-1902, p. 223-232 (3 janvier 1898). Au XIX<sup>e</sup> siècle, il est en effet permis aux spectateurs d'arriver en cours de représentation.

<sup>5</sup>René Doumic, *Le Théâtre nouveau*, Librairie académique Perrin, 1908, p. 324.

<sup>6</sup>André-Ferdinand Herold, *Mercure de France*, février 1898.

<sup>7</sup>Clémence Caritté et Florence Naugrette, « *Cyrano de Bergerac*, drame romantique attardé ? Une légende à déconstruire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 118<sup>e</sup> année, n° 4, 2018, p. 835-844.

<sup>8</sup>Jules Lemaitre, *Impressions de théâtre*, vol. x, Paris, H. Lecène et H. Oudin, 1898, p. 333.

le drame ? », et le trouve aussitôt : « Il va sortir précisément de l'étrange contraste que présente la double nature de *Cyrano*<sup>9</sup> ». Deux ans plus tard, à l'occasion d'une reprise de la pièce, *Le Rideau artistique et littéraire*<sup>10</sup> s'autorise une modification du sous-titre décidé par l'auteur et annonce un « drame héroïque », désignation dont usera encore Jean-Richard Bloch trente ans plus tard<sup>11</sup>. À leur exemple, le *Mercur de France* soumet à son tour à l'épreuve du déplacement générique « le drame de M. Rostand<sup>12</sup> ». *A priori* unanimes, les critiques sont nombreux qui affranchissent la pièce de l'étiquette générique sous laquelle l'a annoncée son auteur. Pourtant, dans son même feuillet de juillet 1898, Jules Lemaitre salue une « exquise comédie romanesque » (*op. cit.*, p. 335) et « très fine comédie sentimentale » (*op. cit.*, p. 338). Il admet par ailleurs les « trois siècles de fantaisie comique » (*op. cit.*, p. 336) dont la pièce se fait, selon lui, l'ambadrice, et établit des analogies éloquentes : *Le Capitaine Fracasse* adapté par Émile Bergerat, *L'Illusion comique* de Corneille, *La Métromanie* de Piron, Scarron, Banville ou encore Marivaux sont autant de titres et de noms qui resituent *Cyrano de Bergerac* dans une filiation comique. Les drames, eux, font figure de parent pauvre : seuls *Ruy Blas* et *Tragaldabas* – « drame bouffon » d'Auguste Vacquerie – semblent appartenir au plus frêle rameau de cet arbre généalogique.

§4

*A priori* hésitant, voire ductile, le statut générique de *Cyrano de Bergerac* se trouve tour à tour posé puis contredit jusque dans un même feuillet. Ce brouillage des taxinomies semble avant tout devoir s'historiciser. Resitués dans leur contexte culturel, les phénomènes d'hésitation générique dépendent moins de la pièce en soi qu'ils ne sont symptomatiques d'une époque dans laquelle « la caractérisation générique ne va [plus] de soi » (Jean Yves Guérin, *op. cit.*, p. LXI). Les manipulations génériques de la première moitié du siècle cèdent le pas à l'effacement progressif des genres et à la variabilité, souvent arbitraire, de leurs dénominations dans le discours critique. Si elle peut se justifier, la confusion n'en est pas moins sujette à caution : le drame n'est pas la comédie, et la comédie n'est pas le drame. Envisager la pièce, ainsi que le fait Jules Lemaitre, comme un drame, au sens hugolien du terme, revient à en diluer le comique dans un genre englobant, et à présupposer dans *Cyrano de Bergerac* l'absence d'autonomie de la comédie.

§5

Surtout, cette posture critique impose à la pièce un label différent de celui que lui

<sup>9</sup> Augustin Filon, *De Dumas à Rostand. Esquisse du mouvement dramatique contemporain*, Paris, Armand Colin & C<sup>ie</sup> Éditeurs, 1898, p. 293-294.

<sup>10</sup> *Le Rideau artistique et littéraire : journal des Théâtres Montparnasse, Grenelle et Gobelins*, 1<sup>er</sup> janvier 1900.

<sup>11</sup> Jean-Richard Bloch, *Destin du théâtre*, Paris, Librairie Gallimard, 1930, p. 176.

