

L'Annuaire théâtral

La meilleure idée d'Edmond Rostand

Sébastien Ruffo

Valère Novarina : paroles de théâtre
Numéro 42, automne 2007

URI : id.erudit.org/iderudit/041694ar
<https://doi.org/10.7202/041694ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET) et Université de Montréal

ISSN 0827-0198 (imprimé)
1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ruffo, S. (2007). La meilleure idée d'Edmond Rostand. *L'Annuaire théâtral*, (42), 123–137. <https://doi.org/10.7202/041694ar>

Résumé de l'article

Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand n'est pas une pièce « engagée » et son auteur n'est jamais proposé comme exemple d'« artiste-citoyen ». Par une étude de la performance dans son contexte d'origine (Paris, fin 1897) — une étude attentive à l'œuvre, à ses artisans (Rostand, Coquelin), à son public, et qui conjugue au vol des éléments de l'histoire culturelle (l'éthos fin de siècle), de l'analyse de la réception (critiques, traductions), de l'analyse thématique et psychanalytique (le panache devenu mythe collectif) — le présent article propose une vision du théâtre où l'importance sociale d'une œuvre reste avant tout une question d'art, d'artistes et de performance, plus que de programme ou d'idéologie.

Tous droits réservés © Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2008

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Sébastien Ruffo
Queen's University

La meilleure idée d'Edmond Rostand

La question des rapports entre le théâtre et le social pourrait se décliner de bien des manières : critique, reflet, exemple, distanciation, mémoire, fondation, thérapie, deuil, apologie, dénonciation, séduction, divertissement, pédagogie, propagande, combat... Parmi toutes ces modalités, la notion d'« artiste-citoyen¹ », relativement fréquente ces temps-ci, incline cependant la question vers des œuvres ou des aspects plutôt programmatiques ou volontaristes, possiblement périphériques en regard d'un travail plus strictement dramaturgique. En abordant le motif du panache dans *Cyrano de Bergerac*, nous tentons ici de déplacer la notion d'« artiste-citoyen » de façon à montrer qu'au théâtre, l'influence sociale la plus féconde pourrait, cependant, fort bien ne résulter ni d'un programme ni d'un engagement idéologique, comme dans les différents théâtres que l'on dit « politiques », mais bien d'une sensibilité artistique générale, nourrie par l'éthos de l'époque, puis donnant forme et sens au travail sur la langue, sur l'action et sur les personnages – c'est-à-dire : reconnaître à la poïétique dramaturgique la centralité qui lui revient dans la fabrication du théâtre, et donc dans ses succès, même sociaux, voire surtout sociaux.

Edmond Rostand d'abord, l'auteur de la pièce, a-t-il été lui-même ce que l'on pourrait aujourd'hui considérer, intuitivement, un (bon ?) artiste-citoyen ? En apparence, non, ce n'est pas ce qui frappe le plus dans ses biographies. C'était un esthète, un amoureux, un littéraire parfois mondain ; dreyfusard, oui, mais patriote aussi – quoique sans engagements politiques aussi forts que ceux d'un Victor Hugo par exemple. Du point de vue d'un Jehan Rictus, ce n'était même qu'un bourgeois, au sens le plus révolutionnaire du terme : « [...] aux serfs des magasins, des fabriques ou des usines [...], qu'est-ce que vous voulez que ça leur foute *Cyrano de Bergerac*, *L'aiglon* et joignons-y la *Princesse lointaine* pour faire bon poids ? » (Rictus, 1903 : 30) Romantique antédiluvien, Rostand goûte certes peu les valeurs socialistes du naturalisme des Antoine ou des Zola, ses contemporains – mais il

n'est évidemment pas le seul. Ainsi, à propos de la première de *Cyrano*, Jules Renard note dans son journal :

On ne savait plus. On barbotait. L'invasion du socialisme au théâtre déroutait les plus indifférents. L'artiste devrait-il donc s'occuper de ce qui ne le regarde pas, poser gauchement des problèmes insolubles, et s'abaisser à savoir quotidiennement le prix du pain ? Aurions-nous des Musset économistes et des Marivaux apôtres ? D'un seul coup de cothurne Rostand a repoussé ces ordures et, d'un seul effort, remis debout l'art isolé, souverain et magnifique. On va pouvoir encore parler d'amour, se dévouer individuellement, pleurer sans raison, et s'enthousiasmer pour le seul plaisir d'être lyrique (1960 : 450).

Si Renard dit vrai à propos de Rostand, et d'une bonne part de l'auditoire probablement, le maître mot de cette remarque n'est peut-être pas tant dans « l'invasion du socialisme au théâtre » que dans l'idée de « ces ordures », qu'il oppose au cothurne de Rostand. En effet, pour certaines gens de cette génération², si le socialisme, le prix du pain, le prosélytisme et l'ordure peuvent à l'occasion se connoter réciproquement et s'opposer ensemble au cothurne, au lyrisme, à Marivaux ou à l'idée de « se dévouer individuellement », c'est que le discours social de l'époque structure un grand nombre d'oppositions analogues, qui entrecroisent les ordres de l'éthique et de l'esthétique, du politique et de l'artistique, du mondain et du métaphysique, dans une vaste opposition de deux champs – ou nébuleuses – de thèmes, de valeurs, d'arguments, de mythes, de préjugés : convenons de parler de la « gauche » et de la « droite » pour désigner ces champs (sans cependant croire être exact). Rostand n'est pas à gauche ; les *habitus* citoyens de la gauche ne sont pas les siens ; il n'adopte pas les catégories de pensée propres à la gauche et s'il y pense, c'est de l'extérieur, par l'arsenal idéologico-rhétorique que décrit si bien Marc Angenot dans *Contre le socialisme* (2003).

