

Apercevoir la généreuse imposture : l’œuvre dramatique d’Edmond Rostand

Perceiving the Generous Duplicity: Edmond Rostand’s Dramatic Works

Géraldine VOGEL
Docteure en littérature
Université de Strasbourg - France

Abstract :

In his works of theater and in his poetry, Edmond Rostand attempts to rehabilitate the figure of the poet seen as an imposter by Plato because he is inspired, dealing with emotions, rather than in full mastery of his art that should be guided by reason. Focusing on the techniques used by his characters, who are writers of poetry, Edmond Rostand reveals that the personal story they tell – the one that comes from the heart – is truer than the official history thus, disproving Plato. Despite strong self-doubt leading to impostor syndrome, his poetic protagonists find their own truths which is unveiled as the plays unfold to transmit a moral lesson to the spectators. But, in order to gain acceptance, the character must first wear social and emotional masks that will progressively be removed.

La date de naissance étant le 1^{er} avril, Edmond Rostand disait sur le ton de la plaisanterie être né sous le signe de la duperie (Sertillange, 60). Ce n’est peut-être pas un hasard s’il choisit de consacrer sa carrière au théâtre : genre littéraire qui repose sur l’illusion théâtrale, la feintise et la mystification. Dès lors, il semble essentiel de comprendre comment et pourquoi se construit et se met en scène l’imposture chez Rostand. D’abord considéré comme trompeur par Platon parce qu’il ne peut que copier fidèlement la réalité sensible, le poète, sous la plume de Rostand, cache un profond sentiment de doute sur sa légitimité au sein de la société mais aussi une vérité, sous forme de leçon, qui ne pourrait être comprise d’emblée. Les pièces rostandiennes semblent mettre en scène la progressive levée de cette héroïque et courageuse imposture.

1. Le poète imposteur : la philosophie de Platon

Afin d’en expliquer la première forme, un retour aux origines des réflexions sur la poésie s’impose. Dans l’*Ion*, dialogue socratique centré sur la nature irrationnelle de la poésie et de l’inspiration divine, Platon considère que le poète n’a pas la compétence de parler de ce qu’il ne maîtrise pas parce qu’il n’est pas lui-même, par exemple, un médecin, un marinier ou un pêcheur. Par conséquent, il ne peut prétendre connaître leur art et sa *techné*. Platon interroge ainsi l’absence de savoir technique et la possession inspirée, ce qui pourrait être considéré comme une imposture.

La versification est dès lors envisagée comme un mensonge et, toujours, d’après Platon, le poète est un inadapté, dont les idées n’ont aucun rapport avec la réalité. Il lui conteste ainsi une

place dans la Cité idéale parce que le poète ne sait rien faire dans le domaine du concret et que tout son art s’appuie sur la fiction. Parce qu’il réveille les passions et qu’il attise les sentiments plutôt que la raison, le philosophe le juge dangereux pour l’avenir de l’État et lui refuse ainsi l’accès à la République. En effet, dans le livre X de son traité politique, Platon conclut que : « Les poètes créent des fantômes et non des réalités [...] Or donc, posons-nous en principe que tous les poètes, à commencer par Homère, sont de simples imitateurs des apparences de la vérité et des autres sujets qu’ils traitent, mais que, pour la vérité, ils n’y atteignent jamais. » (Platon, 363) Le poète enseigne donc mal puisqu’il tient son savoir des mythes et non des principes rationnels. (Herrington, 71)

Il en résulte l’apparition d’un nouveau système de règles de conduite auquel s’identifiera le public. Le domaine du rêve, offert par la poésie, et celui de la réalité semblent dorénavant incompatibles. Avec la naissance de la démocratie athénienne, les mythes religieux qui alimentaient le théâtre antique, autrefois consacré à Dionysos puis aux héros grecs, cèdent la place à l’Homme libre qui en devient le sujet principal. La logique poétique, qui repose sur la connaissance des mythes, ne parvient plus à expliquer le monde. Le domaine du rêve, offert par la poésie, et celui de la réalité ne sont toutefois pas contradictoires et, le théâtre étant un art particulièrement démocratique adressé au peuple, les poètes antiques en modifieront progressivement la métrique. (Herrington, p. 98-100) Les vers des comédies et des tragédies se rapprochent du langage parlé dans une tentative d’humanisation des mythes. Cette entreprise contribue à renforcer l’image négative associée au poète qui n’est pas habilité à reproduire ou raconter les mythes qui sont sacrés. En effet, seules les autorités religieuses pouvaient les transmettre. (Kennedy, p. 3-4) La progressive association de la poésie et de la scène affectent la manière dont la figure poétique est perçue depuis l’Antiquité : un charlatan qui inspire la méfiance.

Dès le début de sa carrière littéraire, Edmond Rostand se penche sur l’incompréhension du métier de poète qui « est un métier de dupe, » (Rostand, 1919, 62) car il cherche d’abord – et c’est la résolution de tout écrivain – à établir un rapport sincère et naturel avec l’auditoire – qui, s’il ne vient pas aisément, forme les prémices du syndrome de l’imposteur. Ce trouble correspond d’abord à l’incapacité d’une personne à internaliser ses succès, attribuant ses réussites à des facteurs externes plutôt qu’à ses compétences, puis à la hantise constante d’être démasqué et perçu comme une fraude, malgré des preuves objectives de réussite. (Navarre, p. 10) Bien que rétrospective, cette définition peut s’appliquer à plusieurs personnages poétiques d’Edmond Rostand qui ont, eux-mêmes, l’impression de ne pas avoir mérité leur succès mais, surtout, qui éprouvent un sentiment d’illégitimité.