<sup>12</sup> *Mercur de France*, 16<sup>e</sup> année, LVIII, novembre-décembre 1905, p. 54.

appose l'auteur. Car c'est bien comme une « comédie héroïque » que Rostand présente au public son œuvre, et sous la forme d'une comédie qu'il se remémore son projet dramaturgique : « Depuis de longues années, j'avais ce sujet en tête [...], confie-t-il, seize ans après son triomphe. J'écrivis cette comédie d'une seule traite<sup>13</sup> ». Ainsi que le suggère Jean-Yves Guérin, le choix d'une telle désignation peut se lire comme une précaution de la part de l'auteur, qui opère un choix stratégique dans un contexte critique défavorable au drame : « La labellisation de *Cyrano* est tactique, avance-t-il. En écartant l'étiquette de drame – voire celui de comédie-drame –, l'auteur masque sa filiation avec le drame hugolien<sup>14</sup> ». Pourtant, Rostand ne fait pas preuve d'une telle prudence avec *La Princesse lointaine* (1895) et *L'Aiglon* (1900) : ces deux drames, explicitement désignés comme tels, encadrent chronologiquement la création de *Cyrano*. Mais, s'agissant de cette dernière pièce, le dramaturge n'est jamais revenu, même longtemps après son triomphe, sur son statut générique.

§6

Était-il question pour lui de faire fi des attentes et modes de son temps ? Dans le contexte théâtral de la Belle Époque, à l'heure où le symbolisme tente d'imposer sur les scènes d'avant-garde son principe de « déthéâtralisation », tandis que vaudevilles et mélodrames se disputent toujours la faveur du public, le choix affiché par Rostand d'inscrire sa pièce dans le genre ancien et délaissé de la « comédie héroïque » relève d'une prise de distance ironique<sup>15</sup>. Dans un entretien qu'il donne aux *Annales politiques et littéraires*, l'auteur admet lui-même la volonté frondeuse qui est à l'origine de son projet dramaturgique :

Cela se passait dans une époque singulière. Les maîtres d'alors étaient Ibsen, Émile Zola. C'était le temps du réalisme, du naturalisme et du scepticisme... [...] J'écrivis *Cyrano* par goût, avec amour, avec plaisir, et aussi, je l'affirme, dans l'idée de lutter contre les tendances du temps. Tendances, au vrai, qui m'agaçaient..., me révoltaient.

*Cyrano* terminé, je le lus à un de mes amis les plus intimes. Après la lecture, quand cet ami se trouva seul avec ma femme, il lui dit avec douleur : « Ce pauvre Edmond est fou ! Une comédie de cape et d'épée, en ce moment !... Mais ne lui dites pas..., ne le découragez pas »<sup>16</sup>...

<sup>13</sup> « Quelques déclarations de M. Edmond Rostand », *Le Temps*, 17 juillet 1913.

<sup>14</sup>Jean-Yves Guérin, *Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, « Un auteur, une œuvre », 2018, p. 92.

<sup>15</sup>Sur ce point, voir l'article de Sylvain Ledda, « "Je l'attendrai debout et l'épée à la main !" Réflexions sur la comédie héroïque », Violaine Heyraud et Bernard Vouilloux (dir.), *Relire Cyrano de Bergerac*, Classiques Garnier, 2021, p. 57-70.

<sup>16</sup>André Arnyvelde, « *Cyrano* et Edmond Rostand (confidences recueillies) », *Les Annales politiques*

§7 La seconde partie du propos invite de nouveau à nuancer l'idée selon laquelle le choix de placer la pièce sous l'égide de la « comédie héroïque » serait un acte de prudence.

### UNE FILIATION COMIQUE OUBLIÉE ?

§8 L'exhumation d'une forme dramatique délaissée semble placer la démarche de Rostand dans le sillage de ses modèles. Elle est un aveu de nostalgie et une volonté de distinction, comme jadis chez Gautier ou Musset<sup>17</sup>, dont Rostand est un fervent lecteur. Chez l'un, l'idéal de la « comédie romanesque » donne lieu, à la faveur d'un travestissement générique, à la pratique d'une forme de « roman théâtral<sup>18</sup> ». Chez l'autre, la pratique du genre ancien du proverbe oppose aux formes dominantes une posture ironique<sup>19</sup>. Mais, comme Musset vis-à-vis de Carmontelle, Rostand s'éloigne partiellement du modèle de la comédie héroïque, telle que la pratique et la conçoit le siècle de Corneille. Certes, à défaut d'un haut rang social, ses héros se démarquent par une forme de noblesse d'âme et de cœur, et l'action amoureuse, insérée dans une intrigue romanesque, motive les plus beaux exploits moraux et intellectuels de Cyrano. Mais le dramaturge rompt avec l'exigence de dénouement heureux qu'appelle la comédie héroïque – et la comédie traditionnelle –, ce qui est sans doute à l'origine de bien des confusions.