Or la notion d'« artiste-citoyen » est plus souvent associée à la gauche et, vue à partir de l'année 2007, à des époques moins distantes : acceptons alors de retravailler sur notre intuition de ce que serait un « artiste-citoyen », hors de l'arsenal discursif coutumier à la notion, et de chercher la manière dont un Rostand pouvait vivre son art parmi les siens, si, à ses yeux, les siens n'étaient pas *a priori* surtout des « citoyens ». Quel homme Rostand cherche-t-il, avec sa lanterne, à être, à satisfaire ? Le camarade, le savant, le poète-prophète, le libéral, l'ultra, le sublime, le don Juan ? Parmi les modèles plus ou moins canoniques disponibles à son époque, c'est sans doute à l'honnête homme que va sa préférence, et celle de sa famille, sur un fond gaulois provençal, sans renier un certain romantisme chrétien. Dès sa toute première publication (Rostand, 1921), un essai littéraire rédigé à dix-neuf ans dans le cadre d'un concours de l'Académie de Marseille (remporté par lui), Rostand donne à comprendre sa propre manière d'articuler l'éthique et l'esthétique avec des mots, des références de son époque qui vont dans le sens de cet honnête homme-là. S'attelant au

sujet du concours, une comparaison entre Honoré d'Urfé et Émile Zola (deux « romanciers de Provence »), Rostand déploie contre Zola les vingt et cent lieux communs de la polémique antisocialiste, ceux-là mêmes qu'Angenot analyse à propos de la critique du roman-feuilleton : « courroie de transmission des mauvaises doctrines », écrit ce dernier qui cite plusieurs auteurs du milieu du siècle. Eugène Sue et ses semblables sont accusés de « ravages dans le peuple, dont on voit en 1848 le terrible résultat » (Angenot, 2003 : 26-27). En 1921, Rostand ne parle pas autrement de Zola :

N'hésitons pas à dire qu'il a nui. Au point de vue moral, quoiqu'il prétende être d'une lecture fortifiante, il a aidé certainement à la dépravation. Nous avons entendu dire à un médecin d'esprit supérieur qu'à notre époque où tout le monde est plus ou moins hystérique, il est impossible, scientifiquement impossible, qu'une jeune femme, un jeune homme lisent Zola sans subir une atteinte pernicieuse. Certaines descriptions seraient d'un effet infailible sur les nerfs d'un sujet un peu faible. Récemment, dans la *Revue des deux mondes*, M. d'Haussonville attribuait à la littérature naturaliste l'abaissement du sens moral, la recrudescence des crimes. Il ne faudrait pas exagérer ces effets : ils existent pourtant (1921 : 51-52).

Sourd à tout l'argumentaire du camp opposé, Rostand s'explique les succès de Zola, *Nana* et *L'assommoir* au premier chef, par les goûts scabreux des classes populaires, par l'ordure donc. La laideur n'est pas un propos, mais une valeur, toute négative. À l'opposé, d'Urfé aurait offert en son temps le modèle positif d'un travail littéraire aux répercussions sociales louables :

[...] l'œuvre de d'Urfé, celle dont il faut le plus lui être reconnaissant, est celle qu'il a accomplie avec l'hôtel de Rambouillet. L'influence que son roman [*Astrée*] a exercée sur les mœurs est incontestable ; cette société polie, raffinée du XVII^e siècle, que nous admirons, a copié *Astrée*. C'est de d'Urfé qu'on est redevable de toutes les élégances de sentir et de penser du siècle de Racine. C'est grâce à lui que l'on vit à Paris, au Louvre, à Chantilly, à l'hôtel de Soissons, s'ouvrir de véritables cours d'amours ; la société déjà mise en goût de vertu par l'exemple de la marquise de Rambouillet acheva de se convertir à l'amour honnête qui lui paraissait si séduisant et prit de belles leçons de morale en écoutant la parole grave du druide Adamas qui, dans *Astrée*, fait toujours entendre la voix de la raison et de la vertu tolérante (1921 : 36).

Dans ce plaidoyer pour d'Urfé, il convient de remarquer le jeu sur le mot « œuvre », qui désigne d'abord dans cet essai une œuvre littéraire précise, *Astrée*, mais que Rostand déplace pour dénoter, par l'acception plus générale de ce mot, une action dans le monde, un effet sur les gens, de l'hôtel de Rambouillet d'abord, puis sur l'ensemble du « siècle de Racine ». Avec l'idée de « se convertir à l'amour honnête », avec ce personnage de druide gaulois qui prêche la raison comme la tolérance, avec son aire spécifiquement aristocratique, ce compte rendu brossé par Rostand nous renseigne tout autant sur le programme du futur auteur de *Cyrano*, des *Romanesques* et de la *Princesse lointaine*, que sur

celui de l'*Astrée*. Bons sentiments, raffinement, noblesse, enracinement national, même raison et tolérance sont des œuvres dans les deux sens du mot, des résultats dans le monde et des produits de la littérature ; des fins, morales, autant que des moyens, esthétiques. Éthique et littérature, indissociables dans la métaphysique du reflet et de l'imitation : la position n'est guère nouvelle, Rostand n'en dérogera jamais et toute analyse sociale de *Cyrano* doit commencer ici.

