

INTRODUCTION

« *La comparaison de deux œuvres attire souvent l'attention sur des faits auxquels, sans cela, on n'aurait pas pris garde.* »

Le postulat du critique Jean Bourgeois pour justifier son article «Cyrano de Bergerac à la lumière de son doublet : La Princesse Lointaine »¹, paru au printemps 1997 sera aussi le nôtre. Cette constatation a deux mérites : elle nous offre habilement une justification rapide de notre choix de mise en relation de deux œuvres distinctes, et rend compte de l'état des recherches rostandiennes.

Il a, en effet, fallu attendre le début 1997 pour que la première fois un critique reconnaisse des similitudes, et les montre, entre la pièce qui précède la Samaritaine et Cyrano de Bergerac. Leurs rapports aussi bien thématiques que structurels étaient pourtant évidents.

Aucun ouvrage critique ne peut, aujourd'hui, nous servir de référence. Le plus récent, l'étude d'Emile Ripert, Edmond Rostand : sa vie et son œuvre², paru en 1968, est une réédition de la fin des années vingt. Le nombre d'articles est également très limité. Par conséquent, il n'est pas étonnant que la Samaritaine ne soit plus de nos jours éditée : la critique ne s'est jamais véritablement penchée sur l'œuvre d'Edmond Rostand.

La Samaritaine, pourtant, reçut un brillant accueil. Sarah Bernhardt, la plus grande actrice de l'époque, première à monter le Lorenzaccio de Musset, incarnait la courtisane Photine, rencontrant au puits de Jacob, le messie en personne. Nous sommes le 14 avril 1897. Quelques mois plus tard, le 27 décembre de la même année, aura lieu la première de Cyrano de Bergerac.

Ces deux pièces sont donc très proches par leur date. La Princesse Lointaine fut, elle, créée en 1895, soit presque trois ans avant le chef d'œuvre de Rostand. Nous pouvions donc, légitimement, à la suite de Jean Bourgeois, lui comparer la Samaritaine : si deux pièces séparées de trois années sont de la même veine, il est

¹ Jean BOURGEOIS, «Cyrano de Bergerac à la lumière de son doublet : La Princesse Lointaine » in l'Information littéraire, 49^{ème} année, n°3, mai-juin 1997, pp. 3-8.

² Emile RIPERT, Edmond Rostand : sa vie, son œuvre, Paris, Hachette, 1968.

fort probable que la pièce intercalée entre ces deux œuvres présente les mêmes tenants et aboutissants.

Un autre point attire les regards : Rostand ne considéra pas la Samaritaine comme inférieure à Cyrano de Bergerac, bien au contraire. Maurice Descotes note :

« A Jules Renard qui lui demandait si, avec le succès de Cyrano, Rostand avait éprouvé plus de joie qu'avec La Samaritaine, il répondait : « Il y a dans cette dernière pièce des choses, le second acte, que je préfère à tout Cyrano. » »³

C'est dire toute l'importance de son *«Evangile en trois tableaux»*.

En essayant de montrer les liens étroits et profonds qui unissent les deux œuvres et les deux personnages principaux, Cyrano et Jésus, nous nous arrêterons sur la structure et l'organisation des deux pièces, en nous attardant sur chacune indépendamment, puis sur les facteurs communs de leur dramaturgie.

Il nous faudra alors présenter la Samaritaine dans ses rapports à l'idéal rostandien. Nous nous efforcerons pour cela d'étudier la pièce à travers le prisme Evangélique, la nature du Jésus de Rostand et les enseignements véhiculés.

Il sera temps de partir à la recherche de Cyrano de Bergerac, en l'observant dans ses relations avec les autres personnages de la pièce. Nous tenterons de discerner le vrai du faux chez le héros éponyme.

La complexité du personnage nous conduira alors à la rencontre des liens souterrains entretenus avec le mythe d'Hercule et de sa simplification progressive.

³ Maurice DESCOTES, *«L'image du Christ dans la Samaritaine d'Edmond Rostand»* in *Recueil en hommage à la mémoire d'Yves-Alain Favre*, Pau, Presse universitaire de Pau, 1993, page 92.

PREMIERE PARTIE : LA STRUCTURE ET L'ORGANISATION DES DEUX PIECES

I. LA SAMARITAINE

A. LE SCHEMA DIRECTEUR DE LA SAMARITAINE

1) LA PROBLEMATIQUE DE DEPART

Edmond Rostand ne commenta que rarement ses œuvres, considérant sans doute, qu'étant achevées, leur commentaire ne ferait que surajouter une matière déjà présente, estimant également que ce travail n'était plus de son ressort. Le poète n'écrivait pas des livres sur ses livres. Les quelques entretiens et interviews que nous possédons revêtent alors une grande importance. Ils concernent pour la plupart la maturation de l'idée maîtresse de ses pièces.

Lors d'une conversation avec Eugène Tardieu, citée par Emile Ripert⁴, Rostand déclara, à propos de la Samaritaine :

« J'ai cherché à donner l'impression de la fraîcheur, du renouveau par la fraternité et le renoncement que le Messie apportait avec lui ».

Le projet messianique apparaît ainsi comme la préoccupation initiale de Rostand : la parole du Christ devra donc être au cœur de sa pièce. Mais laissons-le poursuivre :

« J'en ai parlé, il y a quelques mois, à Mme Sarah Bernhardt. Elle s'est enthousiasmée à l'idée d'incarner la figure de la Samaritaine, créature d'amour et de foi, en face d'un Christ de douceur et de pardon ».

Se dessine ici la nature profonde de la pièce : elle s'unira autour de la confrontation entre Photine et Jésus. La Samaritaine devra donc s'organiser autour

⁴ Emile Ripert, Edmond Rostand : Sa vie et son Œuvre, Paris, Hachette, 1968, page 65

d'une rencontre et d'un message. Une déclaration faite à un journaliste⁵ vient alors éclairer cette organisation :

*« N'est-ce pas le plus extraordinaire drame de conscience ?
Imaginez-vous Liane de Pougy allant au Bois, rencontrant le Christ
et revenant à Paris subitement, n'ayant plus qu'un désir, qu'une
folie, évangéliser ses compatriotes ? »*

La transmission par Photine du projet messianique, du message, aurait donc éveillé et orienté l'intérêt de Rostand : la confrontation entre la Samaritaine et Jésus correspondrait alors à une véritable conversion dans le but de nouvelles conversions.

Un regard rapide porté sur la pièce en elle-même fait apparaître un nouvel élément : la pièce semble se fédérer autour d'une attente, celle du messie.

La problématique soulevée par la pièce est donc la suivante : comment Jésus, par la conversion de la courtisane Photine, va-t-il répondre à l'attente des Samaritains grâce à son projet messianique ?

Cette problématique peut alors se décomposer suivant trois aspects :

- L'attente messianique du peuple samaritain.
- Le rôle de Photine pour pallier cette attente
- Le projet messianique enfin comme réponse à l'attente.

Nous allons voir, maintenant, comment ces aspects organisent en profondeur l'architecture dramatique de la Samaritaine.

2) LE MOUVEMENT GENERAL DES TABLEAUX

Voir schémas suivants

⁵ Idem, page 65

a) Mouvement du Premier Tableau

EVENEMENTS	TRANSITION	
Scène 1 : apparition des ombres, fantômes du passé qui sentent et attendent la venue du messie.	« Maintenant vous allez entendre Comment l'attendent les vivants »p. 13, fin sc 1	L'ATTENTE DU MESSIE
Scène 2 : arrivée des Samaritains de Sichem qui débattent de leurs problèmes : une seule réponse possible la venue du Messie, mais divergence sur celui-ci.	Le pâtre : « Je ne sais, à son regard, peut-être ? Au son de sa parole, au geste de sa main... » Jésus : en haut du talus, désignant la ville « Homme, est-ce là Sichem ? » Le pâtre : « Passez votre chemin ! »	
Scène 3 : départ des Samaritains à la suite de l'arrivée des Apôtres et de Jésus et d'une altercation	Une haine réciproque entre les disciples et les Samaritains	SCENE TRANSITOIRE
Scène 4 : 1 ^{er} dialogue entre Jésus et ses disciples : le projet de Jésus pour ses disciples, aimer même les gentils d'après la parabole du bon Samaritain, la Fable du bon grain et de l'Ivraie et le peu de foi des apôtres	La fin de la scène 4, le départ des Apôtres. Transition par la pâture du corps et l'eau vive de la scène 5	LE PROJET MESSIANIQUE
Scène 5 : 1 ^{er} dialogue Jésus – Photine : la reconnaissance par la courtisane du Jésus - Messie		LE ROLE DE LA SAMARITAINE

b) Mouvement de Second Tableau

EVENEMENTS	TRANSITION	
Scène 1 : Jour de marché à Sichem → nouvelle altercation Juifs (Apôtres) – Samaritains et menace sur Photine	Un bon Samaritain ailleurs que dans les paraboles ?	LE PEUPLE SAMARITAIN
Scène 2 et 3 : arrivée de Photine à Sichem qui annonce la présence de Jésus au Puits de Jacob. D'abord repoussée, raillée, elle persuade la foule en trois temps : <ul style="list-style-type: none"> • par son savoir sur l'Ancien Testament • par sa propre humiliation • par les paroles rapportées de Jésus 	La reconnaissance populaire de Jésus comme le descendant du Roi David	LA PROPHETESSE PHOTINE
Scène 4 : l'arrivée du Centurion et le danger insignifiant d'un tel monarque	« Mais il dit : « A César ce qu'on doit à César »	LE PROJET MESSIANIQUE
Scène 5 : Photine montre aux Samaritains leur erreur : le royaume n'est pas ici, il est dans les cieux.	Le départ vers le Puits de Jacob, même des moins convaincus	

c) **Mouvement du Troisième Tableau**

EVENEMENTS	TRANSITION	
Scène 1 : le doute et les craintes des Apôtres, en partie levés par Jésus à travers le miracle de la cruche et la Fable de la Moisson	L'arrivée de la foule samaritaine qui ressemble à une moisson mouvante	LE PROJET MESSIANIQUE
Scène 2 : Arrivée des Samaritains, en partie convertis par le simple voyage. Les miracles, les prières, les paroles du Christ et le Notre Père final		La reconnaissance de Jésus en tant que Christ et Fils de Dieu aussi bien par les Samaritains que par les Apôtres

d) **Tableau récapitulatif**

<i>Premier Tableau</i>	<i>Second Tableau</i>	<i>Troisième Tableau</i>
Présentation de l'attente messianique des Samaritains	Développement de la vie des Samaritains pendant l'attente	<div style="display: flex; justify-content: center; align-items: center;"> <div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; height: 40px; margin-right: 10px;"></div> <div style="display: flex; flex-direction: column; align-items: center;"> <div style="margin-bottom: 10px;">→</div> <div style="margin-bottom: 10px;">→</div> <div style="margin-bottom: 10px;">→</div> </div> </div>
Présentation et conversion de la → courtisane Photine	Photine convertie devient une → prophétesse qui convertit	
Présentation du projet messianique	Développement du projet	<div style="display: flex; justify-content: center; align-items: center;"> <div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; height: 40px; margin-right: 10px;"></div> <div style="display: flex; flex-direction: column; align-items: center;"> <div style="margin-bottom: 10px;">→</div> </div> </div>

La Samaritaine s'organise donc sur un principe de convergence. Trois actions dramatiques distinctes qui correspondent aux trois aspects de la problématique, l'attente des Samaritains, la courtisane Photine et le projet messianique, convergent de manière progressive les unes vers les autres :

- Lors du premier tableau : La courtisane Photine rencontre Jésus et son projet messianique. L'attente des Samaritains est alors une action indépendante.
- Lors du second tableau : L'action qui concerne Photine a été modifiée par l'action du projet messianique. Ces deux actions n'en forment maintenant plus qu'une puisque Photine devient la représentante du projet messianique. Elle rencontre alors l'action des Samaritains.
- Lors du troisième tableau : l'attente des Samaritains a été modifiée par l'action des deux autres actions réunies et n'est plus indépendante. Les trois actions ont été réunies.

Schématiquement, l'organisation et la progression de la Samaritaine pourraient donc se résumer ainsi :

<i>Trois actions indépendantes</i>	<i>Premier Tableau</i>	<i>Second Tableau</i>	<i>Troisième Tableau</i>
(1) L'attente des Samaritains	(1) action encore indépendante	L'action (1) et le groupe (2) + (3) se rencontrent	Les trois actions forment un groupe : (1) + (2) + (3)
(2) Photine la Samaritaine	Les deux actions (2) et (3) se rencontrent		
(3) Le projet Messianique			

Nous pouvons voir ici toute la rigueur d'une telle construction, construction qui ne laisse rien au hasard : la progression de la pièce et de sa tension s'ordonne suivant la réduction des différentes actions qui la composent et qui composent une problématique de départ à laquelle répondra l'ultime tableau.

Une telle organisation, basée sur la convergence, présente alors en son sein des points de divergence qui fédèrent, semble-t-il, les tableaux eux-mêmes.

B. L'ORGANISATION TEMPORELLE

Les premiers personnages de la Samaritaine à entrer en scène sont des morts. Isaac, Jacob et Abraham ne sont que des fantômes d'un passé révolu. Ils laissent, alors, place aux vivants. C'est déjà présenter une constante de la Samaritaine : les différents moments de la durée historique se rencontrent et s'opposent dans chacun des tableaux.

1) LE PREMIER TABLEAU

Le premier tableau, nous l'avons vu, s'ouvre sur l'attente du messie de la part des morts et des vivants (scènes 1 et 2). Cette attente est donc double : elle oppose ainsi un passé révolu, la scène 1, à un présent actuel, la scène 2. Mais l'attente présuppose une autre période chronologique : les Samaritains attendent ce qui arrivera. Passé, présent et avenir sont donc étroitement liés dans l'attente du Christ.

Or, avec l'arrivée de Jésus et de ses disciples (scène 3), l'avenir de cette attente appartient maintenant au domaine du présent. Mais un présent qui n'est pas encore accepté par les Samaritains comme correspondant à leur désir d'avenir. Ce n'est qu'un présent hors de leur attente. La fin de la scène 2 met parfaitement alors en évidence ce décalage dans la bouche du pâtre (page 27), où des verbes au présent côtoient directement un futur :

« Il approche ; il est là ; nous le sentons au seuil

Des temps ; et nous saurons, sans vous, le reconnaître ! »

Le pâtre, bien sûr, ne le reconnaîtra pas. Le présent des Samaritains n'est donc pas, au cours du premier tableau, le présent du Christ.

Or, si l'attente des habitants de Sichem est associée aux trois repères chronologiques, le projet messianique du Christ présente, lui aussi, ces trois éléments. La scène 4, où Jésus enseigne à ses disciples, révèle alors ceux-ci :

L'enseignement du jour, du présent, dépasse celui d'un passé⁶ et ouvre un nouvel avenir dans la rencontre de Photine lors de la scène suivante.

La conversion de la courtisane par le Christ s'organise également à travers le temps : Le Christ montre à Photine son propre passé, puis l'état de son présent actuel qui est modifié par la reconnaissance du passé. Ce nouveau présent possède alors un futur immédiat : l'enseignement du Christ, enseignement qui est préparé à la fin du tableau par différents verbes au futur, mais qui ne nous est pas directement présenté.

Trois vers de Jésus de cette scène, page 54, illustrent alors parfaitement ce qu'est le présent du messie :

*« Rassure-toi : car l'heure vient, elle est venue
Où l'on ne prîra (sic) plus le Père, âme ingénue,
Ni sur le Garizim, ni dans Jérusalem ».*

Le verbe venir au présent a sémantiquement pour valeur le futur immédiat. Ce présent qui annonce un futur proche, associé au passé composé «*est venue* » souligne alors l'effet de frontière du présent : « *le présent est le seuil entre le passé et l'avenir* »⁷. Le futur mal orthographié (pour conserver sans doute le nombre de pieds) «*prîra* » possède sa pleine valeur dans le mode indicatif : « *le futur évoque l'avenir vu du présent* »⁸. Le présent du messie est donc un instant privilégié où le passé rencontre l'avenir. Le présent du Christ est l'imminence d'un futur sous le regard d'un passé. Une simple allusion page 36 vient alors éclairer ce futur :

*« André : [...] on dit les voleurs terribles, par làbas...
Un surtout... Je ne sais plus son nom...
Jésus, doucement : Barabbas. »*

Le présent du Christ conditionne donc un double futur : un futur imminent qui est l'enseignement à Photine et un futur de perspective qui est la croix.

⁶ La Samaritaine, page 33 :

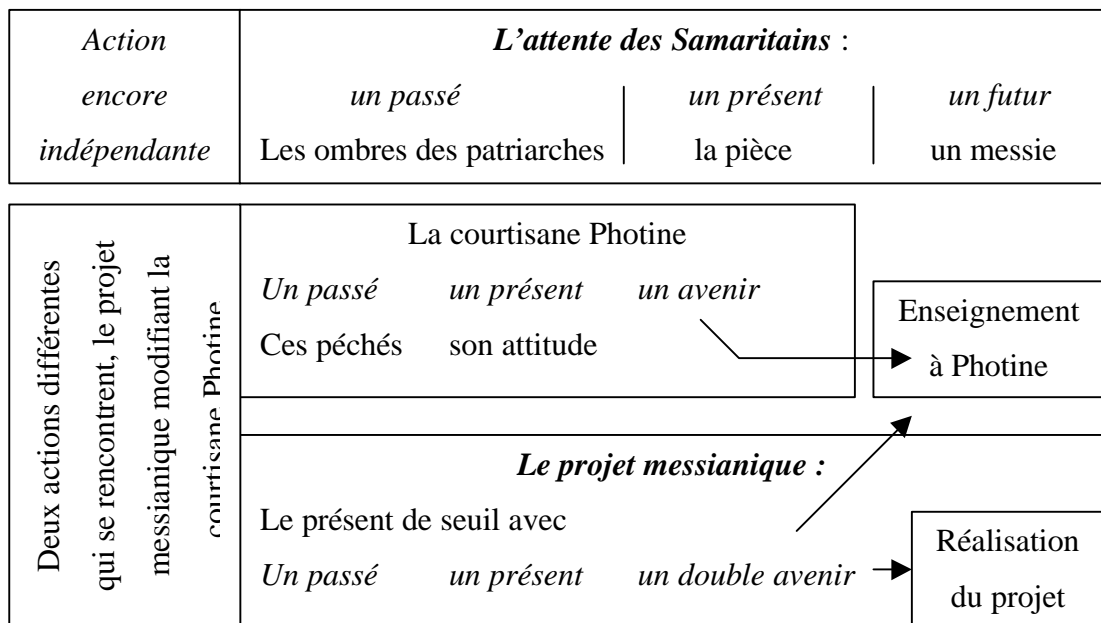
Jésus : « *je filtrais le rayon, je mesurais la dose,
Je n'osais tout livrer. Mais voici l'heure. J'ose* »

⁷ Delphine DENIS et Anne SANCIER-CHATEAU, Grammaire du français, Le livre de Poche, Les Usuels de Poche, Paris, 1995, page 264.

⁸ Idem, page 267.

Le premier tableau est donc fondé sur une chronologie subjective : le futur attendu par les Samaritains n'est pas dans leur esprit le présent du Christ. Mais ce présent véhicule avec lui un double futur qui dépasse lui-même le regard des habitants de Sichem. Un nouveau niveau de problématique se dessine alors : comment Jésus parviendra-t-il à faire coïncider la vision du futur des Samaritains avec son présent ? Comment parviendra-t-il à faire coïncider les deux présents pour proposer un autre futur ?

L'organisation suivant les temps du premier tableau se superpose donc parfaitement au schéma directeur de la Samaritaine que nous avons vu plus haut :



L'enseignement à Photine devient l'élément de progression de la pièce : elle entraîne le tableau suivant puisque cet enseignement n'étant pas représenté, il crée un effet d'attente et de tension.

La réalisation du projet messianique peut alors apparaître comme le véritable fil conducteur de la pièce : nous verrons, par l'étude de l'organisation des tableaux deux et trois, comment il se présente.

2) LE DEUXIEME TABLEAU

Lorsque le rideau se lève, la ville de Sichem apparaît grouillante et vivante, avec ses marchands et ses badauds, ses cris et ses rires, en un mot quotidienne. La

première scène s'inscrit donc dans la droite ligne de la scène 2 du tableau précédent : le présent des Samaritains nous est une nouvelle fois présenté. Mais une allusion comparable à celle du premier tableau place définitivement cette attente sous le signe du futur de la croix :

« Jacques, à mi-voix : Judas nous vole. Prenons garde.

Jean : Quand on le dit au Maître, il sourit, le regarde,

Et répond : « il le faut, qu'il aime trop l'argent !... »

La réponse à cette attente ne peut donc que se faire dans la réalisation du projet du Christ.

L'arrivée de Photine à Sichem installe le futur imminent de la fin du premier tableau, l'enseignement du Christ, dans un passé révolu. Un premier constat est donc possible : le temps du Christ, avec son futur imminent qui devient un passé, est un temps actif, tandis que celui des Samaritains, demeurant inchangé entre les deux tableaux, apparaît passif.

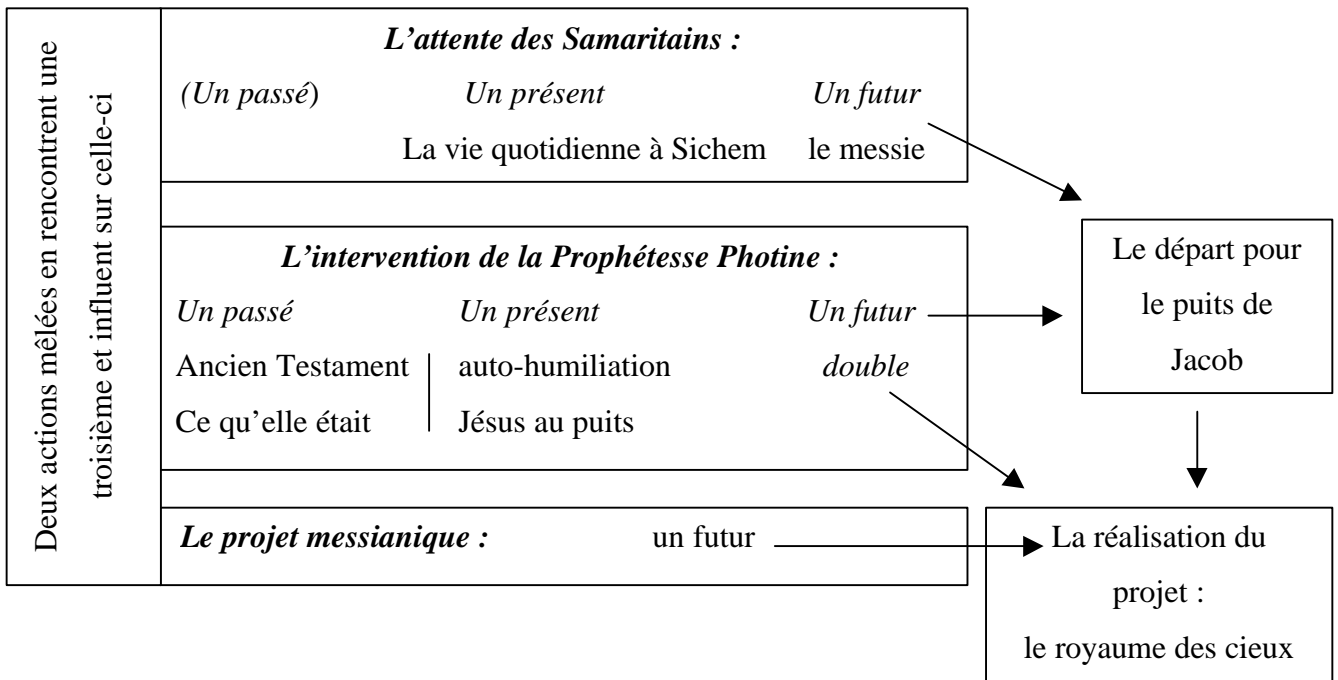
Les scènes 2 et 3, où Photine tente de persuader ses compatriotes, peuvent alors s'ordonner ainsi :

- L'auto-humiliation (p 95) de Photine et sa description de Jésus au puits (p 89) appartiennent au domaine du *présent*.
- Son savoir sur l'Ancien Testament (pp. 91-93), par contre, et ce qu'elle était et ce qu'était Azriel (début scène 3) représentent, eux, le *passé*.

Les scènes 4 et 5, où sont mis en question le projet messianique et le concept du royaume qu'il véhicule, évoquent, quant à elles, le troisième repère chronologique, le futur, la réalisation du projet messianique.