En effet, hanté par la figure du raté, auquel il dédie ses premiers vers, Edmond Rostand met en scène des figures historiques ainsi que littéraires, des protagonistes qui s’estiment particulièrement illégitimes dans leur rôle de poète mais dont le nom, les actions ou les poèmes ont réellement perduré au fil des siècles. Ce faisant, les protagonistes rostandiens ne sont pas des êtres fictifs inventés de toutes pièces mais bien des figures ayant concrètement existé. Cyrano de Bergerac, Joffroy Rudel de *La Princesse lointaine*, et le duc de Reichstadt dans *l’Aiglon* sont l’illustration de ceux « qu’on appelle des [R]atés. » (Rostand, 1919, 62) L’auteur dramatique espère, en les mettant en scène pour qu’ils prennent racine dans le réel, déconstruire l’imposture originelle définie par Platon. Par leur succès littéraire ou leur poids historiques, ces figures ont marqué leur siècle. Reste à savoir si la vision qu’en donne Edmond Rostand est juste.

Toutefois, l’adhésion des spectateurs se fait parfois plus naturellement qu’il n’y paraît et génère une sorte de méfiance à l’égard de la qualité proprement littéraire des œuvres. S’il est apprécié du public, l’ouvrage exerce sans doute une supercherie. Augustin Filon critique *Cyrano de Bergerac* d’Edmond Rostand en ces termes : « [c]e drame vit de caprice, de fantaisie, d’illusion, plus il trompe, plus on l’aime [...] une fantaisie vivante qui marche à côté de la réalité [...] » (Filon, 268-269) C’est précisément à cause des libertés prises dans l’adaptation scénique de ses protagonistes, qu’après les premières représentations de *Cyrano de Bergerac*, Edmond Rostand est accusé d’être un « merveilleux prestidigitateur » par Émile Magne, qui a soulevé les erreurs de documentation dans la pièce (Magne, 6). Cet ouvrage critique rappelle les théories développées par Platon selon lesquelles les poètes sont des imposteurs ne pouvant reproduire avec véracité un métier. Émile Magne souligne : « [...] l’imagination de M. Rostand a été fatale au vrai Cyrano. Désormais, on ne le verra plus qu’à travers les brumes des figures historiques réinventées par Rostand. » (Magne, 8) Ce faisant, Edmond Rostand a-t-il échoué dans son entreprise qui vise à légitimer le métier de métromane, celui d’une personne qui a une passion dévorante pour la poésie, ce qui est précisément le cas de Cyrano composant sa vie au rythme des vers qu’il crée ?

D’après lui, les chimères créées par les versificateurs sont souvent plus réalistes que le réel. Lorsqu’Émile Magne souligne les inexactitudes historiques de la pièce, l’auteur les reconnaît et ne cherche pas à s’en défendre.

« Monsieur, l’Argus m’envoie cette découpe. J’ignore quelles sont les inexactitudes que vous relevez dans la suite de votre article. Soyez convaincu qu’il n’y a pas, dans *Cyrano*, un anachronisme que je ne connaisse parfaitement : je suis même certain, si complet que soit votre article, qu’il y en a un ou deux que je pourrais encore vous signaler [...]. Cela prouve seulement qu’un poète ne met rien au hasard, et n’est inexact que lorsqu’il le veut », répond Edmond Rostand dans une lettre à Émile Magne, publiée en guise de préface à l’ouvrage du critique. » (Lorcey, 371)

Dans ce cas, la fiction semble nécessaire pour traduire une vision subjective de l’Histoire. En mettant l’accent sur quelques détails et faits saillants de la vie de Cyrano de Bergerac, Edmond Rostand cherche à révéler une vérité autre que celle des faits : il s’agit de raconter l’histoire des cœurs qui se cache derrière l’imposture du discours officiel. À cette histoire officielle, reposant sur un récit accrédité et reconnu, s’oppose une narration plus proche des réalités du public et qui se démarque du protocole. La liberté dramaturgique permet ainsi de mettre en lumière une vérité plus sincère, plus démocratique. Toutefois, l’Histoire doit d’abord servir de masque permettant de révéler cette authenticité.

Par exemple, Joffroy Rudel – ou Jaufré Rudel, troubadour actif entre 1130 et 1150 et personnage principal de *La Princesse lointaine* d’Edmond Rostand – perçoit le monde extérieur à travers ses émotions. C’est la raison pour laquelle le poète est considéré comme excentrique par les esprits « doués » de raison dans la pièce. Le personnage d’Érasme est un de ces esprits qui critiquent le voyage poétique entrepris par le jeune prince et troubadour. Selon le médecin, les pèlerins chantant la belle Mélissinde à Joffroy Rudel « déliraient », le voyage qui s’ensuit est « absurde », une « démence », et la nef, une « galère qui vogue en pleine brume ». À la fin de la pièce, le médecin se convertit toutefois à la « folie » de son maître. « [...] Qu’est-ce donc qui m’arrive ? / Ca me prend à la gorge. [...] Ho ! Noël ! [...] J’ai crié ! », s’exclame-t-il lorsque la princesse rejoint enfin la nef. Sa réaction met à mal la raison et inverse la tendance (Rostand, 745).