Dans le travail d'équipe de la pièce représentée, choisissons de parler aussi de la contribution du comédien Constant Coquelin, le premier à jouer *Cyrano* : l'était-il, lui, « artiste-citoyen » ? Oui, sans doute un peu plus visiblement, c'est-à-dire dans un discours un peu moins éloigné des valeurs associées à la gauche. Ainsi, dans un traité qu'il a écrit, intitulé *L'art et le comédien*, on trouve la trace de son attention pour l'engagement et pour la dimension civique des arts dramatiques au sens large. Décritant le mépris aristocratique français pour les artisans de la scène, il proclame que :

La déclamation publique d'une belle ode ou d'un récit épique produirait, certes, sur un public doué comme le public français, une impression aussi fortifiante et aussi saine que l'exécution de n'importe quel chœur d'orphéon.

Qu'on se rappelle le succès de Rachel dans la *Marseillaise* : on me comprendra mieux. [...] / Lorsqu'une même pensée réunit les hommes, pensée de patriotisme, ou d'art [...] comment de beaux vers [...] ne remueraient-ils pas chez eux ce qu'il y a de meilleur dans l'homme, et quel profit ne tirerait pas la nation de cérémonies semblables [...] ? (Coquelin, 1887 : 60)

Coquelin conçoit donc l'engagement de la performance (ici, non proprement dramatique cependant) dans une mouvance patriotique, dans une visée perlocutoire d'ordre vaguement émotionnel (« impression fortifiante », « ne remueraient-ils pas chez eux ce qu'il y a de meilleur »), et dont il prend l'exemple dans l'interprétation de la *Marseillaise* par la comédienne Rachel³. On comprend qu'il s'agit pour lui de plaire, d'émouvoir, et d'agir sur une *citée* à la fois nombreuse (« les hommes ») et universelle (« l'homme »), par une action que nous pouvons donc dire « éthique ». Cette conception de l'engagement appelle deux remarques : sur la thématique patriotique et, tout d'abord, sur la responsabilité de l'artiste comédien.

Rachel fut un des premiers « monstres sacrés » du *star system* européen. Le *Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, dans un article de quatorze colonnes, rapporte qu'elle aurait elle-même proposé à son directeur de théâtre d'insérer la *Marseillaise* dans son programme (Larousse, 1875 : 603-606). Le succès semble avoir été colossal. C'était entre mars et mai 1848, juste après l'abdication de Louis-Philippe, à l'aube de la II^e République. En avril, le gouvernement provisoire prorépublicain offre au peuple une représentation gratuite de ce spectacle, dont George Sand rend compte dans *La cause du peuple* (1878).

En mai, la République était proclamée. Comment, alors, ne pas louer Rachel, non pour sa responsabilité, son engagement, non dans une cause, dans une chaîne de causalités où elle ne peut guère avoir beaucoup compté, mais pour son flair, pour son instinct artistique qui la mit au diapason du peuple et lui fit, à ce moment-là, choisir *la Marseillaise*. Le succès dont parle Coquelin, cependant, doit beaucoup à la chanson elle-même, chant patriotique déjà lourd d'histoire⁴, ainsi qu'au public, dont l'horizon d'attente préexistait évidemment aux intuitions de Rachel. Ce succès, c'est donc celui d'une performance dans son ensemble, c'est-à-dire d'une rencontre réussie, dans l'éthos d'un moment⁵, entre une œuvre, une interprète et un public, trois éléments dont il faut bien convenir qu'ils participent solidairement à la construction de la catégorie « artiste-citoyen » que nous voudrions cerner. Pour appliquer désormais cette catégorie aux « performances », et non plus aux « artistes-citoyens » vus comme des sujets agents, il faut que le nom « artiste-citoyen » engendre un adjectif : ce pourrait être « civico-artistique ». Du coup, notre question devient alors celle de la nature « civico-artistique » de *Cyrano de Bergerac*, vu comme un événement, dans sa première réception, à Paris, à la toute fin de l'année 1897.

C'est dans ce cadre *performanciel* que nous allons maintenant aborder, non plus l'auteur, ni le comédien, mais le personnage de Cyrano. Dans la salle, les Parisiens de 1897 l'ont adoré. À son contact, ils ont même « réagi », comme en chimie : une réaction s'est produite, une cristallisation de nature précisément « civico-artistique ». En effet, comme l'avait peut-être prévu Rostand, par la voix de Coquelin, au tout dernier mot de la pièce, les attributs du personnage se sont condensés en même temps que les spectateurs se les sont appropriés collectivement pour se reconnaître une première fois dans le mot clé de la pièce, ce mot que tous connaissent : « panache ».

En français, avant cette pièce, et depuis son emprunt à l'italien « *pennacchio* », survenu à l'époque de Rabelais, le mot « panache » n'avait eu que deux significations principales : d'abord, un bouquet de plumes ornant un casque militaire ; ensuite, par extension, une touffe de plumes à la queue d'un oiseau (*Trésor de la langue française informatisé*). Bien sûr, la langue française associe depuis longtemps ce mot au personnage d'Henri IV qui, en 1590, au moment de charger l'ennemi, aurait dit à ses troupes de se rallier à son « panache blanc ». Le poète Agrippa d'Aubigné, compagnon d'armes de ce roi, semble le premier à rapporter l'anecdote, trente ans plus tard dans *l'Histoire universelle*⁶ ; puis Voltaire la maintint dans la mémoire en la rappelant dans son *Henriade*⁷ ; après quoi l'on recense, avec les années, de plus en plus d'allusions chez de nombreux auteurs⁸. Le mot « panache », qui dénotait un accessoire militaire, s'est donc chargé d'un riche bagage connotatif où la bravoure, la noblesse et la patrie ne manquent pas de figurer. Cependant, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, les dictionnaires ne font aucune mention d'une acception figurée, autonome, qui aurait rassemblé ces connotations-là⁹. En fait, hors d'usages clairement techniques, le

mot n'arrive tout simplement pas à s'émanciper du lieu commun de l'anecdote royale, que tous connaissent trop bien. Même Rostand ne manque pas d'y faire allusion dans sa pièce. C'est au quatrième acte (scène IV), au moment où de Guiche explique la bataille remportée en agitant son écharpe en guise de drapeau blanc :

DE GUICHE

[...] Eh bien ! que dites-vous de ce trait ?