Le tableau, dans son ensemble, double alors ce futur d'un futur d'imminence comparable à l'enseignement à Photine : il s'agit pour la courtisane d'entraîner les Samaritains au puits de Jacob.

Encore une fois, nous pouvons remarquer comment l'organisation temporelle de ce tableau s'inscrit dans la droite ligne du schéma directeur de la Samaritaine.



3) LE TROISIEME TABLEAU

La Samaritaine s'achève, nous l'avons vu, par la réunion des trois actions distinctes mises en place lors du premier tableau. Du point de vue temporel, cette réunion s'opère autour du présent du Christ. Alors qu'au premier tableau il apparaissait être différent du présent des Samaritains, il est reconnu par ceux-ci en tant que tel, par leur acceptation de Jésus en tant que messie.

Le futur est de nouveau présent d'une double manière :

- Le futur départ de Jésus pour la Galilée, pages 152-153 qui ouvre une nouvelle perspective pour le projet messianique : il ne s'achève pas à Sichem, il se poursuivra ailleurs.
- Le futur d'une communauté chrétienne : comment elle priera, comment elle vivra, le Notre Père.

Chaque tableau présente donc une organisation temporelle identique, qui met en jeu des présents d'abord différents puis identiques et un double futur qui fait progresser la pièce en l'ouvrant en même temps sur le futur de la croix et l'avènement du nouveau royaume. La progression est alors la suivante :

<i>Le double futur</i>	<i>Premier Tableau</i>	<i>Deuxième Tableau</i>	<i>Troisième Tableau</i>
<i>Futur immédiat</i>	L'enseignement à la courtisane	Le départ pour le puits de Jacob	Le départ pour la Galilée et Nazareth
<i>Futur de la croix</i>	La réalisation du projet de Jésus	Le royaume des cieux	La communauté chrétienne

Mais, outre cette organisation qui met en jeu les différents moments de la durée historique, se dessine, à travers la progression géographique des tableaux, une structure d'ordre à la fois spatial et sociologique.

C. UNE OPPOSITION SPATIALE ET SOCIOLOGIQUE : LE PUIITS DE JACOB ET SICHEM

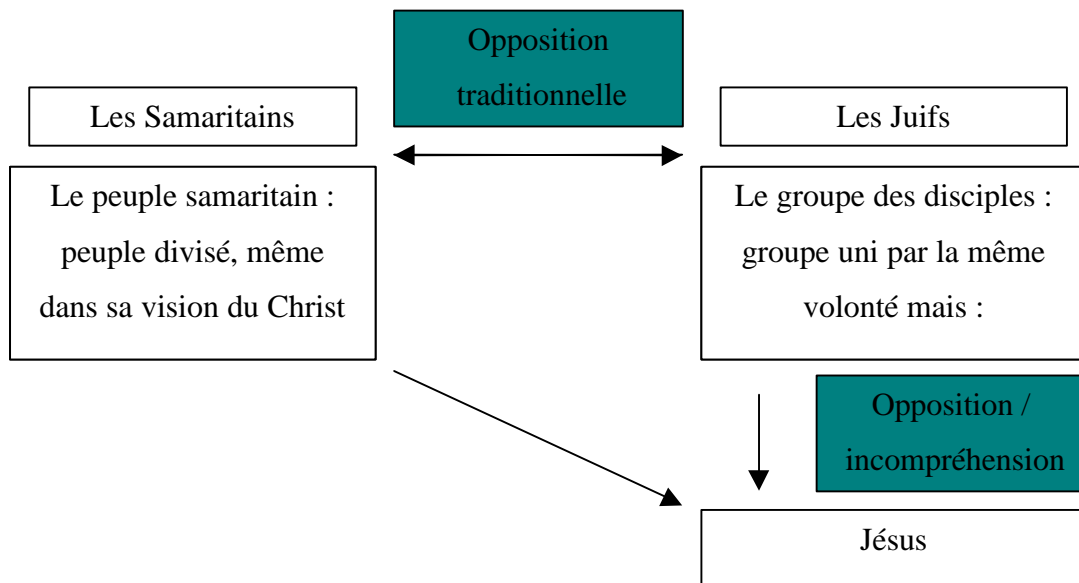
Le puits de Jacob, comme son nom l'indique et comme le découvrent les spectateurs lors de la première scène, est placé sous le signe des patriarches. Le puits de Jacob est ainsi un lieu ancestral, ancré profondément dans le temps, sous le regard d'un passé sacré. Il incarne donc la permanence, permanence de l'attente et permanence d'un peuple, les Samaritains.

« Sichar », comme le crie Pierre page 30, est avant tout le lieu du quotidien, du présent qui se suffit à lui-même. En un mot, Sichem est le lieu de l'éphémère. Elle est le centre des bas intérêts, le lieu où se perd Azriel. Une telle ville, où chacun s'enferme dans son égoïsme, où marchands et prêtres ne cherchent que l'enrichissement ou les honneurs, représente alors le lieu de la division. Le peuple samaritain, peuple divisé par des intérêts différents et des aspirations différentes, un avenir souhaité différent, une vision du messie différente, transporte avec lui au puits de Jacob ses antagonismes.

Il rencontre alors un autre groupe qui a pris possession du puits : les disciples du Christ. Avec leur présence apparaît une caractéristique primordiale de cet endroit : le puits de Jacob, en opposition avec Sichem, est le lieu de l'unité, comme l'avait déjà montré la masse des ombres de la première scène, qui sont les fantômes de Sichem, mais des fantômes unis, s'exprimant d'une seule voix.

Pourtant, si les apôtres ne forment qu'un seul groupe⁹ dans leur démarche envers le Christ (ils sont tous volontaires pour le suivre), ils montrent régulièrement leur incompréhension envers Jésus, incompréhension qui peut aller jusqu'à une opposition plus ou moins latente. Ainsi les disciples reprochent-ils, sourdement, à Jésus d'avoir parlé à Photine page 123. Il faut voir également de la même manière le problème soulevé par Jésus scène 4 du premier tableau : ces «hommes de peu de foi », unis ensemble par une certaine vision du messianisme, n'arrivent pas à saisir ce qu'est véritablement Jésus.

L'opposition historique entre les Samaritains et les Juifs, «les juifs les méprisaient à cause du laxisme avec lequel ils observaient la loi hébraïque »¹⁰, permet alors à Rostand la création d'un système d'oppositions :



La pièce pourrait alors se résumer à la résolution de ces oppositions : comment réduire l'opposition entre les Juifs et les Samaritains, comment réduire la

⁹ Judas est bien sûr exclu de cet ensemble par l'allusion à sa trahison lors du deuxième tableau mais cette exclusion est habituelle et traditionnelle et ne vient en rien réduire l'unité du groupe des disciples.

¹⁰ Ouvrage collectif, Jésus et son temps, Sélection du Reader's Digest, Paris, 1992, page 317.

tension entre Jésus et ses disciples, comment enfin faire accepter un messie juif aux Samaritains, un messie de surcroît différent de leur attente ?

L'intervention du personnage de Photine est alors essentielle : à la fois samaritaine et réceptive au message du Christ, la courtisane est la synthèse idéale pour réunir autour du messie et les Samaritains, puisque l'antagonisme nationaliste n'est pas de rigueur avec elle, et les disciples, puisqu'elle est choisie comme eux ont été choisis. Mais, et ce mais devient à son tour une opposition comparable aux précédentes, Photine est rejetée par les Samaritains à cause de sa condition, comme par les disciples.

C'est donc une triple opposition qui est au cœur de la Samaritaine.

Photine permettra alors à Jésus de faire sortir du lieu de la division, Sichem, un peuple divisé, les Samaritains, pour le lieu de l'unité, le puits de Jacob. Mais l'unité, à cause de l'incompréhension des disciples, ne sera trouvée qu'à la fin de la pièce : elle existait pourtant déjà chez les ombres des patriarches, figures du passé. Nous rejoignons ici une structure temporelle de la Samaritaine, où le présent du Christ, ce présent de seuil entre le passé et l'avenir, s'incarne dans une dimension à la fois spatiale et sociologique : l'unité est trouvée dans le temps, en tant que synthèse des différentes époques, dans l'espace, le puits est le lieu communautaire par excellence, et dans une communauté enfin, Jacob, Abraham et Isaac étant des ancêtres communs aux deux peuples, un troupeau rassemblant Juifs et Samaritains.

La Samaritaine possède donc un triple niveau de construction où chaque plan vient s'emboîter parfaitement sur le précédent :

1. Une structure où intervient trois actions dramatiques distinctes qui convergent progressivement entre elles dans un ordre ordonné et précis : l'action de Jésus influence l'action de Photine qui, modifiée, influence alors la dernière, celle du peuple samaritain, si bien que finalement ces trois actions n'en forment plus qu'une.
2. Une structure temporelle qui fait apparaître des divergences quant à la valeur du présent des trois actions en place, divergences qui se réduisent par le même procédé que précédemment.
3. Une organisation spatiale et sociologique qui montre l'évolution d'une situation de désunion totale à une situation d'union tout aussi totale.

II. CYRANO DE BERGERAC

A. LE MODELE DE PAUL VERNOIS

Nous possédons avec son brillant article¹¹, bien que non exempt de reproches, l'unique analyse de fond de la structure de Cyrano de Bergerac. Outre le mérite d'exister, cette étude tente, pour la première fois (en 1966 !), de présenter la pièce sous un nouveau jour : Cyrano de Bergerac serait structurée en profondeur.

1) LA THEORIE DE PAUL VERNOIS

Nous commencerons, une fois n'est pas coutume, et ce malgré le fait que nous n'ayons pas encore présenté son opinion, par une critique. En effet, loin de vouloir le desservir, nous voulons corriger une erreur en apportant une rectification qui ira dans le sens désiré par son étude. Page 125 de cet article, Paul Vernois déclare :

« A ne considérer que les ressorts de l'œuvre théâtrale, terreur, pitié, admiration, tels qu'ils apparaissent dans l'œuvre d'un Corneille par exemple, on s'aperçoit que nonobstant ses emprunts, Rostand ne garde finalement que l'admiration et dans une moindre mesure la pitié. Le drame, de propos délibéré, incline à la comédie hérô que plutôt qu'à la véritable tragédie. La gaieté y tempère les risques mortels au point de rendre plausible une guerre en dentelles. La terreur s'émousse en tendre crainte, la pitié en émotion douce. »

Paul Bénichou, l'auteur des Morales du grand siècle, propose quant à lui une définition de la tragédie cornélienne qui la rapproche de l'art rostandien et de sa définition par Vernois :

« La tragédie cornélienne est faite pour exalter, non pour apitoyer ou terrifier. [...]. Elle fait agir, non la pitié et la terreur, suivant la formule aristotélicienne, mais l'admiration. Elle s'achemine, par d'hérô ques victoires, vers le meilleur dénouement possible,

¹¹ Paul VERNOIS, «Architecture et écriture théâtrales dans Cyrano de Bergerac » in Travaux de linguistique et de littérature de l'Université de Strasbourg, IV, 2, 1966, pp. 111-138.

L'héritage de la Samaritaine dans Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand

souvent vers un dénouement heureux, non vers une catastrophe. Dans une telle tragédie, le pathétique proprement dit a relativement peu de place : elle est effort et conquête, drame au sens strict du mot, non passion. La douleur tragique y est moins essentielle que la force d'âme et la prouesse. »¹²

Cyrano de Bergerac est donc plus encore cornélienne que ne le supposait Paul Vernois. Ce critique met en évidence ainsi deux registres caractéristiques qui servent de ressort à la pièce : l'**admiration** que suscite le personnage principal et le **pathétique** engendré par ses épreuves.

Les passages d'un registre à un autre permettraient alors de distinguer «nettement les similitudes, les correspondances établies entre les actes comme les variations calculées qui évitent toute monotonie dans le jeu de ces ressorts »¹³. Nous reproduisons page suivante le schéma obtenu par Vernois.

Celui-ci lui permet alors la découpe en cinq tempos distincts de chacun des actes, le cinquième qu'il considère comme un épilogue excepté. Philippe Bisson¹⁴, au cours de son étude de Cyrano de Bergerac, nous présente en un tableau la synthèse de la démonstration de Vernois :

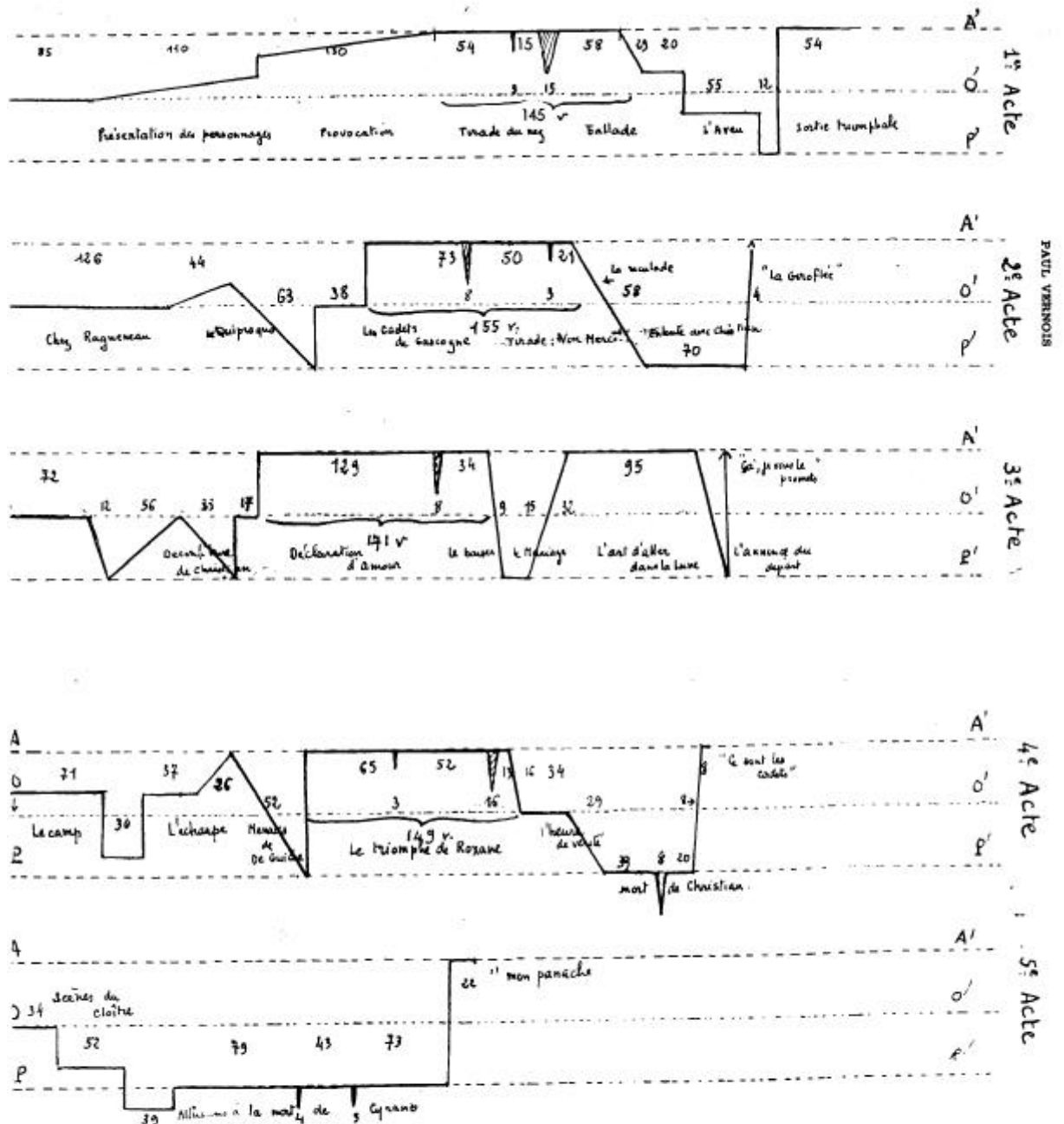
<i>Tempos</i>	<i>(1.) neutre / exposition</i>	<i>(2.) montée de tension</i>	<i>(3.) morceau de bravoure</i>	<i>(4.) baisse de tension/déceptio.</i>	<i>(5.) pointe finale</i>
ACTE I	Sc 1,2,3 →v183 Au théâtre	Sc 4 v313 Provocations	Sc 4 Tirade du nez / duel	Sc 5 aveu à Le Bret	Sc 6,7 espoir / sortie trionphante
ACTE II	Sc 1,2,3,4 Chez Ragueneau	Sc 5,6,7 →v891 Quiproquo	Sc 7,8 les cadets / non merci /haine	Sc 9,10 récit du combat, entente avec Christian	Sc 11 La giroflée
ACTE III	Sc1,2 →v1249 Roxane abusée	Sc 2,3,4,5,6 Déconvenue de Christian	Sc 7, 8, 9, 10 Déclaration, le baiser	Sc 11,12,13,14 Mariage /la lune	Sc 14 Départ Promesse
ACTE IV	Sc 1,2,3 → v1778 famine	Sc 3,4 Les cadets De Guiche	Sc 5, 6, 7 Triomphe de Roxane	Sc 8, 9, 10 Heure de vérité Mort de Christ.	Sc 10 « ce sont les cadets... »

¹² Paul BENICHO, «Corneille » in cédérom Encyclopédie Universalis version 1.0, Paris, Encyclopædia Universalis, 1995

¹³ Paul VERNOS, op. cit., page 127.

¹⁴ Philippe BISSON, Cyrano de Bergerac, Paris, Nathan, 1993, page 105.

L'héritage de la Samaritaine dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand



Sont portées : en abscisse, la durée de chaque « tempo » mesurée au nombre de vers, en ordonnée, l'intensité des « tempos ».

- dans le registre correspondant au ressort d'admiration (à l'intérieur du rectangle AA'OO'), avec un maximum de tension admirative dans le cas des tirades de ton épique inscrites sur la droite AA'.
- dans le registre correspondant au ressort de l'émotion pathétique (à l'intérieur du rectangle OO'PP'), avec un maximum de tension pathétique enregistré avec les « tempos » inscrits sur la droite PP'.
- au-dessous de la ligne PP' figurent les très rares incursions dans le registre tragique de la pièce.

Le passage d'un registre à l'autre se fait :

- par progression continue, traduite par une droite de pente variant avec la durée du « tempo » de transition et l'écart des registres.
- par paliers, dont l'étagement a été noté aussi exactement que possible, néanmoins sans référence à une appréciation mathématique, la seule droite OO' représentant un seuil d'attente ou d'ataraxie.
- par mutations brusques, correspondant à un sursaut d'un personnage ou à un coup de théâtre (droites perpendiculaires à l'axe OO').

On notera enfin la prédominance des tirades interrompues brièvement à des endroits divers (triangles).

2) REMARQUES ET CRITIQUES

Nous ne remettrons pas en cause la valeur d'une telle découverte. Mais il faut souligner dans un premier temps un problème de frontière entre les deux registres.

En effet, pourquoi Vernois place-t-il sous le signe de l'admiration la déclaration d'amour de Cyrano faite à couvert à Roxane (Acte III, scène 7) ? Il nous semble que cette scène et cette situation appartiennent tout autant au domaine du registre pathétique que de l'admiration : le spectateur admire l'amour de Cyrano, sa forme, son expression, mais ne peut que s'apitoyer devant ce personnage qui travaille pour un autre et qui ne se sent pas capable de travailler pour lui-même. La scène, si elle ne peut pas correspondre au registre neutre de Vernois, fait cohabiter les deux registres, en même temps, et non par une alternance bien réglée.

De même, la tirade des «non merci » n'est pas, à proprement parler, par l'éclairage final de Le Bret (Acte II, scène 8, vers 429-430, page 100), un épisode où le spectateur admire Cyrano. S'il est tenté d'admiration devant la virulence de ce personnage, le rapprochement évident avec le Misanthrope de Molière et le contrecoup de l'intervention de son ami font davantage pencher la balance du côté du pathétisme. Cyrano, ici, loin d'être admirable, nous touche par l'expression d'un dépit d'une situation irrémédiable.

Ces deux exemples suffisent à montrer comment cohabitent de manière encore plus importante que nous le présente Vernois, les deux registres évoqués. Cyrano de Bergerac est une pièce où le pathétisme rencontre l'admiration sans que jamais ensuite ils ne puissent se séparer. Ils sont le revers d'une même médaille portée par un personnage dont la construction oscille constamment entre ces deux pôles, sans que l'oscillation ne l'éloigne trop de l'un et de l'autre. L'admiration pour Cyrano naît de son pathétisme, comme son pathétisme naît d'un être qui se veut «*admirable, en tout, pour tout !* »¹⁵

Il nous faut encore montrer une nouvelle défaillance du système avancé par Vernois : montrer que les actes ont des constructions parallèles ne démontre pas pour autant l'unité des actes entre eux. De plus, de ces parallélismes est exclu l'acte V. Ce que le critique reconnaît parfaitement :

¹⁵ Cyrano de Bergerac : Acte I, scène 5, vers 482, page 60.

« Rostand ne parviendra pas à nouer solidement une intrigue...
On s'en prendra en particulier au manque de liaison de ses
actes. »¹⁶

Le critique n'arrive également pas à trancher sur la fonction du cinquième acte :

« Le Vème acte enfin n'est visiblement qu'un épilogue ou une
apothéose »¹³.

Un épilogue est bien différent d'une apothéose. Si l'épilogue résume, l'apothéose est un épanouissement final, une ultime marche gravie dans une progression continue. Ce dernier acte ne peut être en aucun cas un épilogue : n'apporte-t-il rien de nouveau ? Nous répondons par l'affirmative. Nous démontrerons plus loin l'éclairage original du personnage éponyme qu'apporte cet ultime acte mais nous apportons un élément de preuve immédiat : Roxane n'est plus la même et De Guiche non plus quand s'ouvre une dernière fois le rideau.

Pouvons-nous parler alors d'apothéose ? Ne tranchons pas maintenant. Dire que le cinquième et ultime acte s'inscrit dans une progression nous paraît suffisant. En effet, la chronologie des actes s'organise suivant une suite géométrique croissante :

- Acte I : temps zéro.
- Acte II : le lendemain. **JOUR**
- Acte III : quelques jours ou un ou deux semaines plus tard¹⁷.
SEMAINE
- Acte IV : un mois plus tard.¹⁸ **MOIS**
- Acte V : «Quinze ans après, en 1655 » (page 190). **ANNEE**

Il nous faut donc reconnaître que le travail de Paul Vernois ne répond pas à toutes nos attentes, ne rendant seulement compte, et cela de manière intéressante, que des mouvements internes des actes. La recherche d'une nouvelle structure est donc nécessaire pour nous permettre de relier les actes entre eux, sans omettre l'acte V.

¹⁶ Paul VERNOIS, op. cit., page 115.

¹⁷ Durée assez floue où Ragueneau a été ruiné et Roxane a reçu plusieurs lettres. Nous tablons sur une durée supérieur à l'écart précédent et inférieur au suivant.

¹⁸ Acte IV, scène 8, vers 389.

B. LE SCHEMA DE BASE DE LA PIECE

1) LA PROBLEMATIQUE DE DEPART

Les commentateurs résument souvent l'action de Cyrano de Bergerac par l'amour qu'éprouve celui-ci pour sa cousine Roxane. Mais celle-ci a deux autres soupirants.

« Roxane, jeune précieuse, est aimée de trois hommes : Christian de Neuville, jeune et beau provincial qu'elle n'a qu'entrevu ; le comte de Guiche, grand seigneur qui veut lui imposer Valvert comme mari ; et son cousin, Cyrano de Bergerac, poète, cadet, affublé d'un nez proéminent. »¹⁹

C'est ainsi que Philippe Bisson pose la situation au début de la pièce. Nous retiendrons son idée pour en détacher une constante : ces quatre personnages seront effectivement présents à l'intérieur de chacun des actes²⁰ et leurs interactions seront alors continues au cours de la pièce.

Roxane est donc le point vers lequel convergent les trois rivaux. Elle est un élément clé de la pièce et sa présence équivaut déjà à un semblant d'unité dramatique. Si Christian semble posséder essentiellement un rôle dans l'intrigue amoureuse, Cyrano et de Guiche s'éloignent à plusieurs reprises au cours de la pièce de cette intrigue : ils ont, en effet, des rapports privilégiés qui n'appartiennent pas exclusivement à la sphère d'influence de Roxane, mais qui place la pièce sous un angle plus romanesque.