La folie dénoncée, puis acceptée par le médecin Érasme dans la pièce rostandienne est celle qui guide, tout au long, les mariniers. Il ne s’agit de rien d’autre que le rêve poétique rudélien,

cette traversée vers la princesse lointaine, d'abord racontée par les pèlerins puis réinterprétée par Joffroy Rudel. Cette image engendre de nombreux emboîtements qui deviennent une réalité propre à chaque personnage. La réalité de la princesse devient celle des pèlerins puis celle de Joffroy Rudel qui la transmet à ses marinières, à Bertrand et au moine. L'histoire des cœurs, traitée comme une imposture par la critique, permet une transmission plus directe et vraisemblable des faits car elle fait appel aux sentiments. Le poète n'est plus un imposteur car il révèle des vérités universelles auxquelles chaque spectateur peut s'identifier personnellement telles que la puissance de l'enthousiasme et de la persévérance dans l'adversité pour mener à bien des projets parfois lointains et paraissant d'abord inaccessibles. La nef « lyriquement épique » (Rostand, 2006, 748) qui mène Joffroy Rudel vers la princesse, la progressive conversion de l'amour charnel à l'amour spirituel de la dame par le biais de la poésie permettent au public une meilleure identification aux vérités du personnage poétique. C'est pourquoi, toujours en réponse à Emile Magne sans doute, dans l'épigraphe de *L'Aiglon*, le dramaturge reconnaît : « qu'un vain paperassier gratte, cherche, s'informe, même quand il a tort, le poète à toujours raison. » (Rostand, 1986, 388-389) La réalité du poète passe par les sentiments qu'il perçoit en lui et chez les autres. Dès lors, ces émotions ne sont pas des supercheries car elles émanent de la sincérité du cœur.

Les œuvres poétiques et dramatiques rostandiennes ont pour but d'illustrer ce truisme propre au métier de poète à l'aide d'une allégorie dite « réaliste » (Molinié, 42). Dans une lettre adressée à Champfleury, un journaliste, Gustave Courbet explique le sous-titre de son célèbre tableau *L'Atelier du peintre*, « allégorie réaliste. » Il qualifie ainsi la composition de sa toile dans le sens où elle dépeint : « l'histoire morale et physique de [s]on atelier » d'où deux manières différentes, autant picturales que littéraires, de concevoir l'allégorie au XIX^e siècle. Courbet cherche tout simplement à faire le récit moral et physique de son métier. Il existe donc une allégorie d'essence symbolique mais aussi une allégorie de nature historique, définie par Courbet. Dans le domaine littéraire comme dans le domaine pictural, le recours à l'allégorie réaliste permet à des auteurs comme Edmond Rostand de réfléchir sur leur art et, surtout, de satisfaire l'équilibre entre le langage poétique et le langage dramatique. L'allégorie fait partie des figures de style qui permettent au théâtre d'être poétique en lui-même et non plus simplement de véhiculer la poésie par l'entremise des vers.

En 1906, Antoine Albalat définit l'allégorie en ces termes : « L'allégorie n'est souvent qu'une métaphore continuée par une suite de traits, qui doivent commencer et finir avec la phrase, comme cette phrase de Bossuet : 'cette jeune plante, ainsi arrosée des eaux du ciel ne fut pas longtemps sans porter ses fruits' » (Albalat, 277) Le théâtre de Rostand s'enrichit d'images manifestes à travers une série de métaphores dans des œuvres comme *Cyrano de Bergerac* et une série d'allégories dans des pièces telles que *La Princesse lointaine*, et *L'Aiglon*. La tirade des « non-merci » dans *Cyrano de Bergerac* commence et se termine sur la même métaphore, celle du « lierre parasite » qui « circonvient un tronc » tel l'homme de lettres qui s'élève par la ruse plutôt que par la lutte. Cette métaphore puissante correspond aux habitudes littéraires que Cyrano décèle et critique chez ses contemporains, et desquelles il se distingue nettement, la tirade insistant bien sur l'aspect négatif d'un tel comportement. Cette tirade qui s'érige à coup de contre-exemples fournit une allégorie qui peut s'appliquer à toute la pièce de Rostand. Cyrano de Bergerac s'élève seul, ne prend personne pour patron et sa grandeur même provient de son dédain du parasitisme. Ainsi, cette métaphore se transforme en allégorie puisqu'elle apparaît en filigrane à tous les niveaux d'analyse. Les poètes invités chez Ragueneau, au deuxième acte de la pièce, sont des

« lierres parasites. » Dans la pièce de Rostand, Molière lui-même fait partie de ces écrivains puisqu'il pille Cyrano.

En réalité, l'allégorie, comme la définit Georges Molinier dans le *Dictionnaire de Rhétorique*, est le fait de tenir « un discours sur des sujets abstraits (intellectuels, moraux, psychologiques, sentimentaux, théoriques), en représentant ce thème mental par des termes qui désignent des réalités physiques ou animées (animaux ou humains), liées entre eux par l'organisation de tropes continués. » Ainsi, à la lumière de cette définition, certaines pièces d'Edmond Rostand deviennent allégoriques : *La Princesse lointaine*, où Mélissinde devient le rêve poétique de Rudel, *L'Aiglon*, qui relate, à travers le symbole de l'oisillon apprenant à voler, la naissance puis la chute d'un talent poétique. Julien Gracq ne reprend-il pas aussi l'allégorie de la Princesse lointaine afin de signifier l'imagination poétique dans *La Forme d'une ville* lorsqu'il explique : « Ce qui vous a hanté d'abord à la façon d'une princesse lointaine s'accommode mal par la suite du dégrisement de la cohabitation ? »

L'allégorie dite « réaliste » permet à Edmond Rostand de révéler la vérité du poète proposant une réflexion variée sur ce métier souvent méconnu, c'est-à-dire un regard posé sur la réalité, sur le quotidien de l'artiste. Elle illustre la difficile cohabitation de la poésie et du réel, dont le constat réactive le questionnement platonicien.