Les cadets n'ont pas l'air d'écouter ; mais ici les cartes et les cornets à dés restent en l'air, la fumée des pipes demeure dans les joues : attente.

CYRANO

Qu'Henri quatre

N'eût jamais consenti, le nombre l'accablant,

À se diminuer de son panache blanc.

Joie silencieuse. Les cartes s'abattent. Les dés tombent. La fumée s'échappe.

Mais ce flamboyant tribut payé au Vert Galant n'est pas la seule occurrence du mot dans la pièce : il y a en tout trois fois le mot « panache », plus une occurrence du composé « empanaché ». Le succès du mot, le souvenir qu'on en garde peuvent cependant laisser au spectateur l'illusion de l'avoir entendu beaucoup plus souvent. Ainsi lit-on dans un « Petit classique » récent cette note de bas de page : « Panache : première occurrence d'un mot qui revient *plusieurs fois comme un leitmotiv* du caractère de Cyrano et culmine dans le dernier vers de la pièce » (Rostand, 2000 : 49, nous soulignons). Voici le contexte de cette première occurrence, tiré d'une assez longue description de Cyrano menée, en son absence, par l'ami Ragueneau :

[...] Il eût fourni, je pense, à feu Jacques Callot
 Le plus fol spadassin à mettre entre ses masques
 Feutre à panache triple et pourpoint à six basques,
 Cape, que par-derrière, avec pompe, l'estoc
 Lève, comme une queue insolente de coq,
 Plus fier que tous les Artabans dont la Gascogne
 Fut et sera toujours l'alme Mère Gigogne [...]

Ce « feutre à panache » est un chapeau, que Ragueneau désigne proprement, sans plus. Ce n'est en fait qu'au terme de la pièce que Cyrano lui-même utilise enfin ce mot dans son acception nouvelle quand, tout au délire de son agonie, rompu, il finit de combattre des ennemis – Mensonge, Compromis, Sottise... – qu'il était seul à voir. Il leur parle :

Oui, vous m'arrachez tout, le laurier et la rose !
 Arrachez ! Il y a malgré vous quelque chose
 Que j'emporte, et ce soir, quand j'entrerai chez Dieu,
 Mon salut balaiera largement le seuil bleu,
 Quelque chose que sans un pli, sans une tache,
 J'emporte malgré vous,

Il s'élançait l'épée haute.

et c'est...

L'épée s'échappe de ses mains, il chancelle, tombe dans les bras de Le Bret et de Ragueneau.

ROXANE, *se penchant sur lui et lui baisant le front*

C'est ?...

CYRANO, *rouvre les yeux, la reconnaît et dit en souriant*

Mon panache.

RIDEAU

C'est ici, à la fin du spectacle, que le mot *a pris*, et tellement qu'après cette date, les définitions de dictionnaires sont modifiées pour rendre compte d'un nouveau sens, désormais répandu : celui d'une « Belle et franche allure de bravoure¹⁰ ». Même en langue anglaise, après la traduction de Gladys Thomas et de Mary F. Guillemard publiée la même année à New York (Rostand, 1898), *Cyrano* marque aussi l'arrivée d'une nouvelle acception pour « panache ». Pour les deux premières occurrences, les mots choisis par ces traductrices furent *triple-plumed beaver* (littéralement : « castor à triple plume ») et *white helmet plume* (littéralement : « plume de casque blanche »). Le mot « panache », non traduit, n'arrive comme tel qu'à la troisième occurrence, à la fin de la pièce. Le dictionnaire *Oxford* (1989) situe là, dans cette traduction, la première occurrence de l'acception n° 2, au figuré, soit : « *Display, swagger, verve* » (« parade, fanfaronnade, verve »). En italien, le dictionnaire *Sabatini-Coletti* (1997) date de quelques années plus tard, en 1905, l'apparition du mot « panache », avec l'orthographe française. Mais ce ne sont là que les conséquences *linguistiques* internationales d'un impact *social* dont il faut parler avant tout à propos de la France.

En effet, la nouvelle acception du mot « panache », à peine francisée, à peine anglicisée, s'est mise à servir pour décrire non seulement un type humain partageant des traits avec le personnage, ou une attitude lui appartenant, ce que laisseraient croire les dictionnaires, mais aussi, et profondément, « panache » s'est associé tout naturellement avec le type national français. Il y avait le coq français, l'amour français, la *furia francese*, il y a, depuis lors, le panache français. Qu'on soumette le mot aux moteurs de recherche de

la Toile : il sert à des sportifs français, à des politiciens français, à des marchandises, à des œuvres d'art, à des recettes de cuisine... à un « Hôtel Vendôme¹¹ » de l'Afrique du Sud – c'est infini.