Deux intrigues apparaissent avec chacune une problématique propre :

1. L'intrigue amoureuse. Tous aiment Roxane, qui aimera-t-elle ?
2. L'intrigue romanesque. L'affrontement entre de Guiche et Cyrano.

Ces deux intrigues sont étroitement mêlées : elles s'influencent l'une et l'autre par des échanges directs ou indirects. Des événements se produisant pour la première ont des répercussions sur la seconde et inversement. Le dénominateur

¹⁹ Philippe BISSON, op. cit., page 14.

²⁰ Mort à l'acte IV, Christian n'est plus physiquement présent à l'acte V. Mais le souvenir de Roxane et les conversations des personnages le rendent métaphysiquement présent

commun de ces deux intrigues est alors Cyrano : ses déboires et espoirs de l'intrigue amoureuse conditionnent sa position de l'intrigue romanesque, tandis que l'intrigue romanesque le met en valeur, préparant souvent ses morceaux de bravoure.

Il est donc possible dès à présent d'envisager une problématique de base, dont le développement pourra être considéré à son tour comme la réunion des deux intrigues de base : Cyrano parviendra-t-il envers et contre tous ses rivaux, malgré la menace du Comte, à se faire aimer de Roxane ?

2) LE SCHEMA DE BASE DE LA PIECE

Nous présentons page suivante un transvisuel établi, non pas d'après le mouvement des actes, mais d'après les mouvements de l'intrigue amoureuse associée à l'intrigue romanesque.

Il pose une situation donnée et constate l'évolution de cette situation en montrant les transitions vers les actes suivants qui unifient la pièce.

Deux mouvements vers l'acte suivant se distinguent : l'action générale de Cyrano de Bergerac se dédouble donc et la tension naît, non seulement de chacune des intrigues prises séparément, mais aussi et surtout de leur réunion qui place un Cyrano dans des situations complexes, situations qui l'éprouvent.

La pièce s'arc-boute donc autour de la figure de Cyrano.

III. DEUX PIÈCES ORGANISÉES ET STRUCTURÉES AUTOUR D'UN PERSONNAGE PRINCIPAL

Nous venons de montrer, même si cela était de prime abord évident, la position centrale de Cyrano de Bergerac dans les deux intrigues que présente la pièce. La Samaritaine, quant à elle, possède trois actions distinctes au début. Il est donc nécessaire de mettre en question l'unité d'action des deux pièces. Mais aussi, afin de découvrir à quelle veine ses pièces appartiennent, de s'interroger sur les unités de temps et de lieux.

A. LA DRAMATURGIE ROSTANDIENNE ET LA RÈGLE DES TROIS UNITÉS

« Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli

Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli. »²¹

Ainsi Boileau définira-t-il la règle classique des trois unités dans son Art Poétique. Examinons les deux pièces qui nous intéressent et observons si elles respectent cette règle :

Unité	<u>La Samaritaine</u>	<u>Cyrano de Bergerac</u>
Lieu	Deux lieux : Sichem et le puits de Jacob. → non respectée	Un lieu différent par acte → non respectée
Temps	<u>La Samaritaine</u> se déroule en une seule journée. → respectée	Plusieurs années → non respectée
Action	Trois actions distinctes qui convergent en une. → respectée	Deux intrigues / actions distinctes. → non respectée

Cyrano de Bergerac n'apparaît donc pas, au premier regard, être une pièce classique. La Samaritaine, par contre, semble respecter deux de ces unités. L'unité de lieu étant une contrainte technique du 17^{ème}, le 19^{ème} pouvait facilement ne pas la

²¹ BOILEAU : Art Poétique, chant III, vers 52-53, in Anthologie de la littérature française du XVII^{ème} siècle, Paris, Livre de Poche, 1993, page 687.

respecter. La Samaritaine serait donc plus classique que Cyrano de Bergerac. Pourtant, son unité de temps ne vient pas d'une volonté de Rostand d'écrire la pièce telle mais d'une contrainte qui vient de Saint-Jean : tout se passe dans l'Évangile en une journée. Quant à l'unité d'action, les trois actions distinctes ne se réunissent qu'au dernier tableau : la Samaritaine ne respecte donc pas non plus cette unité. Elle n'est donc guère plus classique que Cyrano de Bergerac.

Observons maintenant ces deux pièces à travers le prisme romantique qui refusait les règles de lieu, de temps pour ne conserver que l'unité d'action :

- La multiplication des lieux romantique se retrouve chez Rostand, aussi bien pour la Samaritaine (où les changements sont, il est vrai, peu nombreux : deux lieux) que pour Cyrano de Bergerac (cinq lieux différents.)
- De même, la chronologie de Cyrano de Bergerac s'étend sur plusieurs années.

Mais leur organisation respective se détache du prisme romantique. Si Rostand ne respecte pas effectivement l'unité de lieu au niveau général de la pièce, chaque acte ou tableau se déroule en un lieu unique et par conséquent, en un temps réduit, quelques heures. Chaque acte se conforme donc à ces deux unités : si Rostand est un romantique attardé comme de nombreux critiques le laissent entendre, l'architecture de ses pièces contraste vivement avec un Lorenzaccio qui voit se multiplier les durées et les lieux, non seulement au niveau global de la pièce, mais aussi à l'intérieur même des actes.

Rostand respecte donc, à l'échelle de l'acte, les unités de lieu et de temps. Mais il respecte le refus romantique de ces unités à l'échelle de la pièce.

Qu'en est-il alors pour l'unité d'action ?

B. L'UNITE D'ACTION ROSTANDIENNE

Nous rencontrons là l'originalité véritable de la dramaturgie de Rostand, originalité qui troubla la critique qui se refusait à voir une quelconque nouveauté dans l'œuvre du poète de Chanteclerc.

La structure de convergence de la Samaritaine laisse pourtant facilement découvrir vers quel point, justement, les trois actions, d'abord distinctes, convergent.

Nous avons montré au cours d'un développement précédent comment l'action du projet messianique influençait d'abord celle de Photine puis comment la réunion de ces deux actions influençait à son tour la dernière : c'était déjà dire la position déterminante, en tant que moteur de l'action globale, de l'action qu'incarne Jésus.

De plus, Jésus incarne également la réponse à tous les problèmes soulevés par les deux autres actions. Jésus est un véritable pôle unificateur de la pièce, permettant la résolution de toutes les oppositions.

De même, la position centrale du héros éponyme de Cyrano de Bergerac, au cœur des deux actions distinctes qui se mêlent étroitement sans jamais pourtant se confondre, fait qu'il influence et subit l'influence de ces deux intrigues. Il y a ainsi un déplacement d'intérêt : les actions se situent par rapport à Cyrano et à la modification qu'elle provoque sur le personnage. Le héros endosse donc, lui aussi, la fonction de pôle unificateur de la pièce.

L'unité d'action rostandienne n'est plus alors une unité d'intrigue mais une recherche et une mise en lumière d'un personnage : Jésus et son projet qui le caractérise, le héros Cyrano.

Le comportement du personnage n'est plus éprouvé à l'aune d'une situation, c'est cette situation qui se plie pour éclairer le personnage.

Ces deux pièces, qui présentent une grande rigueur de composition, allient donc le meilleur de deux théories dramatiques :

- En respectant les unités de lieu et de temps à l'échelle des actes, sa dramaturgie acquiert la rigueur classique en se privant de l'excès romantique.
- En ne les respectant pas à l'échelle de la pièce, elle se prive à raison de la contrainte classique pour trouver la liberté romantique.

Mais la dramaturgie rostandienne se distingue de ces deux théories à propos de l'unité d'action : elle se construit autour, non pas d'une intrigue, mais d'un personnage, l'intrigue ne servant qu'à éclairer ce personnage. L'œuvre ne cherche donc qu'à saisir une définition, celle d'une personnalité.

DEUXIEME PARTIE : LA SAMARITAINE OU L' IDEAL ROSTANDIEN

I. UNE VOLONTE EVANGELISTE ?

Le sous-titre de genre de la Samaritaine dévoile déjà une volonté. Rostand, avec cet «Evangile en trois tableaux » a ainsi eu le désir de rendre la parole théâtrale conforme au message biblique. A travers la comparaison avec la principale source de la pièce puis de l'ensemble des Evangiles, nous tenterons de découvrir si Rostand est parvenu au but qu'il s'était fixé.

A. LA SAMARITAINE ET LE CHAPITRE IV DE L'EVANGILE SELON SAINT-JEAN

1) LE CONCORDANCIER

<u><i>Evangile selon Saint-Jean 4</i></u>	<u><i>La Samaritaine</i></u>	<i>Remarques</i>
<p>Versets 3,4,5 :</p> <p>« Il quitta la Judée et regagna la Galilée. Or il lui fallait traverser la Samarie »</p>	<p>III, 1 p125</p> <p>Mais l'arrivée se produit en I, fin 2, début 3</p>	<p>Le passage par la Samarie devient un choix volontaire de Jésus et non une obligation («il fallait »)²²</p>
<p>Verset 6 :</p> <p>« Le puits de Jacob »</p> <p>« sixième heure »</p> <p>« Fatigué du chemin, Jésus était assis tout simplement au bord du puits »</p>	<p>→ lieu du I et III</p> <p>→ I, 3 : p 42</p> <p>→ I, 3 : Jean : « Assieds-toi. Respire. Les chemins furent longs et pierreux »</p>	

²² Mais Jean-Yves LELOUP au cours du commentaire de sa traduction de l'Evangile de Jean, Paris, Spiritualités vivantes, Albin Michel, 1989, page 257, précise que le grec «édei » signifie «doit ».

<i>Verset 7 :</i> « Arrive une femme de Samarie pour puiser de l'eau. Jésus lui dit : donne-moi à boire »	I, fin 4, 5, p 47	Ajout de l'attitude de Photine et de sa description par Jésus avant le début du dialogue
<i>Verset 8 :</i> Départ des disciples	I, 4	
<i>Versets 9 à 26</i> Dialogue entre la Samaritaine et Jésus. <i>Verset 22 :</i> « Vous adorez ce que vous ne connaissez pas, nous adorons ce que nous connaissons, car le salut vient des juifs »	I, 5	<ul style="list-style-type: none"> • Ajout de répliques non présentes dans l'évangile mais dans le même esprit. • Le verset 22 est éliminé.
<i>Verset 27 :</i> retour des disciples	III, 1	Accentuation de l'étonnement et de l'inquiétude
<i>Versets 28 à 30 :</i> La Samaritaine retourne à Sichem et persuade les habitants de la suivre	II en entier	Ajout des dialogues entre Photine et les habitants mais même esprit.
<i>Versets 31 à 34 :</i> dialogue entre les disciples et Jésus sur la nourriture spirituelle	III, 1, pp. 124-125	
<i>Versets 35 à 38 :</i> dialogue entre les disciples et Jésus sur la moisson à venir	III, 1, pp. 134-135	Ajout du miracle de la cruche pp. 129-134.
<i>Versets 39 à 42 :</i> Arrivée des habitants de Sichem	Suite III	Ajout des miracles, des enfants...

2) REMARQUES SUR LE CONCORDANCIER

Il faut souligner ici le souci d'authenticité de Rostand : le moindre détail, telle la référence à «la sixième heure» par exemple, est rendu dans sa pièce et les inversions dans la chronologie proviennent davantage des intérêts de l'intrigue que d'une transformation du contenu évangélique.

Deux catégories de différences apparaissent alors :

- Différences par ajout : deux types sont à distinguer, l'adjonction de répliques ou de descriptions qui comblent les blancs de l'Évangile tout en en gardant l'esprit, et l'adjonction de faits (les miracles notamment) qui ne vont pas à l'encontre du texte de Jean qui présente plus loin des miracles.(chapitre IX par exemple).
- Différence par omission : un seul verset seulement est occulté, le verset 22. Cette modification est-elle théologiquement gênante ? Nous répondrons à cette question par la suite.

B. LA SAMARITAINE ET LES AUTRES ÉVANGILES

Nous ne présenterons pas évidemment toutes les concordances entre la Samaritaine et les Évangiles synoptiques et celui de Jean : il s'agirait davantage d'un travail d'édition, travail qui n'a pas sa place ici. Pourtant, il est intéressant de montrer comment des passages clés de la pièce possèdent des échos dans les différents Évangiles. Illustrons notre propos :

Après avoir réussi à capter l'attention de son auditoire par sa propre humiliation et son savoir sur l'Ancien Testament, la courtisane va alors rapporter, à partir de la page 99²³, les paroles du Christ. Or, et là réside une profonde habileté de Rostand, la Samaritaine prononcera les phrases supposées du Christ qu'ont reproduites les différents Évangiles. L'exemple le plus significatif de ces correspondances est la comparaison entre la longue tirade de Photine page 105, où la courtisane rapporte les paroles du Christ à propos de l'amour, et les versets 27 à 35 du chapitre VI de l'Évangile de Luc auxquels correspondent les versets 43 à 48 du chapitre V de l'Évangile de Matthieu, avec une petite incursion au chapitre VII :

²³ Les répliques des pages 101 à 103 de Photine, par exemple, sont des échos de Matthieu V, 1-12 et Luc VI, 20-26.

L'héritage de la Samaritaine dans Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand

<u>La Samaritaine page 105</u>	<u>Matthieu chapitre V</u>	<u>Luc chapitre VI</u>
« [...] <i>Ce que vous voudriez Qu'on vous fit, que ce soit ce qu'aux autres vous faites : Voilà toute la loi, voilà tous les prophètes !</i> »	VII, 12 : « <i>Ainsi, tout ce que vous voulez que les hommes fassent pour vous, faites- le vous-mêmes pour eux : c'est la Loi et les Prophètes.</i> »	Verset 31 : « <i>Et comme vous voulez que les hommes agissent envers vous, agissez de même envers eux.</i> »
« <i>D'ailleurs un tel amour, c'est encor (sic) la misère. Aimer son frère est bien, mais un paï en le peut. Si vous n'aimez que ceux qui vous aiment, c'est peu :</i> »	Verset 46 : « <i>Car si vous aimez ceux qui vous aiment, quelle récompense allez-vous en avoir ? Les collecteurs d'impôts eux- mêmes n'en font-ils pas autant ?</i> »	Verset 32 : « <i>Si vous aimez ceux qui vous aiment, quelle reconnaissance vous en a-t- on ? Car les pécheurs aussi aiment ceux qui les aiment.</i> »
« <i>Aimez qui vous opprime et qui vous fait insulte ! [...] S'il vous bat, ne criez pas contre, mais priez pour. [...] Aimez vos ennemis, vous serez mes amis.</i> »	Verset 44 : « <i>Aimez vos ennemis et priez pour ceux qui vous persécutent</i> »	Versets 27-28 : « <i>Aimez vos ennemis, faites du bien à ceux qui vous haïssent, bénissez ceux qui vous maudissent, priez pour ceux qui vous calomnient.</i> »
« <i>S'il vous prend un manteau, donnez-lui deux tuniques.</i> »		Verset 29 : « <i>A qui te prend ton manteau, ne refuse pas non plus ta tunique</i> »

Ainsi, les deux Evangiles se trouvent étroitement mêlés dans la bouche de Photine et Rostand a fidèlement mis en vers les paroles évangéliques. De plus, un autre vers de cette tirade trouve un écho chez un autre évangéliste :

ROSTAND : « Aimez-vous bien les uns les autres »

*SAINT-JEAN : « Je vous donne un commandement nouveau :
aimez-vous les uns les autres »*

Or, cette phrase, Jésus ne la prononcera que lors de la cène (XIII, 34) : nous verrons l'importance un peu plus loin d'une telle chronologie.

Cet exemple montre donc comment Rostand a créé sa pièce : non seulement elle respecte dans les moindres détails l'épisode dont elle s'inspire, mais elle est également un important amalgame des différents Evangiles. Cette construction lui permet-elle pourtant d'ambitionner le titre d'Evangile ?

C. LA SAMARITAINE EN TANT QU'EVANGILE ?

1) EVANGILE ECRIT ET EVANGILE ORAL

Xavier LEON-DUFOUR écrit dans son article «Evangiles » :

« Justin parle des «mémoires des Apôtres, qui sont appelés évangiles » (1ère Apologie, LXVI, 3). En les dénommant ainsi, les chrétiens caractérisaient exactement leur contenu. Dans ces écrits en effet, le mot n'a pas sens de «livre », mais désigne une activité : ce que Jésus a fait et enseigné, la «bonne nouvelle » du salut apporté par Jésus et prêchée par ses disciples. Pour comprendre les évangiles écrits, il faut donc constamment les relier à l'évangile oral qu'ils veulent transmettre »²⁴.

Cet «évangile oral » nous le trouvons dans la bouche de Photine qui rapporte les paroles de Jésus au puits de Jacob. Rostand, par l'intervention de la courtisane et l'utilisation des différents Evangiles canoniques, tente ainsi de rendre l'Evangile originel, ce témoignage d'un événement ou d'une parole : Photine témoigne auprès des habitants de Sichem de ce qu'elle a vu et de ce qu'elle a entendu, se comportant, à cet instant, à la manière d'un apôtre.

Or, la longue tirade de Photine est, nous venons de le voir, un assemblage de différentes citations évangéliques. Elle est ainsi une véritable mise en abîme de la notion même d'évangile : Photine, à cet instant, rapporte la «bonne nouvelle » par le biais de ce qui, étymologiquement, transmet la «bonne nouvelle », l'Evangile écrit.

La Samaritaine présente donc un important effet de perspective : la pièce réécrit fidèlement les Evangiles au moment historique même qui correspond à ce qu'ils ont à témoigner. Rostand inscrit donc les Evangiles dans un temps qui chronologiquement est leur passé. La dimension temporelle de la pièce devient alors essentielle.

2) EVANGILE ET DUREE HISTORIQUE

La première partie de notre développement a montré comment la durée historique et ses différents moments, passé, présent et avenir, structuraient l'ensemble de la pièce. Le présent du Christ, ce présent de seuil, frontière entre le passé et le futur, en est ainsi un pôle unificateur.

Or, «*pour la tradition chrétienne primitive, Jésus n'est pas d'abord un personnage d'autrefois, mais le Seigneur glorifié, présent avec son vouloir, sa force, sa parole*» déclarent Pierre Geoltrain et Günther Bornkamm²⁵. La correspondance avec le présent de seuil du Jésus de Rostand est tentante.

De plus, les deux critiques précisent :

« Le regard de la communauté ne s'attache pas à l'autrefois mais à l'aujourd'hui, et cet aujourd'hui n'est pas une simple date de calendrier, mais une présence déterminée par Dieu et, en même temps, un avenir ouvert par Dieu. »

N'oublions pas qu'une caractéristique essentielle du présent du Christ dans la Samaritaine était qu'il préparait toujours un avenir, et soulignons que «l'aujourd'hui» et «l'autrefois» historique, Rostand les avait fait coïncider parfaitement lorsque Photine citait les Evangiles : c'était déjà souligner que la parole évangélique est profondément inscrite dans une durée, le maintenant²⁶.

Or, l'article de Geoltrain et Bornkamm poursuit ainsi :

²⁴ Xavier LEON-DUFOUR, «Evangiles» in cédérom Encyclopédie Universalis, op. cit..

²⁵ Pierre GEOLTRAIN et Günther BORNKAMM, «Jésus» in cédérom Encyclopédie Universalis, op. cit.

²⁶ Xavier Leon-Dufour précise : «*A travers l'histoire du temps passé, Jean proclame l'évangile pour le temps présent. Le passé est donc situé par rapport au présent.*» Une nouvelle concordance avec le présent de seuil apparaît alors.

«C'est à la lumière de ce maintenant et de cet après, inaugurés par la crucifixion et la résurrection de Jésus, que la communauté saisit aussi l'autrefois de l'histoire de Jésus, [...] comme une histoire qui concerne le présent et ouvre l'avenir. Ainsi, cette intelligence de l'histoire de Jésus est une intelligence à partir de la fin et orientée sur la fin. Elle marque de son empreinte toute tradition recueillie dans les Evangiles. »

D'où, bien sur, les allusions déjà citées dans la Samaritaine de la trahison de Judas et du voleur Barrabas et cette nouvelle allusion qui achève la longue tirade de Photine qui nous sert de référence :

« [...] Quand on aime

Il faut sacrifier sa vie à son amour.

Moi je vous montrerai comment on aime, un jour... »²⁷

Allusions qui créent à leur tour un nouvel effet de perspective : l'enseignement du Christ se fait à l'ombre de la croix. L'organisation temporelle de la Samaritaine se superpose donc parfaitement à la temporalité des Evangiles : elle inscrit profondément la pièce dans un maintenant qui est aujourd'hui, elle est déjà un acte de foi.

3) EVANGILES ET GLOBALITE

Si le chapitre IV de l'Evangile de Jean est la principale source de la Samaritaine, la référence constante aux autres Evangiles, et par-là même aux autres événements de la vie de Jésus, parvient à donner une vision globale de cette existence.

En effet, outre les allusions à la croix, divers rajouts, pour combler les blancs laissés par l'Evangile, s'inscrivent normalement dans une époque différente de la pièce. Par exemple, pages 145-146 se trouvent l'épisode où les enfants chantent et sont réprimandés par Pierre. Ce passage est un amalgame de Marc (X, 13-16), Luc (XVIII, 15-17) et Matthieu (XIX, 13-15) pour les enfants et Luc (VII, 32-33) et

²⁷ pp. 105-106.

Matthieu (XI, 16-19) pour la chanson. Ainsi, deux événements de périodes différentes se trouvent réunies pour former un nouvel épisode dans une autre période.

Une telle démarche ne dénature pas les Evangiles ni le message qu'ils véhiculent car :

*« Ils présentent Jésus en « péripopes », courtes scènes anecdotiques, dont l'ensemble ne constitue pas vraiment une histoire suivie, mais donc chacune évoque sa personne et son histoire comme un tout. Le lecteur est à chaque fois enfermé dans le faisceau de lumière d'une scène qui se suffit à elle-même ».*²⁸

Or «chaque Evangile, par la manière dont il rapporte tel fait ou telle parole, par le cadre dans lequel il les insère, peut lui donner un sens et une interprétation différents »²⁹. La Samaritaine respecte parfaitement cette remarque : elle reprend différents péripopes qu'elle regroupe et réunit pour former un nouvel ensemble de péripopes.

La Samaritaine se présente donc comme un véritable Evangile, mais un Evangile qui, n'étant pas en contact direct avec l'Evangile oral, se sert de ceux qui sont écrits comme substitut. Respectant dans les moindres détails le chapitre IV de Jean, elle possède la temporalité originale des Evangiles et cette idée de globalité qui fait de la vie de Jésus un ensemble qui enseigne.

Mais le Jésus de Rostand n'offre-t-il pas alors certaines particularités ?

II. LE JESUS DE ROSTAND

L'Evangile de Jean n'inspira pas que Rostand. Ernest Renan s'interrogea longuement à propos «*de l'usage qu'il convient de faire du quatrième Evangile en écrivant la vie de Jésus*»³⁰. Or Rostand, évoquant les sources de la Samaritaine, avoua à Eugène Tardieu :

²⁸ Pierre GEOLTRAIN et Günther BORNKAMM, op. cit..

²⁹ Idem.

³⁰ Titre de son appendice à sa Vie de Jésus in Histoire des origines du Christianisme, premier volume, édition établie par Laudyce Rétat, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1995, page 263.

« Il y a déjà longtemps que j'ai conçu ce projet à la lecture de la Vie de Jésus de Renan. »³¹

Nous voilà ainsi en présence de la source principale utilisée par Rostand pour la création de son personnage. De nombreux critiques, tel Maurice Descotes, en concluent que « *ce Jésus-là est, en effet, typiquement inspiré par celui de Renan* »³². Et de montrer leurs différentes correspondances. Malheureusement, la plupart ne s'attacheront qu'aux ressemblances extérieures entre les deux figures, l'aspect physique du Christ notamment, passant sous silence de profondes divergences. Une étude comparative nous est donc nécessaire.

A. UN JESUS RENANIEN ?

Nous possédons, avec l'édition de Laudyce Rétat des œuvres de Renan, un appareil critique merveilleux. En effet, outre les textes, sa brillante introduction et son dictionnaire sont des outils efficaces et pratiques qui permettent une définition précise de son Jésus.

