

Guillaume PINSON

Cyrano, scène nationale

Dans *Cyrano. Qui fut tout et qui ne fut rien*, Jean-Marie Apostolidès s'est penché sur le cas étonnant — par l'ampleur de son succès et sa place désormais essentielle dans la mythologie moderne française — de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand. Monumentale à tout point de vue, véritable lieu de mémoire et source profuse d'adaptations multiples, l'œuvre n'avait pourtant suscité que peu d'analyses sérieuses. Apostolidès a bien relevé ce manque, et on se réjouira de cette tentative d'éclairer ce texte à la fois si connu et si occulté. On était donc en droit d'espérer, de l'auteur du *Roi-machine* (Minuit, 1981), une belle analyse du chef-d'œuvre de Rostand, de sa place dans le monde plutôt sclérosé du théâtre français de la fin du XIX^e siècle, au cœur d'une France rongée par les désirs de revanche et bouleversée, en ces mêmes années, par les remous de l'affaire Dreyfus. Malheureusement, bien que l'ouvrage ne soit pas dénué d'intérêt, le résultat est plutôt mince et le défi intellectuel que posait la relecture critique du grand succès de Rostand n'a pas été totalement relevé. Annonçant, en guise d'introduction, l'ambitieuse et légitime intention « d'analyser cette œuvre dans ses attaches profondes avec la sensibilité française » et, par là, « de mettre au jour les structures inconscientes de la nation » (p. 6), l'ouvrage ne se révèle pas à la hauteur des attentes qu'il suscitait en ses premières pages.

Il y a certes une qualité de synthèse à ce travail assez bref, résumant clairement la pièce, articulant nettement ses lignes de force et montrant de façon générale les raisons de son succès. En huit chapitres, dont un premier destiné à rappeler les liens de l'œuvre avec le *Cyrano* du XVII^e siècle, Apostolidès fait bien le tour de la pièce et de son « mécanisme » (p. 21). C'est sans doute dans cet exercice de démontage des « trucs » et « ficelles » que l'auteur est le plus convaincant. Il revient sur les oppositions essentielles de la pièce, notamment « le nez et la lune » (chap. 2), l'un évoquant virilité et

héroïsme, l'autre féminité et mélancolie. Autre opposition importante, celle de la foule et du héros (chap. 3), convoquée dans la pièce de Rostand au moment où l'espace urbain s'impose comme lieu de l'anonymat et de la ressemblance, et donc en opposition à la dissemblance héroïque. Les réflexions les plus stimulantes figurent au chapitre 4. Apostolidès y développe une intéressante (mais trop courte) « métaphysique de la scène », alliant la relation-identification des spectateurs à la représentation de l'héroïsme, à celle de l'auteur et de l'acteur, qui figure symboliquement dans ces passages où Cyrano souffle le texte à Christian, passages qui entraînent d'ailleurs Apostolidès à suggérer l'importance de la relation entre l'écrit et l'oral, entre la lettre et la voix. L'auteur note ensuite (chap. 5 et 6) l'importance des figures féminines, aimées et aimantes : mères, elles donnent la vie, mais elles portent aussi le germe de la mort en poussant à l'héroïsme. La femme est donc une incarnation de la Patrie. C'est ainsi qu'Apostolidès consacre ses deux derniers chapitres à la mise en image des « fondements imaginaires de la nation ».

Mais tout cela, qui s'annonçait prometteur, se révèle finalement quelque peu déroutant, et surtout trop court; la synthèse peut être une qualité, mais dans le cas présent, elle atrophie la réflexion. Il y aurait bien davantage à dire, au quatrième chapitre par exemple, notamment pour prolonger l'aspect plus sociologique, ou sociocritique, de la réflexion, sur cette poétique ambiguë qui fonde toujours le théâtre, texte écrit destiné à être dit, représentation destinée à devenir un acte (Apostolidès le souligne très bien par ailleurs), dans une civilisation qui développe de plus en plus le rapport médié, voire médiatisé, à l'autre, et donc, ultimement, à l'espace national. Ce jeu subtil sur les médiations, qui caractérise l'œuvre de Rostand, aurait mérité plus de développement : cela aurait permis de mieux suivre le fil proposé en introduction sur l'imaginaire de la nation. De même, on regrettera la brièveté des pages (74-78) consacrées à ce qu'Apostolidès nomme « la petite scène » et qui s'annonçaient passionnantes. Ces instants particulièrement denses de la pièce, moments d'intimité où l'identification avec les personnages est la plus forte, faisant contraste avec les grandes scènes sociales, auraient permis d'affiner l'analyse, qui en reste malheureusement au démontage du « mécanisme ».