Dans *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Robert Abirached pose l'hypothèse de trois modes de cristallisation du personnage dans l'imaginaire collectif :

Le personnage est tantôt en consonance avec la mémoire de son public, et il porte alors les reflets parfaitement repérables d'un système d'images exemplaires, valorisées par l'idéologie de son époque et rassemblées dans un trésor pour l'usage des générations suivantes.

Tantôt il est relié à un imaginaire social, producteur de types familiers à chacun et où chacun, dans la collectivité, aime à reconnaître sa vision de la vie quotidienne, des croyances et de la morale du groupe : il est alors soumis à un code, admis par tous, qui fonde une typologie générale des rôles et des modes d'expression.

Tantôt enfin, le personnage est en liaison avec les instances fondatrices de l'inconscient collectif, et on perçoit alors en lui, par transparence, le filigrane des ombres archétypales (1994 : 42).

Légendaire, sociale ou pulsionnelle : la tripartition proposée n'est sans doute pas à l'abri de toute critique (la première catégorie se superpose peut-être trop aux deux autres ; elles correspondent à des méthodologies, plus qu'à des natures de personnages), mais elle peut certainement aider à mesurer la portée, dans l'imaginaire collectif français, de la cristallisation désormais nommée « panache ». Dans la configuration culturelle originelle qui le rattache au *Cyrano de Bergerac* historique, à Henri IV et à toute une période charnière du *nation building* français, le panache est certainement déjà « en consonance avec la mémoire de son public ». Dans son rapport au personnage fictif de *Cyrano*, aux alexandrins de Rostand, à la voix, au corps, au style de Coquelin, le panache s'est ancré dans « un imaginaire social » devenu largement familier, à Paris, dès l'hiver 1898 – ce dont témoignerait aisément une étude de la réception journalistique de la pièce, et qui s'explique en partie par une évidente syntonie esthétique et idéologique entre l'auteur et son public. Troisièmement, le panache « est en liaison avec les instances fondatrices de l'inconscient collectif », c'est ce que nous voudrions maintenant appuyer en avançant qu'il atteint en fait au statut de mythe collectif, au sens où l'on utilise cette notion en histoire culturelle, chez Gérard Bouchard en particulier (2003 : 22-26). La pertinence de ce concept vient ici de ce qu'il sert à décrire des représentations collectives, à la fois imaginaires et rationnelles, qui conjuguent les tensions contradictoires profondes de la pensée qu'un groupe élabore à son propre sujet. Pour synthétiser son idée, disons que le mythe est une représentation utile, « vivable », qu'une culture adopte pour assumer, et peut-être dépasser, ses contradictions les plus douloureuses.

À quelles tensions contradictoires répondait donc le panache de Cyrano ? D'une part, une crise de l'autorité sans précédent, exacerbée par un siècle épuisant d'extrême volatilité politique, ponctué de graves crises. Sans remonter jusqu'à l'exécution du roi Louis XVI, figure paternelle par excellence, dans les trente ans qui ont précédé Cyrano, la France a non seulement connu la très grave capitulation de Napoléon III à Sedan, mais aussi l'occupation de Paris par les Prussiens, la perte de l'Alsace-Lorraine, des attentats terroristes innombrables (contre des lieux publics et même l'Assemblée nationale), l'épisode du boulangisme, le scandale de Panama, l'affaire Dreyfus, et j'en passe... Mais, au cours de la même période, la France a manifesté, d'autre part, un appétit pour la vie, une énergie, un bouillonnement humain moderne qui faisait de Paris le véritable centre du monde littéraire, artistique et intellectuel, ce qu'une longue chronique culturelle ne ferait qu'esquisser. Entre ces deux paradigmes en tension que sont la crise de l'autorité symbolique et l'appétit pour la vie, le panache compose une réponse satisfaisante à plusieurs égards, et cela, tout d'abord, à cause de sa polyvalence sémantique. D'ailleurs, dès l'origine, l'objet était comme prédisposé à la polysémie : il est militaire, viril mais léger, mol et aérien ; il symbolise la force, mais il se froisse, il est fragile ; il symbolise le courage, mais il appartient aux oiseaux ; il parle de noblesse, mais il provient de la basse-cour. On pourrait sans doute continuer.

Dans la pièce maintenant, il n'aura échappé à personne que son « panache » représente pour Cyrano la part de lui-même à laquelle il tient le plus. Il le veut présenter à son Dieu, dès sa mort, non tout à fait comme son âme, mais comme un livre des comptes, ou comme un certificat de moralité. En termes freudiens, on pourrait l'interpréter comme un fétiche qui prémunit le héros contre un surmoi rigide, intransigeant. Ce serait donc, chez Cyrano, une clé pour ses rôles de mousquetaire, de philosophe idéaliste et libre-penseur, de défenseur des pauvres et de pourfendeur des compromis pragmatiques, rôles fixés sur l'enjeu du contrôle (on ne compte pas moins de neuf occasions où Cyrano dit à quelqu'un « Tais-toi » ou « Taisez-vous » – trois fois plus d'occurrences que pour le mot « panache »), rôles solitaires, et où il se sent tenu d'exceller jusqu'à l'absurde, au mépris des dangers, au-delà de tout principe de réalité.