1) HUMANITE DE JESUS

Une caractéristique essentielle du Jésus de Renan est qu'il est profondément humain. Dans les cahiers de jeunesse, cité par Rétat³³, il déclare :

« *On se dit disciple de Platon, de Descartes, etc. sans les adorer ; pourquoi ne se dirait-on pas disciple de Jésus, sans l'adorer, le regardant comme le plus grand des hommes, le moraliste par excellence, et s'attachant à lui ?* »

Arrêtons-nous un instant pour une première comparaison avec le Jésus de la Samaritaine. Maurice Descotes estime que « *Rostand ne voyait en Jésus qu'un*

³¹ Cité par Maurice DESCOTES, « *L'image du Christ dans la Samaritaine d'Edmond Rostand* » in Recueil en hommage à la mémoire d'Yves-Alain Favre, Pau, Presse universitaire de Pau, 1993, page 91.

³² Maurice DESCOTES, op. cit., page 91.

³³ Laudyce RETAT, op. cit., pp. CCLXX et CCLXXI.

sublime bienfaiteur de l'humanité à la divinité plus ou moins incertaine »³⁴. De plus, la critique principale de Jean Suberville est que son Jésus est trop humain³⁵. Malgré la valeur dépréciative de tels jugements, il est certain que le Jésus de Rostand est profondément humain : s'il admire la beauté des Samaritaines (ce qui n'est en rien choquant puisqu'il ne s'en suit aucun désir ; la beauté étant prise en tant que résultat d'une création, celle de Dieu, devient une beauté artistique) il connaît également les fatigues humaines :

*« Je suis las !... Il le faut !... Il faut, sans fin, que j'aïlle,
Et que soit, pour mes mains, griffante la broussaille,
Et pour mes pieds, que les cailloux soient aiguisés !...
Mais le salut jaillit de mes membres brisés
[...] Puisque d'épuisement je suis presque mourant. »*³⁶

Le Jésus de Rostand, comme son homologue renanien, présente donc un aspect humain très marqué. Il faut également souligner les similitudes d'attitudes entre les deux Jésus, «la figure du «Jésus ami »»³⁷ de Renan trouvant son pendant dans l'attitude souriante du Jésus rostandien. Citons en effet la page 147 qui est un écho fidèle à Luc (VII, 34) et Matthieu (XI, 29):

« Jésus vient, mange, boit, sourit, pardonne vite ».

2) LA DIVINITE DU JESUS DE RENAN

Mais le Jésus de Renan est avant tout un homme parce que l'historien propose une nouvelle définition des rapports entre le Christ et Dieu :

« Jésus n'a pas de visions ; Dieu ne lui parle pas comme à quelqu'un hors de lui ; Dieu est en lui ; il se sent avec Dieu et il tire de son cœur ce qu'il dit de son Père. Il vit au sein de Dieu par une communication de tous les instants ; il ne le voit pas, mais il

³⁴ Maurice DESCOTES, op. cit., page 90.

³⁵ Jean SUBERVILLE, Edmond Rostand : son théâtre, son œuvre posthume, Paris, Etienne Chiron, Seconde édition, 1921, pp35-47.

³⁶ La Samaritaine, page 41.

³⁷ Laudyce RETAT, op. cit., page CCLXXI.

l'entend, sans qu'il ait besoin de tonnerre et de buisson ardent... »³⁸

Il y a donc ici «une philosophie de l'immanence », de la coïncidence :

« Dieu, qu'il perçoit en toutes choses, se confond avec la conscience qu'il en a de lui-même ; c'est en ce sens aussi que le «Fils de Dieu » selon Renan «sent le divin en lui-même » : le divin émane de lui. »³⁹

Nous rencontrons ici un problème difficile à résoudre. En effet, qu'en est-il du Jésus de Rostand ? Est-il, lui aussi, ce Jésus «*grand homme* » qui trouve la divinité en lui et non dans une «*altérité* », dans un Dieu qui serait autre ?

L'étude du long monologue des pages 41 et 42 peut, effectivement, orienter notre réponse. Ainsi celui qui «*[va] lire ici, dans d'invisibles livres* » s'adresse-t-il à son Père sans visiblement en attendre une réponse :

*« Car toujours, ô mon Dieu, de ton fils vagabond
Chaque fatigue aura quelque suite divine ».*

Mais à la page suivante, il le considère à la troisième personne, donc comme une personne absente :

« Que de beauté mon Père a mis sur ces Hébreux ! »

Rostand n'a sans doute pas voulu présenter un Jésus sans Dieu, un Jésus qui, même s'il tient sa divinité de lui-même, n'aurait pas de croyance en un Dieu. Si le Jésus de Rostand est renanien, ou ne l'est pas, nous devons trouver d'autres preuves. Or, ces mêmes pages 41-42 offrent deux vers qui ont choqué Jean Suberville :

*« Et je sens, puisque ainsi (sic) je souffre, je devine,
[...] Que quelque chose ici va s'accomplir de grand. »*

Vers qui lui font dire :

« Celui qui se proclame la Voie, la Vérité et la Vie, ne devine pas : il sait. Ce qu'il sait ne vient pas d'un pressentiment, mais d'une prescience. Il ne prévoit pas plus qu'il ne se rappelle : il voit de

³⁸ Idem, page X.

³⁹ Laudyce RETAT, op. cit., page XI.

toute éternité, et l'avenir comme le passé s'offrent à son regard en un présent unique. »⁴⁰

Il nous semble que le critique se trompe de chemin. Si deviner n'est pas le terme approprié pour définir la « prescience » du Jésus-Dieu, ce verbe vient doubler le verbe sentir du même vers par leur coordination directe. Page 42, nous trouverons en effet un Jésus qui voit et entend Photine alors qu'elle n'est pas encore sur scène : deux actions qui supposent les sens et donc le corps. De plus, c'est sa souffrance physique qui le fait sentir et deviner : c'est un corps vivant que met en scène Rostand et ce corps, c'est toute l'humanité de son Jésus qui se dépasse malgré les fatigues. D'où bien sur les rapports entre la nourriture et Jésus, qui ne mange pas :

*« Faire la volonté de Celui qui m'envoie,
Voilà cet aliment secret qui me nourrit. »⁴¹*

L'humanité du Jésus de Rostand est ainsi un esprit qui force un corps. C'est un esprit qui transcende son humanité par une profonde exigence énoncée page 34, réécriture de Matthieu (V, 48) :

*« Pierre : Que nous demandes-tu Rabbi ?
Jésus : D'êtres parfaits. »*

Revenons à Renan. Laudyce Rézat précise ainsi sa définition du divin :

« Ce « père » (c'est à dire l'idée de divinité de Jésus, NDR), bientôt distendu en catégorie de l'idéal et du suprasensible, lui est intime et présent dans la mesure où il répond à sa propre exigence spirituelle et morale, il est pour finir cette exigence même »⁴².

Ce qui lui permet de dire :

« Les écrits de jeunesse attestent déjà jusqu'à la hantise, la présence de ce qui doit constituer le fond de la Vie de Jésus : l'unicité de sa personne, qui dilate en Jésus l'humain jusqu'à le dépasser, par une « divinité » tout humaine »⁴³.

⁴⁰ Jean SUBERVILLE, op. cit., pp. 40-41.

⁴¹ La Samaritaine, page 125.

⁴² Laudyce RETAT, op. cit., page XI.

⁴³ Idem, page CCLXX.

En ce sens, le Jésus de Rostand est donc véritablement renanien. « *Jésus témoigne pour la force «divine» qui se déploie en l'homme* »⁴⁴ pourrait être une parfaite définition du Jésus rostandien si elle n'était pas celle qui concerne l'œuvre de Renan.

Pourtant, certaines divergences l'éclairent sous un nouveau jour.

B. DIVINITE DU JESUS DE ROSTAND

La construction évangélique de la pièce repose, nous l'avons vu, sur une compréhension des événements orientée vers la fin, à travers le prisme de la croix. Or, ici est la principale différence entre les deux Jésus.

« Il est un élément et des Evangiles et du Christ que Renan occulte, non dans son récit biographique, mais dans sa construction de la figure de Jésus : la croix » démontre Rétat dans son dictionnaire, à l'article « Jésus »⁴⁵.

Le choix volontaire de cet historien a pour but et conséquence la séparation finale entre l'idée d'un Jésus «Dieu fait homme» et l'idée d'un Jésus «grand homme». Si Rostand conserve la croix, c'est donc par la volonté de présenter son Jésus comme une véritable incarnation de Dieu. N'oublions pas en effet les vers de la page 42 :

*« Que jeune, obscure et douce, ignorant que Dieu l'aime,
Et n'ayant pas reçu dans un grand trouble encor (sic)
La Salutation de l'ange aux ailes d'or,
Ma mère allait porter sa cruche à la fontaine ».*

Pour preuve supplémentaire, mentionnons les miracles que Renan rejette violemment au cours du chapitre qu'il leur consacre, miracles que l'on trouve dans la Samaritaine : le miracle de la cruche (tableau III, scène 1), puis de l'aveugle, de l'infirme et du muet, de l'insensible (pp. 148-149). Contrairement à Maurice

⁴⁴ Laudyce RETAT, op. cit., page CCLXXII.

⁴⁵ Idem.

III. L'ENSEIGNEMENT DE LA SAMARITAINE

En rejetant finalement tout ce que la critique reprochait à Renan, l'idée d'un Jésus qui ne serait pas vraiment Dieu, Rostand parvient à dresser une image d'ensemble de l'enseignement évangélique, conforme à l'orthodoxie catholique. L'écriture de la Samaritaine, si elle reprend les Evangiles, ne déforme en rien leurs propos et leur esprit. Il est donc naturel que la Samaritaine illustre parfaitement ce qui est au cœur de la croyance chrétienne : le nouveau commandement.

A. LE NOUVEAU COMMANDEMENT

Il ne s'agit pas ici de présenter en détail cette croyance : d'autres et en d'autres lieux se sont attachés à ce travail avec beaucoup plus de précisions et d'efficacité que nous ne pourrions le faire. Mais nous allons tenter de montrer comment le dernier enseignement du Christ à ses disciples représente le véritable idéal de l'élévation humaine.

Une étude des différentes oppositions, étude qui a vu le jour au cours de notre première partie, a montré que Rostand avait parfaitement intégré, dans la construction de sa pièce, l'antagonisme historique qui séparait Juifs et Samaritains. La Samaritaine réduisait progressivement cette opposition pour faire de Jésus, le berger d'un troupeau unique :

« *Vous êtes mes brebis.*

Une ouaille ne peut pas m'être moins chérie

Parce qu'elle est de telle ou telle bergerie

[...] Jusqu'à ce qu'il n'y ait ...

[...] Plus qu'une bergerie au monde, et qu'un berger »⁴⁷.

Cette réduction à un seul et même peuple nous permet de justifier l'absence du verset 22 du chapitre IV de l'Evangile de Jean dans la Samaritaine : sans doute ce

de thaumaturge que la Bible prête au Christ et restait sceptique sur ce point » déclare Descotes page 88 de son article déjà cité.

⁴⁷ La Samaritaine, page 143.

verset dénotait-il une préférence qui, dans l'esprit de Rostand, n'était pas compatible avec le principe de l'union⁴⁸. De plus, Renan s'interrogea lui-même sur ce verset 22 :

*« Le verset 22 est capital. Il coupe en deux le mot admirable : « Femme, crois-moi, le temps est venu... » et exprime une pensée tout opposée. C'est là ce semble, une correction analogue au verset 2 de ce même chapitre, où, soit l'auteur, soit un de ses disciples, corrige une pensée qu'il trouve dangereuse ou trop hardie. En tout cas, ce verset est profondément empreint des préjugés juifs ».*⁴⁹

Or, il est intéressant de constater que l'importante tirade de Photine sur l'amour à Sichem, qui nous a servi plus haut de référence, pages 104 à 106, traite essentiellement de l'amour du prochain, et ce prochain, c'est aussi l'ennemi, le Juif pour le Samaritain et le Samaritain pour le juif. De même, la première rencontre entre les disciples et les habitants de Sichem, qui s'était soldée par des injures, entraîne cet échange entre Jésus et ses disciples :

« André : Quoi ! de n'être pas Juif, cela n'empêche rien !

Jésus : Elisée a guéri Nahaman le Syrien.

Pierre : Quoi ! nous devons aimer ces gens de Samarie ?

*Jésus : Et vous les aimerez, puisque je vous en prie. »*⁵⁰

Cet amour des ennemis apparaît donc comme une constante de la Samaritaine, un véritable leitmotiv. Il nous faut remarquer maintenant comment se poursuit l'échange précédent :

« Pierre : Que nous demandes-tu, Rabbi ?

Jésus : D'être parfaits. »

La perfection de celui qui aime est donc ce qui rend possible cet amour. Et cet amour, c'est ce qui conclut la tirade de Photine, le nouveau commandement :

*« Aimez-vous bien les uns les autres. »*⁵¹

⁴⁸ L'argument n'est pas valable, Jean-Yves Leloup, op. cit., page 267, donnant une autre interprétation, mais il est celui que croit peut-être Rostand, d'autant plus que Renan y adhérerait.

⁴⁹ Ernest RENAN, op. cit., pp. 272-273.

⁵⁰ La Samaritaine, page 33.

⁵¹ La Samaritaine, page 105.

Le nouveau commandement est donc le but que tout homme doit atteindre par le biais de la recherche de sa propre perfection. En effet, ce commandement d'amour, s'il possède la caractéristique profonde de s'appliquer à l'ensemble d'une communauté, le troupeau, concerne avant tout l'individu dans sa singularité, la brebis. Ce commandement ne propose pas la perfection d'un système ou d'un groupe, mais bel et bien la perfection de chacun des membres de ce groupe.

Par conséquent, il est tout à fait normal que Rostand nous présente ici une philosophie personnelle, originale, de l'amour.

B. L'AMOUR TERRESTRE ET L'AMOUR DIVIN

1) L'EAU VIVE

Le cœur du quatrième chapitre de l'Évangile de Jean, la métaphore de l'Eau Vive, est bien entendu rendu par Rostand dans la Samaritaine :

« *Quiconque
Boira l'eau de ce puis aura soif de nouveau.* »⁵²

Jean-Yves Leloup estime, interprétant le texte de Jean, que «*ce n'est pas de l'eau et des satisfactions matérielles dont il est question* » :

«*C'est là un enseignement de sagesse universelle : ce qui apaise le désir un moment devient lui-même le commencement d'un autre désir. Rien ne peut éteindre la soif humaine... C'est la condition humaine.* »⁵³

Or, si cette soif rend dépendante par un impossible assouvissement, c'est qu'elle appartient au domaine de la chair, non pas la chair physique, mais, par opposition à l'esprit, tout ce qui, profondément humain, rattache l'homme à la terre qui est sous ses pieds, sa vie humaine. Ainsi lorsque Photine voit en cette Eau Vive une solution pratique, Jésus lui répond :

« *Tu ne m'entends qu'avec des oreilles de chair.*

⁵² La Samaritaine, page 50.

⁵³ Jean-Yves LELOUP, op. cit., page 262.

Quand je veux l'élever, ton âme reste à terre. »⁵⁴

L'Eau Vive, en effet, appartient au domaine de l'intérieur de l'homme, de «l'âme», ce qui est susceptible de n'être pas dépendant d'une chair. C'est pourquoi l'Eau Vive que Jésus donne à l'homme :

« *en lui naîtra d'elle,
Le bondissement frais d'une eau perpétuelle »⁵⁵.*

Nous touchons là le centre du problème : l'homme, à la fois esprit et chair, est étroitement dépendant des désirs de cette chair comme des désirs d'un esprit qui est trop chair, trop terrestre, finalement trop ancré dans un temps donné pour sentir souffler sur lui un vent d'éternité. Cette Eau Vive, toute intérieure, est alors esprit et... vérité !

Car l'esprit et la vérité sont les seuls moyens d'atteindre Dieu, qui est éternité :

« *Les vrais adorateurs n'adoreront le Père
Qu'en esprit et qu'en vérité. »⁵⁶*

C'est ainsi que Photine, en reconnaissant sa vraie nature, son péché d'adultère et ses aspirations avortées, ressent couler en elle l'Eau Vive : elle s'est ouverte à l'éternité en sortant de la logique du désir inassouvi qui l'entraînait loin d'elle :

« *J'avais si soif, si soif, et depuis si longtemps !
C'est ce vers quoi sans fin, je reprenais mes courses,
L'eau vive, et j'en connais toutes les fausses sources
Quelquefois je croyais aimer, et qu'en aimant
Tout irait mieux, et puis je n'aimais pas vraiment
Et je restais avec une âme encore plus sèche. »⁵⁷*

Son esprit, en reconnaissant la vérité de ce qu'elle est, s'est dégagé de tout ce qui pouvait encore l'alourdir : il n'est plus chair et reconnaît alors ce qu'est l'amour véritable.

⁵⁴ La Samaritaine, page 51.

⁵⁵ La Samaritaine, page 50.

⁵⁶ La Samaritaine, page 55.

⁵⁷ La Samaritaine, page 59.

Il est temps, pour nous aussi, de mettre en effet l'amour en question.

2) AMOUR TERRESTRE

Lorsque Jésus se présente en tant que Messie à Photine, la courtisane, affolée, entonne spontanément le même chant qu'à son arrivée au puits : une chanson d'amour de prime abord profane mais qui très vite apparaît comme une réécriture du Cantique des Cantiques, du moins dans ses deux premières parties.

En effet, cette chanson qui se compose de trois rythmes différents et d'autant de mouvements, suit la trame du plus beau chant de Salomon jusqu'au dernier changement de rythme :

	<u><i>La Samaritaine</i> pages 43 à 45</u>	<u><i>Cantiques des Cantiques</i></u>
Premier mouvement en 12/8 /12/8 /12	« Attrapez ces renards qui ravagent nos vignes »	« Saisissez-nous les renards, les petits renards qui ravagent les vignes (II, 15)
	« A travers le treillage, hier, il me parla »	« il épie par le treillis. Mon chéri chante et me dit » (II, 9-10)
	« Debout, ma mie, et viens, ma belle ! L'hiver a fui, la pluie est loin, les fleurs sont là : C'est le temps de la ritournelle. On prétend que quelqu'un dans le pays déjà Entendit une tourterelle ; Que déjà mûrissante, une figue coula !... »	« Debout, toi, ma compagne, ma belle, et viens-t'en. Car voici que l'hiver passe ; la pluie cesse, elle s'en va. On voit des fleurs dans le pays ; la saison de la chanson arrive ; et on entend dans notre pays la voix de la tourterelle. Le figuier mûrit son fruit vert. » (II, 10-13)
Deuxième mouvement en 4 fois 8	« Je dormais. Quelquefois je dors, Mais tout de même mon cœur veille. »	« Je dormais mais je m'éveille. » (V, 2)
	« Ouvrez, cœur, fleur, astre merveille ! »	« Ouvrez-moi, ma sœur, ma compagne, ma colombe, ma parfaite. » (V, 2)
	« J'ai quitté ma robe de lin »	« J'ai enlevé ma chemise » (V, 3)
	J'ai parfumé mes pieds lavés [...] Pour vous ouvrir, les salirai-je ? »	« J'ai lavé mes pieds : comment ! je les salirais ? » (V, 3)
	« Mais je fus vite ouvrir : [...] il avait fui.	« Moi, j'ouvre à mon chéri ! Mais mon chéri s'est détourné, il a passé. » (V, 6)
	« (Mes doigts avaient sur les verrous Laissé de la myrrhe sauvage) »	« Et mes mains distillent de la myrrhe, et mes doigts de la myrrhe fluide, sur les paumelles du verrou. (V, 5)
	« J'ai pleuré dans mes cheveux roux Et me suis griffé le visage. »	« Hors de moi je sors à sa suite (V, 6). [...] je suis malade d'amour ! (V, 8)

Le dernier mouvement n'est pas, lui non plus, très éloigné du Cantique des Cantiques. S'il est plus délicat de trouver des correspondances, la thématique générale de ce dernier rythme, composé de multiples de quatre pieds, en est très proche : la recherche de l'aimé et sa découverte, sa description, et son effet produit sont bel et bien présent dans la Bible.

Le chant entonné par la courtisane n'est donc en rien profane, dans la mesure où il s'inspire d'un texte sacré. Très charnel, le Cantique des Cantiques a été très controversé et les éditeurs de la TOB estiment :

« Il se pourrait que l'amour du Cantique soit humain, à la fois sexuel et sacré, et la méconnaissance de l'un de ces deux aspects aurait conduit dans un cas au sens profane, dans l'autre cas au sens allégorique. Dans cette hypothèse le Cantique décrit l'amour humain comme ayant sa fin en lui même dans l'œuvre bonne de Dieu. [...] Ainsi le sens spirituel du Cantique est dans son sens littéral, décrivant l'amour humain dans le langage de l'amour divin pour démythiser l'amour paï en».⁵⁸

N'est-ce pas ce que faire dire Rostand à son Jésus ?

« Je suis toujours un peu dans tous les mots d'amour. »⁵⁹

L'amour humain, non seulement parce qu'il est le reflet de la bonté de Dieu et don de Dieu, mais aussi ce qui est le plus palpable pour l'esprit humain⁶⁰, devient alors la base même de l'amour pour Dieu :

« Comme l'amour de moi vient habiter toujours

Les cœurs qu'ont préparés de terrestres amours »⁶¹

Il s'agit donc d'une véritable élévation que la Philosophie de l'amour de Rostand : par sa nature humaine, l'homme connaît l'amour principalement et premièrement dans l'amour de l'autre, un autre être humain. Or, comme il lui fallait aimer qui le déteste et qui l'opprime, l'homme ne doit pas se contenter d'un amour terrestre : cet amour doit lui-même devenir la perfection, et cette perfection lui

⁵⁸ Page 1032 de notre Bible de référence.

⁵⁹ La Samaritaine, page 57.

⁶⁰ En effet, page 58, Photine déclare : « Maître, pour t'adorer, j'ai dit ce que j'ai su ! »

⁶¹ La Samaritaine, page 58.

Dans cet oubli de soi dont tous avaient besoin ! »⁶⁴

L'inertie serait donc d'avoir une âme trop chair, trop lourde, trop attachée à la terre pour avoir une idée du ciel. Écoutons un vieillard s'adresser à Azriel, en employant des termes analogues, au puits de Jacob page 19 :

« Le premier vieillard : Lutter est dur. Il est plus doux de vivre, inerte,

Entre des bras fleuris et souples. Toi, mon fils,

Qui savais t'indigner si grandement jadis ! [...]

Azriel : En attendant, (montrant l'ivrogne) je fais comme lui : je m'enivre.

Lui, c'est un vin léger qui le rend oublieux.

Moi c'est le vin plus fort des lèvres et des yeux ! »

Photine, de retour à Sichem, déclarera à son amant page 84 :

« Tout ce qu'entre mes bras, tu rêvais, tu pensais, [...]

Eh bien ! rappelle-toi, je viens t'en supplier,

Ce que je ne servais qu'à te faire oublier !

Tes grands espoirs, tu les jetas ? Je les rapporte ! »

Celui-ci, en présence de Jésus, s'interrogera page 142 : *« Mon âme feignait donc seulement de dormir ? »*, pour finalement hurler ce cri du cœur :

« Je sais donc que faire de ma vie ! »⁶⁵

Si Azriel le sait, c'est parce que pour Photine, le Christ *« donne envie de mourir »⁶⁶*, donc d'oublier sa vie. L'enthousiasme est donc cette force qui arrache l'âme à la terre pour l'élever vers le ciel. Elle est cette force qui réveille l'esprit en l'homme et l'ouvre à l'amour divin, en lui faisant rejeter sa propre existence. Elle le fait tendre vers la perfection.

Et cette tension devient alors le véritable moteur de l'élévation. Elle devient l'exigence elle-même :

« Ce jeune homme ne croyait pas, quand il partit,

⁶⁴ La Princesse Lointaine, op. cit., page 10.

⁶⁵ La Samaritaine, page 148.

⁶⁶ La Samaritaine, page 148.

Et rien qu'en nous suivant il a perdu son doute :

Oui, l'effort seulement de s'être mis en route !... »⁶⁷

Nous rejoignons ici le Jésus renanien pour qui le divin était l'exigence elle-même. Rostand propose une philosophie qui place l'effort au centre des considérations, effort qui permet au divin de prendre le dessus sur l'humanité de l'homme, sur son corps.

Chacun doit alors s'efforcer de trouver le divin en lui :

« Que selon ses moyens chacun de nous s'efforce.

L'important, c'est qu'un cœur nous batte dans le torse ! »⁶⁸

Car, «l'acte seul plaît à Dieu ! »⁶⁹

La Samaritaine est donc aussi bien formellement que fondamentalement chrétienne : avec sa pièce, Rostand réussit le tour de force de recréer, à quelques années seulement du vingtième siècle, un véritable Evangile qui annonce la bonne parole d'un Dieu d'amour. Son Christ, s'il peut apparaître comme exclusivement renanien de prime abord, est, vraiment, à la fois un homme et un Dieu. Cet homme parvient grâce à la force de son esprit à dépasser sa condition d'être humain et à accéder à une divinité tout humaine. Il est l'exemple à suivre pour toute une communauté de convertis. L'enseignement de la Samaritaine est alors une philosophie de l'action.