Mais, l'allégorie peut être considérée comme un procédé de déconstruction qui permet d'appréhender le réel dans sa multiplicité. Ainsi, pour que le public de théâtre puisse accéder à la réalité inhérente à la création poétique et complexe en elle-même, Edmond Rostand a recours à l'allégorie, figure pleinement poétique qui révèle progressivement les affres d'un poète qui ose s'affirmer en s'opposant aux conventions établies. A une vérité acceptée, officielle, il oppose la sienne, plus véritable encore. Mais le poète est-il toujours sûr de pouvoir « trouver [s]a chanson dans [s]on cœur » afin de la transmettre (Rostand, 2006, 187) ?

2. Le syndrome de l'imposteur

À l'aube de son décès, Cyrano de Bergerac affiche une position qui hante tous les protagonistes poètes de l'œuvre rostandienne. En apprenant que ses vers furent dérobés puis exploités par Molière et qu'il mourra non pas en cadet valeureux mais des suites d'une embuscade, il déclare : « J'aurai tout manqué, même ma mort » (Rostand, 1997, 324). Il s'érige en raté sublime, que Rostand ne définit non pas comme étant un perdant mais comme « [un] déclass[é], un incompris [...], [un] chevalie[r] erran[t] de l'art » qui est poursuivi par le souci de perfection tant et si bien qu'il ne produit pas ou qu'il façonne sans forcément reconnaître le côté « admirable » de sa création. Cyrano de Bergerac se donne par exemple comme tâche d'être « admirable en tout et pour tout. » (Rostand, 1997, 78) En modelant sa vie selon ce principe, en la créant comme il conçoit un poème, Cyrano ne parvient pas à se réaliser complètement en tant que poète car ses valeurs s'opposent aux conventions littéraires et sociales de son siècle. Sous cet angle, il se considère comme un « raté » mais c'est précisément sur ce « ratage » qu'Edmond Rostand construit sa pièce, mettant l'accent sur le sacrifice du personnage principal dont le renoncement devient sublime. Il s'agit ici de la première grande imposture dans l'œuvre rostandienne, celle du rhapsode qui s'ignore et se sous-estime car ce sont pourtant ces ratés don quichottesques qui sont les « grands poètes. » (Rostand, 1919, 5)

La plus significative des figures du raté poétique s'avère le duc de Reichstadt – l'Aiglon. La pièce historique d'Edmond Rostand pose effectivement la question du destin des personnages aux

prises avec l'Empire napoléonien. Rostand explore les raisons pour lesquelles le poète, incapable de se réaliser, devient le prisonnier de prédéterminations historiques et y perd son Verbe. *L'Aiglon* présente le duc de Reichstadt comme la victime « expiatoire » des crimes d'un père glorieux mais sanguinaire, d'un père dont il imagine et grossit la légende. (Bulinge, 51-62) Cette prédestination historique à laquelle il ne peut échapper s'empare de lui et monopolise son souffle créateur. L'Aiglon rêve mais il rêve à la renommée de son père non pas à la sienne. Ce « songe-creux » (Rostand, 1919, 49), incapable d'agir et d'écrire est englouti par l'Histoire parce qu'il ne peut que revivre les guerres napoléoniennes, comme s'il n'était qu'un fantôme du passé sur la terre. Cette allégorie du fantôme lui nie toute existence. Ainsi, il incarne le symbole de tous les fils de Napoléon, de toutes les victimes massacrées pour la gloire de l'Empire et du grand homme, de toutes les âmes qui ne peuvent trouver de repos et qui errent sur la terre en quête de salut et d'individualité. La scène de Wagram illustre bien cette notion. Par son dépérissement, par sa mort, le duc expiera les crimes de son père et il libérera les fantômes du passé de l'emprise historique en mettant enfin en lumière la boucherie que fut Wagram. Le destin du jeune homme libérera les soldats de leur fatalité historique au prix de sa propre gloire. Il existe aussi, dans cet ouvrage dramatique, une dimension profondément poétique. La pièce n'est pas seulement une accusation et une condamnation des actions de Napoléon mais également une mise en perspective de l'influence importante des œuvre hugoliennes sur la génération d'Edmond Rostand. Un poème sur Victor Hugo, écrit après *L'Aiglon* et intitulé *Un Soir à Hernani*, dans lequel Edmond Rostand souligne : « 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... », illustre l'empreinte de l'auteur romantique sur son œuvre. Les sentiments des écrivains et poètes de la génération de Rostand vis à vis de Victor Hugo sont analogues à ceux du duc face à la figure écrasante de Napoléon. Sa force individuelle pesante aurait alimenté le doute poétique de toute une génération. L'auteur des *Rougon-Macquart* se désespérait aussi de voir couler en lui la sève romantique. Il explique : « Des doutes me prennent, peut-être trouvera-t-on là mes meilleures pages ; car je suis plein de honte lorsque je pense à l'énorme tas de rhétorique romantique, que j'ai déjà derrière moi. » (Zola, II), ce qui a contribué au syndrome de l'imposteur éprouvé par cette génération.