§9 La fin de l'œuvre justifie à elle seule la tentation de lire la pièce comme un drame<sup>20</sup>. Mais un tel raccourci ne revient-il pas à négliger le fait qu'une part de la production comique du siècle, dans son désir de renouveau générique et esthétique, a su depuis longtemps dépasser ou contourner les frontières de telles conventions ? Si la fin de siècle voit s'essouffler le système des genres théâtraux, les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle furent pour leur part marquées par l'exploration des possibilités offertes par l'hybridation de ces derniers. Le drame, loin d'être l'unique manifestation scénique de ce laboratoire, a toutefois été peu ou prou retenu comme tel par l'histoire littéraire. Cette exagération fait oublier que l'histoire de la comédie s'est également complexifiée sous l'impulsion de

*et littéraires*, n° 1550, 9 mars 1913, p. 203.

<sup>17</sup>À propos de l'influence de l'œuvre de Musset sur Rostand, voir Sylvain Ledda : « Rostand et Musset : poésie ininterrompue », *RHLF*, 118<sup>e</sup> année, n° 4, p. 845-858.

<sup>18</sup>Nous empruntons la formule d'Alain Guyot : « *Militona*, roman théâtral ou comédie romanesque ? », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 28, F. Brunet et M. Lavaud (dir.) ; « Théophile Gautier, conteur et nouvelliste. Mélanges offerts à Claudine Lacoste-Veysseyre », Montpellier, 2006, p. 119-127.

<sup>19</sup>Sylvain Ledda, « Introduction », Sylvain Ledda (dir.), *Lectures de Musset*, Rennes, PUR, 2012, p. 11-12.

<sup>20</sup>Voir, dans ce même volume, l'article de Sylvain Ledda, « La mort dans *Cyrano de Bergerac* ».

nouvelles perspectives théoriques et dramaturgiques, et que le genre a, non moins que le drame, occupé le devant de la scène et agité les débats critiques.

§IO

*Cyrano de Bergerac* semble pouvoir être resitué dans cette lignée de comédies ambivalentes que la première moitié du siècle a vu fleurir et coexister avec le drame ; ambivalentes parce qu'elles vont pour beaucoup jusqu'à rompre avec la convention dramaturgique du dénouement heureux, et parce qu'elles prennent le contrepied du principe qui, depuis Aristote, fonde le comique, à savoir l'innocuité du rire, ou des situations qui le provoquent<sup>21</sup>. Admis par la comédie classique, à quelques exceptions près<sup>22</sup>, ce principe se trouve régulièrement renversé dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Il emporte avec lui, bien souvent, le retour final à l'équilibre et à l'harmonie, auquel se substitue un dénouement tragique qui brouille d'autant mieux les taxinomies génériques qu'il interroge la nature même du rire. Les pièces de Musset *On ne badine pas avec l'amour* et *Les Caprices de Marianne*, le *Robert Macaire* de Frédérick Lemaître, ou encore les comédies de Delphine de Girardin, *Lady Tartuffe* et *L'École des journalistes*, illustrent cette tendance.

§II

En outre, le choix générique de Rostand ne fait pas de sa pièce un *hapax* dans le paysage dramatique de la fin de siècle. L'année qui précède la création de *Cyrano*, Émile Bergerat exhume le genre héroï-comique pour y insérer l'intrigue pensée par Théophile Gautier trente-trois ans plus tôt dans *Le Capitaine Fracasse* : « Le thème est assurément tragique, il y suffirait d'un Sophocle [...]. Nous devons [le] maintenir [...] dans les données souriantes de la comédie<sup>23</sup> », explique l'auteur dans l'avertissement de sa pièce, avant de préciser ses interrogations d'ordre générique : « Était-il donc impossible de traiter en comédie un motif de tragédie ? Je crois assez à l'art du théâtre pour avoir foi en ses ressources » (*ibid*, p. 218). La comédie héroïque s'impose alors comme la formule dramatique à privilégier. Le choix est d'autant plus ingénieux que l'héroï-comédie ne relève d'aucune poétique fixe<sup>24</sup>. L'étiquette générique suppose seulement le maillage de

<sup>21</sup>Aristote définit en effet le comique comme « un défaut ou une laideur qui ne causent ni douleur ni destruction ». Voir Aristote, *Poétique*, chap. V, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, « Poétique », 1986, p. 49.

<sup>22</sup>L'on songe en particulier aux dénouements des *Précieuses ridicules* et de *George Dandin*, qui viennent clore les pièces sur une note sombre, et laissent entrevoir une ouverture potentiellement tragique.

<sup>23</sup>Émile Bergerat, *Le Capitaine Fracasse, Théâtre en vers (1884-1887)*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 217-218.