⁶⁷ La Samaritaine, page 140.

⁶⁸ La Princesse Lointaine, op. cit., page 12.

⁶⁹ La Samaritaine, page 157.

TROISIEME PARTIE : A LA RECHERCHE DE CYRANO DE BERGERAC

I. LES RAPPORTS ENTRE CYRANO ET LES AUTRES PERSONNAGES DE LA PIECE

Etudier les rapports qui unissent les personnages avec le héros de l'histoire, revient à découvrir quel lien souterrain ils entretiennent dans leur création. Face à un personnage qui brille de mille feux, qui laisse si peu de prise à celui qui veut triompher de lui, ils offrent ainsi un éclairage détourné, d'ombres et de lumières, de points communs et divergents, qui laissent entrevoir les retranchements les plus poussés d'un personnage qui ne veut pas se dévoiler.

A. CYRANO ET LES PERSONNAGES SECONDAIRES

Trois rôles parmi la bonne centaine qui compose le générique de Cyrano de Bergerac, ont retenu notre attention : l'ami fidèle, Le Bret, «le pâtissier des comédiens et des poètes »⁷⁰, Ragueneau, présent au cours des cinq actes de la pièce, et enfin Lignière qui n'a pas fonction d'anecdote ou de couleur locale.

1) LIGNIERE

Ce dernier personnage motive l'exploit le plus important physiquement de Cyrano, la bataille de la Porte de Nesle. Ce poète, essentiellement pamphlétaire chez Rostand, apparaît comme une copie dénaturée du héros éponyme. En effet, alors que l'ensemble de la scène 2 nous le décrivait déjà comme un ivrogne⁷¹, la

⁷⁰ Cyrano de Bergerac, acte I, scène 2, vers 76, page 29.

⁷¹ Les didascalies de la scène 2 sont explicites à son propos : «qui en est déjà à son quatrième petit verre », «*qui commence déjà à être gris, clignant de l'œil* », «*Il se lève en titubant, le verre haut, prêt à chanter* »...

caractérisation qu'en fera Cyrano, à la fin de l'acte, aux vers 580-581, ira dans le même sens :

« *cet ivrogne*

Ce tonneau de muscat, ce fût de rossoli »

Le jugement est, bien sûr, critique. Car n'oublions pas l'attitude de Cyrano envers la distributrice, vers 459, qui voulait lui verser du vin dans son eau, Cyrano l'arrêtant de ce mot qui contraste si vivement avec Lignière : « *limpide !* »

Mais Lignière n'est pas un boit-sans-soif ordinaire. Deux éléments le rapprochent, assez sûrement, du personnage de Cyrano. Il est d'abord l'auteur d'une chanson satirique contre De Guiche :

« D'ailleurs j'ai dévoilé sa manœuvre sournoise

Dans une chanson qui... Ho ! il doit m'en vouloir ! »⁷²

Il est donc, comme Cyrano, celui qui dit ce qu'il pense. Le rapprochement est d'autant plus évident que Lignière sert ici la cause de Cyrano, bien involontairement, en luttant contre son rival à propos du «mari factice», Valvert. S'il n'avait tué le Vicomte, nul doute que Cyrano lui-même eut pu commettre un tel pamphlet.

Lignière, ensuite, est l'homme du geste. D'où la profonde estime de Cyrano :

« *Parce que cet ivrogne,*

Ce tonneau de muscat, ce fût de rossoli,

Fit quelque chose un jour de tout à fait joli :

Au sortir d'une messe ayant, selon le rite,

Vu celle qu'il aimait prendre de l'eau bénite,

Lui que l'eau fait sauver, courut au bénitier,

Se pencha sur sa conque et le but tout entier ! »⁷³

« Quelle sottise » ! aurait pu s'écrier Le Bret. « Mais quel geste ! » aurait répondu Cyrano⁷⁴.

⁷² Cyrano de Bergerac, acte I, scène 2, vers 137-138, page 33.

⁷³ Cyrano de Bergerac, acte I, scène 7, vers 580-586, page 66.

⁷⁴ Cyrano de Bergerac, acte I, scène 4, vers 452, page 56.

2) LE BRET

Ce soldat de Carbon de Castel-Jaloux endosse, en tant qu'ami intime de Cyrano, le rôle traditionnel du confident. Sa fonction est donc de permettre, comme dans toutes les tragédies raciniennes par exemple, à un personnage, dans notre cas Cyrano, de s'épancher et de livrer ses plus secrètes pensées. La scène 5 du premier acte voit ainsi le personnage être employé dans cette fonction : Cyrano avoue à son ami son amour pour Roxane.

Mais le confident doit aussi légèrement s'opposer à celui dont il sert d'écoute pour offrir une image moins exagérée d'une situation : le confident possède souvent une arme des plus efficaces, la raison, qu'il oppose à la passion ou, dans le cas qui nous intéresse ici, à l'exubérance. L'utilisation d'un confident dénote donc une volonté de contraste qui permet souvent de découvrir en quoi le héros s'éloigne d'une attitude type, voulue par l'auteur. Philinte, confident d'Alceste dans le Misanthrope, incarne ainsi l'idéal de l'honnêteté cher à Molière et se détache alors vivement de son ami aux rubans verts.

Pourtant, Le Bret n'est pas un Philinte. Si aux excès de son ami il oppose ce qui peut facilement être nommé le bon sens, il ne revêt pas pour autant le beau rôle. Très vite en effet, cette pièce épique, bâtie sur un personnage hétéroclite, le force à endosser un caractère réaliste. En ce sens le personnage devient un peu triste, rabat-joie : il est *le «Le Bret qui grogne»*⁷⁵.

Il n'incarne plus alors un idéal défendu par l'auteur qui ne cache pas sa préférence pour un Cyrano excessif. Le Bret devient l'élément qui étalonne le geste empanaché à l'aune du bon sens, mais un bon sens rébarbatif, trop ancré dans la réalité pour être mis en valeur par rapport à un homme qui se bat un contre cent : la sympathie penche inévitablement du côté du héros.

3) RAGUENEAU

Le rôtiisseur, quant à lui, attire davantage la bienveillance du public.

⁷⁵ Cyrano de Bergerac, acte V, scène 6, vers 291, page 209.

Il est significatif que ce «*poète*» soit présent lors de chacun des actes. S'il est celui qui annonce l'accident de Cyrano, à la scène 3 de l'acte V, son importance croissante dans la pièce ne le fait cependant jamais intervenir au cours des différentes intrigues. Il est ainsi davantage un spectateur qu'un véritable actant.

Il entre en effet dans la sphère d'admiration qui se déploie autour de Cyrano. Il ne vient pas à l'hôtel de Bourgogne voir la pièce de Baro mais l'affrontement entre Cyrano et Montfleury. Ce même affrontement, et le duel contre Valvert, il les commentera longuement au début de l'acte II en des termes qui ne sauraient cacher son admiration. Rostand, d'ailleurs, ne l'indique-t-il pas par sa didascalie du vers 48 de la scène III :

« *Ragueneau, admiratif : Oui, le duel en vers !...*

Lise : *Il en a plein la bouche ! »*

Et cette admiration ira jusqu'à l'identification : Ragueneau revit, au cours de la même scène, le duel, où les épées deviennent des broches (vers 50) avec, nous dit la didascalie du vers 52, «*un enthousiasme croissant*».

Mais Ragueneau n'est pas un simple spectateur émerveillé jusqu'à l'admiration. Il apparaît progressivement comme possédant des caractéristiques communes avec Cyrano. La description qu'il fait de ce personnage aux marquis et à Christian est ainsi un écho par avance de la célèbre tirade des nez :

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. »⁷⁶

Car Ragueneau, lui aussi, est à la recherche du bon mot, de la pointe : sa réplique suivante doit être dite «*fièrement*». De plus, lui aussi est poète. Si sa «*recette en vers*» de l'acte II, scène 4, prête à sourire, le pâtissier incarne cette foule de poètes amateurs qui concilient leur travail et leur passion :

« *L'heure du luth viendra, c'est l'heure du fourneau ! »⁷⁷*

⁷⁶ Cyrano de Bergerac, acte I, scène 2, vers 115-119, page 32.

⁷⁷ Cyrano de Bergerac, acte II, scène 1, vers 4, page 70.

C'est un regard tendre que porte Rostand sur Ragueneau : n'oublions pas que son propre père, Eugène Rostand, était lui-même un de ses poètes qui rimaient à leurs heures perdues. N'oublions pas également ces deux vers de la Princesse Lointaine :

« Que selon ses moyens chacun de nous s'efforce.

L'important, c'est qu'un cœur nous batte dans le torse ! »⁷⁸

Ragueneau est déjà très proche de Cyrano. Les vers 120 à 123 de la scène 4 de l'acte II, achèvent le rapprochement :

« Et dire ainsi mes vers me donne un plaisir double,

Puisque je satisfais un doux faible que j'ai

Tout en laissant manger ceux qui n'ont pas mangé ! »

Même générosité même largesse, même «faible », Ragueneau possède, lui aussi une véritable âme. Il est un Cyrano miniature, un personnage qui suit parfaitement l'exemple d'un plus grand personnage, un héros. Ragueneau incarne donc ce que chacun de nous peut apprendre de Cyrano et devenir. Il connaîtra d'ailleurs, lui aussi, son heure de gloire à Arras où les cadets écouteront émerveillés ses pointes alimentaires !

B. CYRANO ET SES DEUX RIVAUX

Si Ragueneau n'intervient pas directement au cours de l'action, il en est deux autres qui font partie intégrante de cette intrigue : le Baron de Neuville et le futur Duc de Grammont.

1) DE GUICHE

« Le Gascon souple et froid,

Celui qui réussit !... Saluons-le, crois-moi. »

Voici la réflexion d'un marquis sur le Comte de Guiche alors qu'il pénètre sur scène pour la première fois⁷⁹. C'est saluer déjà à la fois la différence et le point

⁷⁸ La Princesse Lointaine, acte I, scène 2, page 12.

commun qu'il possède avec un autre Gascon⁸⁰, Cyrano, deux caractéristiques qui définissent bien leurs profondes différences : Cyrano de Bergerac serait donc, à l'évidence, un gascon au sang bouillant et peu accommodant, rigide, strict jusqu'à l'intransigeance. Une telle constatation permet de situer les deux hommes à des points cardinaux diamétralement opposés.

De Guiche est ainsi la figure de l'ambitieux, de celui qui parvient au sommet qu'il a recherché. L'acte II nous le présente en effet comme l'envoyé du maréchal de Gassion⁸¹. Il a donc un protecteur et correspond parfaitement à la description de ce que ne veut pas être Cyrano au cours de la tirade des «non merci» :

*« Chercher un protecteur puissant, prendre un patron,
Et comme un lierre obscur qui circonvient un tronc
Et s'en fait un tuteur en lui léchant l'écorce,
Grimper par ruse au lieu de s'élever par force ?
Non, merci. »⁸²*

Mais aux moyens de l'ambition politique correspond également les moyens d'une ambition courtisane : De Guiche étant marié, il n'hésite pas à lancer dans les bras de Roxane un mari «postiche».

Ici apparaît la véritable différence entre les deux gascons : alors qu'ils ambitionnent tous deux la Gloire et Roxane, ils ne sont pas d'accord sur les moyens à employer. Pour le Comte, la fin justifie les moyens dans un machiavélisme qui ira jusqu'à choisir et sacrifier le bataillon des cadets à Arras. Pour Cyrano, les moyens sont primordiaux :

*« Lors même qu'on n'est pas le chêne ou le tilleul,
ne pas monter bien haut, peut-être, mais tout seul ! »⁸³*

⁷⁹ Cyrano de Bergerac, acte I, scène 3, vers 146-147, page 34.

⁸⁰ Nous ne rentrerons pas, bien sûr, dans la polémique très à la mode à la création de la pièce sur l'origine gasconne ou non de Cyrano de Bergerac. Le vrai Cyrano ne l'était pas. Le Cyrano de Rostand l'est. Nous devons le considérer comme tel.

⁸¹ Cyrano de Bergerac, acte II, scène 7, vers 265, page 91.

⁸² Cyrano de Bergerac, acte II, scène 8, vers 3533-357, page 97.

⁸³ Cyrano de Bergerac, acte II, scène 8, vers 401-402, page 98.

De Guiche, devenu Duc de Grammont, semblera prendre conscience de cette différence et de son erreur :

« *Oui, parfois, je l'envie.
Voyez-vous, lorsqu'on a trop réussi sa vie,
On sent, n'ayant rien, mon Dieu, de vraiment mal,
Mille petits dégoûts de soi, dont le total
Ne fait pas un remords, mais une gêne obscure.* »⁸⁴

Déjà au siège d'Arras, il avait montré sa valeur d'âme en refusant de partir parce que Roxane ne le voulait pas :

« *Je ne quitte pas une femme en danger.* »⁸⁵

De Guiche ne nous est donc pas présenté dénué de certaines vertus morales. De Guiche n'est pas simplement le rival de Cyrano de Bergerac, un rival tout d'une pièce qui serait jusqu'au bout un ennemi idéal. Le Duc de Grammont est avant tout un grand homme, tout comme Cyrano. Ils diffèrent seulement sur les moyens à utiliser.

Il n'est pas «*un double négatif*» de Cyrano de Bergerac pour reprendre l'idée de Philippe Bisson⁸⁶, mais un double qui présente ce qu'il aurait pu être.

2) CHRISTIAN DE NEUVILLETTE

Autre rival, autre relation. Les rapports qu'entretiennent ceux qui vont devenir de véritables amis sont différents d'une simple opposition, telle celle entre Cyrano et de Guiche. Ils évolueront ainsi progressivement au cours de la pièce et des actes mêmes avec en apogée, la création du Héros de Roman.

L'acte I ne voit pas les deux personnages se rencontrer : Cyrano apparaît au vers 183, Christian sort vers 168. Pourtant des similitudes, et déjà des divergences apparaissent : si tous deux aiment Roxane, Cyrano de Bergerac, à cause de sa laideur ne se sent pas capable d'avouer sa flamme et Christian avoue, quant à lui, à Lignière, vers 66, qu'il n'a pas d'esprit.

⁸⁴ Cyrano de Bergerac, acte V, scène 2, vers 75-79, page 195.

⁸⁵ Cyrano de Bergerac, acte IV, scène 7, vers 389, page 176.

⁸⁶ Philippe BISSON, Cyrano de Bergerac, Paris, Nathan, 1993, page 17.

Mais l'acte I présente également de nombreux parallélismes entre leurs actions respectives :

Christian veut se battre contre Valvert.

Cyrano tue Valvert.

Christian veut informer Lignière.

Cyrano sauve Lignière.

Les deux personnages sont donc déjà, à la fin du premier acte, construit de manière complémentaire et se dessine déjà ce que sera le Héros de Roman : alors que Christian reste au stade de l'intention ou réussit partiellement, Cyrano réussit et parachève ce qu'il a voulu.

La scène 6 de l'acte suivant, où Cyrano rencontre sa cousine Roxane, offre un quiproquo, quant à celui qu'elle aime, essentiel. En effet, la scène des « Ah ! » de Cyrano voit Roxane décrire une attitude qui correspond tout aussi bien à Christian qu'à Cyrano. Une seule différence est alors notable, différence qui brise les espoirs du cousin : l'être aimé est « beau », vers 189. Un peu plus loin, le Gascon supposera, au vers 206, l'incapacité à bien parlé de Christian :

« S'il était aussi maldisant que bien coiffé ? »

Est donc souligné une nouvelle fois le peu de différence entre les deux rivaux : s'ils étaient déjà complémentaires à l'acte I, ils l'apparaissent ici définitivement. La suite semble alors logique.

Christian pouvant parler d'amour mais ne sachant pas en parler, Cyrano ne pouvant parler d'amour mais sachant en parler, les deux personnages sont donc contraints, par la force de leur faiblesse respective, leur complexe respectif, à s'unir : le Héros de Roman vient d'être créer.

L'acte III montre en premier lieu la réussite sur Roxane de la combinaison des deux rivaux. Mais très vite, Christian veut voler de ses propres ailes et essuie un virulent échec : ni lui ni Cyrano ne peuvent séduire seul une Roxane qui aime tout autant la beauté du corps que la beauté de l'âme. L'épisode du Balcon est alors primordial. En effet, la complémentarité va être brisée au moment même où elle est la plus active.

La nuit ôte à Christian sa beauté, en ôtant dans le même mouvement à Cyrano sa laideur. La beauté du Baron de Neuville lui est alors inutile et le Gascon parvient à laisser parler son cœur : la nuit permet un instant à Cyrano de laisser son

complexe de laideur, d'être sans défaut. Pourtant la nuit ne peut enlever l'image de Christian dans l'esprit de Roxane :

« *Cyrano, à part, dégrisé : C'est vrai, je suis beau, j'oubliais !* »⁸⁷

Christian qui reprend rapidement le contrôle de la situation : sa demande d'un baiser contraint par la force des choses Cyrano à revenir au service de son rival.

Le Héros de Roman est donc à cet instant toujours présent, mais la complémentarité semble finalement compromise.

Ce que nous pouvons appeler l'affaire des lettres va achever cette destruction. En effet, l'absence de Christian lui ôte sa beauté tandis que l'absence de Roxane ôte sa peur à Cyrano. De plus, ces lettres, étant écrites par Cyrano sans que Christian ne les lise, lui permettent d'être davantage sincère, d'où les larmes tombées sur le papier qui causèrent la scission entre Cyrano et Christian. Car il s'agit d'une véritable trahison que Cyrano, sans doute victime du Héros de Roman dans tout ce qu'il représentait de grisant, a orchestré à partir du moment même où il a été mis en place. Le Héros de Roman, en effet, n'était que le moyen pour Cyrano d'atteindre Roxane.

La fin justifie les moyens. Nous avons utilisé la même phrase pour caractériser l'ambition du Comte de Guiche. Cyrano de Bergerac a donc commis là un travers qui dénote vraiment avec son discours : nous verrons plus tard pourquoi cette constatation est primordiale pour la compréhension de ce personnage de plus en plus énigmatique, il faut le reconnaître.

Cyrano semble pourtant reconnaître ses torts avant la mort de Christian. Un échange entre les deux amis à la scène 9 vient résumer la situation inextricable dans laquelle ils se sont mis :

« *Christian : Je tuerais ton bonheur parce que je suis beau ?*

C'est trop injuste !

Cyrano : Et moi je mettrais au tombeau

Le tien parce que, grâce au hasard qui fait naître,

J'ai le don d'exprimer... ce que tu sens peut-être ? »⁸⁸

Deux mots importants sont ici prononcés : injuste et hasard. Les deux rivaux sont victimes du même «*hasard qui fait naître* », l'un beau mais timide, l'autre laid

⁸⁷ Cyrano de Bergerac, acte III, scène 10, vers 356, page 134.

⁸⁸ Cyrano de Bergerac, acte IV, scène 9, vers 460-463, page 182.

mais poète. Christian crie vainement à l'injustice, auquel cri répond le hasard de Cyrano. Mais d'où vient l'injustice ? D'où vient le hasard ? D'où vient le hasard d'une première balle espagnole atteignant et tuant un Christian victime d'un Cyrano qui ne pourra plus réparer sa faute ? Avec la mort du Baron est définitivement scellé, cristallisé le Héros de Roman, la faute de Cyrano, cette injustice envers Christian qui a été manipulé à son insu.

Ainsi peut s'expliquer la mort soudaine de Neuville : il s'agit d'une punition contre Cyrano, une main divine qui vient sceller en même temps qu'une tombe, un destin, celui de Cyrano de Bergerac. Au seuil du bonheur⁸⁹, la mort referme la porte sur le bonheur de Cyrano et sur Christian. Et «c'est fini » peut s'écrier Cyrano au vers 486 et 487. Tout est fini car plus rien ne peut changer, sinon quand la mort rouvrira la porte.

La fidélité à rebours envers Christian de Cyrano conduit le spectateur vers l'ultime acte : quand meurt Cyrano de Bergerac.

Christian mort, il reste présent dans l'esprit de Roxane. Mais il n'est qu'une image déformée sur laquelle se dépose le Héros de Roman qui est ce faux Christian qui est Cyrano. Avec la lecture de la dernière lettre d'Arras se répète la scène du balcon de l'acte III.

En effet, Cyrano lit les paroles du faux Christian qui est lui-même : Cyrano est soufflé par un Christian qui est de Gascogne. Cyrano est soufflé par Cyrano. La scène du Balcon rejoint cette disposition en deux temps. D'abord Christian répète ce que lui dit Cyrano. Puis Cyrano prend la place de Christian et se fait passer pour lui. Cyrano était déjà soufflé par Cyrano. Nous nous retrouvons donc de retour à la situation de l'acte III : c'est une nouvelle chance pour Cyrano d'arriver à déclarer sa flamme pour Roxane sans utiliser Christian. Il a de nouveau le choix. Et Roxane lui arrache enfin l'aveu :

« Non, non, mon cher amour, je ne vous aimais pas »⁹⁰

Cette nouvelle chance dont profite Cyrano pour montrer qu'il aurait pu, par lui-même, en vainquant sa laideur et son complexe, conquérir seul Roxane explique alors la question laissée sans réponse de la précieuse aux vers 235 et 236 :

⁸⁹ Vers 484 : « *Mon Dieu, c'est vrai, peut-être, et le bonheur est là* », acte IV, scène 10, page 184.

⁹⁰ Cyrano de Bergerac, acte V, scène 6, vers 230, page 206.

« *Alors pourquoi laisser ce sublime silence*

Se briser aujourd'hui ? »

En étant injuste envers Christian, Cyrano commettait donc en réalité une injustice envers lui-même. En choisissant le mauvais chemin, la fin justifie les moyens, le Gascon prît une voie qui l'éloigna définitivement de son but. Mais les circonstances, ce même hasard⁹¹, lui permirent de se retrouver dans la même situation qui engendra son erreur. Il la corrigera et trouvera suffisamment de force en lui pour avouer son amour.

Christian est donc à la fois un double et un reflet de Cyrano : Christian est un Cyrano, mais un Cyrano qui a ce qui manque au vrai Cyrano et qui n'a pas ce qui pourrait vraiment lui servir. La relation entre les deux amis met donc véritablement en lumière la complexité psychologique de Cyrano. Ce double crée un effet de perspective qui pousse le héros éponyme lui-même dans les méandres de son esprit, contraint de mentir à Christian comme à lui-même.

C. LE CAS ROXANE

Lignière, en présentant Roxane à Christian au cours du premier acte, énonça une première définition de celle qui est au cœur de l'intrigue amoureuse :

Lignière : Magdeleine Robin, dite Roxane. Fine

Précieuse.

Christian : Hélas !

Lignière : Libre. Orpheline. Cousine

De Cyrano... »⁹²

Si les adjectifs «libre et orpheline » servent à l'action proprement dite (ils enlèvent d'ores et déjà tous les problèmes liés au mariage), «fine » et «précieuse » saisissent la personnalité de Roxane.

⁹¹ Cyrano n'aide-t-il pas un peu le hasard ? S'il n'est pas responsable de son «accident », la mise en scène de la lettre n'est peut-être pas fortuite ! Il assume alors vraiment ses actes.

⁹² Cyrano de Bergerac, acte I, scène 2, vers 128-130, page 33.

1) LA PRECIOSITE DE ROXANE

Edmond Rostand fut un lecteur attentif du Grand Dictionnaire des précieuses de Baudeau de Somaize⁹³ et des Précieuses ridicules de Molière qui donnent une image quelque peu déformée de la Préciosité. Roger Lathuillère explique en effet :

« [Qu']on ne saurait, toutefois, accepter tels quels les traits que Molière et Somaize prêtent aux précieuses ; il faut faire la part de l'exagération et de la parodie. »⁹⁴

Mais l'auteur de la Journée d'une Précieuse⁹⁵ est avant tout un profond lecteur de l'Astrée d'Honoré d'Urfé : sa toute première œuvre publiée est, en effet, un essai critique, écrit à dix-neuf ans, Deux Romanciers de Provence, Honoré d'Urfé et Emile Zola⁹⁶. Rostand, connaissant donc les deux facettes de la préciosité, ne sombrera pas dans le piège qui consiste à ne voir qu'une préciosité ridicule habiter le quartier du Marais. Il est d'ailleurs, c'est indéniable, attaché à la préciosité.