Edmond Rostand, fasciné par la figure de Victor Hugo, aurait semé tout au long de sa pièce des allusions au poète romantique pour le comparer à la figure absente mais écrasante de Napoléon I^{er} dont le souvenir pèse sur toute la pièce. La première référence explicite, concerne le tailleur Jeune-France du premier acte qui évoque doña Sol et confesse plus loin : « Je lis Victor Hugo. Je récite *Ode / À la Colonne*. » (Rostand, 1986, 88) Le rêve des Français, venus chercher le roi de Rome à Schoenbrunn, de voir renaître un jour l'Empire est ici fortement associé à la poésie hugolienne. L'allusion à la littérature écrite par Victor Hugo rappelle le passé glorieux de Napoléon I^{er}, passé qui ne peut pourtant pas se répéter car l'Aiglon n'est pas comme son père. Le duc, lui-même, conquis par les mots du tailleur Jeune-France s'écrit : « Mon père aurait voulu faire prince Corneille : / Je ferai duc Victor Hugo ! » (Rostand, 1986, 324) La cause historique que s'assigne l'Aiglon et qui se solde par un échec ressemble à une tentative d'identification non seulement à Napoléon I^{er} mais également à Victor Hugo, les deux personnages étant des colosses historiques et littéraires. L'affirmation individuelle du duc ne prendra jamais forme puisqu'il ne ressemble ni à son père ni au colosse Hugo. Contrairement à eux, il ne peut affirmer son individualité historique et littéraire, résultant en un sentiment d'imposture.

D'après François Taillandier, Patrick Besnier voit en ces nombreuses allusions hugoliennes la position de Rostand face au poète romantique, qu'il compare à celle de l'Aiglon vis-à-vis de son père. « Edmond n'est pas bien sûr d'être Rostand. » (Taillandier, 57) Cependant, si la pièce *L'Aiglon* retranscrit le sentiment d'imposture d'Edmond Rostand, elle ne semble pas dépourvue d'individualité.

Tout comme dans *Cyrano de Bergerac*, à la fin de la pièce, c'est le panache rostandien qui reprend la main. Dans la crypte des Capucins, là où repose la dépouille de l'Aiglon, le poète conclut : « Dors ! mais rêve en dormant que l'on t'a fait revivre, / Et que, laissant ton corps dans son cercueil de cuivre, / J'ai pu voler ton cœur dans son urne d'argent. » (Rostand, 1986, 388-389) Peu importe le sentiment d'imposture, il faut faire preuve de panache – avoir ce comportement qui est : « [...] souvent, dans un sacrifice qu'on fait, une consolation d'*attitude* qu'on se donne » (Rostand, 1903, 21-22) pour faire, fabriquer, créer et agir. D'après le Frère Trophime de la *Princesse lointaine*, « l'inertie » est l'ennemie de tout homme. Ainsi, il faut du « lyri[sme] épique » en toute circonstance pour agir, pour « faire » des vers. Le verbe *poiein*, qui signifie « produire » ou « faire » en grec, est justement à l'origine du terme « poème ». Tout comme l'artisan, le poète en écrivant agit, façonne et participe à l'effort social. Flaubert reconnaît la sensibilité artistique de tout être lorsqu'il écrit : « [...] chaque notaire porte en soi les débris d'un poète. » (Flaubert, 321) Son acharnement permet d'atténuer le sentiment d'imposture car le faire poétique exige une technique qui n'est plus l'objet d'une inspiration divine. Cette idée renforce l'utilité et la légitimité du poète dans la société. Le sentiment d'illégitimité dont souffre Cyrano est « une généreuse imposture » (Rostand, 1997, 322) car il repose sur le don de soi et met l'accent sur la technique que la figure centrale utilise pour convertir progressivement Roxane – allégorie du spectateur. Tout au long de la pièce, Cyrano fait « lentement l'abandon du grand manteau qui [le] calfeutre, » en se faisant le porte-parole de Christian. Ce n'est pas l'aveu de son amour, quatorze années après la mort de ce dernier qui converti Roxane. L'héroïne savait déjà, bien avant, qu'elle était amoureuse des vers composés par Cyrano et non plus de la beauté de Christian. (Rostand, 1997, 67)

Ainsi, le véritable raté est celui qui persiste dans la tromperie, qui choisit de ne jamais se révéler. C'est un poète qui s'est emmuré dans le silence. De tous les personnages rostandiens, Don Juan est celui qui illustre le mieux l'imposture. Il s'est méconnu et a vécu dans le mensonge de sa propre légende. À la fin de sa vie, les ombres qu'il a séduites lui reprochent : « Qu'as-tu fait d'immortel avec une seconde ? » et le Diable lui lance à son tour : « Tu es de ceux dont rien ne reste, / Pas un mot ! Pas un geste ! » (Rostand, 2024, 162) Mais si la poésie est une affaire de séduction, ce mauvais poète a plus confiance encore dans le mystère que dissimule le silence. Il explique : « Un silence effrayant, c'est mon système. On trompe / Sans mentir, comme fait l'horizon. [...] » (Rostand, 2024, 80) C'est en effet ce que découvre le Diable en effeuillant tous les masques du séducteur. Le silence ne révèle pas le mystère de Don Juan, mais bien une supercherie, une sombre machination qui pourrait être celle des Décadents. Derrière le silence du séducteur se loge l'insignifiance, le vide et le néant auxquels nulle ombre ne se laisse plus prendre. À l'image de sa poésie purement formaliste, le séducteur est dénué de personnalité. Il est, en effet, un pantin ou un automate, que le Diable condamne à se représenter dans l'éternel guignol. Il devient, pour l'éternité, un imposteur de sa propre vérité. Effectivement, manipulé par le marionnettiste, Don Juan restera pantin en refusant de reconnaître et d'exprimer poétiquement la vérité qui lui est propre.