Mais il y a plus, car de nombreux indices nous incitent à superposer à cet investissement moral, la masse de tout un lourd investissement libidinal. Le fier panache de Cyrano se révèle alors comme le double inversé, invisible et glorieux, du nez pour lequel le personnage éprouve tant de honte. En ce sens, le panache agit comme l'objet transitionnel d'une reconstruction narcissique qui compense, dans la sphère chimérique de l'idéal, ce défaut facial trop visible et tangible. On trouve l'expression de cette équation peu avant la tirade du nez, quand un fâcheux, cherchant à se protéger, avance que Cyrano

aurait un nez « minuscule », à quoi le héros répond par un éloge du grand nez dont tous les éléments convergent pour définir, paradoxalement, la catégorie du panache :

CYRANO

[...]

Attendu qu'un grand nez est proprement l'indice
D'un homme affable, bon, courtois, spirituel,
Libéral, courageux, tel que je suis, et tel
Qu'il vous est interdit à jamais de vous croire,
Déplorable maraud ! car la face sans gloire
Que va chercher ma main en haut de votre col,
Est aussi dénuée...

Il le soufflette.

LE FÂCHEUX

Aï !

CYRANO

De fierté, d'envol,
De lyrisme, de pittoresque, d'étincelle,
De somptuosité, de Nez enfin, que celle...

Il le retourne par les épaules, joignant le geste à la parole.

Que va chercher ma botte au bas de votre dos !

Avoir du « Nez » (avec la majuscule et l'article partitif) ou du panache, c'est donc pratiquement la même chose. Mais la translation par laquelle ce Nez (ce style), d'abord refusé au visage du Fâcheux, l'est ensuite à son bas de dos, pourrait donner l'intuition d'une correspondance équivalente entre le nez (l'organe) de Cyrano et une autre partie de sa propre anatomie. Dans un bel essai intitulé *Cyrano qui fut tout et qui ne fut rien*, Jean-Marie Apostolidès a proposé, pour le nez de Cyrano, une interprétation symbolique assez radicale. Selon lui,

[...] le nez est moins présenté comme un symbole phallique que comme un équivalent général permettant d'accéder à toutes les significations. Vu sous cet angle, il remplirait dans le domaine de valeurs d'usage une fonction équivalente à celle de l'argent dans celui des valeurs d'échange [...] il donne accès à l'ensemble des significations, puisqu'il se fait tour à tour pic, roc, cap, écritoire, péninsule, boîte à ciseaux, enseigne de parfumeur, perchoir pour oiseaux, poignard, cheminée, gros lot, navet géant ou même monument public (2006 : 25).

Apostolidès prolonge cette « omnivalence » du symbole dans les deux directions, opposées, d'un élan à « devenir quelqu'un d'exceptionnel, un surhomme » et d'une soumission aux interdits moraux (p. 30-32). Symbole du « tout » et du « rien », « source

de toutes les valeurs » et « source de toutes les significations », le nez, vu ainsi, s'encombre avec sérieux de frivolités poétiques que Rostand prodiguait peut-être sans toutes les compter. Dans la dynamique que nous reconnaissons ici au personnage de Cyrano, le nez demeurerait un symbole (plus simplement) phallique : l'homologue d'un désir sexuel, un désir qu'il faut à tout prix contrôler sous peine de débordements, de honte, voire de castration – or c'est là aussi l'une des directions explorées par l'essai d'Apostolidès (2006 : 29-30). Entre tantôt parler du nez comme et autant que le fait Cyrano (le dire par exemple « mol et ballant [...] comme une trompe¹² » devant une foule attentive) et tantôt défendre l'intime secret du panache moral, même au risque de sa vie, il n'y aurait alors de distance véritable que celle qui sépare le désir d'exhibition et la honte du passage à l'acte : c'est du moins ce qu'une lecture psychanalytique pourrait soupçonner quand Rostand affirme, dans son premier *Discours à l'Académie* (1926), que « le panache est alors la pudeur de l'héroïsme ». « Pudeur », dans le *Trésor de la langue française* : « disposition, propension à se retenir de montrer, d'observer, de faire état de certaines parties de son corps, principalement celles de nature sexuelle. » Le panache serait donc à l'héroïsme ce que la pudeur est au sexe, un voile qui cache et qui expose ; comme (à l'inverse) le nez difforme, qui masque la beauté mais révèle du Nez.

Il peut certes y avoir d'autres lectures, moins littérales, pour cette définition du panache par la « pudeur », mais il resterait toujours à expliquer la motivation profonde du rempart de « pudeur » que le personnage interpose entre son désir et Roxane, la femme qu'il aime, même quinze ans après le décès de Christian. S'agit-il véritablement de protéger la mémoire de Christian, des années après son quasi-suicide ? Ou de respecter Roxane, en sa double qualité de veuve et de lointaine cousine que Cyrano respecte, dit-il, comme « une sœur, tout comme » ? Ou de se protéger la face en maintenant secrète la lâche imposture des lettres et du balcon ? Non : une logique de l'amour plus répandue, la logique du *happy ending*, exigerait du héros qu'il outre passe ces trois obstacles pour enfin donner voix au sentiment qu'il ressent et qu'il sait réciproque au moins depuis la scène du balcon. Contre un tel amour, les entraves mentionnées ne paraissent que de fausses pudeurs.