Pourtant, quelle précieuse se présente à notre regard en Roxane ?

Prenons une voie détournée. Cyrano de Bergerac nous révèle une seconde précieuse en la personne de la Duègne de Roxane. Au moment de rentrer chez Clomire, pour écouter un discours sur le Tendre, la Duègne à cette réplique qui n'a pas fini de faire sourire des générations de spectateurs :

« La Duègne, avec ravissement :

Oh ! voyez ! le heurtoir est entouré de linges !

On vous a bâillonné pour que votre métal

Ne troublât pas les beaux discours, petit brutal !

Elle incarne bien évidemment le type de la précieuse ridicule.

⁹³ « Rostand lit beaucoup pour soutenir son travail et son érudition : Le Dictionnaire des Précieuses de Somaize... » déclare Caroline de MARGERIE, Edmond Rostand ou le baiser de la gloire, Paris, Grasset, 1997, page 100.

⁹⁴ Roger LATHUILLERE, «Préciosité » in cédérom Encyclopédie Universalis, op. cit..

⁹⁵ Ce long poème en alexandrins fut publié pour la première fois quelques mois seulement après Cyrano de Bergerac, en 1898 dans une revue.

⁹⁶ Publié aux éditions Champion, Paris, en 1921, cet essai avait paru sous forme d'un fascicule sous l'égide de l'Académie de Marseille en 1887.

Roxane, par contre, n'offre pas de tel excès : si la Duègne l'accompagne aux rendez-vous précieux, la cousine de Cyrano est moins maniérée, plus fine et son intérêt se porte davantage sur les discussions qui mettent en valeur l'esprit. Par deux fois Rostand le souligne, aux vers 45-46 de la scène 2 de l'acte II :

« Cyrano : Il sait parler du cœur d'u ne façon experte ?

Roxane : Mais il n'en parle pas, monsieur, il en disserte ! »

Puis, un peu plus loin :

« Cyrano : Sur quoi, selon votre coutume,

Comptez-vous aujourd'hui l'interroger ?

[...] Roxane : Sur rien ! Je vais lui dire : allez ! Parlez sans bride !

Improvisez. Parlez d'amour. Soyez splendide ! »⁹⁷

La préoccupation principale de Roxane est donc l'esprit, l'esprit de Christian en l'occurrence. Car *« passionnément éprise de qualité idéale, [la préciosité] se conçoit comme une aristocratie, mais elle ne reconnaît qu'une supériorité, celle de l'esprit »⁹⁸*. C'est bien l'esprit encore qui intéressera Roxane lors de la scène du balcon : *« Mais l'esprit ? »* Interrogera-t-elle deux fois aux vers 251 et 261 du troisième acte.

Rostand a donc créé avec Roxane une précieuse véritable. Sa Journée d'une précieuse sera une vivante définition de la préciosité dans tout ce qu'elle a d'excessif mais de raffiné, de presque ridicule et de subtil, de jeux d'amour et de verbe. Nous reproduisons ici un long extrait représentatif de ce poème :

« La vérité, c'est que depuis un an

Doralise feignait d'avoir perdu la tête

Pour Phylante, marquis, mousquetaire et poète,

Pendant, secrètement, que son cœur distinguait

Tiridate, alchimiste et chevalier du guet.

Phylante est le manteau dessous quoi Doralise

- Un ravissant manteau, du plus joli cerise ! -

⁹⁷ Cyrano de Bergerac, acte III, scène 5, vers 130- 134, page 120.

⁹⁸ Roger LATHUILLERE, op. cit..

*En aime un autre. C'est pour qu'on ne sache rien,
Un rôle qu'il veut bien jouer... et jouer bien,
Oh ! très bien ! oh ! si bien qu'on le croirait perfide,
Si lui-même, déjà n'aimait Garamantide,
Précieuse avec qui, depuis un lustre entier,
Doralise entretient commerce d'amitié.
D'ailleurs, Garamantide est folle de Phylante,
Mais feint pour Tiridate une amour violente ;
Tiridate, qui pour Doralise est en feu,
Feint que Garamantide est sa dame, - et le jeu
Prend une intensité tout à fait délicate :
Phylante est occupé de feindre, Tiridate
Feint, Doralise feint, Garamantide feint,
Et tout le monde feint, et c'est le fin du fin. »⁹⁹*

L'expression éminemment précieuse «*le fin du fin* » est reprise par Cyrano qui dénonce le fondement même de la préciosité lors de la scène du balcon :

*« je crains tant que parmi notre alchimie exquise
Le vrai du sentiment ne se volatilise,
Que l'âme ne se vide à ces passe-temps vains,
Et que le fin du fin ne soit la fin des fins »¹⁰⁰.*

La réaction de Cyrano est paradoxale : il dénonce le peu de profondeur de l'esprit précieux par une pointe en forme de jeu de mots que les Précieux adoraient. De même, son introduction au récit de son combat est typiquement précieuse. Citons simplement le vers 455 de l'acte II, scène 9, périphrase de la lune : «*le boîtier d'argent de cette montre ronde* ».

Cyrano est-il alors précieux ?

⁹⁹ La Journée d'une Précieuse, in le Cantique de l'Aile, in Œuvres complètes illustrées d'Edmond Rostand en 7 volumes, Paris, Librairie Pierre Lafitte, 1923 pour le présent volume.

¹⁰⁰ Cyrano de Bergerac, acte III, scène 7, vers 257-260, page 129.

Il se montre très critique envers les précieux ridicules, «*ces singes*»¹⁰¹. Il n'hésite pas non plus à attaquer l'esprit, un fondement de la préciosité, au nom de la sincérité en amour qui ne peut se plier à la logique de la feinte verbale. Pourtant le Verbe du Gascon est précieux. L'art de la pointe est l'art préféré non seulement de Cyrano mais aussi des précieux. En tant que poète, Cyrano est donc attiré par la préciosité, cette nouvelle forme d'élégance morale et intellectuelle qui lui permet de briller.

Le même constat est valable pour son créateur. A la fois contraste et paradoxe, la préciosité chez Rostand est un mélange de critiques et de fascination : si «*l'esprit précieux est un esprit de mesure, de politesse, qui trop vite dégénère en esprit d'étroitesse et d'affectation*»¹⁰², Rostand ne peut s'empêcher comme Cyrano, d'aimer aussi la forme pour la forme dans une optique finalement assez parnassienne.

La relation entre Roxane et son cousin s'inscrit alors dans ce paradoxe. Roxane, par la découverte de l'amour sincère va progressivement évoluer et devenir moins précieuse : en découvrant que celui qu'elle aime, Christian, peut mourir, son amour cesse d'être un jeu ou une vue de l'esprit. Elle devient cette héroïne traversant les lignes espagnoles pour voir son mari, devenant par la même occasion une figure comparable à celle de Cyrano. De même son entrée au couvent apparaît un sacrifice semblable à celui de Cyrano.

Roxane est donc une précieuse qui perd au cours de la pièce la superficialité de la préciosité au profit d'une profondeur, l'amour sincère. Elle est alors un personnage qui devient peu à peu un double de Cyrano : la femme qu'il aime.

Les personnages qui gravitent autour de Cyrano sont donc tous, un peu, Cyrano. Mais ils offrent un éclairage sur le héros éponyme à chaque fois différent, ce qui entraîne une confusion des différentes images données de Cyrano : Cyrano est un personnage aux multiples facettes. Sa personnalité si elle est doublée par la personnalité des autres protagonistes de l'histoire, est elle-même double.

¹⁰¹ Cyrano de Bergerac, acte III, scène 3, vers 125, page 119.

II. LE CYRANO MASQUE

Cyrano cache son amour pour Roxane tout au long de la pièce. Celle-ci, découvrant le secret du Gascon, prononcera ce mot qui caractérise si bien l'attitude de Cyrano :

« Et pendant quatorze ans, il a joué ce rôle

D'être le vieil ami qui vient pour être drôle ! »¹⁰³

A. UN PERSONNAGE EN REPRESENTATION

Le sous-titre du premier acte, «*une représentation à l'hôtel de Bourgogne* » est ambigu : à quelle représentation Rostand a-t-il pensé ? A la Clorise de Baro ? Ou à un numéro de Cyrano ? L'acte I, en effet, voit la prise de possession de la scène par Cyrano de Bergerac : « *Monté sur une chaise au Ier acte il substituera son propre spectacle à celui de Montfleury* » déclare, sans le démontrer, Paul Vernois¹⁰⁴.

Avec l'entrée du public pour la pièce de Baro s'ouvre la problématique baroque du théâtre dans le théâtre. Un premier effet de miroir est ainsi mis en place : les spectateurs véritables regardent un groupe de spectateurs-comédiens regardant la scène où s'installent les marquis et De Guiche, scène où se déroulera la pièce de Baro. Cet effet se poursuivra jusqu'à l'arrivée de Cyrano au vers 183 de la scène 3.

Le premier miroir va alors être brisé en cinq temps :

① Montfleury est acclamé sur scène.	② Cyrano est hué par la foule
③ Cyrano prend possession du théâtre par : Son éloquence et son charisme à travers les morceaux de bravoure.	

¹⁰² Deux romanciers de Provence, Honoré d'Urfé et Emile Zola, le roman sentimental et le roman naturaliste, Paris, Edouard Champion, 1921, page 72.

¹⁰³ Cyrano de Bergerac, acte V, scène 5, vers 219-220, page 204.

¹⁰⁴ Paul VERNOIS, «*Architecture et écriture théâtrales dans Cyrano de Bergerac* » in Travaux de linguistique et de littérature de l'Université de Strasbourg, IV, 2, 1966, page 116.

④ Cyrano est acclamé au parterre qui est devenu une scène.	⑤ Montfleury est hué lorsqu'il sort du théâtre.
--	---

D'où un deuxième effet de miroir qui annule le précédent et symbolise la prise de possession du théâtre par Cyrano : Les spectateurs de la véritable salle regardent un Cyrano au parterre qui est également regardé par les spectateurs de la salle représentée et les comédiens de la pièce de Baro.

A cette représentation, il convient également d'ajouter deux moments¹⁰⁵ où Cyrano endosse l'habit d'un personnage qui «*sera son propre metteur en scène*»¹⁰⁶.

Le départ pour la porte de Nesle s'effectue à la lumière d'un clair de lune :

« Un cadre se prépare, exquis, pour cette scène ;

Làbas, sous des vapeurs en écharpe, la Seine,

Comme un mystérieux et magique miroir,

*Tremble... Et vous allez voir ce que vous allez voir ! »*¹⁰⁷

Cadre, scène, miroir, voir, voilà quatre mots qui s'accorderaient très bien avec la situation précédente : Cyrano déplace le cadre, le théâtre, dans un Paris dont la Seine va être l'image bougeante de son exploit que tous, son public, vont voir.

Le second moment où Cyrano s'apprête à jouer un rôle devant un public est le récit de ce combat : Cyrano va jouer le Cyrano qui joue. La scène est avortée, par l'intervention de Christian, mais la didascalie du vers 451, de l'acte II, scène 9, rappelle la scène du parterre :

« Tous rapprochent leurs escabeaux, se groupent autour de lui, tendant le col. »

Cyrano est donc un personnage qui cherche à donner une autre image de lui-même. Son principe, énoncé vers 482 du premier acte, démontre même davantage :

« J'ai décidé d'être admirable, en tout, pour tout ! »

¹⁰⁵ Sans oublier, bien sûr, le passage où Cyrano raconte son voyage dans la lune, où le comédien Cyrano change même sa voix.

¹⁰⁶ Paul VERNOIS, op. cit., page 116.

¹⁰⁷ Cyrano de Bergerac, acte I, scène 7, vers 607-610, page 68.

Cyrano est non seulement un personnage qui cherche à se donner une image, mais aussi, et surtout, un personnage à la recherche d'une image : Cyrano cherche l'image d'une perfection qui se refléterait dans les yeux des gens qui l'admirent.

Il est, en ce sens, le héros du paraître.

B. LE HEROS DU PARAITRE

1) LE CHOIX DU MASQUE

La prise d'un tel parti n'est pas sans raison : le besoin d'admiration cherche à combler un vide, un manque dans le regard de l'autre. Se sentant laid, Cyrano ne voit que le reflet de sa laideur au fond de l'iris de son spectateur. Ainsi lorsque Le Bret rappelle le regard de la distributrice («*Ses yeux, tu l'as bien vu, ne te détestaient pas !* ») son esprit revient à sa laideur :

« Le Bret : Ose, et lui parle, afin...

Cyrano : Qu'elle me rie au nez ?

Non ! C'est la seule chose au monde que je craigne ! »¹⁰⁸

Le choix du masque devient alors un choix obligatoire, pour cacher sa peine, sa douleur, sa «protubérance». Si Cyrano joue si souvent un rôle, endossant le masque de celui qui ne craint rien, c'est justement pour ne pas voir le reflet qu'il craint dans les yeux de ceux qui l'admirent. Il cherche à chasser un reflet et à le remplacer par un autre.

Comment atteindre alors Roxane ? Cyrano répond par le Héros de Roman. Il est, en effet, très facile de voir que Christian n'est que l'échange du reflet de Cyrano, une laideur qui devient beauté. Et l'admiration suscitée par l'éloquence cyranienne auprès de Roxane ne sera que plus forte, parce qu'en adéquation avec le côté brillant de l'admiration. Le choix du masque est alors le choix du plaisir.

Pourtant, le masochisme d'une telle situation est évident. A la poursuite d'un reflet, Cyrano met au service de son rival sa profondeur. Mais le choix du masque-Christian est un choix lucide : la substitution par un masque de chair, d'un autre masque de chair.

¹⁰⁸ Cyrano de Bergerac, acte I, scène 6, vers 546-547, page 63.

2) MASQUE DE CHAIR ET MASQUE D'ESPRIT

La description du nez de Cyrano par Ragueneau semble posséder des similitudes intéressantes avec la description d'un masque :

« 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, ont dit : « Il va l'enlever... » Mais

Monsieur de Bergerac ne l'enlève jamais. »¹⁰⁹

Or cette description possède une correspondance avec la propre reconnaissance par Cyrano de son attitude : *« Eh bien oui, j'exagère ! »* crie-t-il à Le Bret qui lui reprochait d'assassiner la chance¹¹⁰. Le nez de Cyrano, ce complexe au milieu de sa figure apparaît donc comme un véritable masque qui ne peut être ôté. Et Cyrano assume le rôle que lui fournit et impose ce masque : tout ce que le nez a d'exubérance se retrouve dans l'exubérance de sa conduite.

Mais Cyrano va encore plus loin. Il parvient à dépasser sa blessure, ce masque de chair impossible à enlever, en transformant son exagération en véritable exemple à suivre :

« Mais pour le principe, et pour l'exemple aussi,

Je trouve qu'il est bon d'exagérer ainsi. »

Simple vanité de celui qui assume ce qu'il ne peut empêcher, ôter en l'occurrence ? Oui, si Cyrano n'était que celui qui brille par son exubérance clinquante et précieuse.

Mais le Gascon est davantage : l'admiration que veut susciter Cyrano n'est pas une simple admiration qui naît d'un bon mot ou d'une moquerie cinglante. Cyrano a du panache. Rostand lui-même proposa une définition du panache rostandien :

« Le panache, c'est l'esprit de bravoure. Oui, c'est le courage dominant à ce point la situation, qu'il en trouve le mot. Toutes les

¹⁰⁹ Cyrano de Bergerac, acte I, scène 2, vers 115-120, page 32.

répliques du Cid ont du panache, beaucoup de traits du grand Corneille sont d'énormes mots d'esprit. [...] Plaisanter en face du danger, c'est la suprême politesse, un délicat refus de se prendre au tragique ; le panache est alors la pudeur de l'hérédisme, comme un sourire par lequel on s'excuse d'être sublime. »¹¹¹

En effet, Cyrano ne se contente pas de briller par son éloquence : l'admiration suscitée par Cyrano de Bergerac et voulue par lui, provient également de ses actions constamment illuminées de son esprit. Aux menaces du Vicomte de Valvert, il répond par sa ballade composée en se battant. A la menace contre Lignière, il oppose la mise en scène de la porte de Nesle où sa bravoure le poussera un contre cent. Il devient ainsi un brillant redresseur de tort.

Paraître chez Cyrano, n'est donc pas négatif. Paraître est le moteur d'une profonde motivation : ce rendre admirable, c'est se rendre digne d'admiration. Et l'admiration voulue n'est pas la fascination hystérique d'une foule qui se laisse prendre à ce qui brille, mais l'identification à un héros, celui qui agit.

Cyrano est donc un personnage bel et bien masqué. Masqué pour ne pas souffrir, masqué pour éprouver le plaisir d'approcher celle qu'il aime, Cyrano est victime du plus cruel des masques, son nez. Mais il possède la force nécessaire en lui pour que ce masque, loin de ne devenir qu'un simple handicap, devienne le point de départ d'une élévation morale et rejoigne les aspirations du Cyrano démasqué.

III. LE CYRANO SINCERE

Il est difficile de saisir le Cyrano de Bergerac qui ne joue pas. En effet, hormis les scènes où Cyrano s'entretient avec son confident Le Bret, et dans la mesure où nous pouvons estimer que là il est sincère, la pièce présente peu de moments où Cyrano laisse parler véritablement son cœur. Il est donc nécessaire de le rechercher dans les méandres de la complexité de son complexe.

¹¹⁰ Cyrano de Bergerac, acte II, scène 8, vers 348, page 96.

¹¹¹ Discours de Réception à l'Académie française le 4 juin 1903, Paris, Fasquelle, 1926, page

A. LE REGARD DE CYRANO SUR SON PERSONNAGE

La question n'est pas anodine. Elle va en effet nous permettre de découvrir un premier aspect du Cyrano intime.

1) FIERTE ET NEZ

Le Cyrano admirable, partant pour la porte de Nesle, se présente lui-même comme fier au vers 603 du premier acte :

« Fier comme un Scipion triplement Nasica ! »

« Nasica », « au nez pointu »¹¹², éclaire cette fierté à travers le prisme du nez de Cyrano, cette malformation qui, quelques pages plus tôt, provoquait une profonde blessure, vers 525-526 :

« Je m'exalte, j'oublie... et j'aperçois soudain

L'ombre de mon profil sur le mur du jardin ! »

Le masque cyranien se retrouve tout entier dans cette variation paradoxale : comment, en effet, éprouver de la fierté pour ce qui blesse notre amour-propre ? Comment parvenir à vaincre la risée ? A ces questions, Cyrano de Bergerac répond par l'éloquence : il est celui qui raille le mieux son nez. La tirade des nez est un sommet d'auto-dérision, mais avant tout un sommet. Le Cyrano qui se veut admirable réussit le tour de force de tourner le ridicule en gloire. Parce qu'il est celui qui se moque le plus habilement de son nez, à la manière d'un virtuose du verbe, il se rend admirable par ce qui ferait de lui un animal de foire sans dignité dans le regard des autres.

Sa dignité, sa fierté, Cyrano l'acquiert donc par ses forces piétinant ses faiblesses.

2) DOULEUR SECRETE ET NEZ

Cependant il n'est pas dupe de lui-même :

¹¹² Traduction de Pierre Lauxerois dans notre édition de référence au cours de la note de ce vers.

« *Mon ami, j'ai de mauvaises heures !*

*De me sentir si laid, parfois, tout seul... »*¹¹³

Si sa propre raillerie lui permet de s'attacher un public, à huis clos, cette raillerie, toujours présente, et dans des termes analogues¹¹⁴, prend une couleur plus pathétique. Le Cyrano intime, s'il ne veut pas pleurer, ne peut s'empêcher de laisser perler au coin de son verbe, des mots : « *Avec mon pauvre grand diable de nez* » dit-il au vers 520 du premier acte.

Cyrano est blessé, écorché vif par ce nez qui le fait si cruellement souffrir. Écoutons son aveu à Roxane, sous le couvert de l'ombre :

« *Oui mon cœ*,

Toujours de mon esprit s'habille, par pudeur :

Je pars pour décrocher l'étoile, et je m'arrête

*Par peur du ridicule, àcueillir la fleurette ! »*¹¹⁵

Cyrano se refuse à tenter ce qu'il croit voué définitivement à l'échec. « *Il m'interdit le rêve d'être aimé même par une laide* », dit-il à Le Bret aux vers 494-495 du premier acte à propos de son nez.

Ainsi, si Cyrano parle aussi souvent de son appareil nasal, c'est pour ne pas avoir à parler de lui. Son éloquence est lourde de Moi, mais il n'est pas le sien profond. Le nez devient alors la cause de son isolement intime, mais aussi le garant de cet isolement. Sa « *peur du ridicule* » vient de son nez, mais son nez lui sert en retour de masque. La blessure secrète de Cyrano est cette incapacité à aller vers l'autre, autrement qu'en portant un masque. Et le frottement d'un jupon réveille une faiblesse que le son du canon ne parvenait pas à éveiller.

Aussi, si Cyrano acquiert sa dignité par une éloquence qui brise dans le regard de tous la monstruosité de son nez, il ne peut qu'admirer à son tour ce personnage qui est capable de tout dire et de tout faire, de briser une arrogance comme de gagner une guerre. Le Cyrano masqué est ce que voudrait être le Cyrano intime. Cyrano parvient à créer un personnage, à devenir ce personnage mais la

¹¹³ Cyrano de Bergerac, acte I, scène 6, vers 527-528, page 62.

¹¹⁴ Vers 496, acte I : « Ce nez qui d'un quart d'heure en tous lieux me précède »

¹¹⁵ Cyrano de Bergerac, acte III, scène 7, vers 239-243, page 128.

coïncidence est imparfaite : l'identification n'est pas totale car il ne peut ôter son masque de chair.

L'être intime s'est donc inventé un être qu'il admire lui-même.

B. LA MISANTHROPIE DE CYRANO

1) L'ORGUEIL DE CYRANO

Ce dédoublement de la personnalité du Gascon, cette oscillation constante entre ce qu'il veut être et ce qu'il parvient à être, prend parfois un visage voisin de la fierté, l'orgueil. L'orgueil est un dernier rempart contre le regard des autres :

« Le Bret : Tu parais souffrir !

Cyrano, tressaillant et se redressant vivement : devant ce monde ?

Sa moustache se hérissé, il poitrine :

Moi souffrir ?... Tu vas voir ! »¹¹⁶

Et de provoquer, bien sûr, de Guiche et d'exalter dans l'importante tirade des «non merci » et celle qui suit, au cours de la scène 8 de l'acte II, une misanthropie paradoxale que tous ont bien vue. Et Le Bret le premier lorsqu'il adresse cette remarque criante de vérité à son ami :

« Fais tout haut l'orgueilleux et l'amer, mais, tout bas,

Dis-moi tout simplement qu'elle ne t'aime pas ! »¹¹⁷

La misanthropie de Cyrano, pour beaucoup, et parmi eux Martin Jacob Premsela, a été vue comme un reflet de celle d'Alceste dans le Misanthrope de Molière. L'Hollandais précise dans son essai les traits communs des deux personnages soulignant les vers 406-407 de cette scène 8 :

« A force de vous voir vous faire des amis,

Et rire à ces amis dont vous avez des foules »

Sans doute échos du début du Misanthrope et de ces trois vers :

« Je refuse d'un cœur la vaste complaisance

¹¹⁶ Cyrano de Bergerac, acte II, scène 7, vers 271-272, page 91

¹¹⁷ Cyrano de Bergerac, acte II, scène 8, vers 429-430, page 100.

Qui ne fait de mérite aucune différence ;

Je veux qu'on me distingue. »¹¹⁸

De même, à «la Haine » de Cyrano répond «l'effroyable haine » d'Alceste.

Pourtant, il nous semble que leur rapprochement doit s'arrêter ici. En effet, leur situation est différente : Alceste est aimé de Célimène, ce qui n'est pas le cas de Cyrano et ce dernier n'est en rien, comme l'homme aux rubans verts, ridicule. De même, la motivation profonde de leur misanthropie¹¹⁹ est différente : alors que celle d'Alceste semble provenir d'un dépit venant du caractère de Célimène, celle de Cyrano est simplement le résultat d'un dépit amoureux.

Il est indéniable que Rostand s'est inspiré du personnage de Molière. Certains signes le montrent. Mais il était difficilement concevable de dépeindre un personnage qui par dépit amoureux viendrait à multiplier ses ennemis au nom d'une haine, sans rencontrer inévitablement la création de Poquelin. Rostand ne crée pas là un nouvel Alceste. Son personnage possède d'autres caractéristiques et sa misanthropie même, d'autres motivations.