<sup>24</sup>Voir Hélène Baby, « Réflexions sur l'esthétique de la comédie héroïque de Corneille à Molière », *Littératures classiques*, n°27, Actes du congrès organisé à Reims du 8 au 10 septembre 1995 et consacré à l'esthétique de la comédie, 1996, p. 25-34. Voir encore Gilles Revaz, « La comédie héroïque et la tragédie : quelle distinction générique ? », *Littératures classiques*, n° 51, « Le théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle : pratiques du

registres antithétiques et fait de l'amour impossible ou refusé la condition déterminante de l'action. En inscrivant sa pièce, comme Bergerat avant lui, dans le genre de la comédie héroïque, Rostand tire parti de la malléabilité formelle et de la ductilité générique qu'elle permet. La comédie héroïque telle qu'il l'envisage ne peut-elle dès lors être perçue comme un prolongement des « comédies tragiques » de 1830 ?

### MATRICE COMIQUE, PRÉFIGURATIONS TRAGIQUES

§12

Bertrand Degott a déjà mis au jour la tendance de Rostand à subordonner le comique à l'émotion, au sentiment et au lyrisme (art. cit). On peut compléter cette analyse en montrant comment le comique dans *Cyrano de Bergerac* va jusqu'à préfigurer, si ce n'est surdéterminer, les morceaux tragiques de la pièce. Rostand, qui creuse le sillon du genre et en explore toutes les possibilités, exploite une tension féconde. Le comique ne semble ainsi jamais vraiment gratuit dans cette comédie : toujours suivi d'effets ou d'échanges graves, voire tragiques, il ouvre en réalité la voie à ces derniers et prend place au cœur d'un système d'alternances génériques et tonales régulières. Un tel dispositif a pour effet de renforcer la portée émotionnelle de la pièce, d'autant plus large qu'elle se nourrit de contrastes : on ressent d'autant mieux la profonde gravité de ce qui se joue, qu'on a ri aux éclats juste auparavant. Ainsi, la scène 4 du premier acte, qui voit se jouer les célèbres « tirade des nez » (p. 97-100)<sup>25</sup> et « ballade du duel » (p. 104-107), prépare-t-elle, en le rendant plus déchirant encore, l'aveu d'amour de la scène suivante : « J'aime – mais c'est forcé ! – la plus belle qui soit ! » (acte I, scène 5, p. 117). Au deuxième acte, les épisodes comiques dans lesquels se succèdent la présentation des Gascons (acte II, scène 7, p. 181-182), les provocations de Cyrano à de Guiche (acte II, scène 7, p. 185-188), ainsi que la tirade des « non, merci ! » (acte II, scène 8, p. 189-191) préparent bruyamment l'aveu silencieux de la déception amoureuse : « Dis-moi tout simplement qu'elle ne t'aime pas ! » (acte II, scène 9, p. 193). Le troisième acte est quant à lui le théâtre d'une double mystification, aux scènes 13 et 14 (Roxane vis-à-vis du capucin ; Cyrano vis-à-vis de De Guiche). La seconde permet le mariage des jeunes amoureux autant qu'elle provoque leur séparation immédiate : « Veuillez dire adieu, Madame, à votre époux » (acte III, scène 14, p. 287). Que le mariage sur lequel s'achève généralement la comédie traditionnelle survienne si tôt dans la pièce, donne d'ailleurs un indice quant à la nature de son dénouement. Sur le champ d'Arras, enfin, les ultimes moqueries et provocations de

mineur », 2004, p. 305-315.

<sup>25</sup>Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, éd. Patrick Besnier, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1999, p. 190, v. 995. Toutes les références à la pièce renverront désormais à cette édition.

Cyrano envers de Guiche (acte IV, scène 4) conditionnent à nouveau les représailles du comte et conduisent à l'épisode au cours duquel Christian perd la vie, Roxane, son mari, Cyrano, son ami et ses espoirs de félicité amoureuse.