3. Décomposer l'imposture : l'art de la conversion progressive

« Imposture et représentation sont par essence corrélées puisque la figure de l'imposteur est toujours celle d'un acteur qui s'attribue un rôle et endosse un masque pour autrui, » écrit Emilie Moulin-Traffort. Mais l'imposture au théâtre repose aussi sur la relation entre le dramaturge et son public. Pour que la pièce soit un succès, le trompeur doit proposer une représentation qui est en adéquation avec les attentes des spectateurs. Selon Armand Salacrou : « l'œuvre dramatique est [effectivement] le produit de la rencontre de l'auteur et du public » (Salacrou, 44-45) et cette relation s'établit par l'entremise de l'émotion produite, par l'habile combinaison des gestes, des actes et du langage. Félix Boillot souligne que le théâtre, comme tout autre genre littéraire, a une double vocation : celle d'exprimer des sentiments mais aussi, celle d'affecter le spectateur. Pour créer des émotions, pour attirer le regard et l'oreille, il explique qu'Edmond Rostand a recours à plusieurs techniques dont l'utilisation de suites chronologiques, de noms propres et de répétitions, notamment dans la tirade des non-merci qui permet de soulager et d'affirmer les convictions de Cyrano pour remporter l'adhésion. (Boillot, 311) Ces éléments attestent de l'authenticité du personnage. Adolphe Brisson précise sur une reprise de *La Princesse Lointaine* en novembre 1929 : « Il [Edmond Rostand] porte sur la scène des héros inventés aux prises avec des événements irréels et tout son art s'attache à les ramener vers un réalisme anecdotique et pictural qui répond au mouvement vrai de son instinct. » (Brisson, 2) En illustrant des scènes fantaisistes à l'aide d'images, Edmond Rostand attire et maintient l'attention du spectateur. Une de ses premières pièces, *Les Deux Pierrots*, Rostand offre un exemple significatif de cette « supercherie ». Colombine souligne au sujet des Pierrots : « [...] j'ai deux amoureux, tous deux blancs, s'il vous plaît./ Se ressemblant ainsi que deux gouttes de lait [...] /Frères physiques donc – mais pas frères moraux :/Rien de plus différent, au fond, que ces deux Pierrots./L'un a le cœur pourpré comme sa bouche en fête,/L'autre est triste, toujours, comme son serre-tête. » (Rostand, 2006, 643) En effet, de ces deux poètes, l'un est faussement malheureux malgré son succès littéraire et financier, alors que l'autre est trompeusement heureux au mépris de ses difficultés. C'est précisément la gaieté contagieuse de ce dernier qui nuit à ses succès qu'ils soient personnels ou littéraires, car la vie défend de rire mais il n'en demeure pas moins content. La larme qu'il laisse couler lorsqu'il croit que Colombine ne le choisira pas décide la jeune femme – allégorie du spectateur – à l'épouser car elle comprend la profondeur de sa douleur. En se défaisant de son masque, en révélant la vraie nature de son chagrin, le Pierrot rieur gagne le cœur de celle qu'il aime et des foules. Le masque est ici le gage d'une profondeur que son homologue ne possède pas. Afin de séduire, dans ce cas, de convertir et de convaincre le public du bien-fondé du message poétique, il est nécessaire de se travestir. Le public, comme l'héroïne rostandienne, ne se laissera apprivoiser que si le dramaturge s'adapte progressivement à ses désirs.

La conversion de Colombine – et celle du spectateur – passe ici par le geste le plus spontané de la nature humaine : au-delà du langage poétique, au-delà des vers prononcés par les personnages, c'est une larme qui la décide. Cette larme, ce geste, traduit la profondeur des sentiments humains. Elle ajoute une dimension à la personnalité du Pierrot rieur. Contrairement à lui, son homologue ne possède pas ce relief. Ainsi, le discours du Pierrot pleureur peut servir de critique de la littérature décadente jugée mensongère car contraire à la nature humaine faite de contrastes. Les actions du Pierrot pleureur révèle toutefois qu'il est plein « du dégoût de la vie et [paradoxalement de] la peur de la mort. » (Rostand, 2006, 657) Même difficile, la vie vaut la peine d'être vécue et ce Pierrot – qui est d'ailleurs justement le Pierrot II – fait l'expérience de sa supercherie lorsqu'il implore qu'on le sauve alors qu'il s'étrangle sur un noyau de cerise. Il permet

ainsi une remise en question de ce que le public de théâtre tient pour vrai : « préférez toujours le rire aux larmes [...] / d'autant que l'on ignore / Si celui qui toujours pleure peut rire encore [...] » (Rostand, 2006, 663) conseille Colombine à la fin du spectacle. Le rire libère l'esprit d'une réalité qui pourrait être perçue comme dangereuse. Il permet de mettre en perspective les difficultés de la vie, pour s'en extraire et les envisager comme un spectacle. D'après Emmanuel Kant : « Le rire est un affect procédant de la manière dont la tension d'une attente se trouve soudain réduite à néant. » (Kant, 320) Le rire met fin à l'inhibition et constitue alors le fondement de la représentation car il permet de révéler des vérités mises à distance pour être mieux observées.