2) QUELLE MISANTHROPIE ?

Si toute misanthropie suppose une haute idée de soi-même, elle suppose également une haute opinion de ce que devraient être les autres. Or, pour Rostand, Cyrano est un héros digne d'exemple. Le 3 mars 1898, Rostand dit ces vers aux Elèves du Collège Stanislas :

« Monsieur de Bergerac est mort ; je le regrette.

Ceux qui l'imiteraient seraient originaux.

C'est la grâce, aujourd'hui, qu'à tous je vous souhaite.

Voilà mon conseil de poète :

Soyez des petits Cyranos.

¹¹⁸ MOLIÈRE, le Misanthrope, acte I, scène 1, vers 61-63, Paris, Classiques Larousse, 1990, page 28.

¹¹⁹ Nous utilisons ce terme en connaissance de cause : en effet, il ne devrait ni s'appliquer à Alceste ni à Cyrano si nous utilisons la définition précise de ce terme. Il nous sert ici et à partir de maintenant à définir l'attitude belliqueuse de Cyrano envers les autres.

S'il fait nuit, battez-vous à tâtons contre l'ombre !

Criez éperdument, lorsque c'est mal : C'est mal !

Soyez pour la beauté, soyez contre le nombre !

Rappelez vers la plage sombre

Le flot chantant de l'Idéal ! »¹²⁰

La misanthropie du Gascon correspond donc à une double exigence : exigence envers les autres et exigence envers soi. Le Cyrano intime, qui cherche à s'améliorer par le courage et l'activité du Cyrano masqué, exige en effet de lui-même une grande abnégation : Cyrano se dépense sans compter pour ses amis, se bat un contre cent pour Lignière.

Nous avons vu précédemment comment l'admiration que suscitait Cyrano, chez Ragueneau par exemple, allait jusqu'à l'identification. En exigeant beaucoup de lui-même, il exige par conséquent beaucoup des autres. Mais, Cyrano a conscience des limitations de chacun. Son idéal se résume alors dans cette formule :

« Sois satisfait des fleurs, des fruits, même des feuilles,

Si c'est dans ton jardin à toi que tu les cueilles ! »¹²¹

« *Il faut cultiver notre jardin* » dit Candide à la fin de son périple. Cyrano n'est pas très loin de Voltaire : il prône ainsi l'épanouissement personnel et individualiste. Mais ce n'est pas un égoïsme : cet épanouissement s'exprime et passe inévitablement par la défense du plus faible. Ragueneau nourrit les poètes affamés, Cyrano lutte pour Lignière.

Cependant la misanthropie de Cyrano possède également un côté plus sombre. Son panache et son éloquence, armes qui lui servaient à susciter l'admiration, deviennent des armes pour se faire des ennemis. Alors qu'il pouvait accéder par ses paroles et ses actes conformes à ses paroles, au statut de héros dans le cœur de ses spectateurs, le Cyrano masqué fait le vide autour de lui : il est le héros de l'orgueil.

¹²⁰ Aux Elèves du Collège Stanislas, in le Cantique de l'Aile, in Œuvres complètes illustrées d'Edmond Rostand en 7 volumes, Paris, Librairie Pierre Lafitte, 1923 pour le présent volume.

¹²¹ Cyrano de Bergerac, acte II, scène 8, vers 395-396, page 98.

L'héritage de la Samaritaine dans Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand

Cyrano est ce personnage qui veut se faire aimer de tous, et qui hait tout le monde. Le Cyrano masqué dévie progressivement de sa course, de son ambition première, par la faute même de son masque et du Cyrano sincère : il ne parvient pas à s'envoler, parce que, portant des ailes, ses pieds sont de plomb.

Cyrano est donc un personnage double, où la frontière qui sépare le masque de la chair est assez floue. Tendant vers un idéal d'action qui vise à son amélioration morale, le Gascon est blessé dans son amour propre par ce nez qu'il ne peut ôter. Le Cyrano sincère déteint alors sur l'être idéal qu'il a voulu se créer : ses excès même apparaissent alors la preuve d'un orgueil démesuré. Héros de la démesure, de l'hybris, Cyrano rencontre alors un autre héros devant lequel il n'a pas à rougir, Hercule.

QUATRIEME PARTIE : CYRANO DE BERGERAC ET LE MYTHE D'HERCULE

Ce rapprochement n'est pas le fruit du hasard ou d'une comparaison forcée. Nous allons, en effet, montrer les liens souterrains, d'abord, puis les liens évidents, aériens qui unissent ces deux figures héroïques, ces deux bretteurs morts autrement que l'épée à la main.

I. LES REFERENCES AU MYTHE

A. PREUVES EXTERNES D'UNE REFERENCE

1) LES PREUVES ANECDOTIQUES

Trois allusions nous paraissent intéressantes pour notre comparaison : elles éclairent, non pas directement le lien entre Hercule et Cyrano, mais le lien entre Cyrano et une forme d'héroïsme proche de celle du fils de Jupiter.

a) La référence à d'Artagnan

Le passage de l'acte I où le héros de Dumas apparaît est celui qui a été le plus coupé lors des différentes adaptations cinématographiques ou des mises en scène. Les hommes de l'art ne savaient sans doute pas quelle valeur accorder à cette apparition, sinon l'hommage de Rostand pour le héros de son enfance.

Le vers 440 rapproche les deux héros, les présentant issus de la même veine :

« C'est tout à fait très bien, et je crois m'y connaître. » dit d'Artagnan.

Les deux auteurs décrivent de la même manière le caractère de leur héros gascon. Écoutons Dumas présenter d'Artagnan :

« Comme un demi-sourire suffisait pour éveiller l'irascibilité du jeune homme, on comprend quel effet produisit sur lui tant de bruyante hilarité. »¹²²

Leur origine commune est sans doute pour beaucoup dans cette similitude. Mais que dire du comportement de d'Artagnan apprenant l'amour que Mme Bonacieux éprouve pour lui :

« D'Artagnan rayonnait de joie et d'orgueil. ce secret qu'il possédait, cette femme qu'il aimait, la confiance et l'amour, faisaient de lui un géant »¹²³.

Cyrano apprenant que Roxane veut le voir, montrera la même joie et le même orgueil à la scène 7 de l'acte I. Cette nouvelle, nouvelle qui est le signe d'un amour pour Cyrano, le conduira à affronter cent hommes : « un terrible géant, l'auteur de ces exploits ! » crie un poète, plus tard chez Ragueneau, au vers 87 du second acte.

Mais il nous faut encore aller plus loin. Dumas avait l'habitude de comparer ses héros à des dieux antiques. Ainsi, il nous décrit le regard de d'Artagnan sur ces trois futurs amis :

« Leur contenance, bien qu'elle ne fût pas tout à fait tranquille, excita cependant, par son laisser-aller à la fois plein de dignité et de soumission, l'admiration de d'Artagnan, qui voyait dans ces hommes des demi-dieux, et dans leur chef un Jupiter olympien armé de toutes ses foudres ».¹²⁴

« L'admiration de d'Artagnan » fait évidemment penser au regard porté par la foule sur Cyrano, regard qui devinait sans doute en lui, un demi-dieu.

b) La référence à Samson

Alors que Cyrano intervient pour faire sortir Montfleury de scène, la foule le conspuet et le hue. Cyrano menace alors :

*«Cyrano : Si j'entends une fois encor (sic) cette chanson,
Je vous assomme tous.*

¹²² Alexandre DUMAS, Les Trois Mousquetaires, Paris, Garnier-Flammarion, 1984, pp. 48-49.

¹²³ Alexandre DUMAS, op. cit., page 209.

¹²⁴ Alexandre DUMAS, op. cit., page 67.

Un Bourgeois : Vous n'êtes pas Samson !

Cyrano : Voulez-vous me prêter, Monsieur, votre mâchoire ? »¹²⁵

Le jeu de mots de Cyrano est éclairé par la note de Pierre Lauxerois, l'éditeur de notre édition de référence : « *Samson assomma mille Philistins à l'aide d'une mâchoire d'âne* ». Cyrano traite donc le bourgeois d'âne tout en revêtant habilement le costume de Samson, répondant par l'affirmative à sa question.

Or la référence n'est pas innocente : s'il la force de Cyrano est bien digne du personnage biblique, celui-ci est digne à son tour d'un autre personnage. En effet, Marc-René Jung, au cours de son admirable thèse, Hercule dans la littérature française du 16^{ème} siècle, montre la confusion qu'il existe dans les diverses représentations artistiques, entre Hercule et Samson¹²⁶. Citons simplement une analogie :

« Samson déchirant la gueule du lion fait d'autre part immédiatement songer au combat d'Hercule contre le lion de Némée, un des épisodes les mieux connus au moyen âge, et cela précisément à cause de son affinité avec l'exploit de Samson. »¹²⁷

Le critique écrira d'ailleurs page 19 : « *le plus fier des lions [...]. Pour le vaincre, Hercule devra monter sur lui et lui débloquent les mâchoires* ». Voici précisément ce qui est une analogie entre Hercule et Samson et ce que Rostand a choisi pour comparer Cyrano à Samson, outre bien sûr la force physique.

c) Allusion à Hercule au berceau

Nous verrons plus tard toute son importance, importance qui dépassera le seul stade de l'allusion. Citons seulement cette référence, lors de la scène du balcon :

« Christian (soufflé par Cyrano) :

L'amour grandit bercé dans mon âme inquiète...

Que ce... cruel marmot prit pour... barcelonnette !

Roxane : C'est mieux ! Mais puisqu'il est cruel, vous fûtes sot

¹²⁵ Cyrano de Bergerac, acte I, scène 4, vers 215-217, page 41.

¹²⁶ Marc-René JUNG, Hercule dans la littérature française du 16^{ème} siècle, de l'Hercule courtois à L'Hercule baroque, Thèse pour le doctorat d'université, Genève, Droz, 1966, pp. 107-108.

¹²⁷ Marc-René JUNG, op. cit., page 107.

De ne pas, cet amour, l'étouffer au berceau !

Christian : Aussi l'ai-je tenté, mais... tentative nulle :

Ce... nouveau-né, madame, est un petit... Hercule. »¹²⁸

L'amour de Cyrano un Hercule ? Prenons note.

2) LES PREUVES BIOGRAPHIQUES ET LITTÉRAIRES

a) Hercule et le Cyrano historique

Savinien de Cyrano de Bergerac se surnomma lui-même Hercule. Maurice Laugaa note :

« Il aime varier ses signatures, en substituant à son prénom celui d'Hercule ou d'Alexandre. »¹²⁹

Rostand souligne par deux fois cette caractéristique, au début de la pièce et à la fin. A l'acte I, scène 4, vers 390-391 :

« Ah ?... Et moi, Cyrano-Savinien-Hercule

De Bergerac. ».

A l'acte V, scène 6, vers 302-303 :

« Ci-gît Hercule-Savinien

De Cyrano de Bergerac »

Rostand, qui a une parfaite connaissance de la vie et de l'œuvre de l'écrivain libertin, se souvient sans doute d'une de ses Lettres, «Thésée à Hercule », où Hercule est présenté alors comme le fidèle ami par excellence. Thésée prisonnier des enfers demande du secours à son ami Hercule :

« Je flétrirais la gloire du grand Alcide, si je donnais quelque jour à penser qu'il eust été besoin d'employer des paroles pour l'exciter à produire une action vertueuse ; et je suis assuré que le temps qu'il consommera pour la lecture de ma Lettre, est le seul qui

¹²⁸ Cyrano de Bergerac, acte III, scène 7, vers 193-198, page 126.

¹²⁹ Savinien de CYRANO DE BERGERAC, Voyage dans la lune, chronologie et introduction par Maurice LAUGAA, Paris, Garnier-Flammarion, 1910, page 8.

retardera le premier pas du voyage, dont je dois attendre ma liberté. »¹³⁰

Ami fidèle, le Cyrano de Bergerac de Rostand l'est bien entendu lui aussi, lui qui se bat un contre cent pour Lignière, sauve Ragueneau qui voulait se pendre (le ramène un peu des enfers), et reste fidèle à Christian.

b) Rostand et Hercule

Le mythe d'Hercule est encore très vivant au 19^{ème} siècle. Ariane Eissen, qui dresse un panorama rapide et efficace de la postérité du mythe, dans les Mythes Grecs¹³¹, cite entre autres deux auteurs qui ne sont pas étrangers à Rostand :

- Leconte de Lisle, dont Rostand fréquenta le salon où il rencontra la protégée du parnassien, Rosemonde Gérard, futur madame Rostand.
- Théodore de Banville, source d'inspiration de notre poète.

Le mythe lui était donc familier. Il écrivit alors, en 1909, un long poème mettant en scène le fils de Jupiter, les Douze Travaux, où Hercule affronte son pire ennemi, la femme, en la personne d'Omphale. Écoutons Rostand présenter son Hercule :

« Peut-être est-ce déjà Samson des Hébreux.

Les confins de la Fable offrent des crépuscules

Où Varron a compté quarante-deux Hercules.

Lequel celui qui vient peut-il être ? – Lequel ?

On ne sait pas. Hercule, Heraklès, Harokel,

Le Crétois, l'Indien, il les est tous ensemble.

Il mêle, dans ce corps si copieux qu'il semble

Devoir mouiller le monde en sortant de son bain,

L'Hercule égyptien et l'Hercule thébain.

C'est l'Hercule intégral, la Force Hérakléenne,

Qui se repose, après sa terrible Douzaine,

Trouvant son nom trop grand pour daigner l'augmenter.

¹³⁰ Savinien de CYRANO DE BERGERAC, Œuvres complètes, Paris, Belin, 1977, page 128.

C'est le Mythe... »¹³²

Le poème a alors cette «*leçon d'âme* » admirable :

*« Lorsque vient cette heure triste,
Ce n'est jamais qu'avec son œuvre qu'on résiste ;
Que, puisqu'il faut combattre à ce mur adossé,
Douze exploits, c'est trop peu pour construire un passé !
Le nombre de grandeurs qu'il faut rêver, c'est toutes ! »¹³³*

Nous sommes très proche ici d'un Cyrano de Bergerac à l'acte V, vers 302-304, regardant ce qu'a été sa vie, faisant ses comptes et prononçant ces mots pathétiques :

*« Ci-gît Hercule-Savinien
De Cyrano de Bergerac
Qui fut tout, et qui ne fut rien. »*

Mais ce long poème est avant tout intéressant parce qu'il montre que Rostand a connaissance du mythe d'Hercule. Nous allons en effet voir les similitudes de Cyrano de Bergerac avec le héros des héros, le fils d'Alcmène.

B. PREUVES INTERNES D'UNE REFERENCE

Nous utiliserons pour cette étude, la thèse déjà citée de Marc-René Jung qui, si elle ne se réfère jamais à Rostand, met en place une définition précise des différents Hercules que nous pouvons retrouver dans Cyrano de Bergerac.

1) L'HERCULE GAULOIS

Créer sans doute pour glorifier la civilisation française par rapport au monde romain antique, l'Hercule gaulois, cet héros national est d'origine humaniste :

¹³¹ Ariane EISSEN, Les Mythes Grecs, Paris, Belin, 1993, pp. 57-58.

¹³² Les Douze Travaux, in le Cantique de l'Aile, in Œuvres complètes illustrées d'Edmond Rostand en 7 volumes, Paris, Librairie Pierre Lafitte, 1923, page 121.

¹³³ Les Douze Travaux, op. cit., page 138.

« L'hercule gaulois est une découverte des humanistes. Par la façon d'interpréter et d'adapter ce mythe, ils lui ont donné une vie et une signification qu'il ne connut certainement pas dans l'antiquité. L'hercule gaulois, c'est plus qu'une survivance, c'est une invention. »¹³⁴

Humaniste, il est alors normal que ce héros soit le héros de l'éloquence : ses représentations le montraient alors avec un trou dans la langue par lequel était passé l'anneau d'un chaîne qui s'attachait aux oreilles de l'auditoire de cet Hercule. Le terme éloquence s'applique non seulement à l'art de bien dire, mais aussi au savoir en tant que base indispensable de cet art.

Mais l'Hercule gaulois est également d'une laideur extrême (pourquoi ?).

Rapprochons maintenant Cyrano de Bergerac de cette définition :

- La laideur de Cyrano est proverbiale.
- Son éloquence est évidente : sa prise de possession du théâtre de Bourgogne montre un public subjugué par ce bretteur.

Cyrano enfin est un humaniste : ce rimeur, bretteur, physicien, musicien et philosophe possède un savoir qui soutient aisément et son éloquence et la



¹³⁴ Marc-René JUNG, op. cit., page 73.

comparaison avec n'importe lequel des humanistes.

2) HERCULE CHRETIEN

« Dès que l'on compare Hercule à des personnages de l'Ancien Testament, la perspective change. Ces personnages étant souvent des préfigurations du Christ, Hercule accède au même honneur. »

Ainsi présente le critique Jung la transformation progressive du mythe d'Hercule, page 106. L'Hercule Chrétien en est alors l'exemple le plus significatif. Par une christianisation progressive, une moralisation même, Hercule prend rapidement la figure du Christ, devenant du même coup le défenseur des faibles et des opprimés, un héros civilisateur, « *bienfaiteur du genre humain* » écrit Jung page 103.

Notons une remarque on ne peut plus intéressante : « Nicolas Denisot... avait comparé l'enfant Hercule et les serpents au Christ » dit le critique.

Nous sommes encore une fois en présence de profondes analogies avec le personnage de Rostand :

- Lui aussi est le redresseur de torts par excellence
- Lui aussi est un héros civilisateur : Christian, Roxane et de Guiche sont modifiés par leur rencontre avec Cyrano, ils ont évolués vers l'amélioration morale.

Nous sommes surtout en présence, avec Cyrano, du personnage qui suit la création du Jésus de la Samaritaine.

Cyrano, par des liens profonds, à la fois externes à l'œuvre, mais aussi dans la création même du personnage, est très proche de la figure d'Hercule. Il semble être l'héritier de deux Hercules : le gaulois et le chrétien. Mais nous n'avons pas encore mis en jeu la nature même d'Hercule : il est de père divin et de mère humaine, il est l'humanité qui rencontre le divin.

II. UN SECOND NIVEAU DE DEDOUBLEMENT

A. DIVINITE DE CYRANO

Nous avons vu comment le Jésus de la Samaritaine était profondément humain : il avait su, par sa volonté, élever son âme vers une certaine divinité, tout humaine, par une profonde exigence, devenir parfait.

Cyrano est exigeant envers lui-même. Visant l'admiration dans le regard de l'autre, le Cyrano masqué, sous l'influence du Cyrano sincère, cherche à se rendre digne de cette admiration par ses actes : il est au sens où le décrirait la Samaritaine, une vivante prière en action. Cyrano est une perfection en devenir. Le Cyrano masqué est l'expression de la force interne d'un Cyrano intime qui s'invente un personnage meilleur et le rend vivant par ses actes. Mais quelle est alors la nature de cette force ?

La nourriture est un thème essentiel du théâtre rostandien. Dans la Princesse Lointaine déjà, nous pouvions voir les marins de la nef affamés par leur traversée, se lamenter sur leur sort. Cyrano de Bergerac présente une scène analogue : ce sont, cette fois-ci, les cadets qui crient famine. Jean Bourgeois a parfaitement montré la similitude des deux scènes. Mais les disciples de la Samaritaine ont eux aussi faim, tout comme le grognard Flambeau dans l'Aiglon raconte les famines de la campagne de Russie. Les personnages souffrent de la faim chez Rostand, et la faim devient une épreuve qui éprouve l'homme.

Le Jésus de la Samaritaine ne mangeait pas, préférant «*le murmure de harpes* » et les «*souffles* » et les «*accords* » plutôt que «*la pâture du corps* »¹³⁵. Et c'est de la musique qu'offre Cyrano à ses cadets dévorés par la famine :

« Approche, Bertrandou le fifre, ancien berger ;

Du double étui de cuir tire l'un de tes fifres,

Souffle, et joue à ces tas de goinfres et de piffres

*Ces vieux airs du pays... »*¹³⁶

¹³⁵ La Samaritaine, page 41.

¹³⁶ Cyrano de Bergerac, acte IV, scène 3, vers 72-75, page 156.

Les cadets pleurent et Cyrano d'exposer en des mots simples la force de l'homme :

« De nostalgie ! Un mal

Plus noble que la faim ! pas physique : moral !

J'aime que leur souffrance ait changé de viscère,

Et que ce soit leur cœur, maintenant, qui se serre ! »¹³⁷

Moral, voilà l'adjectif qui désigne la nature même de la force humaine. L'homme est un esprit et un corps et le corps doit se plier à l'esprit. Déjà Cyrano avait montré sa force en refusant, au premier acte, avec esprit, la nourriture de la distributrice : sa faim «épouvantable » se contentera d'un grain de raisin et d'un demi-macaron.

Cyrano incarne ainsi la prédominance de l'esprit et son amélioration est donc l'amélioration de son esprit. Cyrano tend donc vers la divinité de son âme et le Cyrano masqué est alors l'expression la plus visible de la divinité de Cyrano de Bergerac. Elle est en ce sens, plus visible et donc plus facile à suivre.

B. L'HUMANITE DE CYRANO

Cependant, nous avons vu et montré que cette élévation était bridée par cela même qui la motivait : si le nez est le moteur de son amélioration, il est aussi ce qui le freine et l'empêche de s'épanouir vraiment, parce que sa blessure nourrit un orgueil.

Cyrano est un esprit qui croit en l'amélioration de l'esprit mais qui n'a pas foi en lui. S'il conçoit la primauté de l'esprit sur le corps du point de vue de la nourriture par exemple, il ne parvient pas à appliquer ce principe à son nez. Cyrano est toujours inférieur à son nez, à cette laideur corporelle qui est si éloignée de ses muses. Il est attiré vers l'ombre alors que son esprit l'attire vers la lumière.

Cette douleur profondément humaine parce que le corps dicte ses volontés à l'esprit, provoque une constante oscillation du personnage entre les deux pôles de sa personnalité. Attirer par deux extrêmes, Cyrano est pathétique et admirable conjointement.

¹³⁷ Cyrano de Bergerac, acte IV, scène 3, vers 95-98, pp. 156-157.

Il est face à son complexe comme Pierre demandant au ciel sa manne¹³⁸, «*sans conviction* ». Cyrano se présente lui-même comme un exemple à suivre mais ne parvient pas lui-même à se suivre : il est celui qui est vaincu par sa faiblesse alors qu'il montre tant de force, parce qu'il est vaincu par ennemi qui est lui-même. Cyrano de Bergerac mériterait ainsi d'être dénommée drame ou tragédie parce que cette pièce met en scène une humanité victime d'un destin : celui de sa chair.

Présenté sous cet angle, Cyrano de Bergerac apparaît comme une pièce profondément chrétienne. S'il y est si peu question de Dieu, la condition humaine, vue sous l'angle chrétien, est bel et bien la base de la pièce. Comment tendre vers le ciel quand votre corps s'enfonce dans le sable ? Comment concilier l'élévation morale quand la réalité est si pesante ?

La Samaritaine répondait par l'oubli de soi.

III. L'APOTHEOSE DE CYRANO DE BERGERAC

A. AMOUR TERRESTRE ET DIVINITE HUMAINE

« L'Évangile en trois tableaux » présentait l'amour humain comme le révélateur par excellence et le catalyseur nécessaire à l'éveil du divin en l'homme. C'était déjà rappeler cette célèbre phrase de l'Astrée :

« L'amour a cette puissance d'ajouter de la perfection à nos âmes. »¹³⁹

Cyrano de Bergerac semble défendre la même conception. La précieuse Roxane découvre véritablement ce qu'est l'amour lors de la scène du balcon où elle ne peut cacher son émoi :

« Oui, je tremble, et je pleure, et je t'aime, et suis tienne !

Et tu m'as enivrée ! »¹⁴⁰

¹³⁸ La Samaritaine, page 40.

¹³⁹ Cité par Paul BENICHO, Morales du grand siècle, Paris, folio essais, 1995, page 46, qui donne la référence suivante : L'Astrée, 2^{ème} partie, livre 1^{er}, éd. Vaganay, page 18.

¹⁴⁰ Cyrano de Bergerac, acte III, scène 7, vers 305-306, page 131.