§13

La structure dramatique de la pièce elle-même semble obéir, sur le mode majeur, à ce modèle. Les trois premiers actes, à tendance majoritairement comique, voire farcesque, préparent la tragédie du cinquième, en passant par un quatrième acte d'allure mixte, proche de l'esthétique du drame. Rostand fait ici le choix d'une gradation comparable à celle que proposait Delphine de Girardin en 1837 dans son *École des journalistes*<sup>26</sup>. Dans les deux cas, le dramaturge fait suivre à la pièce un itinéraire en forme de compte à rebours, si bien que les données comiques initiales semblent porter la responsabilité de leurs propres conséquences tragiques. Sur le mode mineur, l'enchâssement de *La Clorise* au premier acte réhausse encore ce dispositif par effet de contrepoint dramaturgique. Jean Bourgeois a déjà mis en lumière les rapports d'analogies et d'inversions qui unissent et opposent la pièce de Baro à celle de Rostand : « La pièce intérieure agit comme un repoussoir générique ; *Cyrano de Bergerac* ne sera pas une pastorale comme *La Clorise*<sup>27</sup> ». La pièce enchâssée, et plus largement l'épisode qui la contient, semblent même pouvoir tenir lieu de miroir inversé à la pièce enchâssante sur le plan du schéma générique. On ne peut certes prétendre à une inversion stricte : point de tragédie virant à la comédie, mais tout de même une pastorale dégénéralant vers la farce bouffonne. « En m'insultant, Monsieur, vous insultez Thalie ! » (Acte I, scène 1, p. 80) proteste d'ailleurs Montfleury, et la formule a de quoi surprendre : l'offense au tragédien ne se répercute pas, comme l'on pourrait légitimement s'y attendre, sur sa patronne Melpomène, mais sur celle d'entre les Muses qui préside à la comédie. Qu'un acteur tragique tienne non seulement le premier rôle d'une pastorale, mais fasse encore figure de fantoche burlesque dans la pièce enchâssante n'interroge pas moins. Dans l'un et l'autre cas, Montfleury semble peu à sa place dans le genre où il veut s'imposer. Si la scène n'a *a priori* pas véritablement de fonction dans l'intrigue, elle est intéressante du point de vue générique, et préfigure en petit tout ce que *Cyrano de Bergerac* développe ou interroge en grand, à savoir la question de

<sup>26</sup>Voir la préface de *L'École des journalistes*, op. cit., p. 3 : « Au premier acte, *L'École des journalistes* est une sorte de vaudeville, semé de plaisanteries et de calembours ; – au deuxième acte, c'est une espèce de charge où le comique du sujet est exagéré, à l'imitation des œuvres des grands maîtres ; au troisième acte, c'est une comédie, au quatrième, c'est un drame ; – au cinquième, c'est une tragédie. Dans le style, même sentiment, même variation : au premier acte, le style est satirique, au quatrième acte, il est simple et grave ; – au cinquième acte, il tâche d'être poétique ».

<sup>27</sup>Jean Bourgeois, « *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand : le théâtre dans le théâtre », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 108, 2008/3, p. 612.



l'adéquation du rôle au comédien, mais encore du comédien au genre, et des possibles continuités d'un genre à un autre. Montfleury, que son sérieux rend bouffon, est une sorte de double inversé de Cyrano, celui qui sait si bien jouer « ce rôle [du] vieil ami qui vient pour être drôle » (Acte V, scène v, p. 405) pour mieux faire oublier son drame personnel.

§14

Diverses variations comiques autour de motifs et *topoi* empruntés à la tragédie et au drame renforcent encore ce dispositif. À ce titre, *Cyrano de Bergerac* s'apparente à un théâtre de « récupération dramaturgique », qui fait de la transposition ou de l'inversion générique un élément essentiel de sa poétique. Le thème de la difformité, par exemple, tisse une parenté entre Cyrano et le Richard III de Shakespeare. Ainsi, le monologue initial de la tragédie dans lequel Richard se déclare impropre à l'amour puisque « Difforme, inachevé, dépêché avant terme<sup>28</sup> » offre un illustre précédent à l'aveu désillusionné que fait Cyrano de son propre sentiment amoureux, contrarié d'avance, suppose-t-il, par sa physionomie :

[...] Il m'interdit  
 Le rêve d'être aimé même par une laide,  
 Ce nez qui d'un quart d'heure en tous lieu me précède ;  
 [...]  
 Regarde-moi, mon cher, et dis quelle espérance  
 Pourrait bien me laisser cette protubérance !  
 Oh ! je ne me fais pas d'illusion ! [...]  
 (Acte I, scène v, p. 117-119)

§15

Mais contrairement à Richard qui, « déterminé à être un scélérat » (*ibid.*), laisse sa laideur physique devenir hideur morale, Cyrano oppose à la sienne une forme de vertu exubérante, un idéal de droiture, de courage et de franchise en forme de compensation : « J'ai décidé d'être admirable, en tout, pour tout » (Acte I, scène v, p. 116). La physionomie particulière du héros est même l'occasion dans la pièce d'une autre variation comique autour du thème du masque, motif baroque par excellence et largement investi par les drames romantiques de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Rostand le décline quant à lui sur un mode burlesque, qui assimile dès le premier acte le visage du héros à un masque de *commedia dell'arte* :

Il eût fourni, je pense, à feu Jacques Callot  
 Le plus fol spadassin à mettre entre ses masques :

<sup>28</sup>William Shakespeare, *Richard III*, traduit de l'anglais par Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin », 1995, p. 14.