En fait, la lacune essentielle de l'ouvrage tient à la fragilité de son fil conducteur : non pas que celui-ci soit infondé, mais plutôt qu'il ne soit tout simplement suivi que de loin en loin. Apostolidès propose en sous-titre le « tout » et le « rien », abordant la question en quelques lignes (p. 7), mais ce point est quasiment oublié dans les pages suivantes. Le travail a beau s'annoncer en outre comme étant l'analyse de la mise en image de la Nation dans une œuvre qui vise à « ressouder une communauté divisée » (p. 62), il ne cesse d'emprunter des chemins détournés. Les analyses sociales et historiques se révèlent plus que sommaires, surtout en ce qui concerne la fin de siècle : ainsi des passages sur l'éducation des jeunes filles et la place des femmes dans la société, sur la modernité urbaine, l'importance de la foule, des classes sociales. Tout cela est brossé à grands traits et se raccroche malaisément à l'imaginaire de la pièce, qui exigerait une analyse sociale plus fondée sur les médiations que sur un placage abrupt de réalités sociologiques. En outre, la majeure partie de la vie littéraire, foisonnante, de la période est quasiment absente. Bref, « l'imaginaire national » (pour reprendre l'expression traduite des *Imagined Communities* de Benedict Anderson) et le discours social dans lequel baigne l'œuvre de Rostand sont trop rapidement évoqués. Apostolidès a raison de souligner que *Cyrano* est une œuvre de réconciliation entre les grandes tendances démocratiques-républicaines, d'une part, et les héritages de l'Ancien Régime (p. 41), d'autre part. Mais au final, l'auteur ne se donne pas les moyens de son ambition et la portée sociale de sa démonstration est souvent trop mécanique, trop simpliste. Est-ce vraiment parce qu'en 1897, certains Français croient encore au rétablissement de la royauté que Rostand ne nomme pas Louis XIII dans sa pièce, comme le suggère Apostolidès (p. 97)? Les références aux concepts de Nation et de Patrie, au dernier chapitre, sont générales et désincarnées à un point tel qu'on suit mal l'auteur dans sa réflexion. Elles tombent en fin de volume de façon presque inattendue, tant le parcours dans la symbolique de la pièce (les oppositions entre le nez et la lune, le féminin et le masculin) et dans sa « métaphysique » (p. 61 et suiv.) entraîne le lecteur dans d'autres sphères. Cela résume bien l'impression qui se dégage de la lecture d'Apostolidès, faite de décrochages et de raccourcis : quels liens par exemple entre la dernière page du chapitre 2 sur la Nation et la Patrie

et les vingt pages précédentes, consacrées à la symbolique du nez et de la lune? Pourquoi, au chapitre 6, ces développements anecdotiques sur les relations entre Rostand et ses interprètes : ainsi de la ressemblance entre le décor de la pièce originale et le logement de Sarah Bernhardt (p. 98), de la nature de leurs relations — « Ont-ils été amants dans la vie réelle? La question n'est pas tranchée » (p. 100).

Une curieuse impression se dégage donc de la lecture de ce travail où rien n'est faux, et même souvent où tout est juste, mais qui est organisé d'une façon quelque peu erratique. Au fond, les réflexions proposées seraient beaucoup plus justes et convaincantes si elles reposaient sur un ensemble solide de références et si elles se donnaient les moyens d'un développement plus articulé, plus complet. C'est peut-être là la limite d'un ouvrage dont la marque éditoriale consiste en l'effacement maximal de références, au nombre restreint de pages (la conclusion tient en une page), à l'absence de bibliographie et aux titres de chapitres la plupart du temps elliptiques.

Référence : Jean-Marie Apostolidès, *Cyrano. Qui fut tout et qui ne fut rien*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2006, 155 p.