Roxane est soûle d'âme. Elle est remplie de cette sorte d'ivresse où l'homme découvre, à l'instant où il reçoit l'être aimé en lui, sa propre âme. Par son amour, Cyrano parvient à transmettre à Roxane une divinité d'âme. La précieuse ne sera plus la même. Elle sera cette héroïne traversant les lignes au péril de sa vie pour son amour, elle sera cette jeune femme entrant au couvent toujours par amour. La cousine du Gascon subit donc une profonde transformation de sa personnalité : elle acquiert au même titre que Cyrano sa propre divinité humaine.

Cyrano est déjà, semble-t-il, au stade du vrai amour, dès le début de la pièce. Pourtant deux vers qui poursuivent la métaphore d'Hercule enfant, viennent éclairer sous un nouveau jour son amour :

« De sorte qu'il... strangula comme rien...

Les deux serpents... Orgueil et... Doute. »¹⁴¹

Ces deux substantifs sont essentiels pour la compréhension de Cyrano. Un chapitre précédent nous a permis de découvrir l'orgueil de Cyrano, mais aussi sa faiblesse profonde, une timidité qui le fait douter de lui, des capacités de son esprit à se dépasser. Les deux termes ne sont pas cependant employés tout à fait dans ce sens. Tuer l'orgueil dans l'amour, c'est s'oublier. Tuer le doute dans l'amour, c'est avoir foi en l'autre, se donner à l'autre. Là est la perfection voulue par le Christ de la Samaritaine. Et comparer l'amour à Hercule enfant revient donc à distinguer deux formes d'amour, l'amour humain et l'amour divin.

Or, Cyrano, ne parvenant pas à oublier son nez, ne parvient pas à s'oublier dans l'amour et à se livrer. Il sait ce qu'est le vrai amour, il ne le vit pas. D'où, parallèlement, son doute et son orgueil dans une autre dimension, celle qui fait de lui un héros dans le regard des autres. Parce qu'il n'atteint pas l'amour vrai, Cyrano n'atteint pas la perfection. L'amour humain dans Cyrano de Bergerac est donc, comme dans la Samaritaine véritablement le point de départ de l'élévation morale.

B. DISPARITION DU PREMIER DEDOUBLEMENT

La fin de la pièce offre cependant à Cyrano l'ultime occasion d'achever cette élévation. L'acte V pourrait se résumer de prime abord par la disparition du premier

¹⁴¹ Cyrano de Bergerac, acte III, scène 7, vers 199-200, page 126.

dédoublément, Cyrano masqué et Cyrano sincère. En effet, la scène 5, scène clé, voit le personnage ôter son masque vis à vis de Roxane. En avouant son amour, Cyrano a en réalité le courage de passer outre son masque de chair, ce nez qui l'a fait tant souffrir. Le mourant laisse encore un temps Roxane dans son erreur, comme luttant une dernière fois encore contre sa laideur, sa faiblesse : mais ce soir Cyrano sera plus fort que son nez. Le Cyrano intime rejoint le Cyrano masqué pour ne former plus qu'un seul être dans ce vers si contradictoire mais si explicite :

« Non, non, mon cher amour, je ne vous aimais pas ! »¹⁴²

De la fusion des deux Cyranos, il ne reste que ce qui est le plus grand, ce qui est le plus beau, ce qui est le sommet atteint par le Gascon dans sa quête d'admiration et son héroïsme actif :

*« Cyrano : Quelque chose que sans un pli, sans une tâche,
J'emporte malgré vous*

Et c'est...

Roxane : C'est ?...

Cyrano : Mon panache. »¹⁴³

Cyrano n'est plus ni le héros du paraître, ni le héros de l'orgueil, Cyrano est tout simplement un héros. La simplification du personnage double s'est donc opérée in extremis : l'exigence morale de soi prend définitivement corps dans cette simplification finale.

Il est temps d'achever la définition du panache rostandien :

« Un peu frivole peut-être, un peu théâtral sans doute, le panache n'est qu'une grâce ; mais cette grâce est si difficile à conserver jusque devant la mort, cette grâce suppose tant de force (l'esprit qui voltige n'est-il pas la plus belle victoire sur la carcasse qui tremble ?) que, tout de même, c'est une grâce... que je nous souhaite. »¹⁴⁴

¹⁴² Cyrano de Bergerac, acte V, scène 5, vers 230, page 206.

¹⁴³ Cyrano de Bergerac, derniers vers.

¹⁴⁴ Discours de Réception à l'Académie française le 4 juin 1903, Paris, Fasquelle, 1926, page

Avec la grâce, cette faveur divine, Rostand nous fournit lui-même une habile transition en montrant parfaitement le lien profond qui unit Cyrano avec Dieu.

C. L'ELEVATION FINALE DE CYRANO DE BERGERAC

Mère Marguerite de Jésus a raison en affirmant, à propos de Cyrano, aux sœurs du couvent, au vers 24 du dernier acte :

« Rassurez-vous : Dieu doit bien le connaître ».

En effet, l'acte entier va se dérouler sous le regard de Dieu. Le monastère et les sœurs offrent un cadre qui laisse transparaître la divinité. Cyrano lui-même accentue encore cette impression en déclarant à sœur Marthe :

« Tenez, je vous permets... Ah ! la chose est nouvelle ?...

*De... de prier pour moi, ce soir, à la chapelle ».*¹⁴⁵

Ainsi, alors qu'il parvient à atteindre une divinité humaine pour la première fois, le Gascon se trouve en présence de la divinité supérieure. L'acte V apparaît alors comme une véritable confession, au sens religieux du terme. En avouant son amour à Roxane, Cyrano avoue sa grande faiblesse et son erreur qui devinrent progressivement sa faute.

Il est intéressant de voir que la faute d'orgueil de Cyrano correspond à la haine qu'il éprouve pour ses ennemis, allant jusqu'à se créer des ennemis qui ne l'étaient pas. Le Jésus de la Samaritaine mettait au contraire en avant l'amour des ennemis¹⁴⁶, amour qui était un nouveau stade dans l'élévation après l'amour de l'autre. Aussi, Cyrano, en rejetant son orgueil, parvient-il à gravir une nouvelle marche.

Il peut porter ainsi ce regard lucide sur sa destinée et par conséquent l'accepter, lui qui avait forcé le destin pour son malheur lors de sa trahison envers Christian :

« toute ma vie est là :

Pendant que je restais en bas, dans l'ombre noire,

¹⁴⁵ Cyrano de Bergerac, acte V, scène 5, vers 159-160, pp. 200-201.

¹⁴⁶ Voir le sous chapitre du dernier chapitre de la deuxième partie : le nouveau commandement.

D'autres montaient cueillir le baiser de la gloire !

C'est justice, et j'approuve au seuil de mon tombeau :

Molière a du génie et Christian était beau ! »¹⁴⁷

Mais, surtout, il invente cette épitaphe qui rejette toute vanité :

« Ci-gît Hercule-Savinien

De Cyrano de Bergerac

Qui fut tout, et qui ne fut rien ».¹⁴⁸

Notre Hercule a alors cette réplique qui montre la paix de son âme et sa plénitude :

« Je ne veux pas que vous pleuriez moins ce charmant,

Ce bon, ce beau Christian... »

« *La tête entourée de linges* », qui ne laisse pas de faire penser à la plaie du Christ en croix, Cyrano est plus que jamais un véritable Hercule. Il est un Hercule qui a su, à cet instant, trouver la divinité qui était en lui, et cette divinité le rapproche de Dieu. L'acte V est l'apothéose de Cyrano, son élévation finale. Hercule gravit l'Oeta, Jésus fut crucifié, tous deux rentrèrent en Dieu, et le monde découvrit leur vraie divinité.

L'acte V est donc le jugement dernier de Cyrano de Bergerac et le poète met lui-même en balance sa propre vie. Cyrano peut enfin dire :

« J'entrerai chez Dieu »¹⁴⁹

¹⁴⁷ Cyrano de Bergerac, acte V, scène 6, vers 262-266, page 208.

¹⁴⁸ Cyrano de Bergerac, acte V, scène 6, vers 302-304, page 210.

¹⁴⁹ Cyrano de Bergerac, acte V, scène 6, vers 331, page 213. Pierre Lauxerois s'interroge sur la valeur de la préposition, faisant de Cyrano un dâ ste. Nous préférons dire que la préposition annonce la métaphore du «seuil bleu » salué par son panache et n'a pas de valeur particulière. Cyrano n'est pas, il nous semble déiste, il n'est pas pratiquant tout simplement.

CONCLUSION

Edmond Rostand livre donc à la scène en cette année 1897, deux pièces à la dramaturgie similaire. Loin d'être une révolution au sein de l'œuvre, son chef d'œuvre, Cyrano de Bergerac est créé suivant le même principe que la Samaritaine. Les actes sont construits avec une profonde rigueur classique tandis que la pièce, en elle-même, répond aux critères romantiques. Rostand utilise donc la quintessence de deux arts poétiques éprouvés qui ont su montrer leur efficacité théâtrale. Pourtant, le théâtre rostandien est original du point de vue de l'action dramatique : il substitue à l'unité d'intrigue une recherche de définition d'un personnage vers lequel les actions distinctes convergent, en l'occurrence Cyrano et Jésus.

Le succès formidable de Cyrano de Bergerac, et au grand dam des critiques, durable, provient de cette alliance de savoir-faire et d'inédit. Paul Vernois soulignait déjà en 1966 :

« L'histoire littéraire a hésité. Elle vient seulement de soupçonner que les faveurs d'un public large allaient plus à la perfection d'un spectacle qu'aux extravagances d'un fantoche empanaché ! »¹⁵⁰

La Samaritaine, qui n'a pas été jouée depuis la première guerre mondiale, sauf erreur de notre part, mais qui procède de la même facture dramatique, mériterait, sans doute, une nouvelle création pour éprouver cette dramaturgie exemplaire.

La substitution de l'unité d'intrigue par la recherche d'une définition suscite une création d'un personnage, rigoureuse mais aussi complexe.

Parce que la figure du Christ est inséparable des Evangiles, la Samaritaine, par sa conformité au chapitre IV de Jean dont elle s'inspire, par son amalgame de citations mises en vers tirées des différents Evangiles et sa construction interne, est un véritable Evangile, rapportant fidèlement la bonne parole et les actes de Jésus. Le Jésus rostandien, s'il subit une forte influence du Jésus renanien, ne s'éloigne pas de l'orthodoxie chrétienne : il respecte la divinité réelle de Jésus en l'associant à une réelle humanité. Le Jésus de la Samaritaine est un vivant exemple d'une humanité qui accède, par sa seule volonté, par ses efforts, à une divinité tout humaine, loin

¹⁵⁰ Paul VERNOIS, «Architecture et écriture théâtrales dans Cyrano de Bergerac » in Travaux de linguistique et de littérature de l'Université de Strasbourg, IV, 2, 1966, page 137.

d'un corps dominé et trop terre à terre. La Samaritaine offre alors un enseignement qui apparaît comme le véritable idéal rostandien : le nouveau commandement du messie est un sommet à atteindre pour l'homme, parce qu'il est l'oubli de soi.

L'amour terrestre est alors un premier pas, et un pas décisif, pour cette longue ascension parce qu'il met en jeu l'intérieur de l'homme, sa divinité, et l'enthousiasme est l'expression extérieure de cette divinité qui correspond à une profonde exigence : être parfait selon ses moyens, tendre vers cette perfection car tendre, c'est déjà vouloir et ne plus être inerte.

A la recherche de Cyrano, nous découvrons, à travers ses rapports avec les différents personnages de la pièce, un personnage paradoxal, aux multiples facettes, qui se révèle posséder une double personnalité. Cyrano, en effet, est un personnage masqué, en éternelle représentation, qui s'est inventé un être admirable par tous. Mais si l'admiration est suscitée par des actes héroïques, sa recherche est motivée par une douleur extrême. Cyrano est masqué pour ne pas souffrir et pour éprouver le plaisir d'approcher celle qu'il aime.

Cyrano parvient pourtant à trouver la force nécessaire pour que le masque de chair que représente son nez ne devienne pas simplement un handicap. Le masque qu'il ne peut ôter est le point de départ de l'élévation morale du Gascon, rejoignant par-là même les aspirations du Cyrano sincère.

Celui-ci aimerait tendre plus encore vers le Cyrano masqué, jusqu'à s'identifier à lui. Mais sa blessure est profonde et il ne parvient pas à empêcher que ce Cyrano dévie de son ascension : la trahison envers Christian et son orgueil sont autant de signes d'échec. L'élévation est compromise et Cyrano devient le héros de la démesure.

Mais la construction du personnage laisse apparaître des liens souterrains très étroits avec un autre héros : Hercule. Cyrano semble devoir beaucoup à deux types d'Hercule, le gaulois et le chrétien. Il présente, en effet, un second niveau de dédoublement : il est à la fois profondément humain par sa faiblesse, par sa douleur, et divin par l'amélioration de son esprit. Cyrano de Bergerac incarne alors une définition profondément chrétienne de la condition humaine : l'homme est attiré par le ciel mais il a toujours les pieds sur terre.

L'acte V est alors déterminant. Un Cyrano brisé par son nez, incapable de poursuivre son élévation se présente au couvent de Roxane, lieu de sa mort. Il trouve

alors en lui la force nécessaire pour rejeter son doute et son orgueil et sa mort ressemble alors étrangement à une véritable apothéose.

La Samaritaine et Cyrano de Bergerac illustrent donc un même idéal, basé sur l'exigence qui permet d'accéder à la divinité en l'homme, la soumission du corps par l'esprit. Mais aussi un idéal d'amour. L'homme doit aimer son prochain et l'amour terrestre participe à l'élévation de l'esprit par l'abandon de soi.

Jésus et Cyrano, par le biais d'Hercule présentent eux aussi de profondes affinités : Jésus comme Cyrano, est une humanité devenue divine par sa seule exigence. Ils sont tous deux la même figure d'un héroïsme qui veut se donner en exemple. Si le Jésus de Rostand éclaire l'idéal à la lumière du sacré, Cyrano se dévoile par une lumière profane. Les deux personnages sont les versants d'une même intention qui cherche à créer un héros exemplaire.

Mais Cyrano est également le sacré et le profane en incarnant un Hercule gaulois et chrétien : il acquiert l'héroïsme de la force et l'héroïsme de l'amour. Il est donc le héros par excellence, le héros idéal.

L'idéal rostandien est donc une philosophie simple, mais qui demande beaucoup à l'homme, parce qu'elle lui demande d'être parfait. Enfin, il est l'exigence même puisque celle-ci réveille en l'homme sa divinité.

Dès lors, il faudrait se demander si un tel idéal est une constante de l'œuvre d'Edmond Rostand.

BIBLIOGRAPHIE

A. BIBLIOGRAPHIE ROSTANDIENNE

I. Œuvres d'Edmond Rostand :

Editions de référence :

- Cyrano de Bergerac, Paris, Bordas, 1988.
- La Samaritaine, Paris, Fasquelle, 1919.

Editions et œuvres consultées :

- Œuvres complètes illustrées d'Edmond Rostand en 7 volumes, Paris, Librairie Pierre Lafitte, 1910 pour les six premiers, 1923 pour le dernier :
 - Les Musardises / Le Bois Sacré / Les Romanesques.
 - La Princesse Lointaine / La Samaritaine.
 - Cyrano de Bergerac
 - L'Aiglon.
 - Chantecler.
 - Le Vol de la Marseillaise / Les Deux Pierrots.
 - Le Cantique de l'Aile / La Dernière Nuit de Don Juan.
- Deux romanciers de Provence, Honoré d'Urfé et Emile Zola, le roman sentimental et le roman naturaliste, Paris, Edouard Champion, 1921.
- Les Musardises : édition nouvelle 1887-1893, Paris, Fasquelle, 1911.
- Discours de Réception à l'Académie française le 4 juin 1903, Paris, Fasquelle, 1926.

II. Ouvrages biographiques sur Edmond Rostand :

- Caroline de **MARGERIE**, Edmond Rostand ou le baiser de la gloire, Paris, Grasset, 1997.

- Marc **ANDRY**, Edmond Rostand, le panache et la gloire, Paris, Plon, 1986.

III. Ouvrages sur l'œuvre d'Edmond Rostand :

- Jean **SUBERVILLE**, Edmond Rostand : son théâtre, son œuvre posthume, Paris, Etienne Chiron, Seconde édition, 1921.
- Martin Jacob **PREMSELA**, Edmond Rostand, Amsterdam, Groningen, 1933
- Emile **RIPERT**, Edmond Rostand : sa vie et son œuvre, Paris, Hachette, 1968.

IV. Etude sur Cyrano de Bergerac :

- Philippe **BISSON**, Cyrano de Bergerac, Paris, Nathan, 1993.

V. Etudes particulières sur Cyrano de Bergerac :

- Paul **VERNOIS**, «*Architecture et écriture théâtrales dans Cyrano de Bergerac* » in Travaux de linguistique et de littérature de l'Université de Strasbourg, IV, 2, 1966, pp. 111-138.
- Jean **BOURGEOIS**, «*Cyrano de Bergerac à la lumière de son doublet : La Princesse Lointaine* » in l'Information littéraire, 49^{ème} année, n°3, mai-juin 1997, pp. 3-8.

VI. Etude particulière sur la Samaritaine :

- Maurice **DESCOTES**, «*L'image du Christ dans la Samaritaine d'Edmond Rostand* » in Recueil en hommage à la mémoire d'Yves-Alain Favre, Pau, Presse universitaire de Pau, 1993, pp. 85-92.

B. BIBLIOGRAPHIE GENERALE

I. Textes Evangéliques utilisés :

- La Bible, Traduction Œcuménique de la Bible, Paris, Le Cerf, 1988.
- L'Évangile de Jean, traduit et commenté par Jean-Yves **LELOUP**, Paris, Spiritualités vivantes, Albin Michel, 1989.

II. Œuvres littéraires utilisées :

- Anthologie de la littérature française du 17^{ème}, Paris, Livre de Poche, 1993.
- Savinien de **CYRANO DE BERGERAC**, Voyage dans la lune, chronologie et introduction par Maurice **LAUGAA**, Paris, Garnier-Flammarion, 1910
- Savinien de **CYRANO DE BERGERAC**, Œuvres complètes, Paris, Belin, 1977.
- Alexandre **DUMAS**, Les Trois Mousquetaires, Paris, Garnier-Flammarion, 1984.
- Ernest **RENAN**, Histoire des origines du Christianisme, édition établie par Laudyce **RETAT**, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1995.

II. Ouvrages critiques utilisés :

Etudes sur le mythe d'Hercule :

- Ariane **EISSEN**, Les Mythes Grecs, Paris, Belin, 1993.
- Marc-René **JUNG**, Hercule dans la littérature française du 16^{ème} siècle, de l'Hercule courtois à L'Hercule baroque, Thèse pour le doctorat d'université, Genève, Droz, 1966.

Autres :

- Paul **BENICHO**, Morales du grand siècle, Paris, folio essais, 1995

III. Encyclopédie utilisée :

- Cédérom Encyclopédie Universalis version 1.0, Paris, Encyclopédie Universalis, 1995.

Plus précisément, les articles suivants :

- Paul **BENICHOU**, «Corneille ».
- Pierre **GEOLTRAIN** et Günther **BORNKAMM**, «Jésus ».
- Roger **LATHUILLERE**, «Préciosité ».
- Xavier **LEON-DUFOUR**, «Evangiles ».

IV. Grammaire et dictionnaire utilisés :

- Delphine **DENIS** et Anne **SANCIER-CHATEAU**, Grammaire du français, Le livre de Poche, Les Usuels de Poche, Paris, 1995.
- Le Robert, dictionnaire d'aujourd'hui, rédaction dirigée par Alain **REY**, Paris, Dictionnaires le Robert, 1992.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE : LA STRUCTURE ET L'ORGANISATION DES DEUX PIECES	3
I. LA SAMARITAINE.....	3
A. <i>le schema directeur de <u>la Samaritaine</u></i>	3
1) la problematique de depart.....	3
2) le mouvement général des tableaux.....	4
a) Mouvement du Premier Tableau	5
b) Mouvement de Second Tableau	6
c) Mouvement du Troisième Tableau.....	7
d) Tableau récapitulatif.....	7
B. <i>l'organisation temporelle</i>	9
1) Le Premier Tableau	9
2) Le Deuxième Tableau	11
3) le troisieme tableau	13
C. <i>Une opposition spatiale et sociologique : le puits de Jacob et Sichem</i>	14
II. CYRANO DE BERGERAC	17
A. <i>Le modele de Paul Vernois</i>	17
1) La théorie de Paul Vernois	17
2) Remarques et critiques	20
B. <i>Le schéma de base de la piece</i>	22
1) La problématique de depart	22
2) Le schéma de base de la piece.....	23
III. DEUX PIECES ORGANISEES ET STRUCTUREES AUTOUR D'UN PERSONNAGE PRINCIPAL	25
A. <i>La dramaturgie rostandienne et la règle des trois unites</i>	25
B. <i>l'unité d'action rostandienne</i>	26
DEUXIEME PARTIE : <u>LA SAMARITAINE</u> OU L'IDEAL ROSTANDIEN.....	28
I. UNE VOLONTE ÉVANGELISTE ?	28
A. <i><u>La Samaritaine</u> et le chapitre IV de <u>l'Évangile selon Saint-Jean</u></i>	28
1) Le concordancier.....	28
2) Remarques sur le concordancier	29
B. <i><u>La Samaritaine</u> et les autres Évangiles</i>	30
C. <i><u>La Samaritaine</u> en tant qu'Évangile ?</i>	32
1) Évangile écrit et Évangile oral.....	32
2) Évangile et durée historique	33
3) Évangiles et globalité	34
II. LE JÉSUS DE ROSTAND	35
A. <i>Un Jésus renanien ?</i>	36
1) Humanité de Jésus.....	36
2) La divinité du Jésus de Renan.....	37

L'héritage de la Samaritaine dans Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand

B.	<i>Divinité du Jésus de Rostand</i>	40
III.	L'ENSEIGNEMENT DE LA SAMARITAINE	42
A.	<i>le nouveau commandement</i>	42
B.	<i>L'amour terrestre et l'amour divin</i>	44
1)	L'Eau Vive	44
2)	Amour terrestre	46
C.	<i>l'enthousiasme et l'exigence</i>	48
TROISIEME PARTIE : A LA RECHERCHE DE CYRANO DE BERGERAC		51
I.	LES RAPPORTS ENTRE CYRANO ET LES AUTRES PERSONNAGES DE LA PIECE	51
A.	<i>Cyrano et les personnages secondaires</i>	51
1)	Lignière	51
2)	Le Bret	53
3)	Ragueneau	53
B.	<i>Cyrano et ses deux rivaux</i>	55
1)	De Guiche.....	55
2)	Christian de Neuville.....	57
C.	<i>le cas Roxane</i>	61
1)	La Préciosité de Roxane	62
II.	LE CYRANO MASQUE	66
A.	<i>Un personnage en représentation</i>	66
B.	<i>Le héros du paraître</i>	68
1)	Le choix du masque	68
2)	Masque de chair et masque d'esprit	69
III.	LE CYRANO SINCERE	70
A.	<i>Le regard de Cyrano sur son personnage</i>	71
1)	Fierté et nez	71
2)	Douleur secrète et nez	71
B.	<i>La Misanthropie de Cyrano</i>	73
1)	L'orgueil de Cyrano	73
2)	Quelle misanthropie ?.....	74
QUATRIEME PARTIE : <u>CYRANO DE BERGERAC</u> ET LE MYTHE D'HERCULE.....		77
I.	LES REFERENCES AU MYTHE	77
A.	<i>Preuves externes d'une référence</i>	77
1)	Les preuves anecdotiques	77
a)	La référence à d' Artagnan	77
b)	La référence à Samson	78
c)	Allusion à Hercule au berceau	79
2)	Les preuves biographiques et littéraires.....	80
a)	Hercule et le Cyrano historique.....	80
b)	Rostand et Hercule.....	81
B.	<i>Preuves internes d'une référence</i>	82

L'héritage de la Samaritaine dans Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand

1) L'Hercule Gaulois.....	82
2) Hercule Chrétien.....	84
II. UN SECOND NIVEAU DE DÉDOUBLEMENT	85
A. <i>Divinité de Cyrano</i>	85
B. <i>L'humanité de Cyrano</i>	86
III. L'APOTHÉOSE DE CYRANO DE BERGERAC	87
A. <i>Amour terrestre et divinité humaine</i>	87
B. <i>Disparition du premier dédoublement</i>	88
C. <i>L'élévation finale de Cyrano de Bergerac</i>	90
CONCLUSION.....	92
BIBLIOGRAPHIE	95
A. <i>Bibliographie rostandienne</i>	95
B. <i>Bibliographie générale</i>	97
TABLE DES MATIERES.....	99