[...]  
 Il promène en sa fraise à la Pulcinella,  
 Un nez !... Ah ! messeigneurs, quel nez que ce nez-là !...  
 On ne peut voir passer un pareil nasigère  
 Sans s'écrier : « Oh ! non, vraiment, il exagère ! »  
 Puis on sourit, on dit : « Il va l'enlever... » Mais  
 Monsieur de Bergerac ne l'enlève jamais. (Acte I, scène II, p. 63-64)

§16

Masque humain superposé à ce premier masque, le visage de Christian est pour Cyrano un double inversé et complémentaire. L'être bicéphale ainsi formé confère à la scène du balcon (Acte III, scène VII), réécriture transparente de la grande scène tragique de *Roméo et Juliette*, toute sa saveur comique : substitution et *quiproquo* en constituent les ressorts burlesques qui, paradoxalement, sont aussi l'occasion pour Cyrano de tomber le masque, dans l'ombre dans laquelle il se tient. Mais le tragique en réalité à l'œuvre derrière les ressorts comiques ne peut échapper au spectateur ou lecteur attentif, pas plus qu'il n'échappe au héros lui-même, quand il se remémore les faits quinze ans plus tard :

Vous souvient-il du soir où Christian vous parla  
 Sous le balcon ? Eh bien ! toute ma vie est là :  
 Pendant que je restais en bas, dans l'ombre noire,  
 D'autres montaient cueillir le baiser de la gloire ! (Acte V, scène VI, p. 411)

§17

La configuration amoureuse triangulaire offre la possibilité d'une lecture à deux niveaux. À mi-chemin entre un format tragique et racinien (A aime B qui aime C qui l'aime en retour) et un format comique de type moliéresque (A aime B et se fait aider de C pour conquérir A), l'originalité de la configuration rostandienne rattache l'intrigue à une double tradition générique. Deux matrices naissent l'une de l'autre. Si le spectateur rit, c'est parce que la matrice comique prend un temps le dessus pour lui permettre de vivre la scène depuis un point de vue externe, qui lui fait voir les ressorts du quiproquo. Quand le spectateur pleure, c'est parce que la lecture intime et rétrospective que livre d'un tel épisode son principal acteur lui dévoile, trois actes plus loin ou quinze ans plus tard, la nature profondément bouleversante de ce dont il s'est amusé quand le quiproquo la lui cachait. L'une apparaît en même temps que tombe l'autre : « J'aperçois toute la généreuse imposture : [...] / La voix dans la nuit, c'était vous ! » (Acte V, scène v, p. 406).

## DE LA COMÉDIE HÉROÏQUE AU HÉROS COMIQUE

§18

Cyrano n'en est pourtant pas moins un personnage comique, comme le confirme sa parenté avec plusieurs types hérités des comédies classiques et baroques du XVII<sup>e</sup> siècle (et donc des comédies latines). Le fait est d'autant plus remarquable que Rostand écrit à une époque où commence déjà à sévir la crise du personnage, écho scénique de la crise identitaire et existentielle de l'individu dévoré par la machine sociale. Sans se restreindre au seul héros, le traitement par types concerne encore les principaux personnages, et certains membres secondaires du personnel dramatique. On ne peut manquer de reconnaître en Roxane et Christian les traditionnels « jeunes premiers » aux prises avec l'intrigue amoureuse, empêchés par des « fâcheux » dont de Guiche est le représentant exemplaire. Notons qu'au premier acte est mentionné un personnage de fâcheux, allusion probable à la pièce homonyme de Molière, et qu'au dernier acte la mort elle-même devient « une fâcheuse ». La duègne présente aux côtés de Roxane appartient elle aussi à l'histoire de la comédie européenne.