Mais, quelle est la vérité à laquelle s'attend le spectateur ? Edmond Rostand propose, sur les planches, un héros chargé d'exalter les sentiments afin de convertir le spectateur, dans une forme de tragi-comédie héroïque, révélant progressivement toute la palette des émotions humaines, émotions qui, au théâtre et dans la littérature en général, passent du rire aux pleurs. « [...] Les personnages de théâtre sont les correspondants chargés de nous faire sortir de cet éternel collège qu'est la Vie - sortir pour nous donner le courage de rentrer ! » (Rostand, 1903, 33-34) écrit-il.

Pour ce faire, pour rendre visible la vérité propre à chaque être – spectateur comme personnage –, il est nécessaire de maintenir l'illusion dramatique, de conserver la « feintise ludique partagée, » (Schaeffer, 146) le spectateur consentant à faire comme si les actions et les paroles représentées étaient vraies. Et si l'imposture se trouvait paradoxalement davantage dans le réel que dans l'œuvre, provoquant chez le spectateur, une rupture de la « feintise ? » (Decout, 2) Edmond Rostand explique : « Les planches ?... Je ne connais pas les planches. Je connais le gazon que foulent Roméo et Juliette ; je connais le sable qui crie sous le pas furtif de Don Juan ; je connais les piquants d'étéule sur lesquels trotte le barbet de Faust ; je connais le marbre où se traînent les sandales d'Œdipe ; je ne connais pas les planches ! » (Rostand, 1903, 10) La réalité de la scène prime donc sur celle du public, l'instant du spectacle, pour les transformer car elle représente une vérité, celle des personnages et de leur environnement. Ainsi, selon Rostand, il n'y aurait de véritable imposture que si la réalité des poètes était semblable à celle de tous les hommes mais elle ne l'est pas. Si la figure poétique ne se détache pas des normes, des valeurs courantes, des stéréotypes, elle n'ajoutera pas sa propre authenticité au monde. Il ne s'agit pas, pour Edmond Rostand, de représenter comme André Antoine la réalité brute mais une réalité inhérente au cœur humain.

En effet, le personnage rostandien est invité à « [faire] lentement l'abandon du grand manteau qui [le] calfeutre, » (Rostand, 1997, 67) pour adopter une « attitude » (Abirached, 104) permettant de convertir l'auditoire à la « leçon d'âme. » (Rostand, 1903, 13) Avant la tombée du rideau final, chaque pièce d'Edmond Rostand révèle la supercherie et, telle Colombine, Mélissinde et Roxane, l'auditoire est invité à faire l'abandon des conventions pour s'assumer pleinement. Philippe Bullinge reconnaît la similitude entre l'intrigue de *La Samaritaine*, pièce dite religieuse d'Edmond Rostand créée quelques mois avant *Cyrano de Bergerac*, et cette dernière. En effet, *La Samaritaine* raconte la rencontre ou la confrontation entre Photine et Jésus au puits de Jacob et met en scène la réalisation du projet messianique par la progressive conversion de Photine à l'amour saint qui prend des allures humaines. À son tour, comme un apôtre, elle convertira les Samaritains. Cette trame ressemble à celle de *Cyrano de Bergerac* où, au fil de l'intrigue, Roxane sera convertie à la grandeur d'âme grâce aux leçons de Cyrano et pourra en convertir d'autres.

Il ne faut pas forcément voir dans l'abandon de la supercherie une empreinte de la religion, reposant sur la foi en Dieu et le respect des dogmes théologiques, mais plutôt d'une culture

catholique, d’un ensemble de valeurs et de traditions façonnées par la religion au fil des siècles. Thomas Sertillanges le relève justement : « Edmond Rostand reste sceptique sur le dogme, mais évangélique par sa charité » (Sertillange, 233). Les pièces rostandiennes illustrent, à travers les actions et les paroles des protagonistes, des valeurs telles que la charité, la générosité, le don de soi menant souvent à l’abnégation et chargées d’élever le public de théâtre. Jules Lemaître décèle également une ressemblance entre les deux pièces, surtout en ce qui concerne les deux personnages centraux. Le Jésus de *La Samaritaine* et Cyrano sont tous deux des « Messies artistes », des « Christ poètes » (Lemaître, 217-229) qui présentent des qualités humaines et sont chargés de guider le spectateur. La communion entre les personnages et le public rappelle les fondements du théâtre comme lieu fédérateur où tombent les impostures. Ces représentations, où toutes les catégories sociales se rassemblaient, invitaient les citoyens d’Athènes à échapper momentanément aux problèmes politiques mais aussi à réfléchir, par le biais de mises en scènes d’événements mythiques, aux problèmes qui se posaient à la cité. (Herrington, 98-99)

Selon Edmond Rostand, la scène possède également cette vertu démocratique. Il l’explique dans son discours de réception à l’Académie française :

« 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 ; et c’est pourquoi le vent qui sort du gouffre lumineux et bleuâtre de la scène peut aller faire claquer les drapeaux ! [...] 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 des ailes. » (Rostand, 1903, 10)

Un effet cathartique opère, permettant au public théâtral de la Belle Époque, avide de divertissement et d’une grande diversité sociale, de se libérer, de se purifier de ses passions en les vivant par procuration sur scène. En faisant l’expérience d’abord de l’exclusion sociale du poète puis de sa progressive insertion, le spectateur fait preuve d’empathie pour les « ratés sublimes. » Félix Boillot souligne justement au sujet de l’utilisation de la répétition dans *Cyrano de Bergerac* : « Chaque fois que le mot « non merci » est prononcé, il se produit un arrêt du développement de la pensée. L’effort intellectuel provoqué par la nécessité de comprendre est suspendu. L’attention du lecteur se trouve soudain libérée: il peut alors se livrer exclusivement, et entièrement, à l’émotion; - émotion née d’une admiration débordante lorsque Ragueneau, emporté par son enthousiasme, mécaniquement répète : « A la fin de l’envoi, je touche ! » (Foillot, 311)