Pour comprendre la satisfaction populaire unanime surgie du mythe en question, il faut passer du panache au nez, puis du nez au phallus, et que s'éclaire, par cette double substitution, le tabou que, par « panache » justement, Cyrano s'impose et cultive dans la solitude, indépendamment, semble-t-il, des aléas narrés par la pièce et même du caractère des autres personnages. Le panache pour le nez, le nez pour le phallus : l'équation remonte, en effet, à l'enfance du personnage, et c'est là le génie de Rostand, d'avoir substantifié par le nez, au même lieu, d'abord, une blessure narcissique archaïque : « Ma mère ne m'a pas trouvé beau », dit à Roxane un Cyrano qui ne s'est jamais cru aimable¹³ ; ensuite, un tabou personnel : la pulsion sexuelle, à juguler. Comme si là, dans le nez-phallus, résidait le motif

du rejet maternel ; et dans le Nez-panache, la clé de la maison du Père, qui force certes l'admiration, mais que le fils jamais adulte n'aspire qu'à déposer sur le seuil du paradis, intacte.

Ainsi s'expliquent différents passages, comme cette crainte de l'amputation du nez, qui semble une peur de la castration, du moins dans ces vers de la tirade, loufoques et profonds, où l'amputation se donne comme un simple devoir de bienséance : « Agressif : moi, monsieur, si j'avais un tel nez, / Il faudrait sur le champ que je me l'amputasse » – rappelons que Cyrano, quelques lignes plus loin, passe à l'acte, se fait agresseur par déplacement et transperce son interlocuteur d'un coup d'épée. Le crime du Vicomte : avoir dit que Cyrano avait « un nez très grand ». On comprend alors pourquoi, dans un autre passage, le seul personnage de la pièce qui puisse impunément braver l'interdiction générale de mentionner le nez, tabou mortel, semble-t-il, parmi la compagnie des mousquetaires, sera le beau Christian de Neuvillette, l'*alter ego* charnel du Cyrano platonique, l'incarnation de sa virilité, son propre membre agissant¹⁴.

Mythe adolescent faisant l'économie de la mort du Père, le panache donne forme à des vecteurs contradictoires de force et de soumission, d'amour et de culpabilité, de honte et de fierté. En adhérant eux aussi au culte du panache, les Français de la Belle Époque choisissaient pour leur « tribu » un « totem¹⁵ » ambivalent, qui donnait à l'absence du Père une forme dynamique en même temps qu'il fixait sur une chimère leur entreprise collective de solidification narcissique. Le mythe a longtemps fonctionné et il semble perdurer chez plusieurs. Fédérateur, au sens où il convoque ensemble l'artiste, l'être social, l'intellectuel, l'amoureux, l'homme d'épée et même le bouffon, ce panache n'aurait pu tant plaire sans la rencontre, dans le *hic et nunc* de la performance, du tout-Paris de 1897¹⁶. À l'« artiste-citoyen » qui, comme Rostand, ne joue pas la carte du programme, de la thèse, de la transcendance du politique, il faut donc une œuvre signifiante, l'accueil d'une cité et, au théâtre, le concours d'un interprète – conditions toutes contingentes. Mais, surtout, il faut le flair, le style, l'esprit, ces intangibles raretés d'artiste qui font trouver pour la cité, les mythes aidant à vivre, les nouveaux mots, les sens d'avenir. Rostand, Coquelin, Paris ont fait de *Cyrano* une œuvre performancielle profondément « civico-artistique » : le mot « panache » en a changé de sens et, dans une moindre mesure, le mot « France » lui-même.

Notes

1. Ce texte développe « Le panache définitoire », conférence présentée au colloque *Artistes citoyens : théâtre, culture et communauté* de la Fédération internationale des études théâtrales, Université du Maryland, du 26 juin au 2 juillet 2005.
2. Rostand est né en 1868 ; Renard, en 1864.
3. Rachel la chanta comme une psalmodie, lors de représentations théâtrales données au Théâtre de la République, nom que prit la Comédie-Française durant la II^e République, en 1848.
4. Rappelons que l'Empire avait interdit ce chant, qui ne devint hymne national que sous la III^e République.
5. Sur ce concept d'éthos appliqué au théâtre, voir Ruffo (2006).
6. « Si vos cornettes vous manquent, r'alliez-vous à mon panache blanc, vous le trouverez au chemin de la victoire et de l'honneur » (D'Aubigné, 1994 : 170).
7. « Ne perdez point de vûë, au fort de la tempête, / Ce pennache éclatant qui flotte sur ma tête ; / Vous le verrez toujourns au chemin de l'honneur » (Voltaire, 1728 : 150).
8. Dont Chateaubriand, Flaubert, Sainte-Beuve, Sandeau, Jouy... Chercher « panache » dans la base de données ARTFL/Frants, [En ligne], [<http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/>] (17 avril 2007).
9. Alors qu'au fil des ans, on recense plusieurs autres acceptions secondaires, qui déplacent le mot par extension. Ainsi, Molière l'utilise en remplacement de « cornes », pour parler d'un cocu (dans *Sganarelle*, scène VI). L'Académie, en 1884 (7^e édition), donne trois acceptions secondaires, après l'ornement militaire, soit : un animal aquatique, une partie d'une lampe et un élément d'architecture. Littré, en 1869, donne dix acceptions distinctes en des domaines qui vont de la marine à la cuisine ; Larousse, en 1874, douze.
10. « Il désigne figurément une Belle et franche allure de bravoure. Il se dit principalement d'un Chef qui, par l'exemple de la contagion de son enthousiasme, sait enlever ses troupes. *Avoir du panache*. / Il se dit, par extension, d'une attitude morale analogue, d'un goût pour tout ce qui a un caractère de grandeur, un air d'héroïsme. *Aimer le panache*. » Académie, 1935 (8^e édition). – Noter la distinction qui camoufle peut-être Henri IV (« un chef ») devant Cyrano (« une attitude morale »), mais sans se référer explicitement à eux.
11. « Hotel Le Vendôme offers you a choice of 143 sumptuous rooms and suites: individually designed, furnished and appointed with French panache. » (« [...] 143 chambres somptueuses [...] décorées avec un panache français. »), [En ligne], [http://www.sagolftour.co.za/accommodation/cape_town/le_vendome.htm] (24 février 2007).
12. « Est-il mol et ballant, Monsieur, comme une trompe ? » dit au même Fâcheux, quelques vers plus haut, en parlant (toujours) du nez.
13. Dernier acte, scène VI. Cette origine maternelle de l'interdit amoureux a aussi été remarquée par Apostolidès (2006 : 32).
14. Sur le rôle de Christian comme double de Cyrano, voir Zaragoza (2006 : 82).