§19

Le traitement du personnage de Cyrano est quant à lui plus complexe. Certes, en s'inspirant du Cyrano historique, anticonformiste notoire, « fou ingénieux et amusant<sup>29</sup> » selon la formule de Gautier, Rostand décelait déjà son potentiel comique. Il le renforce en revêtant son héros d'un manteau hétéroclite, fait de l'assemblage de plusieurs types théâtraux. Mélange d'amoureux, de « premier comique » et de serviteur complice des amoureux, Matamore – moins la lâcheté – à ses heures, Cyrano tient aussi du monomane comique tel que le met fréquemment en scène le théâtre de Molière. Double, sa monomanie prend à la fois la forme d'une passion presque délirante pour un idéal de franchise et d'intégrité morale, et celle, inverse, d'un complexe obsessionnel. Le texte de la pièce ne comporte pas moins de trente-cinq occurrences du mot « nez » (sans compter pléthore de synonymes, périphrases et autres tournures euphémistiques ou métaphoriques employées pour désigner ce « milieu de visage », Acte I, scène IV, p. 96), dont trente-trois concentrées dans les deux premiers actes. Par effet de contamination, l'obsession se communique à tous, jusqu'à cristalliser les efforts des personnages pour ne nommer ni regarder l'objet. Ainsi Christian est-il accueilli chez les cadets par un avertissement aux allures de prétériton : « Chut !... jamais ce mot ne se profère ! [...] Ou c'est à lui, là-bas, que l'on aurait affaire ! » (Acte II, scène V, p. 195). Le motif obsessionnel sert la comédie et devient le prétexte des plus grands morceaux d'anthologie comique de la pièce.

§20

<sup>29</sup>Théophile Gautier, *Les Grottesques* [1844], éd. Cecilia Rizza, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1985, p. 256.

S'agissant de la revendication d'un idéal d'intégrité, elle assimile le héros à cet autre excessif que met en scène *Le Misanthrope* : il y a du Alceste dans Cyrano, tout comme il y a du Philinte dans le raisonnable Le Bret. Celui qui se veut « empanaché d'indépendance et de franchise » (Acte I, scène IV, p. 100) a la haine de toute forme d'hypocrisie mondaine, comme l'atteste l'échange suivant (Acte II, scène II, p. 191-192) :

LE BRET

[...] Comment diable  
As-tu donc contracté la manie effroyable  
De te faire toujours, partout, des ennemis ?

CYRANO

À force de vous voir vous faire des amis,  
Et rire à ces amis dont vous avez des foules,  
D'une bouche empruntée au derrière des poules !

§21

La coexistence, en Cyrano, de ces types dramatiques est d'autant plus remarquable qu'elle vient s'ajouter au choix d'un interprète qui surdétermine le rôle. Lorsque Coquelin, habitué des rôles de valets et de premiers comiques du répertoire classique, crée le rôle-titre en 1897, il insère donc d'emblée le personnage de Cyrano dans une filiation comique, qui le situe dans la lignée des « Scapin, Figaro, Tabarin, Gringoire, Fanfan la Tulipe, Du Guesclin, [...] et le Petruccio de *La Mégère apprivoisée* » (Jeanyves Guérin, *Cyrano de Bergerac, op. cit.*, p. XIX) qui ont déjà fait sa renommée. C'est même par rapport à l'*ethos* de son très célèbre interprète que Rostand imagine le rôle : « Coquelin m'avait pris le bras, relate le dramaturge. Il était très "emballé". "Vous devriez me faire un rôle", me dit-il. "J'en ai un", répondis-je immédiatement. Cyrano avait sursauté sous mon front » (André Arnyvelde, *art. cit.*, p. 203). Cette composition sur mesure en dit long sur la volonté auctoriale de faire avant tout de Cyrano un personnage de comédie, qui se laisse par moment aller au lyrisme et au tragique – et non l'inverse : « Coquelin était un acteur comique qui avait des dons dramatiques<sup>30</sup> », confirme Charles Le Bargy, qui reprend le rôle en 1913<sup>31</sup>.

<sup>30</sup>Voir Willy de Spens dans son édition de *Cyrano de Bergerac* (Flammarion, coll. « GF », 1989, p. 22).

<sup>31</sup>Maria Legault est elle aussi une habituée des premiers rôles féminins dans les comédies, opéras-comiques et vaudevilles. Quant à Maurice Volny et Maxime Desjardins, premiers interprètes de Christian et de Guiche, ils sont pour leur part accoutumés à des répertoires plus sombres. Premier rôle dans *Chatterton* en 1877 avant de jouer Fortunio dans *Le Chandelier* puis Gennaro dans *Lucrece Borgia*, Maurice Volny nimbe donc Christian d'une aura de jeune premier romantique. Maxime Desjardins, quant à lui, s'illustrait habituellement dans l'emploi de « père noble ».

§22

Mais la *vis comica* de Cyrano ne doit pas occulter ses contradictions. Que penser en effet de ce héros flamboyant, que le refus du compromis et de la demi-mesure, ainsi que la constante exigence de n'être jamais autre chose qu'entièrement lui-même, n'empêchent pourtant pas de se faire autre et même de trahir, le temps de séduire ? Ces contradictions prêtent autant à sourire que celles d'Alceste, que son culte de la franchise n'empêche pas d'adorer une coquette médisante. Mais elles se cantonnent chez le héros rostandien au domaine amoureux. Le comique naît sans doute également de la vanité des excès moraux de Cyrano, qui exagère « pour le principe, et pour l'exemple » (Acte II, scène VIII, p. 189), pour la beauté du geste plus que par utilité ou nécessité réelle, créant un décalage permanent, de l'ordre de ceux dont Véronique Sternberg-Greiner met en lumières les effets comiques :

[L'anomalie] est donc au cœur du phénomène comique, mais ne permet pas de l'expliquer seule. Ce qui semble capital ici, c'est l'association au fait structurel (l'écart) d'un effet psychologique, la déstabilisation du récepteur. Le décalage fait rire lorsqu'il ébranle, ne serait-ce que de façon fugace, nos repères logiques usuels. La perte du sens semble bien être au cœur du comique, de ce qui est perçu comme comique. Perte du sens plus ou moins objective : soit une attitude se trouve effectivement dépourvue de nécessité, et peut-être perçue comme inutile ; soit elle apparaît comme absurde car il manque au spectateur un élément qui permettrait d'en comprendre le sens [...] <sup>32</sup>.

§23

Cyrano trouve toujours que « c'est bien plus [drôle] lorsque c'est inutile ! » (Acte V, scène VI, p. 417). Mais ce qui, chez le héros, provoque le rire, est également à l'origine du déchirement cornélien qu'il éprouve après la mort de Christian : entre la voie du bonheur et celle du devoir moral envers l'ami disparu, le choix est évident. Toute l'ambivalence de la pièce se trouve ici : ce qui, chez Cyrano, porte l'essence comique du personnage sert dans le même temps son potentiel tragique et conditionne la gravité du dénouement.

§24

*Cyrano de Bergerac* est une comédie à plus d'un titre. Rostand, nourri d'influences comiques, exploite dans sa pièce les ficelles et procédés du genre, en empruntant notamment ses ressorts à la grande comédie classique. Quoi qu'en dise une longue tradition de réception, qui veut en faire un drame, la nature véritable de la pièce ne saurait être contestée. Pour autant, il ne s'agit pas d'une comédie traditionnelle. Pour être comprise, la pièce doit être resituée dans la lignée des comédies mixtes que la première moitié du siècle a vu fleurir. L'importante tradition de déstructuration et d'immixtion des genres

<sup>32</sup>Véronique Sternberg-Greiner, *Le comique*, Paris, Flammarion, coll. « GF-Corpus », 2003, p. 18.

dont le siècle a été le théâtre privilégié ne s'est pas jouée seulement, loin s'en faut, dans le domaine du drame. Envisager la pièce de Rostand comme une véritable comédie implique donc de renoncer à tout principe d'intégrité générique ou esthétique. Tout paraît en fait tristement drôle, dans cette comédie héroïque : le rire s'étouffe régulièrement dans l'intuition d'un tragique à l'œuvre, puis renaît au détour d'une pantalonnade, ou à la faveur d'un bon mot. Avec *Cyrano de Bergerac*, le dramaturge use de la comédie comme d'un cadre entre les bornes duquel il exploite la tension féconde qui peut faire naître le rire des larmes, et les larmes du rire. Il rappelle en cela la profonde gravité à l'œuvre dans l'essence comique, et la tragédie véritable dont elle couve, bien souvent, les germes silencieux : « Une larme a son prix, c'est la sœur d'un sourire<sup>33</sup> ».

### **Quelques mots à propos de : Caroline Legrand**

Caroline Legrand est doctorante à l'Université de Rouen Normandie et travaille sous la direction du professeur Sylvain Ledda. À la suite d'un mémoire de recherche consacré au drame *Lorenzaccio* lu sous l'angle de l'initiation, et de la publication d'un article étendant cette lecture à l'œuvre de Vigny (« *Lorenzaccio* et *Chatterton* : deux drames initiatiques ? »), elle se spécialise dans le théâtre de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Sa thèse porte plus précisément sur la comédie à l'ère romantique.

### **Pour citer cet article**

Caroline Legrand, « Comique et comédie dans *Cyrano de Bergerac* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2022 », n° 23, automne 2021, mis à jour le : 06/12/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/680>.

---

<sup>33</sup> Alfred de Musset, « Idylle », dans *Poésies nouvelles*, voir *Poésies complètes*, éd. Frank Lestringant, Paris, LGF, « Livre de Poche », 2006, p. 484.