En conclusion, Edmond Rostand met en scène l’imposture pour réhabiliter la légitimité du poète mise en doute par Platon. Si le versificateur ne peut représenter avec sincérité d’autres métiers que le sien, il possède toutefois les techniques nécessaires pour convaincre le public de ses compétences. Malgré son sentiment d’imposture initial face aux conventions sociales, à la politique et aux canons littéraires, et même s’il doit momentanément cacher qui il est réellement, le poète parvient toutefois à se révéler progressivement. Son imposture pudique est en réalité « généreuse » car elle sert une leçon d’âme qui encouragera chaque spectateur, sans avoir l’air d’insister, à lever le voile pour « trouver [sa] chanson dans [son] cœur. »

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.

ALBALAT, Antoine, *L’Art d’écrire, enseigné en vingt leçons*, Paris, Armand Colin, 1906.

BOILLOT, Félix, « La construction de la phrase dans 'Cyrano de Bergerac' », *Français moderne*, volume 7, 1939, p. 301-316.

BRISSON, Adolphe, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 4 novembre 1929, 2 p.

BULINGE, Philippe, « La légende napoléonienne dans *L'Aiglon* d'Edmond Rostand » dans *Le Dialogue des Arts, Littérature et peinture (aux XIX^e et XX^e siècles)*, Lyon, CEDIC, t. II, 2002, p. 51-62.

DECOUT, Maxime, « Quand littérature rime avec imposture » dans *Troublantes usurpations*, *Journal of Literature, Text, Image and Sound*, TIES, numéro 8, 2023, disponible sur <http://revueties.org/document/1213-quand-litterature-rime-avec-imposture>.

——— *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Éditions de Minuit, 2018.

FILON, Augustin, *De Dumas à Rostand, esquisse du mouvement dramatique contemporain 1841-1916*, Paris, Armand Colin et Compagnie Éditeurs, 1898.

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, G. Charpentier Éditeurs, 1880.

GRIEVE, James William, *L'Œuvre d'Edmond Rostand*, Paris : Les œuvres représentatives, 1931.

HERINGTON, John, *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley, University of California Press, 1985.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* (1790), Alain Renaut (trad.), Paris, Aubier, 1995.

KENNEDY, George Alexander, *Cambridge History of Literary Criticism, Volume 1, Classic Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

LEMAÎTRE, Jules, « La Samaritaine à la Renaissance », *Revue des Deux Mondes*, 67^e année, t. 141, 1^{er} mai 1897, p. 217-229.

LORCEY, Jacques, *Edmond Rostand*, t. I, Paris, Atlantica-Séguier, 2004.

MAGNE, Émile, *Les Erreurs de documentation de « Cyrano de Bergerac »*, Paris, Éditions de la Revue de France, 1898.

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1992.

MOULIN-TRAFFORT, Émilie, *Rhétorique et symbolique de l'imposture dans le théâtre et le cinéma occidentaux, de 1945 à nos jours*, projet de thèse en littératures françaises, Sorbonne Université, sous la direction de Florence Naugrette et Antoine de Baecque disponible sur : <https://theses.fr/s400247>.

NAVARRÉ, Maud, « D'où vient le syndrome de l'imposteur ? », *Sciences Humaines*, (no 330), 2020, p. 10-12.

PLATON, *La République*, Paris, Flammarion, 1966.

ROSTAND, Edmond, *Les Musardises 1887-1893*, Paris, Eugène Fasquelle Éditeurs, 1919.

——— *Le Cantique de l'Aile*, Paris, Eugène Fasquelle Éditeurs, 1922.

——— *Discours prononcés dans la séance publique tenue par L'Académie française pour la réception de M. Edmond Rostand, le 4 juin 1903*, Paris, Imprimeurs de l'Institut de France, 1903, 13 p.

——— *L'Aiglon* (1900), Paris, Gallimard, 1986.

——— *Cyrano de Bergerac* (1897), Paris, Hachette Livres, 1997.

——— « La Princesse lointaine », *Théâtre*, Paris, Omnibus, 2006, pp. 735-827.

——— « Les deux Pierrots ou le souper blanc », *Théâtre*, Paris, Omnibus, 2006, pp. 639-664.

——— *Chantecler*, Paris, Flammarion, 2006.

————— *La Dernière Nuit de Don Juan*, Paris, Éditions Gallimard, 2024.

SALACROU, Armand, « Impromptu délibéré », *Théâtre V*, Paris, Éditions Gallimard, 1947.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil, « Poétique », 1999.

SERTILLANGE, Thomas, *Edmond Rostand : les couleurs du panache*, Paris, Atlantica-Séguier, 2020.

TAILLANDIER, François, *Edmond Rostand, L'homme qui voulait bien faire*, Paris, Éditions de l'Observatoire, 2018.

ZOLA, Emile, *Le roman expérimental*, Paris, G. Charpentier Éditeur, 1881.

NOTICE BIO-BIBLIOGRAPHIQUE DE L'AUTEURE

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 rostandiennes. A l'occasion de l'inscription de *Cyrano de Bergerac* au programme de l'agrégation de lettres modernes en 2021, elle a participé au colloque *Relire Cyrano de Bergerac* organisé par l'Université de la Sorbonne. Ses recherches portent également sur l'histoire du théâtre, Rosemonde Gérard et Théodore de Banville.