15. Rappelons que, chez Freud, après que la horde l'eut assassiné, le totem est une représentation du Père, à respecter religieusement (Freud, 1951 : 109).
16. Apostolidès arrive, par des analyses différentes et moins rapides, à une conclusion semblable à propos de l'ensemble de la pièce, qu'il qualifie d'« œuvre de réconciliation » (2006 : 155).

Bibliographie

- ABIRACHED, Robert ([1978] 1994), *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard [Robert Grasset, 1978].
- ANGENOT, Marc (2003), *Contre le socialisme, essai d'histoire discursive : 1830-1917*, Montréal, Chaire James McGill de langue et littérature française de l'Université McGill, vol. 16.
- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie (2006), *Cyrano qui fut tout et qui ne fut rien*, Paris, Bruxelles.
- AUBIGNÉ (D'), Agrippa ([1620] 1994), *Histoire universelle, t. VIII, 1588-1593*, Genève, Droz.
- BOUCHARD, Gérard (2003), *Les deux chanoines : contradiction et ambivalence dans la pensée de Lionel Groulx*, Montréal, Boréal.
- COQUELIN, Constant (1887), *L'art et le comédien*, Paris, Ollendorf, [En ligne], [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2050574>] (17 avril 2007).
- Dictionnaire de l'Académie française* (1884), Paris, 7^e édition, t. II.
- Dictionnaire de l'Académie française* (1935), Paris, 8^e édition, t. II.
- Dizionario Italiano Sabatini Coletti* (1997), [Cédérom, version 1.1], *Giunti et Consiglio Nazionale delle Ricerche*.
- FREUD, Sigmund ([1923] 1951), *Totem et tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, trad. Serge Jankélévitch. Version numérique préparée par Jean-Marie Tremblay, Université du Québec à Chicoutimi, [En ligne], [http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html] (16 avril 2007).
- LAROUSSE, Pierre (1874-1875) (dir.), *Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, art. « Rachel », t. XIII, p. 603-606 ; art. « panache », t. XII, p. 102-103.
- LITTRÉ, Émile (1869), *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette.
- Oxford Dictionary* (1989), [En ligne], [<http://dictionary.oed.com/entrance.dtl>] (16 avril 2007).
- RENARD, Jules ([1910] 1960), *Journal*, Paris, Gallimard. Disponible dans la base ARTFL/Frantext, [En ligne], [<http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/>] (17 avril 2007).
- RICTUS, Jehan [pseud.] (1903), *Un « bluff » littéraire : le cas Edmond Rostand*, Paris, P. Sevin et E. Rey.
- ROSTAND, Edmond ([1887] 1921), *Deux romanciers de Provence : Honoré d'Urfé et Émile Zola. Le roman sentimental et le roman naturaliste. Essai qui a obtenu à l'Académie de Marseille le prix du Maréchal de Villars en 1887*, Paris, Librairie ancienne Édouard Champion, [En ligne], [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206826>] (17 avril 2007).

- ROSTAND, Edmond ([1898] 2000), *Cyrano de Bergerac*, notes et introduction de Patrice Pavis, Paris, Larousse.
- ROSTAND, Edmond (1898), *Cyrano de Bergerac, A Play in Five Acts*, trad. Gladys Thomas et Mary F. Guillemard, New York, G. Munro's Sons, [En ligne], [<http://www.gutenberg.org/etext/1254/>] (16 avril 2007).
- ROSTAND, Edmond ([1903] 1926), *Discours de réception à l'Académie française*, Paris, Fasquelle.
- RUFFO, Sébastien (2005), « Le panache définitoire », conférence présentée lors du colloque *Artistes citoyens : théâtre, culture et communauté*, Fédération internationale des études théâtrales, Université du Maryland, du 26 juin au 2 juillet 2005.
- RUFFO, Sébastien (2006), « Éthos de l'être-ensemble, à partir de monologues de Marc Favreau et de Dario Fo », dans Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Le monologue au théâtre (1950-2000) : la parole solitaire*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, p. 151-163.
- SAND, George ([1848] 1878), « Théâtre de la République », *La cause du peuple*, 9 avril 1848 [I] et 5 avril 1848 [II] ; repris dans *Questions d'art et de littérature*, Calmann Levy, 1878, [En ligne], [<http://lire.ish-lyon.cnrs.fr/spip.php?article318>] (17 avril 2007).
- Trésor de la langue française informatisé*, Paris, CNRS Éditions, art. « panache », [En ligne], [<http://atilf.atilf.fr/>] (16 avril 2007).
- VOLTAIRE (1728), *Henriade*, Londres, s. n., [En ligne], [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70173w>] (16 avril 2007).
- ZARAGOZA, Georges (2006), *Le personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin.